TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "HUZUR" VE "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ" ROMANLARINDA GELENEK MODERNLEŞME VE DİN EKSENİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞMENİN DOĞASI

Doktora Tezi

Zafer DEMİR

Ankara 2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "HUZUR" VE "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ" ROMANLARINDA GELENEK MODERNLEŞME VE DİN EKSENİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞMENİN DOĞASI

Doktora Tezi

Zafer DEMİR

Tez Danışmanı

Prof. Dr. İhsan ÇAPCIOĞLU

Ankara-2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Zafer DEMİR

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "HUZUR" VE "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ" ROMANLARINDA GELENEK MODERNLEŞME VE DİN EKSENİNDE TOPLUMSAL DEĞİŞMENİN DOĞASI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. İhsan ÇAPCIOĞLU

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. İhsan ÇAPCIOĞLU	.....
Prof. Dr. Niyazi Akyüz	.....
Prof. Dr. Himmet HÜLÜR	.....
Doç. Dr. Salih AYDEMİR	.....
Doç. Dr. Rabiye ÇETİN	.....

Tez Savunması Tarihi:……

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER MÜDÜRLÜĞÜ'NE

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. (..../..../2021)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Zafer DEMİR

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER ..... **I**
ÖNSÖZ ..... **V**
GİRİŞ **8**
1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ 8
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ 15
1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 16
1.3.1. Veri Toplama Teknikleri 21
1.4. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE ANALİZ SÜRECİ 21
BİRİNCİ BÖLÜM **29**
TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞME **29**
1.1. TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞME KAVRAMI 29
1.2. BATILILAŞMA, BATI DIŞI MODERNLEŞME VE GEÇ MODERNLEŞME 44
1.3. OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞMENİN BOYUTLARI 54
1.3.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Devletinde Batılı Modernleşme 62
1.3.2. Batılı Modernleşmede Bir Kırılma Noktası: Tanzimat Döneminin Kısa Anatomisi 70
1.3.2.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Düşünce Hareketleri ve Tanpınar'ın Bu Sürece Bakışı 77
1.3.2.2. Tanpınar'ın Tanzimat'a Bakışı ve "Medeniyet Değiştirmesi" Fikri 103
1.3.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batılı Modernleşmenin Temel Karakteristikleri 129
1.3.4. Cumhuriyet'in Kuruluşundan 1960 İhtilali'ne Bir Proje Olarak Batılı Modernleşme 141
1.3.4.1. Batılı Modernleşmenin Ruhu ve Din Olgusu 155
1.3.4.2. Cumhuriyet ve Gelenek 159
1.3.4.3. 1930-1940 Dönemi Din ve Gelenek Algısı 165
1.3.4.4. 1946-1950 Sonrası Toplumsal Değişme ve Modernleşme 169
1.3.5. Toplumsal ve Kültürel Değişmenin EdebiyataYansımaları 180
1.3.5.1. Toplumsal Değişme, Edebiyat Sosyoloji ve Roman 180
1.3.5.2.Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Sekülerleşme, Burjuvazi ve Roman 189
1.3.5.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişmenin Romana Yansıması ve Romanda Toplumsal Gerçekliğin Temsili 197

1.3.5.3.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tercümenin Romanın Gelişimine Katkısı 206
1.3.5.3.2. Tanzimat Romanlarında Baba Figürünün Yokluğu, Doğuyu ve Batıyı Temsilde Zıt Karakterlerin Doğası 209
1.3.5.3.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Hayat Karşısında Roman ve Romanın Toplumsal İşlevi 216
İKİNCİ BÖLÜM 233
AHMET HAMDİ TANPINAR (1901-1962) 'IN ZİHNİYET DÜNYASI 233
2.1. YAŞADIĞI DÖNEMİN SİYASÎ, İKTİSADÎ VE SOSYOKÜLTÜREL KOŞULLARININ TANPINAR'A ETKİLERİ 233
2.2. TANPINAR'IN DÜŞÜNSEL KAYNAKLARI 254
2.3. BİR MODERNİST ZAMAN SEYYAHI OLARAK TANPINAR 290
2.4. SEKÜLERLEŞME VE TANPINAR'DA KÜLTÜREL MÜSLÜMANLIK 306
2.4.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Uzun Bir Yol: Sekülerleşme 308
3.4.2. Kültür ve Kültürel Müslümanlık 312
2.4.3. Tanpınar ve Kültürel Müslümanlık 318
2.5. TANPINAR'IN BATILI MODERNLEŞME SÜRECİNE BAKIŞ AÇISI VE ELEŞTİRİLERİ 334
2.5.1. Kavram Olarak Modernlik, Modernizm ve Modernleşme 335
2.5.2. III. Selim'in Islahatlarından Tanzimat'ın Batılı Reformlarına Modernleşme .338
2.5.3. Gelenek ve Modern Arasında: Radikal Batılı Bir Cumhuriyetçiden Kültürel Muhafazakârlığa 344
2.6. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA "DEVAM EDEREK DEĞİŞMEK" DÜŞÜNCESİ VE KÜLTÜREL SÜREKLİLİĞİN UNSURLARI OLARAK DİN, MÛSIKÎ VE MİMARÎ 355
2.6.1. Tanpınar'da "Devam Ederek Değişmek, Değişerek Devam Etmek" 357
2.6.2. Tanpınar'da Kültürel Sürekliliğin Unsurları 369
2.6.2.1. Kültürel Sürekliliğin Sağlanmasında Dinin Önemi ve İşlevi 373
2.6.2.2. Kültürel Süreklilik ve Mûsıkî 380
2.6.2.3. Kültürel Süreklilik ve Mimarî 391
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 402
TANPINAR'IN ROMANLARINDA BATILI MODERNLEŞME 402
3.1. FARKLI ZİHNİYETLERİN YANSIMA ALANI OLARAK TANPINAR'IN "HUZUR" VE "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ" ROMANI 402
3.1.1. Medeniyet Buhranından "Huzur" a Doğru 405

3.1.2. "Huzur" da Zaman Algısı ve Mekânın Kültürel Boyutları 412
3.1.2.1. “Huzur” da Zamanın Doğası 412
3.2.1.2. “Huzur” da Mekânın Kültürel ve Estetik Boyutları 420
3.1.3. "Huzur” da Bir Sembol ve İdeal Olarak Kadın İmgesi 433
3.1.4. "Huzur" da Doğunun ve Batının Ruh Atlası 447
3.1.4.1. “Huzur” da Doğu-Batı İkiliği ve Aralarındaki Esaslı Farklar 447
3.1.4.2. Toplumsal Değişme ve Ekonomi Politik Açıdan Şark ve Garp 455
3.1.5. "Huzur" da Bir Medeniyet Sembolü ve Hakikat Eşiği Olarak Mûsıkî 470
3.1.5.1. “Mistik” Bir Hakikat Yolculuğu Olarak Mûsıkî 474
3.1.5.2. “Devam Ederek Değişmek” ve “Terkip” Düşüncesi Bağlamında Bir Medeniyet ve Kimlik Sembolü Olarak “Huzur” da Mûsıkî 481
3.1.6. Sosyolojik Bir Açıdan “Huzur”da Din 486
3.1.6.1. “Huzur”da Dinin Seküler Görünümleri ve Kültürel Müslümanlık 486
3.1.6.2. Tarihsel Süreklilik Bağlamında Kimlik Yapıcı Bir Unsur Olarak Din 497
3.1.6.3. “Huzur” da Dinsel/Kültürel Yabancılaşma ve Kimliğin Zıddına Dönüşümü 506
3.1.6.3.1. “Huzur” da Kültürel Yabancılaşmanın Anatomisi 508
3.1.6.3.2. “Huzur” da Bir Madalyonun Tersi ve Yüzü Olarak Suad ve Mümtaz 519
3.2. Özden Yoksun Bir Dünya: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" 530
3.2.1. Zamanın ve Mekânın Yapısal Dönüşümü 538
3.2.1.1. “SAE” de Bir Metafor Olarak Zaman ve Saat 538
3.2.1.2. Modernleşme, Çalışma ve İş Bağlamında Zaman 544
3.2.1.3. Toplumsal Zihniyetin Dönüştürülmesi ve Denetlenmesi Bağlamında “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” 552
3.2.1.4. “SAE” de Mekânın Yapısal Dönüşümü 558
3.2.2. Bir Modernleşme Simgesi Olarak Kadın 565
3.2.2.1. Modernleşme Bağlamında Bir Karşılaştırma: “Huzur” ve “SAE” de Kadın İmgesi 566
3.2.2.2. Kadın-Erkek Arasındaki ilişkilerin Niteliği: “SAE” de Aşk, Evlilik, Ahlâk ve Sadakat. 572
3.2.2.3. Modernlik Bağlamında Kadın, Hayat ve Sanat 576
3.2.2.4. Çalışma Hayatı ve Kadın 580
3.2.3. Kimlik Krizi: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde Yabancılaşmış Hayatlar 582
3.2.3.1. “SAE”, de Üretimin Mekanikleşmesi ve Bürokrasi 588

3.2.3.2. ‘Modern Hayat’ ın Eşiğinde Anlam ve Kimlik Krizi.....592
3.2.4. Batılı Modernleşmenin Trajedisi: “Büyüden Arındırılmış Dünya".....600
3.2.4.1. Cumhuriyetçi Sekülerleşmenin İronisi Olarak “SAE”.....604
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 619
KAYNAKÇA.....654
ÖZET 669
ABSTRACT 671

ÖNSÖZ

Osmanlı İmparatorluğu'nda, modernleşme çabalarının tarihi 18. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Batıyı örnek alarak modernleşme yolunda atılan adımların, Tanzimat Dönemi'yle birlikte hızlanarak, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlarda derin toplumsal değişimlere neden olduğu bir gerçektir. Batılı modernleşme, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal bir çizgide, devletin idarî ve siyasî yapısı başta olmak üzere, toplumsal hayatın her alanında etkili olmuş, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte bir devlet politikası haline gelerek geriye döndürülemez bir süreç niteliği kazanmıştır. Batılı modernleşme süreci, Tanzimat'tan bu yana, yazar, sanatçı ve aydınların, gelenek, din, muhafazakârlık, ilericilik, gelecek, Batılılaşma gibi konularda yaptıkları tartışmaların da odağında yer almıştır. Bu toplumsal değişme süreci, içinde sürecin önemli faillerinin de bulunduğu kimi sanatçı ve aydınlar tarafından, toplumun modernleşmesi yolunda önemli bir atılım, büyük bir kazanım olarak değerlendirilmiştir. Batının bilim ve tekniğinin alınmasına karşı olmadıklarını söyleyen, ancak söz konusu adımların, toplumsal dokuyu oluşturan temel bileşenler dikkate alınmak suretiyle, zamana yayılarak atılmasını isteyen kimi sanatçı ve aydınlar ise, sonuçları itibarıyla bu süreci, öz kültürü oluşturan temel değerlerden bir sapma, bir yozlaşma olarak görmüşlerdir. Batılı modernleşme çabalarının toplumsal yapıda yol açtığı değişmeler, Tanzimat döneminden itibaren sanat ve edebiyat eserlerine de güçlü bir biçimde yansımış, hatta zaman içinde kimi eserler, toplumun yaşadığı bu çok yönlü dönüşümü aydınlatan "sosyolojik bir belge" niteliği kazanmıştır. Bu büyük dönüşümün toplumsal dokuda yol açtığı huzursuzluğu, kaleme aldığı romanların merkezine taşıyan önemli yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Batılı modernleşmeye esasen karşı çıkmayan ancak sürece eleştirel bir tavırla yaklaşan Tanpınar, söz konusu toplumsal değişmeyi, kendisinin içtenlikle inandığı "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin ışığında, kadim gelenek ve kültürden bir kopuş, "medeniyet

değiştirmesi" nin getirdiği büyük bir "buhran" olarak görmüştür. Tanpınar'a (2011:104) göre; Türk edebiyatı, dolayısıyla Türk romanı, bu "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği buhranla başlar. Tanpınar, bütün edebî ve düşünsel yeteneğini, bu değişimin toplumsal yapıda ve bireyin dünyasında yarattığı bunalımı anlamaya, yorumlamaya adamış modern bir yazar olarak, ömrü boyunca, geçmiş ve şimdi arasında deyim yerindeyse mekik dokumuştur. Kültürel hafızanın geleceğe sağlam bir biçimde aktarılabilmesi için, mâzi ve âti arasında güçlü bağların kurulması gerektiğine inanmış, mâziyi, "şimdi" yi zenginleştirecek bir imkân olarak görmüştür. Çünkü ona göre Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devam eden Batılı modernleşmede esas olan, öncelikle kültürel sürekliliğin sağlanmasıdır. Türkiye'nin gerek sosyokültürel gerekse siyasî-iktisadî sağlığı, insanınsa zihinsel ve ruhsal bütünlüğü buna bağlıdır. Yazara göre, bunun gerçekleşebilmesinde, "değişerek devam etmek devam ederek değişmek" düşüncesinin, toplumda, devlette hayatiyet kazanması son derece önemlidir (Tanpınar, 2011: 24). Türkiye'de uzunca bir süre, etkisi, muhafazakâr bir okur çevresiyle sınırlı bir yazar olarak tanınan Tanpınar'ın bu düşünceleri, hem kişiliğini ve zihniyet dünyasını ele veren gizli kalmış günlüğünün açığa çıkarılmasıyla, hem de dünyada ve Türkiye'de meydana gelen toplumsal değişmelere bağlı olarak, zaman içinde büyük bir önem kazanmıştır. Gelenek, kültürel süreklilik, Doğu ve Batı, mâzi ve âti, muhafazakârlık ve modernleşme/Batılılaşma gibi kavramlar söz konusu olduğunda ilk akla gelen yazarlardan biri olmakla birlikte, Tanpınar'ın romanları, genel olarak edebî yönüyle akademik araştırmalara konu olmuş, yazarın makalelerinden ziyade romanlarında tartıştığı Batılı modernleşmenin doğası ve yarattığı sonuçlar üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu çalışma kendine, yazarın, zihniyet dünyasının anahtar kavramları olan, "medeniyet değiştirmesi" ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" konularındaki düşüncelerini hareket noktası olarak almaktadır. Bu kapsamda önce söz konusu kavramları dışardan kuşatan daha geniş bir kavramsal ve teorik çerçeve içinde,

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden Batılı modernleşme süreci değerlendirilecektir. Sonra Tanpınar'ın zihniyet dünyası, yazarı etkileyen, besleyen kaynaklar dikkate alınarak kültürel süreklilik düşüncesinin ışığında ortaya konulmaya çalışılacaktır. Son olarak; yazarın Batılı modernleşmenin toplumsal yapıda ve bireyin dünyasında yol açtığı huzursuzluğu, yabancılaşmayı anlatan en önemli iki romanı; "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınarak incelenecektir.

Bu tezin ortaya konulmasında, süreç boyunca benden yardım ve desteklerini esirgemeyen birçok insana teşekkür borcum var. Başta, araştırmanın sistemli bir yapıya kavuşması için gerekli her türlü desteği sağlayan, değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu'na teşekkür ederim. Ayrıca bilgi ve deneyimiyle yol gösterici hocalarım Prof. Dr. Niyazi Akyüz'e ve Prof. Dr. Himmet Hülür'e, her türlü sıkıntıma ve huzursuzluğuma katlanan eşim Altınakar'a ve oğlum Onur Cem'e şükranlarımı sunarım.

Zafer DEMİR

EYLÜL/2021

GİRİŞ

Bu bölümünde, edebiyat ve sosyoloji bilimlerinin imkânlarına dayanan disiplinlerarası bir araştırma olma iddiasını taşıyan tezin amacına uygun olarak, genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirmede, araştırmanın amacı, önemi, yöntemi, veri toplama teknikleri, kapsamı ve analiz süreci, Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilgili daha önce yapılan akademik nitelikli çalışmalar dikkate alınmıştır.

1.1. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda, Batıyı model alarak modernleşme çabalarının tarihi 18. yüzyıla dek uzanmaktadır. Buna karşın siyasî, iktisadî, hukukî ve sosyokültürel alanlarda gerçekleşen köklü toplumsal değişmeler nedeniyle, modernleşmenin geriye döndürülemez bir nitelik kazanmasının tarihinin, gerçekte Tanzimat'la başladığı kabul edilebilir. Tanzimat'la birlikte Batılı modernleşme yönünde atılan adımlar, toplumsal dokuda geleceği biçimlendiren derin ve çok yönlü değişmelere neden olmuştur. Zaman içinde bu çok yönlü değişim, edebiyata da yansımıştır. Tanzimat Dönemi'nden başlayarak yazılan romanlar, her ne kadar sosyal gerçekliği edebî olarak temsil etmek noktasında Batıyla kıyaslanacak güçte olmasalar da, genel olarak Batılı modernleşmenin toplumsal yapıda, özellikle de ailede yol açtığı derin değişimi merkezlerine almışlardır. Bu romanlarda Batılı modernleşme, kadın ya da erkek olsun, Doğulu ve Batılı değerleri temsil eden zıt karakterler üzerinden eleştirel bir üslûpla ele alınmıştır. Bu yüzden, geçmişten bugüne uzanan zamansal bir çizgide, romanın, Türk toplumunun yaşadığı Batılı modernleşme deneyimini aydınlatan bir nitelik kazandığı rahatlıkla söylenebilir. Bu durumun, Türkiye örneğinde de görüleceği üzere, sosyoloji ve felsefe geleneğinin pek çok nedenle geç yerleştiği toplumlarda, toplumsal yapının geçirdiği evrimi anlamada, araştırmacılara, edebiyat sosyolojisi açısından büyük bir imkân sunacağı açık bir gerçektir. Karpat (2017: 11) da Modern Türk Edebiyatının doğuşunun 19. yüzyılda

Tanzimat'la birlikte başlayan sosyal gelişmelerle yakından ilgili olduğu düşüncesindedir. Yazara göre; bu dönemde meydana gelen köklü toplumsal değişmeler, özellikle roman sanatı yoluyla insanların duygu ve düşüncelerini etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Bu dönem kimi yazarlar, gittikçe kaybolan "aile, âdet ve değerlerin özlemini" dile getiren romanlar kaleme alırken, kimileri bu değerleri Batılılaşma/modernleşme adına mahkûm etmiştir. Kısaca, Tanzimat'la başlayan bu süreçte bir kısım yazarlar değişimi (muasırlaşmayı) savunurken, diğerleri "değişmeyle gelen bazı yaşayış şekillerini ve değerlerini tenkit" etmektedir. Zeki Coşkun (2013:108) ise, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e meydana gelen "çarpıcı" toplumsal değişmeyi, Tanpınar'ın "Beş Şehir" (2000)'de dile getirdiği "İstanbul bir terkipti" cümlesinden hareketle yapar. Coşkun'a göre; 1908-1923 arasında, başka bir ifadeyle Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, bütünüyle kaybolan bir bileşim ya da yazarın deyişiyle dağılıp giden bir "terkip" vardır. Yazar, Cumhuriyet'ten sonra da devam eden temel sorunu; devletin kendisini toplumsal ve kültürel anlamda kendini yeniden üretememesi, yapılandıramaması olarak özetler. Coşkun, bu terkibin kaybolmasının getirdiği krizin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kaleme alınan birçok eserde farklı düzlemlerde ele alındığına işaret etmektedir.

Modern Türk edebiyatının, önemli yazarlarından biri olan ve Batılı modernleşmenin yarattığı toplumsal ve bireysel huzursuzluğu enfes bir üslûpla eserlerinin merkezine taşıyan Ahmet Hamdi Tanpınar da, Tanzimat'ın bu konuda büyük bir kırılma olduğu kanaatindedir. Tanpınar'a göre; Tanzimat'la başlayan bu toplumsal değişme başka deyişle modernleşme süreci bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmıştır. Yazara göre; Batı karşısında duyulan kompleksden doğan, aynadaki suretimize düşman bir bakış tarzı, dikkatimizi kendi medeniyetimizin yarattığı maddi ve manevi kültürden uzaklaştırarak bizi kendi öz tarihimize, kültürel değerlerimize yabancılaştırmıştır. Bu bakış tarzının devlete egemen olmasıyla birlikte, devlet ve toplum olarak tarih denilen

olguyu, belki daha yakından tanımak fırsatına kavuşmuş, ancak, fert için olduğu kadar millî hayat için de elzem ve zorunlu olan, toplumsal yapı ve hayatımızı, tıpkı bir ağacın kökleri gibi yüzyıllardan bu yana besleyen temel düşünceyi kaybetmişizdir. Bu düşüncenin kaybedilmesinin zorunlu bir sonucu ise; bir taraftan müphem hatıralara tutunarak ayakta kalmaya çalışmak, diğer taraftan zaman ve olayların okyanusunda, yeni tanıştığımız ve anlamını tam olarak kavrayamadığımız kimi isim, kavram ve düşüncelerle dövüşerek yüzmeğe çalışmak olmuştur (Tanpınar, 2001: 23).

Berna Moran (2013) Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinin, İmparatorluğun çöküşünü önlemek amacıyla, Batılı kurumları taklit esasına dayandığını dile getirmektedir. Yazara göre; uzun vadede yol açacağı sorunlar hesaba katılmadan yapılan Batılı reformlar, istenen sonucu sağlayamadığı gibi, devletin, siyasal ve ekonomik yapısını daha da kötüleştirerek İmparatorluğun çöküş sürecini hızlandırmıştır. Söz konusu Batılı reformların temel niteliği ise, bunların geniş bir toplumsal tabana dayanmaması ve halkın hayatına dokunan bir yön taşımamasıdır. Ona göre; Tanzimat'la beraber başlayan Batılı modernleşme hareketlerinden esas yarar sağlayanlar ise; İngiltere ve Fransa başta olmak üzere, dönemin Batılı devletlerinin yanı sıra, İmparatorlukta yaşayan gayrimüslimler ve devlet yönetiminde görev alan sınıflardır

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanzimat Dönemi'yle birlikte geriye döndürülemez bir süreç haline geldiğini düşündüğü bu toplumsal değişmeyi, "medeniyet değiştirmesi" den doğan bir kriz olarak adlandırmış, kaleme aldığı eserlerinde, bu krizin toplumsal ve bireysel etkilerine odaklanmıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş dönemini tecrübe etmiş entelektüel düzeyi oldukça yüksek bir yazar olarak Tanpınar'ın bu konuya bakış açısını daha önceki romancılardan ayıran temel fark, onun gerçek anlamda Batılı ve "modern" bir yazar olmasıdır. Tanpınar, toplumsal hâfızanın en temel unsurlarından biri olarak düşündüğü mâziyi, aslına rücu edilecek bir asr-ı saadet olarak değil, "hâl" de yaşayan ve bugüne değer katarak "şimdi" yi

zenginleştiren bir imkân olarak görür. Besim F. Dellaloğlu (2016: 84), Tanpınar'ın şiirsel zaman kavrayışını da yakından etkilemiş olan Bergson'un düşüncelerinden yola çıkarak, Batılı modernliği bir süre (durée) olarak gördüğünü söylemektedir. Yazara göre, Batının kendi modernliğini inşa ettiği bu süreyi, Batı dışı toplumlar yanlış bir biçimde zaman olarak görmüşler, bu yüzden, Türkiye modernleşmesinde de görüleceği üzere saatlerini, Batının süresi olan modernliğe göre ayarlamışlardır. Bir başka deyişle "aslında süre (durée) olan bir deneyimi evrensel zaman" zannetmişlerdir. Dellaloğlu'na göre, Tanpınar, modernliğin, ancak bir süre olarak inşa edilebileceğinin bilincinde olan nadir Türkiye entelektüellerinden biridir.

Türkiye'nin siyasi hayatında uzun sayılabilecek bir süre boyunca, gerek felsefî ve sosyolojik, gerekse sanat/edebiyat açısından Osmanlı'yla olumlu anlamda ilgilenmek bir muhafazakârlık göstergesi olarak değerlendirilmiş, hatta Cumhuriyet karşıtı olmak gibi tuhaf bir ön yargıyla karşılanmıştır. 1970'li yıllarda solda, özellikle Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) tartışmalarıyla başlayan Osmanlı toprak yapısına ve siyasetine olan ilgi, zaman içinde kültür ve sanatı da içine alan bir genişlik kazanmıştır. Bu yıllar aynı zamanda muhafazakâr/milliyetçi bir kesim tarafından okunan "sağcı" bir yazar olarak bilinen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da tartışılmaya başlandığı yıllar olmuştur. Tanpınar'ın yayımlanmamış kimi söyleşi ve günlüklerinden oluşan "Mücevherlerin Sırrı" (2002) adlı kitabın yayımlanmasıyla beraber, o zamana kadar kabul edilen Tanpınar portresine daha geniş bir açıdan bakılmaya başlanmıştır. Çünkü bu kitabında karşımızda, kültürün Doğulu ve Batılı kaynaklarına derinden nüfuz etmiş, kendisinin "sağcılara göre solda, solculara göre ise sağda" bir yazar olarak tanımlanmasından oldukça rahatsız, kelimenin tam anlamıyla "modern" bir yazar vardır. Tanpınar'ın eserlerine olan ilgi ve eserleri etrafında yapılan tartışmalar, bu tarihten itibaren giderek artmıştır. Bu ilginin ve tartışmaların odağında ise yazarın ideolojik olarak sağ da mı, yoksa solda mı durduğu, muhafazakâr mı liberal mi olduğu, Batılı

modernleşme karşısında nasıl bir tavır takındığı, tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesinden ne anladığı, çok üzerinde durduğu mâzi ve âti arasında nasıl bir bağ aradığı gibi konular bulunmaktadır.

Tanpınar, eserlerinde, uzun bir tarihsel süreç içinde oluşmuş toplumsal yapının özgünlüğü dikkate alındığında Batılı toplumsal değişme karşısında esas alınması gereken tavrın, kendi ifadesiyle söylenecek olursa "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" olduğuna inanmış görünmektedir. Yazara göre, toplumu sekter bir anlayışla yukarıdan aşağıya şekillendirme çabaları, tarihte birçok ülkede denenmiş ve yarar sağlamaktan çok toplumsal bünyede büyük zararlara yol açmıştır. Yazara göre; yıkmak, yeni bir şey yapmak için bile olsa daima zararlıdır ve hakiki yapıcılık tasfiye değil, ilave etmektir (Tanpınar, 2016:109). Dolayısıyla ona göre, ister siyasi, ister iktisadî, isterse sosyokültürel alanda olsun, bir şeyi yıkmazdan evvel, bir değil bin kez düşünüp ona göre karar vermek gerekir. Tanpınar'ın bu konudaki düşünceleri "Huzur" (1948) adlı romanına doğrudan yansımıştır. Romanda Mümtaz, insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskileri bozmanın hiçbir işe yaramayacağını, tarihte yaşanan büyük devrimlerin bunu yakından deneyimlediğini, sonuç olarak bu deneyimlerin insanı çıplak bırakmaktan başka hiçbir işe yaramadığını söyler (Tanpınar, 1964: 172). Yazar, bu yöndeki düşüncelerini makalelerinden ziyade edebî eserlerinde, özellikle de romanlarında yöntem olarak diyaloğu önceleyen bir üslûpla kaleme almış, söz konusu toplumsal değişmeye yönelik iki farklı "okuma" yı, birbirinden ayrı iki insan ve dünya tasavvuru üstünden, eleştirel bir tavırla ortaya koymaya çalışmıştır. Ancak Tanpınar, sözgelimi Kemal Tahir gibi "tezli bir romancı" değildir, dolayısıyla romanlarında, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan toplumsal değişmeyi/Batılı modernleşmeyi, sözgelimi Tahir'in yaptığı gibi ideolojik bir bakış açısıyla, iktisadî ve siyasî yapıyı merkezine alan bir tutum içinde derinliğine işlememiştir. Kısaca Tanpınar, romanlarında, teleolojik bir yaklaşımla, bir

“tez” den yola çıkarak bir senteze ulaşmaya çalışmamıştır. Aynı şekilde, bir felsefeci ya da sosyolog da olmadığından, bu konudaki düşünce ve tespitlerini romanları da dâhil olmak üzere düzyazılarında diyalektik bir yaklaşımla sistemli bir biçimde de dile getirmemiştir. Tanpınar’ın söz konusu toplumsal değişmeye ilişkin görüş ve düşüncelerinin, “Mahur Beste” (1944), “Huzur” (1948), “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” (1954) olmak üzere, romanlarına dağınık bir biçimde yansıdığından, bu dağınıklığın, yazarın “medeniyet değiştirmesi” ve “devam ederek değişmek değişerek devam etmek” düşüncesinde de görüleceği üzere, kimi yönleriyle paradoksal bir görünüm kazandığından söz edilebilir. Kısaca söylenecek olursa, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan geçiş döneminin önemli kalemlerinden biri olan Tanpınar’ın, söz konusu toplumsal değişmeyi gerçekte nasıl okuduğu, “modern” bir yazar olarak Batılı modernleşme konusunda nasıl bir toplumsal çözümleme yaptığı, hâlâ yeni araştırmalarla cevaplanması gereken bir soru olarak önümüzde durmaktadır. Aynı şekilde bu çözümlemenin eserlerine nasıl yansıdığı, paradoksal yanlarının bulunup bulunmadığı, Doğu ve Batı ekseninde bir “sentez” oluşturacak güçte olup olmadığı gibi konular da aynı şekilde bir belirsizlik içindedir. Bu konuda Tanpınar’ın, ideal insan ve toplum tasavvuru odağındaki arayışlarını kaleme aldığı “Huzur” (1948) ve özden yoksun biçimsel modernleşmenin yol açtığı huzursuzlukları ironik bir üslûpla dile getirdiği “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” (1954) romanlarının, sosyal bilimler alanda çalışan bir araştırmacıya yazarın zihniyet dünyasının aydınlatılmasında zengin bir imkân sunduğu görülmektedir. “Medeniyet değiştirmesi” nin getirdiği huzursuzluğun yankılarının, gerek bireysel gerekse toplumsal alanda, lezzetli bir üslûptan taviz verilmeden güçlü bir anlatımla ortaya konulduğu bu iki roman, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde toplumun yaşadığı sosyokültürel dönüşümü çarpıcı bir biçimde ortaya koyması itibarıyla edebiyat sosyolojisi açısından oldukça kıymetlidir. Kaplan’a (2015:196) göre; bu iki eser, “ayrı perspektiflerden, bizim yaşadığımız

medeniyet buhranını en güzel şekilde anlatmaktadır. Bu buhran, "Huzur" (1948)'da lirik, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde ise "ironik" bir üslûpla dile getirilmiştir. Aynı şekilde Hilav'a (2008:140) göre de, söz konusu bu iki roman, yazarın romanları içinde, Tanpınar'ın zihin dünyasını çok yönlü ortaya koyan bir nitelik taşımaktadır. Yazara göre; bu romanlar, Tanpınar'ın düşünce yönü daima ağır basan ve zihniyet dünyasını biçimlendiren önemli görüşlerini enfes bir üslûpla dile getirdiği romanlardır. Yazar bu romanların bu nitelikleriyle tezli roman kategorisinde değerlendirilmelerinin hiç de yanlış olmayacağı kanaatindedir. Dolayısıyla Tanpınar'ın zihniyet dünyasının tam olarak ortaya konulabilmesi, kanımızca onun, söz konusu iki romanının, "medeniyet değiştirme" ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" kavramlaştırmalarının ışığında, hermeneutik bir yaklaşımla ve eleştirel söylem analizine tabi tutulmasıyla mümkün olacaktır. Böylece, Tanpınar'ın Batılı modernleşme nasıl baktığı ve bunu edebî eserlerine özellikle de romanlarına nasıl yansıttığı daha iyi ortaya konulabilecektir. Dolayısıyla söz yazarın söz konusu romanları temelinde bu konunun açıklığa kavuşturulması tezin temel problemini oluşturmaktadır. Bilindiği üzere eleştirel söylem analizi, edebî metinlerin konuşturulabilmesi başka bir ifadeyle yapısal açıdan çözümlenebilmesinde etkili bit yöntemdir. Dolayısıyla bu yöntem, "temelde toplumsal ve politik bağlamda olmak üzere, dilde ve metinde açığa vuran güç biçimlerine karşı çözümleyici bir perspektif sunmaya çalışan" sosyal araştırmanın bilimsel pratiklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Hülür ve Yaşin, 2019: 15). Eleştirel söylem analizinin yanı sıra, ekonomi politik bir bakış açısını önemseyen bir tutum içinde, yazarın kişisel ve sosyal psikolojisini, içine doğduğu siyasî, iktisadî ve sosyokültürel koşulları, etkilendiği kişileri ve kaynakları sosyolojik bir yaklaşımla ele almak, Tanpınar'ın zihniyet dünyasının daha net bir biçimde ortaya konulmasını sağlayacaktır.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmanın amacı, en geniş anlamıyla; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Batılı Modernleşme sürecini nasıl yorumladığını ve romanlarına nasıl yansıttığını, yazarın zihniyet dünyasının biçimlenmesinde etkili olan "Medeniyet Değiştirmesi" ve "Devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncelerinden yola çıkarak ortaya koymaktır. Bu genel amacın içinde, yazarın, 2007'de yayımlanan "Günlükleri" nden sonra değişen "muhafazakâr" kimliğini yeniden yorumlamak, çoklarının sandığı gibi bir sentez arayışında olup olmadığını sorgulamak, dolayısıyla Tanpınar'ın zihniyet dünyasını biçimlendiren süreç ve kaynaklara yeni bir bakış açısıyla eğilerek, siyasî, fikrî ve edebî portresini daha bir netleştirmek arzusu da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, Tanpınar'ın içinde yaşadığı sosyal, kültürel, siyasal koşulların onun zihniyet dünyasının biçimlenmesindeki etkisi dikkate alınmak yoluyla, yazarın inandığı kültürel süreklilik düşüncesinin geçerliliği ve "mâzi ve atî" arasında güçlü bir bağın kurulmasında bu düşüncenin sosyolojik imkânları üzerinde durulmuştur. Bu noktada araştırmanın, Tanpınar'ın, hem iki zıt toplum ve insan tahayyülünü odağına alan iki romanını, karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alarak çözümlemeye odaklandığından, hem de sosyoloji ve edebiyat disiplininin imkânlarını kullanarak yazarın zihniyet dünyasının temellerini keşfetmeyi amaçladığından söz edilebilir. Bu amacı gerçekleştirmek için ise, yazarın "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) romanları seçilmiştir. Yazarın, özellikle bu eserlerinin seçilmesi, hem söz konusu romanların diğer romanları gibi yarım kalmamış olmasından, hem de Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden 'gelenek ve modernleşme' arasındaki gerilimi yetkin bir biçimde temsil etmesinden ötürüdür. Aynı şekilde bu iki eserin araştırmacıya, ele aldığı iki farklı toplum ve insan tasavvuru açısından, Tanpınar'ın edebî, fikrî ve siyasî portresini daha yakından tanımak imkânı verdiğinden söz edilebilir. Buna, yazarın Batılı Modernleşmenin yol açtığı toplumsal değişmeyi güçlü bir biçimde

yansıtan söz konusu iki romanının, modernleşme, rasyonelleşme, bürokrasi, "büyüden arındırılma", yabancılaşma, kimlik krizi, din olgusu, sekülerleşme, kültürel Müslümanlık, toplumsal cinsiyet, zaman ve mekânın kültürel boyutları gibi, bir dizi sosyolojik kavramın işe koşulması yoluyla incelendiği de eklenmelidir. Özellikle din, gelenek, modernleşme ekseninde Tanpınar üzerine yapılan akademik araştırmalar değerlendirildiğinde, bunların büyük bir çoğunluğunun, yazarın eserlerini edebî açıdan ele alarak incelediği görülmektedir.

Bu araştırma önemini, yazarın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden toplumsal ve kültürel değişmeyi yansıtan söz konusu iki romanını, sosyolojik bir bakış açısıyla ele alan disiplinlerarası bir çalışma olmasından almaktadır. Dolayısıyla araştırma, Tanpınar'ın, farklı zihniyetlerin yansıma alanı olarak tasarladığı bu iki romanını, modernleşme, din, kültür ve gelenek ekseninde, yazarın zihniyet dünyasını ortaya koyacak bir ufuk içinde eleştirel bir yaklaşımla ele almak açısından, kendini, sınırlarını bu konuda yayımlanan az sayıda kaynağın çizdiği bir çerçeve içine yerleştirmektedir. Araştırmamızı önemli kılacak bir başka boyut, Tanpınar'ın yukarıda verilen kavramlaştırmalarının, geçmişle gelecek, gelenek ve modernlik, Doğu ve Batı bağlamında bir sentez arayışına yönelik olup olmadığının yanı sıra, yazarın bu iş için gerekli entelektüel donanıma sahip olup olmadığına odaklanmasıdır. Bir başka deyişle, araştırmamız, hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet dönemini tecrübe etmiş bir geçiş kuşağı aydını olarak Tanpınar'ın, Batılı Modernleşme karşısındaki duruşunu ortaya koymaya çalışırken, bir yandan da eleştirel bir tavır içinde sorgulamakta, gerekli gördüğü yerde paradoksal yönlerini de göstererek zihniyet dünyasının sınırlarını belirginleştirmek istemektedir.

1.3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Nitel desenli bir yapıya sahip olan bu araştırmada temel olarak hermeneutik araştırma yöntemi ve söylem analizinden yararlanılmıştır. Hermeneutik, "poesis ürünleri

olarak edebiyat yapıtlarını, özgünlük ve öznelliklerini dikkate alarak anlama ve yorumlama görevinin, yazılı yapıtları anlama ve yorumlama sanatının ve tekniklerinin önemli bir alanı" (Özlem, 2011:12) dır. Bu yöntem teolojik hermeneutik olarak 18. yüzyıla kadar kutsal metinlerin, filolojik hermeneutik olarak edebi metinlerin yorumlanması amacıyla kullanılmıştır. Yöntem, 19. yüzyılla birlikte özellikle Schleiermacher ve Dilthey'in çabalarıyla edebiyat yapıtlarının çözümlenmesine yönelik felsefî bir derinlik kazanmıştır. Bu filozoflara göre, dil, sadece gösteren-gösterilen denklemi içinde dış gerçekliğin yansıtıldığı bir ayna değil, bizzat insanın yarattığı, inşa ettiği çok anlamlı/katmanlı bir gerçeklik olarak varlık kazanır. Özetle insan ürünü olan yapay bir gerçeklik olarak dil, kendi içindeki hareketiyle çok anlamlılığın bizzat kaynağıdır ve bu çokanlamlılık, özellikle edebiyat yapıtlarında temel niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Özcan'a göre ise, yorum, sınırını dilin durduğu yerde bulur, bu sınır yalnızca dilin içindedir ve yorumu ancak sessizlik tüketebilir. Dolayısıyla "anlam bir şeyle bitişik ya da bir şey içinde bulunan, apriori, varoluşumuzu değerli kılan bir kategoridir." Bu yüzden "en yoğun mistik tecrübe dâhil anlaşılabilen ve iletilebilen her anlam, ancak dilde tezahür edebilir ve dille anlatılabilir" (Özcan, 1998:5). Öte yandan hangi alanda yapılırsa yapılsın iyi tasarlanmış bir sosyolojik araştırma, insanın toplumsal yaşantısını daha iyi kavramasına yol açmalı, ortaya koyduğu sorular ve bu sorulara verdiği cevaplarla, ulaştığı bulgularla alanına özgün bir katkı sağlamayı amaçlamalıdır. Anthony Giddens'e (2005) göre, iyi bir sosyolojik araştırma, soruları elden geldiği kadar kesin hale getirmeye çalışır; sonuçlara varmadan önce olgusal kanıtlar toplamaya uğraşır. Bunun için de bir sosyal araştırma yaparken kullanılacak en uygun araştırma yöntemin tespit edilmesi her zaman büyük bir önem taşır. Edebiyat ve sosyoloji gibi iki farklı disipline dayanılarak yürütülen "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Romanlarında Gelenek Modernleşme ve Din Ekseninde Toplumsal Değişmenin Doğası" adlı tezimizde yöntem olarak hermeneutik

ve eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Neden bu yöntemlerin tercih edildiğinin daha iyi anlaşılabilmesi için söz konusu yöntemler hakkında verilecek kısa bir bilgi yararlı olacaktır.

Bilindiği üzere sosyolojide, hermeneutik araştırma yöntemi 'Anlama' (verstehen) ve 'yorumlama' (hermeneutic) ya dayanır. Bu yöntemin kurucuları arasında önemli düşünür ve sosyologlar olarak, Friedrich Schleiermacher (1768-1834) Wilhelm Dilthey (1833-1911), Max Weber (1864-1920), Hans Georg Gadamer (1900-2002) adları özellikle önemlidir. Söz konusu düşünür ve sosyologların bu konudaki görüşlerini kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Schleiermacher, bilginin özne ve nesne diyalektiğine dayandığına inanmakta, ancak özne ve nesneyi birbirinden bağımsız olarak ele almaktadır. "Hermeneutik daire" kavramını ortaya atan düşünür, her bütünün parçalardan oluştuğunu, dolayısıyla bütünün bilinmesinin parçaların, parçanın anlaşılabilmesinin de bütünün özelliklerinin bilinmesine bağlı olduğu söylemektedir.

Onun bu diyalektik kavrayış içinde öne çıkardığı kavram, her iki alanın içine alan "uyum" kavramıdır. Ona göre, anlama varabilmek demek her sözcüğün yazarın metni içinde bir bağlama oturması gerekir. Aynı şekilde yazarın her metnini diğer metinleriyle bir bağlam içinde düşünmek gerekir. Dahası yazarın bütün eserlerinin edebiyat dünyası içinde yazılmış diğer eserler içinde bir yere oturtulması aynı şekilde önemlidir. Bu kapsamda, metnin, eserin, anlamına tam olarak vakıf olunabilmesi için, metnin yaratılma sürecinin önemli bir bileşeni olarak yazarın ruhsal ve zihinsel dünyası da son derece değerlidir. Ayrıca, yazarın ruhsal ve zihinsel dünyasının inşasında, içinde yaşadığı sosyal, kültürel, ekonomik ortamın önemi açıktır. 'Anlama' ve 'yorumlama' arasında ayrım yapan Dilthey'e göre, duyularımıza dışarıdan verilen göstergeler aracılığıyla içerdekini tanıma sürecine anlamak (verstehen) adı verilir. Aslında anlama çeşitli basamaklarda gerçekleşir ve sanatsal bir süreç halinde, denetlenebilir bir nesnellik katına eriştiğinde ise, artık 'yorum' dan söz edilebilir (Kasapoğlu, 1990: 60).

Dilthey'in düşüncelerinden ciddi olarak etkilenmiş bir sosyolog olan Weber de kendi sosyolojik yaklaşımını 'yorumlayıcı' sosyoloji anlayışı olarak tanımlamıştır. Weber'in bu yaklaşımında, yaşadığı dönemin baskın pozitif sosyoloji anlayışının büyük bir etkisi bulunmaktadır. Çünkü pozitivistler (Olgucular), sosyal olgunun anlaşılmasında deneyle doğrulanabilecek gözlem dışında her türlü veriyi yadsımaktadırlar. Weber'e göre ise sosyolojinin amacı, sosyal eylemin doğasının bütün yönleriyle açığa çıkarılarak aydınlatılması demektir. Bunun için de gerçekliğin görünen yüzünden hareketle görünmeyen yüzüne, bir başka deyişle sosyal eylemin dokusunda içkin nedenlerle açık bir biçimde yüzleşmek gerekir. Kısaca Weber, pozitivistlerin deneyle doğrulanabilir gerçekliğe verdikleri önemi değerli bulmakla birlikte, deney ve gözlemi sosyal eylemin bütün yönleriyle kavranabilmesinde yeterli olarak görmez. Bu gerçekliğin, onun dokusuna içkin nedenselliklerle birlikte "yorumlanması" ndan yana bir tavır alır. Çağdaş hermeneutik biliminin kurucusu olarak bilinen düşünür Hans Georg Gadamer ise, bilginin, anlamın doğasıyla ilgili kendisinden daha önceki yaklaşımların belirgin özelliği olan özne ve nesne ayrımını bütünüyle aşan bir perspektife ulaşmıştır. Hans Georg Gadamer'e göre "anlamak" (verstehen) sadece bir araştırma yöntemi değil, insanın toplumsal varoluşunun en önemli özelliklerinden biridir. Anlamadan yorum yapılamayacağına inanan Dilthey'in aksine Gadamer, "her anlama çabasının özünde bir yorumlama olduğuna inanır" (Kasapoğlu:1990: 63). Gadamer'e göre, her anlama çabası doğası gereği bir yorumlamadır, dolayısıyla metin bağlamında anlam ya da bilgi denilen "şey", ne metni okuyanın kendisinden ne de metinden bağımsız var olamaz. Dolayısıyla esasen anlam, metnin okura telkin ettiğiyle okurun ondan anladığı arasında meydana gelmektedir. Filozofa göre; metnin vaazı ile okurun bakış açısı arasında gerçekleşen bu kavrayış "ufukların kaynaşması" nın bir sonucudur. Bu sözlerden Gadamer'in, bir sosyal araştırmada, anlama, yorumlama ve uygulamayı bir tek sürecin safhaları olarak gördüğünü söylemek mümkündür.

Sonuç olarak; Tanpınar'ın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte meydana gelen toplumsal gelişmelerin yol açtığı çok yönlü etkileri, bir edebiyatçı olarak eserlerinin odağına alması, onu, hermeneutik bir okumayla ele almayı gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla yazdığı eserlerin aynı zamanda belirli bir tarihsel döneminin karakteristiklerini edebî bir söylem içinde ortaya koyan bir dilsel hareket oluşu, onun hermeneutik araştırma yöntemiyle incelenmesini gerektirir. Çünkü bu yöntemle yapılan metin incelemesinde dil, hem bir anlam taşıyıcı olması, hem de edebî bir metnin yorumuna imkân vermesi bakımından son derece önemlidir. Öte yandan bilindiği gibi söylem, araştırma nesneleri açısından ele alındığında, değişik bakış açısı ve yorumlara dayanılarak farklı açıklanmalar yapabilmeyi mümkün kılar. Bazı araştırmacılara göre söylem, konuşma ve yazmaya içkin bütün eylemleri dile getiren bir kavram olarak ele alınırken, kimileri onu, sadece konuşmanın varyantları içinde meydana gelen pratikler olarak değerlendirmektedir. Çelik ve Ekşi'ye (2013:999-1000) göre ise, eleştirel söylem analizi, kendisine sözlü ve yazılı ürünleri esas alan geniş tabanlı toplumsal/kültürel çalışmaları tanımlayan bir yöntem olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bu yöntem, sosyoloji, psikoloji, sosyalpsikoloji, edebiyat, antropoloji, siyasal bilimler gibi çeşitli alanlara uygulanabilecek tarihsel ve düşünsel bir arka plana sahiptir. Sonuç olarak; bu araştırma hermeneutik yöntemin ve eleştirel söylem analizinin metin incelemeleri için önemli gördüğü ön kavram ya da bir başka değişle anahtar kavramlar belirlendikten sonra ulaşılan kavramsal bir çerçeve içinde yürütülmüştür. Bu kavramsal çerçeve ise, genel olarak, toplumsal değişme, kültürel değişme, modernleşme, geç modernlik Batı dışı modernleşme, rasyonelleşme, sekülerleşme, "kültürel Müslümanlık", "büyüden arınmış dünya", "bürokratikleşme", yabancılaşma, toplumsal cinsiyet, toplumsal denetim, "yaratıcı tekâmül", kültürel süreklilik, "medeniyet değiştirme" gibi bir dizi kavramdan oluşmaktadır.

1.3.1. Veri Toplama Teknikleri

Nitel bir desene sahip bir araştırma olan tezimiz, öncelikle kendine, geniş bir literatür taramasını hareket noktası olarak almıştır. Bilindiği üzere literatür taraması adı verilen yöntem, konuyla ilgili halihazırdaki kaynak ve ürünlerin incelenerek değerlendirilmesi, yorumlanması yoluyla veri elde edilmesi esasına dayanır. Söz konusu yöntem bağlamında, hem toplumsal/kültürel değişme ve Batılı modernleşmeyle, hem de başta yazarın kendisinin eserleri olmak üzere Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilgili kitap, akademik araştırma (yüksek lisans ve doktora çalışmaları), makale, gazete, belge, tutanak, anı, biyografi vb. yazılı ve video, fotoğraf, belgesel gibi işitsel/ görsel kaynaklar incelenerek değerlendirilmiştir.

1.4. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE ANALİZ SÜRECİ

Araştırmanın konusunu destekleyen kuramsal bir çerçeve içinde, önce toplumsal ve kültürel değişme, Batılılaşma, modernleşme, Batı dışı modernleşme, Geç modernlik gibi kavram öbeklerinden yola çıkılarak, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan Batılı modernleşme süreci ve bu sürecin temel karakteri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu sürecin incelenmesinde Tanpınar'ın 'kültürel süreklilik' ve 'medeniyet değiştirmesi' konusunda ortaya koyduğu düşüncelerin yanı sıra ekonomi politik bir yaklaşım tarzı da dikkate alınmıştır. Sonra Tanpınar'ın yaşadığı sosyal kültürel çevrenin ve etkilendiği kaynakların yazarın zihniyet dünyasının biçimlenmesindeki rolüne odaklanılmış, hem Osmanlı'nın son dönemlerini hem de Cumhuriyet'in erken ve geç dönemlerini 'içerden' tecrübe etme fırsatı bulmuş yazarın, Batılı modernleşmeyi nasıl değerlendirdiği ele alınmıştır. Kültürel sürekliliğin sağlanmasında yazar açısından önemli olduğu düşünülen musikî, din, dil, mimarî, edebiyat ve güzel sanatlar, Tanpınar'ın sosyolojik tahayyülünün ışığında, eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmiş, bu alanların toplumsal hafızanın gelecek kuşaklara aktarılmasına katkısı üzerinde durulmuştur. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme çabaları incelenirken, Batı'nın ve Doğu'nun

modernleşme dinamiklerinin birbirinden farklı olduğu gerçeği her zaman akılda tutulmuştur. Bilindiği üzere Batı'da ilerlemeyi sağlayan temel dinamik sanayileşme olmakla birlikte, ilerleme, sanayileşmenin doğurduğu toplumsal sınıfların, hem devletle hem de kendi aralarındaki çıkar çatışmalarıyla biçimlenerek yol almıştır. Buna karşın Doğu'da, özelde Osmanlı'da modernleşme çabaları, birçok nedenle, toplumsal sınıflara ya da devletle çatışmaya dayanmamaktadır. Çatışma ve gerilim, kimi zaman padişahın da desteklediği, Batılı modernleşmenin gereğine koşulsuz iman etmiş seçkin bir askerî ve sivil bürokrat grubuyla, din ve gelenek ekseninde bir araya gelmiş muhafazakâr toplumsal gruplar arasında cereyan etmiş görünmektedir.

1.4.1. Ahmet Hamdi Tanpınar'la İlgili Yapılan Araştırmalara İlişkin Genel Değerlendirme

Tanpınar'ın romanları, "Mahur Beste" (1944)'den "Huzur" (1948)'a, "Sahnenin Dışındakiler" (1950)'den, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954)'ne uzanan bir zamansal çizgide, başka bir deyişle Tanzimat-Meşrutiyet-Milli Mücadele-Cumhuriyet hattında meydana gelen toplumsal değişmelerin etki ve sonuçlarıyla eleştirel bir üslûpla yüzleşmeye çalışır. Yazar, romanlarında bir yandan bizzat içinde yaşadığı toplumsal yapı ve zihniyeti, Doğu-Batı, gelenek-modernleşme, mâzi-âtî, eski-yeni gibi dikotomiler üzerinden tartışmaya açarken, bir yandan da kafasındaki ideal toplum ve insan tasavvurunu ortaya koyar.

Tanpınar'la ilgili onlarca yüksek lisans ve doktora tezinin, pek çok akademik makalenin yanı sıra, başta kitap olmak üzere akademik nitelik taşımayan çok sayıda yayın bulunmaktadır. Söz konusu akademik araştırma ve yayınlar, genellikle yazarın fikrî değil edebî yönüyle ilgilidir. Tanpınar'ı toplumsal değişme, modernleşme/Batılılaşma, gelenek ve din, Doğu ve Batı bağlamında ele alan araştırmaların çoğunun ise sosyolojik bir bakış açısıyla kaleme alınmadığı ve genellikle yazarın tek bir kitabı üzerinde durduğu görülmektedir. Söz konusu araştırmaların,

modernleşme konusunda Tanpınar' ın düşüncelerinin ana hatlarını ele veren önemli bir hareket noktası olarak değerlendirdiğimiz, "medeniyet değiştirmesi" ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinden yola çıkmaması ise yazarın zihinsel dünyasının ortaya konulmasında önemli bir eksiklik olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden yazarla ilgili akademik araştırmalar incelenirken, Tanpınar'ın Türkiye'de yaşanan modernleşme, toplumsal ve kültürel değişme karşısındaki bakış açısını ortaya koyan, zihniyet dünyasının kodlarını keşfetmeye çalışan araştırmalara ayrı bir dikkatle yaklaşılmıştır. Bu araştırmalardan biri, Mustafa Ahmet Düzdağ'ın, bir doktora tezi olan "Virginia Woolf ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Günlüklerinde Kültür ve Buhran" (2014) adlı araştırmasıdır. Araştırma, kültürel değişimin, toplum ve birey üzerinde yarattığı etkileri odağına alan iki yazar olarak değerlendirdiği Tanpınar'ı ve Woolf'u karşılaştırmalı edebiyat bağlamında ele almaktadır. Düzdağ'ın deyişiyle, araştırma, her "iki yazarın günlüklerini edebi ve sosyal açıdan değerlendirerek, bu eserlerin tutarlılığını, bir edebi tür olarak diğer nevilerden farkını ve sosyal çevre ve durumla bağını incelemektedir" (Düzdağ, 2014,vii). Araştırma aynı zamanda Türk modernleşmesinin, toplumsal dinamikler açısından Batılı modernleşmeden farkını ve kendine özgülüğünü karşılaştırmalı bir yaklaşım içinde göstermeyi amaçlamaktadır. Aslı İngilizce olan bu tezin, araştırmamızı ilgilendiren en önemli bölümü, Tanpınar'ın "Yaşadığım gibi" (2011) adlı kitabında bulunan "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" adlı makalesinde öne sürülen düşüncelerden esinle kaleme alınmış olmasıdır. Tezin özellikle üçüncü bölümü, "Medeniyet Değişmesi ve İç İnsan: Zihinsel Dönüşümün Yazarı Olarak Tanpınar" ("Change of Civilization and the Inner Man": Tanpınar as a Writer of Mental Transformation") araştırmamız açısından özellikle önemlidir. Düzdağ, bu bölümde gerek Woolf'un gerekse Tanpınar'ın içinde yaşadıkları toplumların geleneksel paradigmalarının zaman içinde dönüştüğünü ve her iki yazarın da bu dönüşümden büyük bir hayal kırıklığı yaşadıklarını söylemektedir. Düzdağ, Batı ve

Doğu toplumlarının her ikisinin de bir toplumsal dönüşüm geçirdiğini, ancak Batıda bu toplumsal dönüşümün "istikrarlı" bir devlet yapısından modernleşme yoluyla daha ileri bir aşamayı, Doğuda ise geleneksel ve İslâmî bir yapıdan modern cemaatlere doğru bir geçişi temsil ettiğini dile getirmektedir. Ona göre, Batıdaki modernleşme, daha kapsayıcı ve olumlu bir nitelik taşımakta olup Doğudakinin aksine, geçmişin, geleneğin bütünüyle reddine bağlı gerçekleşmemiştir. Bölümün ana düşüncesini oluşturan bu görüş, ilerleyen satırlarda siyasî, iktisadî ve sosyokültürel planda derinlikli bir analize dönüşmemesine rağmen, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan toplumsal değişmenin doğasını anlamaya bir kapı aralamaktadır.

Tanpınar'la ilgili bir başka önemli doktora tezi, Sümeyye Dinler tarafından kaleme alınan "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Şehir Kültürü" (2018) başlıklı araştırmadır. Dinler, bu çalışmasında, kültürün en somut bileşenlerinden biri olan ve toplumun yaşadığı sosyokültürel değişimi en iyi yansıtan şehri, Tanpınar'ın bakış açısıyla ele almakta, onu geçmişten bugüne yaşanan toplumsal değişimin canlı bir tanığı olarak değerlendirmektedir. Araştırmanın birinci bölümünde Tanpınar'ın şehir algısından yola çıkarak, şehri oluşturan maddî ve manevî unsurların bir dökümünü yapan Dinler, ikinci bölümde, bir şehirli olarak Tanpınar'ı ele almakta, onun şehirle kurduğu ilişkinin mahiyetini anlamaya çalışmaktadır. Araştırmanın üçüncü bölümü, şehir ve değişim arasındaki ilişkinin, Tanpınar açısından ne anlam ifade ettiğine ayrılmıştır. Bu bölüm esasen, kendi araştırmamızın bir bölümünde de değindiğimiz kültürel sürekliliğin sağlanması bağlamında özellikle önemlidir. Çünkü bu bölümde, kültürün en önemli maddî unsurlarından olan, şehirler ve şehre ruhunu veren yapılar, geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde kurulması arzu edilen sağlıklı ilişkinin parçaları olarak Tanpınar'ın bakış açısıyla ve eleştirel bir üslûpla ele alınmaktadır. Dinler'e (2018:228) göre; Tanpınar, "modernleşme sürecindeki şehir yapısı üzerindeki yıkma, bozma, silme faaliyetlerini şiddetle eleştirdiği gibi," geleceği okuyamayan geleneksel bir şehir

yapılanmasına da şiddetle karşı çıkar. Tanpınar'ın, şehir planlamasının, mimarînin ve maddî kültürel varlıkların korunmasının önemi, bu değerlerin korunarak geleceğe aktarılması konusunda derin bir hassasiyet içinde olduğunun ipuçlarını veren bu bölüm, şehri bir mekân olarak ele almasının yanı sıra, manevî ve maddî kültür bileşenlerinin sıkıca birbirine bağlandığı bir hâfıza olarak ortaya koymasıyla da önemlidir. Tanpınar' ın mekân ve hâfıza arasında kurduğu ilişki modern bir ilişkidir. Bu ilişkinin modern oluşu ise, geçmişin değerini bugünün terazisinde tartabilecek bir bakışla ele alabilmesindedir. Dinler, geçmişin toplumsal hâfızada korunabilmesinin şartını bir bakıma manevî kültürü de yansıtan bir ayna işlevi gören maddî kültür ögelerinin bilinçli bir biçimde sahiplenilmesinde görür. Bu konuda Tanpınar'ın "Beş Şehir" (1946) adlı eserinde söylediği: "gerçek yapıcılığın, mevcudu muhafaza ile başladığını öğrendiğimiz gün mesut olacağız" sözüne atıfta bulunur. Yazara göre, şehir, bir toplumun hem maddî hem de manevî kültürünün cisimleşmiş halidir (Dinler, 2018:230). Gerçekten de Tanpınar, önemli bir eseri olan "Beş Şehir" (1946) adlı kitabında, bir kıymetler manzumesi olarak tanımladığı medeniyetin beşiği olarak gördüğü şehri, Selçukludan Osmanlıya oradan da Cumhuriyet'e uzanan tarihsel bir süreç içinde, maddî ve manevî kültür unsurlarıyla beraber ele alır. Şehrin bu zaman dilimi içinde geçirdiği dönüşümü kendi toplum ve insan tasavvurunun ışığında canlı bir üslûpla anlatır, tarihe, insana, kültüre, rengini ve kokusunu veren bir sırrın peşinde, Bursa, İstanbul, Ankara, Erzurum ve Konya gibi Anadolu'nun ruhu olan şehirleri dolaşır. Tanpınar'a göre, bu şehirler, kendine has bir medeniyetin beşiği oldukları kadar, gelenek ve modernleşme arasında yaşanan gerilimin de en derin izlerini taşır. Dinler (2018:257) Tanpınar'ın şehirde maddi ve manevî unsurlar üzerine yaptığı vurgunun uyumdan yana olduğunu, Tanpınar için, şehrin tarihi ve geleneği ile uyumlu olabilecek her şeyin kabul edilebileceğini söyler. Çünkü yazara göre; geleneğin süzgecinden geçip şehirlinin hayatına mâl olan,

başka bir deyişle geleneği reddetmeden, onun yaşayan yanlarını dikkate alarak yapılmış her değişiklik, medeniyette ileri bir aşamayı temsil etmektedir.

Tanpınar'la ilgili doktora çalışmalarından bir diğeri Ali Öncü (2015)'nün Tanpınar'ı Oğuz Atay'la birlikte "Değerler Eğitimi" bağlamında ele alarak sorguladığı, "Değerler Eğitimi Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'da Değerler" adlı üç bölümden oluşan araştırmasıdır. Yazar araştırmasının, "var olma" sürecinde kültürü "inşa eden" ve kültür tarafından "inşa edilen" insanın, kültürün manevi parçalarından biri olan "değerlerle" ilişkili olduğunu söyler. Yazara göre; araştırmanın amacı; bu ilişkiyi "genelde sanat ve edebiyat; özelde ise edebiyatın belki de en geç ortaya çıkan alanı olan roman çerçevesinde, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'ın eserleri üzerinden incelemektir" (Öncü, 2015:2). Söz konusu doktora tezine yakından bakıldığında Öncü'nün araştırmasının Tanpınar'ın "Huzur" ve Atay'ın "Tutunamayanlar" adlı romanlarını merkezine aldığı ve araştırmayı yönlendiren iki temel sorunun öne çıktığı görülmektedir. Bunlardan ilki: Bir toplumsal yapı içinde "kültürün en temel bileşenlerinden biri olan sanat ve edebiyatın bireylerin değerler sistemine etkisi nedir? İkincisi: bireysel ve toplumsal değer yargılarının oluşumunda son derece önemli bir sosyal olgu din sanatı ve edebiyatı nasıl etkiler? Ali Öncü, araştırmasının giriş bölümünde teze konu her iki yazarın çözümlenmesinde geçerli olacak bir kavramsal çerçeve ortaya koymaktadır. Bu kavramsal çerçeve içinde dinin, ahlâkî değerlerin nitelikleri konu bağlamında tanımlanarak açıklanmakta, sanatın, edebiyatın –özelde romanın-tanımı, doğuşu ve tarihsel gelişimi hakkında belirli başlıklar altında bilgi sunulmaktadır. Yazar, birinci bölüme bağlı olarak tezinin üçüncü bölümünde iki başlık altında, sanat ve edebiyatın "hakikat açısından bir değer dizgesi oluşturmadaki rolü" nün yanı sıra, bir sanat olarak romanın din eğitimi bağlamında "değerler eğitimi" ne nasıl bir katkı sunacağını ele almaktadır. Öncü'nün araştırmasında, bu tez bağlamında sözü edilmesi gerekli asıl bölüm ikinci bölümdür.

Yazar, bu bölümün ilk alt başlığı olan “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Yaşamın Değeri ve Hayatı tecrübe etmek” kısmında, hayat, tecrübe, ölüm gibi kavramların, Tanpınar’ın “Huzur” adlı romanının temel karakteri olan Mümtazın bakış açısından ve onun diğer ana roman kişileriyle ilişkileri bağlamında nasıl ele alındığını örneklerle ortaya koymaya çalışmaktadır. Yazara göre, Mümtaz’ın kişiliğinin şekillenmesinde çocukluğundan yetişkinliğine kadar, içinde yaşadığı “muhafazakâr” çevrenin ciddi bir etkisi vardır. Mümtaz, aileden başlayarak sağlam bir değerler eğitimi alır ve aileden koptuktan sonra başta yanında yetiştiği İhsan olmak üzere, aynı değerler çizgisini sürdüren kişilerin bilgi ve tecrübelerinden yararlanarak anlam ve kimlik arayışını sürdürür. Araştırmamız bağlamında önemli olduğu değerlendirilen bir başka doktora tezi ise Meriç Erdoğan’ın “Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar” (2002) adlı çalışmasıdır. Ancak araştırmamız devam ederken söz konusu tez için YÖK’ün veri tabanında yayım izni bulunmadığından teze ulaşılamamıştır. Ancak tezin künyesinden yazarın amacının, çok yönlü bir sanatçı olan Tanpınar’ın eserlerinden hareketle, siyaset, felsefe, ekonomi, psikoloji, sanat vb. konulardaki temel düşünceleri üzerine genel bir giriş sunabilmek olduğu anlaşılmaktadır.

Bilindiği üzere Tanpınar “modern” bir yazar olmakla birlikte, adına ister muhafazakâr bir tavırla Batılılaşma, isterse pozitif/rasyonel bir anlayışla modernleşme denilsin, Tanzimat’tan beri devam eden bu sürece karşı eleştirel bir tutum içindedir. Öyle ki onu, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” adlı makalesinde öz iradeye dayanan planlı programlı bir “medeniyet değiştirme” bile değil, değişim karşısında iradenin bütünüyle pasif kaldığı bir “medeniyet değiştirmesi” olarak görür. Kavramın bu şekilde kullanılması elbette ki muktedirler tarafından bu sürecin, baştan itibaren jakoben bir anlayış içinde yönetildiğine atıfta bulunmak içindir. Yazarın düşüncelerinden anlaşıldığı kadarıyla, gerek Batıda gerekse Doğuda olsun, toplumların hayatına rengini ve kokusunu veren, toplumları dünden bugüne taşıyan, gözle görülmeyen ama toplumsal

yapıda sessizce işleyen bir "mekanizma", deyim yerindeyse siyasî, iktisadî, tarihî ve sosyokültürel ağların oluşturduğu bir örüntü vardır. Çağın gereklerine uyum sağlamaya çalışırken bu bütünselliğin korunması, toplumların bugününü geleceğe bağlayan sağlam temellerin oluşturulabilmesi için elzemdir. Yazara göre; bu bütünlük, başka bir söyleyişle "hal ve mâzi arasındaki bu bağ", Selçukludan Osmanlıya devam edegelen bir özellik taşımakta olup bu durum Tanzimat'la akamete uğramıştır. Oysa Batıda, Ortaçağ'ın, Rönesans'ın, Sanayi Çağının insanı ve bugünün insanı, tarihsel süreç ne kadar "dalgalansa da" bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı bir bütünlüğün içinde vücut bulmuştur. Bunun böyle olması ise eşyanın tabiatına gayet uygun bir durumdur çünkü Tanpınar'a göre; medeniyet bir bütündür, kurumları değer hükümleriyle varlık kazanır. Onları gereksiz bulmaz, onlardan şüpheye düşmez. Nasıl ki insan bir eli, bir ayağı, bir kulağı olduğunu düşünmeden bu organlarıyla birlikte yaşayıp gidiyorsa, bir toplum da onlarla öyle yaşar. Yazara göre; tarihsel ve toplumsal açıdan gerçek şekillenme (taazzuv) budur (Tanpınar, 2017: 38). Ancak Tanpınar'ın toplumsal yapıyı/tarihsel süreci, ortaya koymaya çalışırken kullandığı bu analiz, toplumların tarihinde meydana gelen makro seviyedeki dönüşümleri ifade etmek için kullanılan toplumsal değişme kavramının altında yatan temel dinamiğin, eş bir deyişle toplumların ahlak ve zihniyet dünyasını üreten asal unsurun, iktisadî ve siyasî yapının pek farkında değil gibidir. Zaten bu araştırma da her ikisi de Batılı modernleşmeyi merkezine alıyor olsa da, yazarın birbirine karşı konuşlandırdığı iki temel eseri olan "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954) adlı romanlarından yola çıkarak yazarın Batılılaşma/modernleşme karşısındaki durumunu eleştirel bir tavır içinde sorgulamak ve bu meseleye bakış açısını netleştirmek istemektedir. Araştırma, yazarın hem iki zıt sosyal tahayyülü odağına alan söz konusu romanlarını karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alıp çözümlerken, hem de sosyoloji ve edebiyat disiplininin imkânlarını kullanarak Tanpınar zihniyet dünyasının temellerini keşfetmeyi hedeflemektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞME

1.1. TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞME KAVRAMI

Toplumsal değişme

Toplumun ne olduğu, insanın sosyal bir varlık haline gelmesindeki yeri ve önemi her zaman tartışılagelmiştir. İnsanı diğer canlılardan ayıran temel özelliklerden biri, belirli kurallara bağlanmış bir toplumsal yapı içinde bir arada yaşamasıdır. Tarihsel süreç içinde, insanların, topluluktan toplumsal yapıya doğru geçişleri çok uzun bir zaman almış, insanlar, dünyanın farklı coğrafyalarında, değişik siyasi, ekonomik, sosyokültürel değerlere sahip toplumsal yapılar içinde yaşamışlardır. Toplum, bir insan ömründen daha uzun süre yaşayan, var olmak, hayatta kalabilmek için bir irade ortaya koyan, ortak değer ve davranışlar etrafında örgütlenmiş kararlı bir yapı olarak tanımlanabilir (Kongar,1999: 43). Kongar'ın bu tanımının kapsamı, onun belirli bir tarihî, siyasi, iktisadî ve sosyokültürel temele sahip olduğu gerçeği de eklenerek genişletilebilir. Öte yandan toplum, toplumların tarihi özgünlüğünden hareketle; vatan, dil, din, kültür, ülkü birliği, ekseninde de tanımlanmaktadır. Söz gelimi Kaplan'a (1999: 22) göre; "kültür denilince akla ilk gelen şey dildir. "Dil" millet denilen sosyal varlığı birleştirir." Kültürü tıpkı Marx'ın yaptığı gibi, temelinde üretim ilişkilerinin bulunduğu, bir başka deyişle ekonomik temelin, yani alt yapının üst yapıyı belirlediği, bu nedenle sınıflar arası çatışmaların etkin olduğu bir yapı olarak ele alan yaklaşımlar da vardır. Aynı şekilde toplum kavramını, toplumsal yapıyı bir ağ gibi saran insan ilişkilerini ve uyumu merkezine alarak tanımlayan sosyologlar da bulunmaktadır. Söz gelimi Merton, toplumu, "her zaman uyumlu bir bütünlük ve uyum içerisinde olmayan statü ve rol ilişkilerinden müteşekkil bir yapı" olarak tanımlar (Sunar: 2015). Kültüre bakışını hermeneuik (yorumsayıcı) yaklaşım üzerinden şekillendiren Geerzt (2019: 19)'e

göreyse kültür**,** kısaca, bir toplumsal yapıyı oluşturan anlamlar ağıdır. Yazar, bu düşüncesini, kültür kavramının esas olarak göstergebilimsel bir kavram olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşüyle daha da somutlaştırır. Ona göre, Max Weber'in de dile getirdiği gibi insan, kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvandır, dolayısıyla kültür denilen şey de bu ağların kendisinden başka bir şey değildir.

Değişme, hayatın temel olgularından biridir, belirli bir tarihsel dönem içinde doğada, toplumda, insanda meydana gelen farklılaşma ya da başkalaşmalar değişme kavramıyla dile getirilebilir. Toplumsal değişme ise bir toplumun siyasi, iktisadî ya da sosyokültürel yapısında meydana gelen büyük ölçekteki nitel değişmeleri ifade eden sosyolojik bir kavramdır. Söz gelimi, toplumsal değişme kavramını, Batıda, sanayileşme ve endüstrileşmeyle birlikte meydana gelen toplumsal farklılaşmalara, toplumsal sınıflar arası gerilim ve çatışmalara, kentleşmeye bağlı nüfus hareketlerine, ekonomik ve siyasi yapıların değişmesine atıfta bulunan bir kavram olarak düşünmek mümkündür. Toplumsal değişme "toplumsal yapıların, bu yapıları oluşturan ilişkiler ağının ve bu ilişkileri belirleyen toplumsal kurumların değişmesidir" (Acun, 1999:1). Acun'un bu tanımı görünüşte bir değer yargısı içermemekle birlikte, bir toplumda ortaya çıkan toplumsal değişmenin niteliği, genel olarak bir değer yargısı taşır. Çünkü o, ortaya çıktığı toplumun tarihsel, iktisadî, siyasî sosyokültürel yapısına bağlı olarak biçimlenir ve sanayileşme ya da endüstrileşme, Batılılaşma, modernleşme, ilerleme, devrim gibi bir takım adlar alır. Bu kavramların her bir ise, birbiriyle ilişkili olmakla birlikte özde birbirinden farklıdır. Sözgelimi Tolan'a (1985:290) göre; toplumsal değişmenin özel bir görünümü olan modernleşme kavramı, genellikle az gelişmiş ülkeler kavramlaştırmasıyla nitelendirilen ülkelerin iktisadî, siyasî ve sosyokültürel bakımdan, gelişmiş ya da başka bir deyişle sanayileşmiş ülkelerin modernleşme modellerini esas alan bir toplumsal değişme göstermeleri anlamında kullanılmaktadır. Bu kavram, Türkiye tarihinde, kimilerince olumlu bir ilerlemenin olduğu bir dönemi

simgelerken, aynı dönemi Batılılaşma olarak kavramlaştıran kimileri için olumsuz bir nitelik taşır. Demek ki, toplumsal değişme kavramı, nötr bir kavram olmakla birlikte, bir sosyal olguya dönüştüğünde belirli bir değer yüklenmektedir. Tarihsel olarak toplumsal değişme sürecinin temelinde, insanlığın ortaya koyduğu somut ve soyut ya da maddi ve manevi birikimin bulunduğu ileri sürülebilir. Maddi birikim, bilim ve teknolojiyi, manevî birikim ise din ve ideolojiyi kapsar. Kongar'a (1999: 60) göre; toplumsal değişmeyi, insan-doğa çelişkisinin belirlediği bilim ve teknolojiyle, insan-insan çelişkisinin belirlediği ideoloji arasındaki etkileşim şekillendirir. Sonuç olarak Toplumsal değişme kavramının, genellikle, bir toplumun siyasî, iktisadî, sosyokültürel yapısını derinden etkileyen, hem insanın hem de toplumun zihniyet dünyasını köklü bir biçimde değiştiren makro değişikliklerle karakterize bir dönüşümü temsil ettiği söylenebilir.

Toplumsal değişme özünde nitel bir değişmedir, nitel değişme, nicel birikimlerden beslenerek oluşur, o, bir bakıma belirli bir kıvama gelmiş nicel birikimlerin şekil değiştirmesi, farklılaşmasıdır. Nicel ve nitel değişme arasındaki bağın, değişme, nitel bir sıçramaya dönüştüğünde bile, öz olarak bütünüyle koptuğu söylenemez. Sözgelimi su, iki hidrojen ve bir oksijen atomunun kimyasal tepkimesiyle oluşur, bu moleküller arasında tepkime bir kez başladığında onu geriye döndürmenin imkânı yoktur. Ama tepkime sonucu oluşan sıvı madde, ısı artırılıp azaltılarak katılaştırılsa, buharlaşsa da, öz olarak başka bir maddeye dönüşemez eş bir deyişle su (H_2O) olarak kalır. Bu durum toplumsal değişmenin hem biçim değiştirdiğine ve sürekliliğine hem de kendisini daha önceki birikim ve değişimlere borçlu olduğuna işaret eder. Öyleyse bir toplumsal yapıda meydana gelen nitel gelişmelerin, nicel gelişmelerin itmesiyle oluştuğu, nicel ve nitel değişme arasında çok yönlü bir ilişkinin, alışverişin bulunduğu söylenebilir. Bu ilişkinin dışardan bir müdahaleyle akamete uğratıldığı, başka bir söyleyişle toplumsal değişmenin, belirli bir toplumsal sınıfın ve ya

da seçkinin elinde bir toplum mühendisliğine dönüştüğü toplumsal yapılarda, çatışma ve gerilim, kendine çok güçlü bir temel bulur.

Toplumsal yapının değişmesi, o toplumda yaşayan insanlar arasındaki ilişkilerin de doğasını değiştirir, toplumsal sınıfların ya da grupların, daha önceki toplumsal yapı içinde yerlerinde değişikliğe neden olur. Bu değişikliği öngörebilmek ise, insanın içinde yaşadığı zamana yön veren dinamiklerin, tarihsel çarkın dönüşünü sağlayan unsurların bilincinde olmasını gerektirir. Öte yandan toplumsal değişme, insandan bağımsız bir sosyal olgu değildir, çünkü insan toplumsal değişmeyi yaratan en önemli faillerinden biridir. Toplumsal değişme insanla ete kemiğe bürünür, toplumsal yapıda ve ilişkilerde belirli bir görünüm kazanır. İnsan, toplumsal değişmenin hem öznesi hem de nesnesidir, çünkü toplumsal değişmeyi meydana getiren siyasî, iktisadî, sosyokültürel unsurlarla sürekli olarak diyalektik bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim, toplumsal değişmeyi yaratan önemli bileşenlerden biri olduğu gibi, insanın toplumsal değişme sonucu meydana gelen yeni çevreye uyum sağlayabilmesinin de önemli bir koşuludur. Ayrıca toplumsal değişme tarihsel olarak, bütün toplumlarda evrimci ya da devrimci bir çizgiyi izler. Çünkü toplumların tarihî, siyasi, iktisadî, sosyokültürel yapıları birbirinden farklı olduğundan, toplumsal değişmenin türü ve niteliği toplumdan topluma değişebilir. Dolayısıyla bir toplumda toplumsal değişme, biçimine, hızına, yönüne, dayandığı dinamiklere, toplumsal sınıflara ya da tabakalara bağlı olarak reform, devrim, evrim, modernleşme, Batılılaşma gibi adlar alabilmektedir. Toplumsal değişme, toplumun bütün yapılarında, bileşenlerinde aynı hızda gelişmeyebilir ya da toplumu oluşturan kimi yapılar, bileşenler ondan daha az etkilenebilir. Aynı şekilde, toplumsal değişme, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı değişmelerin zamana yayılan düzenli bir örüntüsü biçiminde ortaya çıkabileceği gibi, birbirleriyle ilişkili oldukları halde, beklenmedik bir biçimde, çok hızlı, hiçbir kurala bağlı olmayan, düzensiz sosyal olgular yoluyla da meydana gelebilir. Öte yandan, güçlü bir toplumsal değişmenin meydana

gelebilmesi, toplumsal sınıfların varlığıyla ve toplumun insan niteliğiyle ilişkili olduğu kadar, toplumsal yapının, sosyokültürel açıdan çeşitliliğiyle, toplumların iktisadî, idari, siyasi değişime olan ihtiyaçlarıyla ve bilimsel, teknik açıdan gelişmişlikleriyle yakından ilişkilidir. Dolayısıyla tarihsel olarak bunlardan herhangi biri ya da birkaçı birden toplumsal gelişmeyi tetikleyen başat bir unsur haline gelebilir. Bu noktada toplumsal değişmenin ortaya çıkmasında "insan niteliği" kavramlaştırması üzerinde özenle durulmalıdır. Çünkü tarihte birçok toplumda meydana gelen toplumsal değişmelere, siyasi ve dinî liderlerin, filozofların ve sosyologların yanı sıra, mucitlerin damgasını vurdukları sıklıkla görülmüştür.

Toplumsal değişmeyi açıklayan evrimci, döngüsel (cyclical), yapısalcı-işlevselci ve çatışmacı olarak sınıflandırılabilecek çeşitli kuramlar bulunmaktadır. Her bir kuram içinde ise çok sayıda sosyolog bulunmaktadır. Bu yüzden araştırmada, her bir kuramın en tanınan sosyologlarının görüşlerine kısaca değinilecektir. Evrimci toplumsal gelişme kuramı içinde önemli bir Fransız sosyoloğu olan Auguste Comte (1798-1857)'un düşünceleri önemlidir. Evrimi, basit olandan karmaşık olana, bir başka değişle de "ilkel" den mükemmele doğru zamansal olarak doğrusal bir çizgi üzerinde gerçekleşen, düzenli değişiklikler zinciri olarak tanımlamak mümkündür. Comte göre; insan zihninin evrimi toplumsal yapının evrimi birbirleriyle doğru orantılıdır. İnsanlık, onun "İnsan İlerlemesinin Yasası" (The Law of Human Progress) ve ya da "Üç Aşama Yasası" olarak adlandırdığı tarihsel bir dönemden geçmiştir. Bu aşamalar teolojik, metafizik ve bilimsel ya da pozitif olarak adlandırılır. Teolojik aşamada insan zihni, doğadaki varlıkların ve olayların temelinde doğaüstü güçlerin bulunduğuna inanır. Metafizik aşamada bunun böyle olmadığını kavramakla birlikte, bütün "sosyal fenomenleri, üretme yeteneği olan soyut güçler, sahici varlıklar olarak düşünür." Son aşama ise insan zihni "mutlak nosyonlara, evrenin kökenine ve amacına, fenomenlerin nedenlerine yönelik boş arayışı terk eder ve kendisini onların yasalarını-yani onların ardışıklık ve

benzeşimlerinin değişmez ilişkilerini araştırmaya verir" (Hülür, Toker vd, 2014: 27). Doğada insan dışında toplumsal değişimi sağlayabilecek hiçbir failin bulunmadığına, insanların kendi tarihlerini yarattıklarına inanan Karl Marx (1818-1883) göre, toplumsal değişme ilerlemenin motor gücüdür. İnsan kendi yarattığı toplumsal değişme sürecinin içindeyken hem toplumsal değişmeyi biçimlendirir, hem de bu süreç içinde kendisini dönüştürür. Marx, insanın içinde yaşadığı toplumsal koşullara ve sınıfsal çatışmalara büyük bir önem atfeder. Çünkü hem toplumsal değişmeyi hem de "insanlığın varoluşunu insanlığın bilinci tayin etmez, tam tersine insanlığın sosyal mevcudiyeti (existence) bilincini belirler (Sorakin,1974:115). Marx'ın öncülüğünü yaptığı "Çatışmacı Toplumsal Değişme Kuramı", toplumsal yapıyı, çıkarı birbirine zıt toplumsal sınıflardan oluşan iktisadî, siyasî ve sosyal bir bütün olarak görmektedir. Bu kuramda sınıflar arası çatışma, toplumu daha ileri bir seviyeye taşıyacak olan toplumsal değişmeyi yaratan önemli bir sosyal olgu olarak ele alınarak adeta kutsanmaktadır. Marx, insanlık tarihinde, ister ilkel isterse gelişmiş olsun, bir toplumsal yapıdaki değişme ve dönüşümü yaratan temel dinamiğin, diyalektik bir nitelik taşıyan, ezen ve ezilen arasındaki savaş, bir başka deyişle toplumsal sınıflar arasındaki çıkar çatışması olduğuna inanmaktadır. Bu yüzden Marx'a göre, günümüze kadar ki bütün toplumların tarihi, aynı zamanda sınıf savaşlarının da tarihidir (Marx:2004:116). Çatışmacı kuramın çağdaş sosyologlarından biri olan Dahrendorf ise, Marx'ın mülkiyet ve toplumsal sınıflar eksenindeki çatışmacı anlayışını eleştirmiş, bunun değerini reddetmemekle birlikte ve çatışmanın temeline, güç/iktidar için mücadeleyi yerleştirmiştir.

Döngüsel (cyclical) Toplumsal Değişme: Bu kurama verilecek önemli örneklerden biri Wilfredo Pareto (1848-1923)'nun "Seçkinlerin Ya da Elitlerin Dolaşımı" olarak bilinen kuramıdır. Pareto'nun kuramı, bir toplumda, hem fizik hem ahlaki, hem de yetenek ve zekâ açısından insanların eşit olmadıkları düşüncesinden hareket eder. Ona göre, insan etkinliğinin, insan yaşamındaki en önemli göstergesi

yaptığı iş konusundaki performansıdır. Ortaya konulan performansın ahlaki ilkelere dayanıp dayanmaması, toplumsal açıdan doğru ya da yanlış olup olmadığı önemli değildir. Önemli olan insanın hangi alanda çalışıyor, mücadele ediyorsa o noktada sergilediği etkinliğin, başarının derecesidir. Pareto, toplumu, farklı tabakalardan, statü ve pozisyonlardan oluşan, insanların kimi zaman içten içe, kimi zamansa açıktan açığa birbiriyle yarıştıkları, yeteneklerinden doğan güçlerini sergiledikleri bir yapı olarak değerlendirir. İnsanların adı ne olursa olsun özellikle mesleki alanda verdikleri mücadele sonucunda ulaştıkları climax (doruk) noktası, her meslek grubu açısından bir "seçkinler sınıfına", kısaca "etkinlik kollarında en yüksek endexlere sahip olan bir sınıf insana" (Coser, A. Lewis 2014: 347) işaret eder. Pareto, kuramında, toplumsal yapıda faaliyet gösteren bütün bu seçkinleri "yönetici olan" ve "yönetici olmayan" biçiminde iki ana sınıfa ayırır. Onun için esas önemli olan, bulundukları yeri, toplumsal etkinliklerinin diğerlerinden daha üstün olmasına borçlu olan yönetici seçkinlerdir. Ancak hiçbir yönetici seçkin grubu sonsuza kadar iş başında kalmaz. Çünkü hiçbir "aristokrasi" kalıcı değildir, Pareto'ya göre tarih, aristokrasilerin mezarlığıdır." Yönetici seçkinler, hem işlerini iyi yapmamaya başladıklarında hem de kendilerini toplumsal yapının alt tabakalarında etkinlik gösteren, işlerini en iyi yapan "seçkinler" e kapadıklarında, elitlerin (seçkinlerin) dolaşım kuramı sekteye uğrar. Hatta bu durum, zaman içinde alt tabakalardan üst tabakalara dalga dalga yayılan şiddetli bir devrime yol açabilir. Önemli bir diğer toplumsal değişme kuramı, Yapısalcı-İşlevselci Toplumsal Değişme adını taşır. Bu kuram Durkheim, Comte, Spencer'in evrimci anlayışından yararlanan bir yaklaşımdır ve Amerikan sosyolojisinde özellikle Talcott Parsons (1902-1979)'un düşüncelerinde etkili olmuştur. Parsons, biyolojik evrim kuramına uygun bir yaklaşım içinde, toplumsal yapıyı, tıpkı canlı bir insan organizması gibi birbiriyle uyum içinde çalışan parçalardan oluşan bir bütün olarak yorumlar. Uyum süreci bozulduğunda anomi ortaya çıkmakta ve toplumsal yapının sağlığı bozulmaktadır. Bir toplumda hem

toplumsal yapılar hem de işlevler giderek farklılaştıkça, toplumun bütün değerler sistemi de bir bütün olarak değişme içine girmektedir. Parsons, toplum geliştikçe ortaya çıkan bu değişimin, toplumsal bütünleşme sürecine belirli zararlar vereceğini öngörmektedir. Ancak o, toplumsal uyum sürecinin bozulmasını geçici bir durum ve toplumun sorunları üzerinde düşünmesini sağlayarak kendisini yenilemesinin bir imkânı olarak görür. Ona göre, "evrim geçiren toplum, atfedilmeye dayalı bir sistemden kazanmaya dayalı bir sisteme geçmek zorundadır." Çünkü gelişmenin ileri safhalarında ortaya çıkacağı neredeyse kesin olan "daha dağınık sistemlerle baş etmek için becerilerinin ve yeteneklerinin geniş bir dizisine gereksinim vardır. Bu da yapısal ve işlevsel açıdan oldukça farklılaşmış olan toplumun "alt birimlerin çok çeşitli amaçlarını ve işlevlerini meşrulaştırmak için daha üst düzey bir genellikte bulunan" bir değer sistemine muhtaçtır (Ritzer, 2014: 478). Toplumsal değişme kuramları konusunda, gerek klasik gerekse çağdaş sosyolojide çok farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Konuyla ilgili olarak bu bölümde yazılanlar, sadece toplumsal değişme kavramına açıklık getirmek amacıyla kısa ve yalınkat bir tutum içinde ele alınmıştır.

Kültürel Değişme

Kültürel değişmenin ne anlama geldiğinin anlaşılabilmesi için, öncelikle çok farklı anlam katmanlarına sahip bir kavram olan "kültür" den ne anlaşıldığının açıkça ortaya konulması gerekir. Kültür kavramı, bilimsel alanda uygarlığı, estetik alanda sanatı, teknolojik alanda üretimi, gündelik hayattaki insan ilişkilerinde ise, genel olarak görgü ve terbiyenin yanı sıra eğitimi kapsar. Güvenç'e göre; kültürü değil bir kelimeyle, başlı başına bir denemeyle bile anlatmak, tanımlamak söz konusu değildir (Güvenç, 1991: 95). Kültür, kısaca insanlık sahnesine çıktığı andan itibaren, insanın ortaya koyduğu somut ve soyut ürünlerin bir toplamı olarak tanımlanabilir. Görüleceği üzere bu tanım, üretimi öne alan insan merkezli bir tanımdır. Kültürü en geniş anlamıyla "soyut kavramları anlayabilme ve kullanabilme yeteneği" (Eliot, 1981: 13) olarak ele

aldığımızda ise, karşımıza yine, insan aklının kavrayış gücüyle ilgili yeni bir tanım çıkmaktadır. Antropolojik anlamda ise kültür, bir topluluğu ya da toplumu temsil eder, dolayısıyla kavram olarak insan yaşayışının ve insanlar arası ilişkilerin bütün yönlerini içine alır. Güvenç (1991:101), bütün kültür tanımları içinde belki de en iyisi olarak gördüğü E. Burnett Tylor'ın kültür tanımını görür. Bu yazara göre; kültür ya da uygarlık; toplumsal bir varlık olarak insanın ya da insanoğlunun kendine mal ettiği, bilgi, sanat, gelenek, göreneğin yanı sıra yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür. Turhan ise kültür olgusuna biraz daha farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Ona (1969: 41-49) göre kültür, bedenî, içtimaî ve ruhî ihtiyaçların tatmininde rol oynayan bir vasıtadır ve kültür unsurlarının meydana getirdiği birliklere "kültür terkipleri" (Cultural Complexes) adı verilmektedir. Ziya Gökalp ise kültürü, "medeniyet" kavramıyla karşılaştırmalı bir biçimde ele alır ve onu medeniyetten ayıran sınırı kendince şöyle çizer: Gökalp'e göre, bir medeniyet birden fazla medeniyetin ortak malı olarak düşünülmelidir. Çünkü tarihsel açıdan değerlendirildiğinde her medeniyeti kendinden önce yaşamış birçok medeniyetin tecrübeleri, ortak hayatı meydana getirmiştir. Bu nedenle medeniyet ulusal değil, uluslararası bir olgu olarak ele alınmalıdır. Buna karşın, Gökalp'in adlandırmasıyla hars (kültür), medeniyetin her millette aldığı hususi şekillerden mürekkeptir. Öyleyse medeniyet, birçok milletin varlığıyla, çabalarıyla vücut bulan bir sosyal gerçeklikken, "hars" (kültür), yalnız bir milletin dinsel, dilsel, ekonomik ve bilimsel hayatlarının uyumlu bir toplamıdır. Gökalp'in düşüncelerini izleyerek denilebilir ki; nasıl ki, ortak değerlere sahip bir Batı medeniyetinden, bu medeniyetin içindeki farklı milletlerin kültürlerinden (harslarından) söz edilebilirse, aynı şekilde bir doğu medeniyetinden ve bu medeniyetin içinde tarihsel, iktisadî, siyasî, sosyokültürel alanlarda farklı nitelikler gösteren bir Türk İslâm kültüründen de söz edilebilir.

Kültürün evrensel kimi temel nitelikleri olduğu ise muhakkaktır. Kültür, tarihsel bir temele dayanır, genellikle akışkan bir özellik gösterir ve ticaretle, savaşla, icatlarla yayılır. Aynı şekilde o, insan tarafından öğrenilebilen toplumsal bir öze sahiptir. Kültürün sürekliliği, soyut ve somut bir olgu olmasının yanı sıra, değişip dönüşebilmesi, bütünleştirici olduğu kadar yıkıcı olabilmesi, özümsendiğinde insanda bir zevk, bir doyum yaratması gibi özellikler ise, tarihsel olarak karmaşık bir bütün olan kültürün diğer temel nitelikleri olarak sayılabilir. Kaya'ya (2006:106) göre; "kültür hiçbir anlamda statik değildir, aksine, var olan sosyal yapılar ile sosyal aktörler arasındaki karşılıklı etkileşimleri" biçimlendirerek "toplumsal değişmeyi hedefleyen aktörler arasında yaşamsal bir rol" oynar. Öyleyse kültür adını verdiğimiz çözümleme nesneleri, aynı zamanda insanın ve insanlar arası etkileşimin bir ürünü olarak görülebilir (Erkilet: 2015: 16). Dolayısıyla kültür ve insan arasındaki ilişkilerin doğası diyalektik bir öz taşımaktadır. İnsanın, ortaya koyduğu kültürel ürünler, dış dünyasını biçimlendirdiği kadar, tarih içinde onu da değiştirip dönüştürür. Demek ki, insanın içine doğduğu kültürün ve bu kültürü yorumlayarak yaptığı seçimlerin, onun zihniyet dünyasının şekillenmesinde büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir. İnsanın kültürü ne kadar geniş olursa olsun içinde yaşadığı zamanın, çağın kültürü ondan daha kapsayıcı, daha derindir. Nasıl ki insan, onu oluşturan organlarının toplamından daha anlamlı bir bütünse, sosyolojik bir bakış açısıyla ele alındığında kültür de, onu oluşturan her bir parçadan daha büyük bir anlam ve öneme sahiptir. Anthony Giddens'e (2005: 22) göre bir toplumun kültürü, hem manevî bakımdan kültürün özünü oluşturan inanç, düşünce ve değerler, hem de maddi açıdan bu içeriği temsil eden nesneler, simgeler ya da teknolojilerden meydana gelir. Araştırmamızda ise kültür, hem toplumların ortaya koydukları somut ve soyut ürünlerin nitelikli bir toplamı, hem de bu ürünlerin gerek insanla gerekse başka toplumlarla sürekli etkileşiminin sonucunda toplumsal yapıda billurlaşan zihniyet anlamında kullanılmıştır.

Kültürel değişme sürecine ilişkin kimi temel kavramlar bulunmaktadır, Güvenç'e (1991: 122) göre, bunlardan bazıları, kültürleme, kültürel yayılma, kültürleşme, kültürlenme, kültür şoku, zorla-kültürleme, kültürel özümseme (asimilasyon) şeklinde sıralanabilir. Bu kavramlardan, anlamını ilk okunuşta ele vermeyen bazılarına, Güvenç'in sözcükleriyle birkaç cümle de olsa değinmek yerinde olacaktır. Yazara göre; kültürleme doğumdan ölümüne kadar, bireyin, toplumun istek ve beklentilerine uyacak şekilde etkilenmesi ve değiştirilmesi anlamına gelir. Kültürleşme, bir toplumun kültürel yayılma yoluyla bir başka toplumla karşılaşarak etkileşime girmesi bunun sonucunda her ikisinin de değişmesini ifade eden bir kavramdır. Kültürlenme, bir toplumun alt kültüründen ya da farklı bir toplumdan kopup gelen birey ve grupların girdikleri toplumsal ilişkilerin asıl kültürde ve alt kültürde bulunmayan yepyeni bir bireşime ulaşmasını ifade ederken, kültürleme, bir kültüre ait birey ve grupların, başka bir kültür tarafından zorla değiştirilmesini ifade etmektedir. Turhan (1969: 48) ise, kültürün bir başka önemli niteliği olduğunu düşündüğü devamlılığa ve akışkanlığa vurgu yapar. Yazara göre kültür, başta dinî ve ahlaki kural ve değerlerle, bu değerler çevresinde oluşmuş örf, âdet, gelenek, kaide ve kurumları kapsar, o bu haliyle nesilleri birbirine sağlam bir biçimde bağlayan örüntülerden oluşur. Bu örüntüler "en iptidaî kavimlerde bile rastlanılan bir terbiye sistemi" ne karşılık gelir. Böylece bu sistem sayesinde yeni kuşaklar, toplumun kurallarına, gelenek ve göreneklerine alıştırılmakta, onun ülkülerine, değer hükümlerine, kısaca, görüş ve zihniyetine göre yetiştirilmektedir. Böylece kültür kesintisiz, aralıksız bir biçimde kuşaktan kuşağa aktarılmakta, sürekli bir akış halinde devam etmektedir.

Kültürel değişme kavramı ise, siyasî, iktisadî, sosyokültürel nedenlerle bir toplumsal yapıda, tarihsel gelişme sürecinde meydana gelen makro ölçekteki toplumsal değişmelerin, maddi ve manevi bir varlık olan kültürü değiştirip dönüştürmesini ifade eder. Turhan (1969: 25), bir toplum için kültürel değişmenin önemine işaret ederken,

Pitirim Sorakin'in bu konudaki düşüncelerini anar. Sorakin'e göre; canlı bir bedende kan dolaşımını bilmek fizyoloji için ne ise, kültür değişmeleriyle ilgili sosyal olguların hakiki şekilde bilinmesi sosyoloji için odur. Tarihten günümüze, toplumların kültürünü dönüştüren en önemli nedenlerin başında savaşların, ticaretin, icatların, keşiflerin yanı sıra, teknolojide ve bilimsel alanlardaki gelişmelerin geldiği söylenebilir. Söz gelimi tarihte, din adına yapılan savaşların birçoğu, toplumların manevî kültürünü bir başka deyişle din ve onun çevresinde gelişen her türlü yazılı ve sözlü kültürlerini değiştirip dönüştürmeyi amaç edinmiştir. Savaşın kazananı olan hâkim milletlerin azımsanmayacak bir kısmı, uyruklarına giren yeni milletleri zaman içinde bir şekilde kendine benzetmeye çalışmıştır. Toplumların maddi ve manevi kültürlerinin değişmesinde ticaretin de önemli bir etken olduğu, bu yolla farklı kültürlerin birbirilerini çok yönlü etkileyerek değiştirdikleri söylenebilir. Aynı şekilde Batının 15. yüzyıldan itibaren yeni kıtalar keşfetmesi ve deniz aşırı ticaretini geliştirmesinin hem Batıda hem de Batının keşfettiği yeni coğrafyalar üzerinde köklü toplumsal, kültürel değişimlere yol açtığı bilinmektedir. Öte yandan bir toplumun bilimsel ve teknolojik alanlardaki üstünlüğü, özellikle tarihsel olarak bu toplumla yakın ilişkiler içinde bulunan toplumları etkileyebilmekte, hatta 18. yüzyıldan başlayarak Avrupa ve Osmanlı devleti ilişkilerinde de açık bir biçimde görüleceği üzere onların geleceğini şekillendirebilmektedir.

Öte yandan bir toplumda kültürel değişmenin niteliğini anlayabilmek için kimi soruların sorulması, değişim içindeki kültürün bileşenleri arasındaki bağların gücü ya da zayıflığı konusunda bir fikir verebilir. Sözgelimi, maddi ve manevi unsurlardan mürekkep bir bütün olarak değerlendirilebilecek olan kültürün bir parçasında meydana gelen değişim diğer kısımlarına nasıl bir etki etmektedir? Etki ediyorsa bu etkinin hızı ve niteliği nedir? Bu etkiye en hızlı tepkiyi kültürün hangi kısmı göstermektedir? Bir toplumun, sözgelimi Osmanlı devletinin Tanzimat sürecinde görüleceği gibi, bilim ve

teknoloji açısından kendinden üstün olarak kabul ettiği bir başka toplumu örnek alarak kendi kararıyla başlattığı bir toplumsal değişme sürecinde, kültürün ilkin hangi alanları niçin değişmektedir? Buna benzer sorular kültürel değişmenin niteliğini anlamada önemlidir. Çünkü bir toplumsal yapıda kültür, doğası gereği az ya da çok devamlı bir değişim içindedir. Ancak her kültürün temelinde tarihsel olarak bir takım sabiteler ve değişkenler bulunur. Dolayısıyla değişim içinde bulunan bir kültürde her şey aynı derecede ve hızda değişmeyebilir. Ayrıca tarihsel olarak bir toplumda kültürün maddi boyutunda meydana gelen değişmelerin niteliği hakkında daha kolay karar vermek, daha kesin hükümlere varmak mümkünken, manevi boyutunda meydana gelen değişmeler için aynı şey rahatlıkla söylenemez. Aynı şekilde kültürün maddi ve manevi alanlarında meydana gelen değişmelerin hızı da hiçbir zaman birbirine denk değildir. Genel olarak bir toplumun maddi kültür alanında meydana gelen değişmeler, -sözgelimi bilim ve teknoloji alanındaki değişmeler- toplum tarafından erken kabul görür, topluma daha hızlı etki ederken, maddi kültürdeki değişim ve dönüşümün manevi kültür alanlarındaki etkisi, bir kural olarak kendini çok daha geç göstermektedir. Turhan'a (Turhan: 1969: 10) göre; her toplumda kültürün maddi, teknik alanlarında meydana gelen değişme ve gelişmeler her ne kadar maddi olmayan alanlar üzerinde etkili olsa da, hiçbir zaman bu alanların kurumsal yapılarını aynı hizaya getirecek sonuçları vermemektedir. Öte yandan bir toplumda, maddi kültür alanında meydana gelen değişmelerin etkisini ilk önce manevi kültür alanında göstereceğini ileri sürenler olabileceği gibi, bunun tam tersini iddia edenler de olabilir. Bu durum eşyanın tabiatına son derece uygundur. Çünkü çok yönlü toplumsal değişmelerin bir fonksiyonu olarak ortaya çıkan kültürel değişmelerin yarattığı etkiler, insanların ideolojilerine ya da dünya görüşlerine bağlı olarak anlamlandırılacağı için, ister istemez sübjektif bir temele dayanmak durumundadır.

Toplumsal değişme kuramlarında olduğu gibi kültürel değişme alanında da kimi kuramlar vardır. Kültürel değişme alanında ortaya atılmış kuramların, toplumsal değişme alanında ortaya konulan kuramlardan bağımsız olamayacağı, hatta bu kuramların kültürel gelişme alanına da aynıyla uygulanacağı söylenebilir. Söz gelimi bir toplumda meydana gelen toplumsal değişmeleri altyapı ve üstyapı ya da üretim güçleri ve üretim ilişkileri arasındaki diyalektik ilişkilerin bir sonucu olarak gören Çatışmacı kuram, bir üstyapı unsuru olarak gördüğü kültürdeki değişmeleri altyapıdan bağımsız, kendinde gelişmeler olarak anlamayacaktır. Yapısalcı-işlevselci kurama göre de, insanın toplumsal yapıyla ilişki içinde ortaya koyduğu maddi ve manevi bir bütün olarak kültürün değişmesi, insanın ve toplumsal yapının birbirleriyle kurdukları diyalektik ilişkilerin bir sonucu olarak değerlendirilecektir. Aynı şekilde toplumsal değişmeyi çevre başta olmak üzere, bir takım dış etkiler sonucunda basitten karmaşığa doğru bir gelişme olarak gören evrimci kuramın da, kültürel değişmeyi aynı mantıkla yorumlayacağı açıktır. Bu klasik kuramların yanı sıra kültürel değişme kuramları içinde W. F. Ogburn'un ya da Pitirim Sorakin'in öne sürdükleri görüşler konumuz bağlamında önemlidir. Amerikan toplumundaki hızlı teknolojik ve bilimsel gelişmelerin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini araştıran Ogburn, bu araştırmaların sonucunda maddi kültür bileşenlerinin manevi kültürü oluşturan bileşenlerden daha hızlı etkilenerek değiştiğini, bunun da kültürün maddi ve manevi kısımları arasında, "kültürel bir boşluğa" (cultural lag) yol açarak bir ahenksizliğe açtığını söylemiştir. Ona göre, bu ahenksizlik ya da dengesizlik toplumsal yapıda birçok sosyal, kültürel gerginlik ve çatışmalara yol açmaktadır. Turhan (1969: 28) göre, Ogburn, maddi kültür alanında, bilim ve teknikte meydana gelen değişmelerin çoğunun "keşif ve ihtira" (icat, yoktan yaratma) ların bir sonucu olduğunu, bunların ise "maddi olmayan kültürün esas unsurlarından sayılan insan bilgisinin, düşüncesinin, muhayyilesinin bir eseri" olduğunu iddia etmektedir. P. Sorakin' e (1974:252) göre de, "kültür denilen şey, değişmenin sürekli processus'udür."

Ancak bununla birlikte kültürün çeşitli bölümleri aynı anda değişmemekte, özellikle maddi bölüm değişime daha hızlı tepki verirken, toplumsal örgütlenme biçimi, din, sanat, örf ve âdetler gibi kültürün manevî boyutunu oluşturan öğeler uzun bir süre değişmeksizin kalabilmektedirler. Demek ki, tarihsel süreçte kültürün maddi olmayan bölümünün, maddi kültürden daha önce dönüştüğünü gösteren kimi örnekler olmakla birlikte, genel olarak maddi kültür alanlarında meydana gelen değişmelerin manevi kültür üzerinde cebren bir değişimi kaçınılamaz kıldığı söylenebilir. Yeniden Sorakin'e dönerek kısaca söylenecek olursa; "maddî kültür değişmeleri, maddî olmayan kültürün, maddi kültür üzerine yaptığından çok daha kuvvetli bir etki" bir etkiye sahiptir.

Kültürel değişmeyi, özellikle başka bir toplumun değerler sistemini benimsemek bağlamında toplumun öz değerlerinden bir sapma, bir bozulma olarak anlayan kimi yaklaşımlar da bulunmaktadır. Sözgelimi Kaplan'a (1999: 16) göre, "bir toplumun mustarip olacağı en köklü çözülme ihtisaslaşmayla olur. Kültürde çözülmenin başlıca alâmeti "tabakalaşma" dır. Aynı şekilde, tabakalaşma da, farklılaşmayı, "bölünme" yi doğurur". Oysa Kaplan'ın toplumu böldüğünü söylediği "tabakalaşma" sosyolojide toplumsal değişim bağlamında önemli bir kavramdır. Klasik sosyologlardan başlayarak "tabakalaşma" nın sınıflar arası çatışmalara yol açtığını söyleyen sosyologlar bulunduğu kadar, onu statik toplumdan dinamik topluma geçişte olmazsa olmaz bir gelişme olarak olumlu yönde değerlendiren sosyologlar da olmuştur. Nitekim Durkheim, toplumsal gelişme sürecinde toplumsal tabakalaşmanın ve farklılaşmanın varlığını kabul etmekte ve bunu kaçınılmaz bir süreç olarak görmektedir. Bu süreç, onda durağan bir yapıya sahip geleneksel toplumdan, dinamik bir nitelik gösteren organik topluma doğru ileri bir aşamayı simgeler ve toplumsal işbölümüne yol açarak farklı meslek grupları arasında dayanışmayı güçlendirir. Çünkü o, toplumu insana öncel bir varlık olarak görür ve onun gerçek benliğinin, kültürün maddi ve manevi bütün boyutlarını içine alan toplumun kolektif şuurunda saklı olduğuna inanır. Dolayısıyla,

kültürün doğası gereği zaman içinde, gerek iç gerekse dış dinamiklerin etkisiyle değiştiği gerçeği dikkate alındığında, Kaplan'ın söylediği çözülme ya da daha sosyolojik bir kavramla anomi durumunu, her zaman doğrudan toplumsal tabakalaşmayla ve toplumsal farklılaşmayla birlikte düşünmek yanıltıcı sonuçlara yol açabilir. Turhan (1969:182), bir toplumda tarihsel süreç içinde meydana gelen kültür değişmelerinin, sahneye başka bir grubun ya da toplumun girmesiyle karışık bir durum alabileceğinden, farklı bir mahiyet taşıyabileceğinden söz etmektedir. Ona göre, toplum değişme sürecine dışardan dâhil olan ve süreci yönlendirecek güce sahip bir toplumla karşılaştığında, toplumda "aşağılık hissi işe karışmaya başlamakta, bu duyguya "bir nevi psikolojik tatmin ve telâfi" yi (compensation) sağlayan "mâziyi tebcil etme, ulvîleştirme" eşlik etmektedir. Bu durumda hali hazırda övünecek bir şey bulamayan toplum, mâzisinin hayalî ve hakikî zaferleriyle kendisini avutmaya çalışacak, tatmin arzularının şiddet kazandığı böyle anlarda ise kültürünün geçmişe ait kimi unsurlarını ihya etmeye çalışacaktır.

1.2. BATILILAŞMA, BATI DIŞI MODERNLEŞME VE GEÇ MODERNLEŞME

Batının yaşamış olduğu toplumsal dönüşümün siyasî, iktisadî ve sosyokültürel olarak son derece kendine özgü dinamiklerinin olduğu, dolayısıyla Avrupa anakarasının yaşadığı toplumsal değişmenin, özünde, dünyanın başka coğrafyalarında aynıyla tekrarlanamayacak birçok nitelik barındırdığı oldukça yaygın bir görüştür. Gerçekten de Batıda, özellikle Rönesans ve Reformla ortaya çıkan, Sanayi ve Endüstri Devrimiyle daha belirgin çizgiler kazanan toplumsal değişme, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, tarihsel olarak nevi şahsına münhasır (sui generis) bir nitelik taşır. Gerçi Berkes (2019:253), Batı uygarlığının okullarda yaygın bir biçimde öğretildiği gibi Rönesans ve Reformla başladığı konusunda şüpheleri olduğunu, değişimin daha önce başladığını ve Batı uygarlığının köklerini daha derinde aramak gerektiğinden söz eder. Ona göre, bu

iki hareket tarihsel olarak Batı'da bir "başlangıç değil, başlayan bir değişmeler sürecinin iki görüntüsü" dür, dolayısıyla yazarın da söylediği gibi, Batıyı bu iki hareketle başlatmak modern Batı uygarlığını hakkıyla kavramada bizi yanlışa sürükleyebilir. Bilindiği üzere, Batı uygarlığının kökleri Antik Yunan'a, hatta tarihsel süreç içinde kültürün düz bir çizgi biçimde değil helezonik olarak yol aldığı dikkate alındığında eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarına kadar uzanmaktadır. Ülken'e (1992: 20)'e göre ise; Batı'nın kökleri bir taraftan Yunan ve Roma medeniyetine diğer taraftan Hıristiyanlığa kadar inmektedir. Batı bunların birincisinden "paganist medeniyetin fikirlerini ikincisindense üniversal dinin derin ruhunu almıştır. Bu iki kol Batı'da devamlı olarak bir çatışma ve uzlaşma içinde olmuş, bu durum Batı'nın tarihinin bunalımlı bir tarih olmasının yanı sıra, itici bir güç haline gelerek yaratıcı ve yeni sentezler yaratabilmesinin de yolunu açmıştır. Berkes'in ve Ülken'in Batı medeniyetinin kökleriyle ilgili düşünceleri dikkate değer olmakla birlikte, adına ister Batılılaşma isterse Batı dışı modernleşme denilsin, sürecin, Batıyı örnek alarak modernleşme yolundaki ülkeler için, Batı'da meydana gelen ve onu bütünüyle değiştiren Sanayileşme ve endüstrileşmeyle yoğun bir ilişkisi olduğu muhakkaktır. Çünkü Doğulu ya da "azgelişmiş" toplumlar için gerçek anlamda Batının üstünlüğünün kabulü kendi varlığını, esas olarak bu süreçlerin söz konusu toplumlar üstündeki etkilerine borçludur. Dolayısıyla "Batılılaşma" ya da "Batı dışı Modernleşme" kavramlarının özünde, toplumsal olarak hangi konuda hissedilirse hissedilsin, Batının üstünlüğünü kabulü, dolayısıyla modernleşmenin kaçınılmazlığına dayanan yaralı bir bilincin bulunduğu tarihsel bir gerçektir. Bu noktada sorulması gereken temel sorulardan belki de en önemlisi, Batılı olmayan bir toplumun kendine Batıyı rehber alarak, Batının bulunduğu gelişme düzeyine yükselip yükselemeyeceği sorusudur. Arnold Toynbee, toplumları, Batılı modernleşmeye karşı aldıkları tavra göre Herodianlar ve Zealotlar olarak ikiye ayırmakta, bu ayrımı yaparken, Batının diğer

toplumlar üzerindeki tarihsel egemenlik iddialarına karşı mücadele eden farklı birçok toplum varken, kendisine model olarak Müslüman toplumları örnek almaktadır. Toynbee, Müslümanlar için kaçınılmaz olarak iki seçeneğin ya da modelin var olduğunu söylemektedir: Ya Roma'ya karşı savaşan Yahudi tiplemesini temsil eden Zeolat ya da onun gücü karşısında öğrenilmiş çaresizlik duygusu içinde kıvranan teslimiyetçi Herodian olmak. Toynbee'ye (2006:159) göre; "Zealot'un başarılı olması zaten söz konusu değildir," Herodianlar ise başarılı olsalar bile, Avrupa kültürüne dâhil edildiklerinde, sadece Avrupa'nın proleter kalabalığını artıracaklardır. Gürbilek (2012:196) ise, Batı ve Batı dışı kavramlarının muğlaklığına değinir, bu ayrımın tarihsel olarak sürekli Batı'nın üstünlüğüne, kendini Batıdan bakarak tarif etmeye yaradığını öne sürer. Dolayısıyla yazara göre, tarihsel olarak Batı denilen dünyanın kendine nasıl bir Batı dışı kurduğu yönündeki eleştiri, Batı dışının kendine nasıl bir Batı kurduğu, o Batı'yla ne yaptığı bilgisiyle birleşmediği sürece yarım kalmaya yazgılıdır. Yazarın bu sözleriyle, hem Batı'nın hem de Batı dışının birbirlerine bakış açılarının, oksidentalizm ve oryantalizm bağlamında sorgulaması gerektiğine vurgu yaptığı açıktır.

Batılılaşma, Batı dışı modernleşme ya da Geç modernleşme kavramları arasındaki farkı daha iyi anlayabilmek için, önce Doğu'dan ve Batı'dan neyin anlaşılması gerektiğinin ortaya konulması gerekir. Doğu ya da Batı bir coğrafyayı mı yoksa zihniyeti mi temsil etmektedir? Doğu ve Batı arasındaki esaslı farklar nedir? Doğuyu Batıya, Batıyı ise Doğuya yakınlaştıran çekimi doğuran tarihsel dinamikler nedir? Doğu'nun Batılılaşmasından neyi anlamak gerekir? Doğu kendine Batı'yı model almadan Batı'nın başardığı modernleşmeyi gerçekleştirebilir mi? Batı'yı modernleşme sürecinde model almak ne anlama gelmektedir? Doğulu bir toplum, adına ister ideolojik bir kavram olan Batılılaşma, isterse daha "nötr" bir kavram olarak modernleşme denilsin, Batılılaştığında ne kazanmakta, ne kaybetmektedir? Bu minval üzere sorulacak soruların sayısı elbette artırılabilir.

Tarihsel olarak ele alındığında, Doğulu toplumlarla Batılı toplumlar arasındaki "tanışmanın" tarihi Haçlı Seferlerine kadar götürülecek olsa da, aslında Batı'nın üstünlüğünün kabul edilmesiyle sonuçlanacak ilk gerçek karşılaşma, Rönesans'ı takip eden dönemde yeni ülkelerin ve deniz aşırı yeni ticaret yollarının bulunmasıyla başlamıştır. Doğu açısından ele alındığında, Batı'da Sanayi Devrimi'yle olgunlaşan bu sürecin sonunda "Doğulu toplumlarla Batılı toplumlar arasındaki derin uçurumun farkına kesin olarak 18'inci yüzyılın başında" (Tahir, 1992: 231) varıldığı söylenebilir. Tahir, "geri kalmışlıkla az gelişmişliğin sebebini, dünyanın bir parçası sanayileşmişken diğer parçasının bunu" yapamamasında görür. Yazara göre; Doğunun da tıpkı Batı gibi tarihi "içte ve dışta, savaşlar ve soygunlarla doludur. Fakat doğulu toplumlar ezici bir çoğunlukla Batının kölelik-derebeylik düzenine uğramadan, daha yumuşak bir başka toplum düzeni içinde gelişmişlerdir." Yazar, Doğulu ya da az gelişmiş insanın Batılıdan farkını ise, F. Fanon'na müracaatla ortaya koyar. Fanon'a göre "az gelişmiş ülkelerin ulusal bilincindeki değişmez klâsik güçsüzlük" yalnız sömürgecilerle karşılaşmaktan doğan şaşırma ve bunalmadan değil, aynı zamanda "ulusal burjuvazinin tembelliğinden, fikir zavallılığından, düşünce yapısının derinlemesine kozmopolit oluşundan" (Tahir, 1992: 232) kaynaklanır. Tahir'in sadece Batının tarihsel gelişme sürecinin dışında tuttuğu, ancak neden bu sürecin dışında olduğunu tam olarak açıklayamadığı Doğulu toplumların tarihsel süreçleri hakkında başka türlü düşünenler de vardır. Sözgelimi, Baykan Sezer, Doğu ve Batı sorununa, kendi kavramlaştırmasıyla "Batıcılaşmaya" farklı bir pencereden bakan, özgün düşüncelere sahip önemli sosyologlardan biridir. Yazar, Doğu-Batı arasındaki tarihsel ayrılığın köklerinin çok daha derinlerde olduğu kanısındadır. Sezer, Doğu ve Batı'nın birbirinden ayrıştırılmasında iktisadî temele ağırlık tanıyan Marxist tavrın ortaya koyduğu doğruların bütününü reddetmemekle birlikte, bunların çoğunu determinist ve yüzeysel bulur. Ona göre, 1960 sonrası Türkiye'sinde, bütün Doğu toplumlarını ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) etiketi içinde

“cansız birer kalıba dönüştürmek” de, Batı’yı sadece son dönem kapitalizminin niteliklerinden yola çıkarak tanımlamak da, gerçek Doğu-Batı arasındaki çatışmasının ruhunu kavramada aynı şekilde yanlıştır. Çünkü Doğu-Batı çatışması “eğer kapitalizm ile başladı ise, bu çatışmanın ortadan kalkma olanağı” ancak bizim de kapitalist olmamızla mümkün olacaktır. “Demek ki suç bizimdir, çünkü biz azgelişmiş olduğumuzdan başka bir deyişle endüstri devrimini yapamadığımızdan bu çatışmaya yol açmışızdır.” Oysa biz de insanın insanı sömürdüğü bir düzen kurmuş olsaydık bugün azgelişmişlik gibi bir suçumuz da olmayacaktır. Yazara göre bu bakış açısısı, kendimizi Batının kapitalist bakış açısıyla, onun değerleriyle tanımlamak ve azgelişmiş saymaktır ve “kimliğimizi, benliğimizi ortaya koyamamamız için Batının bulduğu en son oyundur” (Sezer, 2017:153-154). Batı, kendine özgü tarihsel süreç sonucunda ulaştığı toplum ve insan tasavvurunu, siyasi, iktisadî, sosyokültürel değerleri, çıkarı gereği, üstünde tartışma yapılamayacak evrensel bir gerçeklik olarak Doğuya ya da “azgelişmiş” ülkelere dayatmaktadır. Batıya göre Doğulu bir toplum, ancak Batılılaşmak yoluyla gerçek bir toplum düzeyine ulaşabilir. Çünkü ona göre, Batının yaşadığı uzun tarihsel süreç sonucunda kazanılan değerler evrensel bir nitelik taşımaktadır. Batı dünden bu güne varlığını güçlü bir biçimde sürdürebilmek için, çıkarı gereği Doğuyla bu söylem üzerinden bir ilişki kurmak ister. Bu söylemin Doğu tarafından gönüllü kabulü ise tarihsel olarak bizi Doğunun Batı karşısında duyduğu Oedipus kompleksinin kaynağına, nedenlerine götürür. Tarihsel olarak değerlendirildiğinde Batı’nın Doğuyla emperyal amaçlarını gerçekleştirebilmek için yakın ilişkiler kurduğuna inanan Meriç (2016: 24) de, bu konuda Baykan Sezer’e yakın düşünceler içinde görünmektedir. Yazara göre; çağdaşlaşmayla batılılaşma arasında bir fark yoktur. Çağdaşlaşma denilen şey, Batılılaşma miti eskiyince, aynı nâzenin, başka bir isim altında sahne almasından, başka bir deyişle taze makyajla arz-ı endâm etmesinden başka bir şey değildir.

Öte yandan Batı'nın Doğu'ya olan 'sempatisi' zaman içinde akademik dünyada önemli bir araştırma alanı olacak Oryantalizmin eş bir deyişle Şarkiyatçılığın doğmasına yol açmıştır. Batılı ülkeler, Doğu'yla girdikleri yakın ilişkilerin sonucunda, özellikle, sömürgeleştirdikleri ülkelerin kültür varlığına derin bir ilgi duymuş, onları daha iyi yönetebilmenin yolunun, onları daha yakından tanımaktan geçtiğinin farkına varmışlardır. Bu süreçte, Doğunun, Batılı rasyonel akıl tarafından antropolojik anlamda giderek bir araştırma nesnesine dönüştürüldüğü bilinmektedir. Zaten Batı, Doğuya ilişkin yaptığı araştırmaları, hiçbir şeyden çekinmeden, o kendine özgü 'dürüstlüğü' ve 'bilimselliği' içinde, sonradan yazacağı birçok kitapla da açıkça ortaya koymuştur. Söz gelimi 1928-1935 yılları arasında, Colléege de France'da Sanskritçe profesörü olarak görev yapmasının yanı sıra, Asya Derneğinin Başkanlığını da yürüten Sylvain Lévi'ye göre, "Hümanizmanın sorunu, düşünsel düzeyde yabancı uygarlıkları hem geçmişteki hem de gelecekte alacakları biçimleriyle" anlamaya, ussal ve duygusal bir çaba göstermektir. Dolayısıyla Batı'nın görevi; Şark uygarlığının ruhuna derinden nüfuz etmektir. Çünkü sadece Fransızların değil Avrupa'nın tamamının olan bu sorun Fransızların karşısına özellikle Asya'daki sömürgelerine ilişkin ortaya çıkmaktadır, dolayısıyla ulusal çıkarlarla yakından ilişkilidir. Lévi'ye göre, bu halklar köklü bir tarih, sanat, din geleneğinin mirasçısı olarak henüz kimliklerini kaybetmedikleri gibi, bu kimliği ısrarla sürdürmek de istemektedirler. Batının görevi, bu hakların "gelişimlerine bazen kendilerine danışmadan bazen de taleplerine cevaben müdahale" etmektir. Çünkü Batı üstün bir uygarlığın temsilcisi olma iddiasındadır (Said, 2001:260). Bilindiği gibi, tarihsel olarak Batının Doğuya bu şekilde müdahalesi sonucunda Doğu, önce kendine olan özgüvenini yitirecek, sonra ise Batının üstünlüğünü kesin kabule dayanan bir tutum içinde, kendi yarattığı maddi ve manevi kültürü sorgulamaya başlayacaktır. Batının Doğu karşısındaki üstünlüğünün, Osmanlı İmparatorluğunun gerileme döneminden de açık bir biçimde görüleceği üzere, nerdeyse bütün Doğulu halklar için ilk kez, Doğunun

Batıyla yaptığı savaşlarda tecrübe edildiğini dile getirmekse malumun ilamı olacaktır. Batılılaşma konusunda bir başka ilginç görüşse Hilmi Yavuz'dan gelir. Yavuz (2003:103-104), kimilerinin Batılılaşma adını verdikleri değişimin adının gerçekte bir "oryantalistleşme" olduğunu, Batı'da 16. yüzyıldan sonra, bilinçli bir biçimde yaratılan ve "öteki" ni temsil eden Doğu imgesinin bu tarihlerden itibaren Osmanlı İmparatorlu tarafından da temellük edildiğini, Osmanlı'nın kendi toplumuna Batı'nın gözüyle bakmaya başladığını söylemektedir. Yazara göre; Osmanlı'nın III. Selim'den bu yana yaşadığı değişimin adı Batılılaşma değil, oryantalizmdir. Oryantalizm ise, kendi toplumunun, -maddi ve manevi kültürü başta olmak üzere- değerlerine Batı'nın gözüyle bakmak demektir. Yazara göre; Türk toplumu Tanzimat'tan günümüze kendi tarihini Avrupalı ve Marxist bir tarih anlayışının izinde okuyup yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Türkiye'de 1960'larda başlayan tartışmalarda, Marx'ın toplumların gelişme şemasına sonradan eklenen ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramı bile bizim kendimize Batı'nın gözüyle baktığımızın göstergesi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla yazara göre; "biz kendimize mahsus neyimiz varsa (…) zihinsel hamulemizden boşaltmaya kalkarsak," ancak belki o zaman, Kemal Tahir'in tabiriyle Batılılaşmış değil Batılaşmış oluruz ki; böyle bir Batılılaşma mümkün değildir." Batı dışı toplumların modernleşme çabalarıyla ilgili başka bir tespit ise Nilüfer Göle'ye aittir. Aytekin' e (2013:316) göre; Göle, Batı dışı toplumların tarihsel yol haritalarının, siyasî kurumlarının ve bilim anlayışlarının Batı'nın yörüngesinde yer aldığını ileri sürmektedir. Batı dışı toplumların ortak özelliği, Batı modernliğine olan bu bağımlılıklarıdır. Dolayısıyla ister sömürgeciliğin zorlamasıyla, isterse gönüllü modernleşme yoluyla olsun, bu toplumların tarihi Batı'nın izdüşümünde yeniden yazılmıştır.

Kaya'ya (2006: 77-78) göre, ilke olarak, "farklı tarihsel fenomenler olan Doğu ve Batı'nın her biri, diğerinin kendi yerine geçmesini reddetmektedir." Ancak her

iki toplum yapıları tarihsel olarak birbirleriyle karşılaşmakta, ilişki kurmaktadırlar. Çünkü bu alışveriş başlayınca "her ikisinin de kendilerini geleneksel bağlama kilitleme şansları yoktur." Toplumlar, -"farklı modernliklere sahip olsalar da"- modernleşme yolunda adım attıklarında, geleneksel karakteristikleri ister istemez değişip dönüşmektedir. Çünkü modernleşmeyle birlikte, bütün toplumlarda geçmişle bir hesaplaşma ya da ondan bir kopuş yaşanmakta, bu durumda kültürel olarak toplumun özgünlüğünü koruması zorlaşmaktadır. Ancak bu süreç diyalektik bir öz taşıdığından, içinde aynı zamanda kültürel sürekliliğe de yer vardır. Öte yandan yazara göre, bir devlet modernleşme yolunda kendisine Batı'yı –ki burada Batı'dan kastedilen başta Avrupa ve ABD olmak üzere gelişmiş ülkelerdir- model aldığında, "tarihsel/medeniyetsel bir karşı koyuşla yüzleşmektedir." Bu yüzleşme, "Batılı olmayan toplumların Batı modernlik modelini kopyalamalarını" neredeyse imkânsız kılmakta, modernleştirici seçkinler kendi siyasî, iktisadî ve sosyokültürel bağlamlarıyla karşılaşmaktadırlar. Çünkü her modernleşme modeli, önünde sonunda kendi tarihî şartlarına verili, kendi tarihsel bağlamına içkindir. Bu yüzden her modernleşme, nesnesi durumundaki medeniyetin ancak kimi "temel karakteristiklerini" bütünüyle dönüştürebilir. Yazara göre; bu durum aynı zamanda "geç modernlik" adı verilen bir durumun da nedenidir. Geç modernleşme aslında, devlet merkezli siyasî projeler üzerine bina edilen bir modernleşme olarak düşünülebilir. Bu bağlamda "Japon Meiji devleti, Leninist Sovyet devleti ve Kemalist Türk devleti bu kategori içinde değerlendirilebilir". Yazarın söylediklerinin izinden gidilerek özellikle kendine Batı'yı örnek olarak alan bir modernleşme çabasının asgari başarı şartlarından birinin, kendisinden üstün olduğuna inandığı modelin emperyalist emellerine karşı kendini koruyabilecek savunma mekanizmalarını üretebilmesi olduğu söylenebilir. Bu savunmayı üretemeyen modernleşme, tarihsel olarak kendine model aldığı Batı'nın emperyalist emelleriyle karşı karşıya kalmakta, bu durum, modernleşme çabalarının ülkenin tarihsel özgünlüğü

içinde gerçekleşmesini önlemektedir. Bu durumun daha ileri bir aşaması, tarihte de örnekleri görüldüğü üzere, model alınan ülke tarafından bir fiil işgal olup, modernleşmenin model alınan ülkenin aktörleri tarafından yürütülmesi, eş bir deyişle sömürgeleştirilmesidir. Berkes (2019: 252)' de, Batıyı örnek alarak devlet merkezli ve geç modernleşen toplumların, Batı'nın emperyalist emellerine karşı bir "savunma mekanizması" üretebilmesinin önemli olduğu düşüncesine katılır görünmektedir, o da, belirli koşulları sağlamak şartıyla Batı'yla sömürge ilişkisine girmeden Batılılaşmanın başarılabileceğine inanır. Berkes'e göre, bu inancın Kemalist devrimin genel karakterine damgasını vuran birbiriyle yakından ilişkili üç önemli öğesi vardır. Bunlardan ilki ulusal bağımsızlık, ikincisi egemenliğin halkın kalkınmasına yarayacak yönde olması üçüncüsü ise bunun devrimci atılımlarla gerçekleştirilmesidir. Tahir'e (1992: 241) göre ise; Batılılaşmak, "doğulu toplumların kendi kendilerini inkâr etme, yitirme, sömürüyü kendi gayretleriyle sürdürme hareketidir." Öte yandan bu sömürünün sürdürülebilmesi sadece dış güçlerin fiili etkisiyle gerçekleşemez, içerde bu güçlere çanak tutacak, yabancı sömürüye yardımcı olacak güçlere ihtiyaç vardır. Bu minvalde özellikle işbirlikçi yerli aydınların önemi büyüktür. Tahir'in Batılılaşma konusunda dine yüklediği işlevse bilhassa önemlidir. Yazara göre; din, ancak bu sömürüye karşı mücadeleye girdikçe, emperyalistlerin işini zorlaştırdıkça bir inanç ve kurum olarak saygı görme hakkına sahiptir aksi takdirde din, din olmaktan çıkar ve kendine saygı isteme hakkını yitirir.

İslâm'ı bir ideoloji olarak kabul eden ve bütün bir sosyolojik tahayyülünü onun üstüne bina edenler açısından ise durum biraz daha karışık görünmektedir. Bu inanca sahip olanlar, tarihin hemen her döneminde Batılı modernleşmeye ihtiyatla yaklaşmış, Batılılaşmayı dini değer ve ahlâktan uzaklaşma, özüne derin bir yabancılaşma olarak algılamışlardır. Hatta bu düşünce, Batının bilimsel ve teknik açıdan üstünlüğünün Doğulu toplumlar nezdinde kesin bir biçimde kabul edilmesinden sonra bile,

beklenilenin tam aksine Müslüman toplumlarda şiddetlenerek artmıştır. Serdar'a (2017: 221) göre; İslam açısından Doğu ve Batı arasındaki uzlaşmazlığın kökleri sanıldığının aksine çok daha derinlerdedir. İslâm ile Batı arasındaki çatışmanın özü, sadece siyasî ve tarihî farklılıklara, iki kültür arasında yaşanan çatışmalara, savaşlara bağlı olmayıp dünyayı, tabiatı ve insanı görme, anlama biçimleriyle ilişkilidir. Serdar'ın sözleriyle bu ayrım "metafiziksel ve manevîdir". Ona göre, "liberal Batı'da bütün bilgi dalları İslâm'ın ruhuna aykırı fikirlerle ve kavramlarla" yönetilmekte, "tabii bilimler tabiata aykırı bir biçimde" tasarlanmakta, ilericilik adı altında çarpıtılıp yozlaştırılmaktadır. Batı'nın insanı, toplumunun hayatında kendisine rehberlik edecek değişmez ilke ve kuralların, dolayısıyla da toplumun ve insanın değişmez bir ruhu olmadığına, bunların evrim yoluyla sürekli bir biçimde bir halden başka bir hale doğru yol aldığına inanmaktadır. İnsanın doğasında değişmez hiçbir şey olmadığına göre, Batı için, "değişmeyen ve kalıcı hiçbir şey yoktur, bundan ötürü "değerler de", ahlak da zamana bağlı olarak değişebilir. İslâm ise bunun tam tersine, hakikatin, iyiliğin, merhametin ve vicdanın insan fıtratında yaratılıştan itibaren Tanrı tarafından yerleştirildiğini söyler, bu değerlerin insana ve topluma her daim rehberlik etmesi gerektiğini savunur. Din ve modernleşme arasındaki ilişki konusunda çarpıcı bir tespit de Ülken (1992: 20)' den gelir: Yazar önce ilkelerini yüzyıllar boyunca dünya çapında yaymaya çalışan (prosélytique) iki dini, Hıristiyanlığı ve İslâm'ı ele alır. Bunlar arasında çok uzun bir tarih boyunca sürmüş mücadelelerin, her iki dinin mensuplarında karşılıklı olarak derin bir taassuba (fanatisme) yol açtığını, bu taassubun ise Müslümanları Batı'daki tarihsel dönüşümleri algılamaktan uzak tuttuğunu, dolayısıyla Osmanlı'nın modernleşmesini olumsuz etkilediğini söyler. Yazar, buna karşılık Japonların tarihsel süreç içinde Batıyla, hiçbir inanç mücadelesi içinde bulunmadıklarından, durumunun onlar açısından aynı olmadığını, bu nedenle Japonların Batılı modernleşme konusunda Osmanlıdaki önyargıya sahip olmadıklarını belirtir. Hatta Japonların Shintoiste tapınaklarının bütün

inançlara açık olduğunu, Japonya'da 1962 yılında katıldığı bir ilahiyat Konferansında bir Japon profesörün kendisine "biz Batı'ya karşı da tıpkı Budizm'e karşı olduğumuz gibi açığız, bir Japon, aynı zamanda hem Buddha'ya hem Shinto mihrabına hem de İsa'ya ibadet edebilir" dediğini sözlerine ekler.

Sonuç olarak; Batılılaşma, Batı Dışı Modernleşme ve Geç Modernleşme kavramlarının hepsi de, açık ya da örtük bir biçimde, hem gelişmiş bir Batıyı, hem de Batının yaşamış olduğu modernleşme tecrübesini dikkate alan ya da onu örnek alarak modernleşmeyi arzu eden "azgelişmiş" bir ülkenin varlığını zorunlu olarak içerir. Öte yandan Doğulu toplumlar açısından Batıyı örnek alarak modernleşme çabaları, kapitalizmin tarihsel gelişiminden soyutlanarak ele alınamaz. Dolayısıyla Batılılaşma yolundaki hemen bütün toplumlar, bu süreç içinde kapitalist değerlerle tanışmakta ve bunları kendi toplumsal bünyelerine katmaktadırlar. Hülür ve Akça (2005:312), ister Marx'ın, isterse Weber'in düşüncelerinden yola çıkılsın, kapitalizmin temelinde "kazancı artırma" çabasının olduğunun altını çizmekte, bunun Batılı kapitalizmin, dolayısıyla modernleşmenin gelişmesinde etkili olduğunu söylemektedirler. Yazarlara göre; özellikle 16. yüzyıl'dan itibaren kapitalist gelişmeyi başaran ülkelerin, bu gelişmeyi başaramamış diğer ülkeler üzerinde kurdukları siyasî ve askerî üstünlükler, kapitalizmin bu ülkelere de yayılmasına ve bu ülkelerin toplumsal yapılarında zorunlu bir değişime yol açmıştır. Son olarak, Batılılaşma, Batı dışı modernleşme ya da geç modernleşme kavramları elbette, burada sözünü ettiğimiz yalınkat anlamlarından çok daha kapsamlı, ideolojik açıdan oldukça yüklü kavramlardır ve literatürde bu kavramlar ekseninde yapılan sıcak tartışmalar günümüzde artarak devam etmektedir.

1.3. OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL DEĞİŞMENİN BOYUTLARI

Tarihsel olarak değerlendirildiğinde, modernleşmesini akla ve bilime borçlu olan Batı medeniyeti, Rönesans ve Reform dönemiyle girdiği bu sürecin sonunda,

“ekonomik, toplumsal, siyasal ve askerî alanlarda devrim niteliğinde” gelişmeler yaşamıştır (Hülür ve Akça, 2007: 264). Batının yaşadığı bu süreci, tarihsel birçok nedenden ötürü çok uzaktan izleyen Osmanlı imparatorluğu ise, Batının üstünlüğünün farkına 17. yüzyılın sonlarından itibaren sürekli kaybettiği savaşların sonucunda varmış ve o tarihe kadar kendini üstün gördüğü Batıya ilişkin görüşlerini değiştirmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla bu kabulden sonra Osmanlı’dan Cumhuriyet’e uzanan zamansal çizginin, toplumsal ve kültürel değişme açısından en belirgin özelliğinin Batı’yı örnek alarak modernleşme olduğu söylenebilir.

Batı’nın savaş teknolojisinin üstünlüğünü, sürekli kaybettiği savaşlarla yakından tecrübe eden Osmanlı devleti, iç siyasi, iktisadî ve sosyokültürel birçok farklı nedenin yanı sıra, ortaya çıkmasında söz konusu üstünlüğün yıkıcı sonuçlarının da rol oynadığı “gerileme dönemi” nden başlayarak, devlet yapısında Batıyı örnek alan bir dizi yenileşme ve düzenleme hareketi başlatmıştır. Padişahların öncülüğünde, ilk olarak orduda başlatılan düzenleme ve yenileşme faaliyetleri, zaman içinde devletin, idarî, malî, hukukî, siyasî alanlarına da yayılarak giderek geriye döndürülemez bir süreç haline gelmiştir. Bu sürecin önemli niteliklerinden biri özellikle iktisadî ve siyasî zorunlulukların dayatmasıyla Batı’nın üstünlüğünü kabule dayalı olarak, önce devlet katında dikey düzlemde başlaması, zaman içinde yatay düzleme de yayılarak toplumsal/kültürel alanı dönüştürmesidir. Toplumsal ve kültürel alanın dönüşümüyse toplumun zihniyet dünyasının değişmesi demektir. Bu noktada Ülgener (2015:661)’in tespiti, Batılı modernleşme sürecinin zihniyet dünyasına ışık düşüren bir nitelik taşır: Yazara göre; dikey ve yatay ya da “tavan” ve “taban” ikiliği”, toplumsal zihniyetin oluşumundaki en önemli noktalardan biridir. “Üstte (kalifiye çevrede) oluşan ve olgunlaşan düşünceler, zamanla alta sızarak kütlenin ahlâkını ve zihniyetini” biçimlendiren bir birikim oluşturur. Ancak tavanda daha nitelikli, daha olgun olan zihniyet, tabana, “derece derece ve çoğunlukla da –asıllarına göre-kabalaştırılmış” halde

nüfuz eder. Ülgener'in dile getirdiği bu durumun bir nedeni, tavanın bu düşünceleri, tabana anlatacak uygun bir "dil" i oluşturamamasıysa, diğeri, tabanın zihniyet dünyasının, tavanın gerisinde olması, dolayısıyla toplumsal değişimin dayattığı zorunlulukları geniş bir bakış açısıyla kavrayamamasıdır. Mardin (1991:283) ise aynı konuya farklı bir pencere açar. Yazara göre; tavanın ve tabanın, Mardin'in deyişiyle aydın-halk ikiliğinin iki önemli nedeni vardır. İlki halkın geniş çoğunluğunu oluşturan alt katmanlarının fakirliğinin bir "belirsizlik" ortamı yaratması, ikincisi kültür değişmelerinin genellikle tavandan tabana doğru hareket etmesidir. Tavandan aşağı hareket, tabanda tepkiyle karşılanır çünkü halk bunu yüzyıllardır içinde bulunduğu geleneksel kültürden süzülen bilginin tırpanlanması, dolayısıyla kendisinin kayda alınmaması olarak görür. Öte yandan bütün kültürlerde halk katmanları "devrimci" değil, "muhafazakârdır." Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunun İslâm algısı özeleştiriye kapalıdır. Oysa Mardin'e göre; Batı'yı Batı yapan, "kritik söylem kültürüdür" ve bu söylem kültürünün en derininde yatan gerçek ise, eleştirinin hiçbir yerde durdurulamayacağıdır. Batı'nın bu eleştirel yaklaşımının İslâm'da karşılığı yoktur, İslâm'a göre; bu tutum en hafifinden bir çarpıklık hatta bir sapıklıktır. Gerek Ülgener'in gerekse Mardin'in ortaya koyduğu bu tespitlerin izlerini, Osmanlıdan Cumhuriyete uzanan modernleşme hattındaki siyasî, iktisadî ve sosyokültürel uygulamalarda ve bu uygulamalara tabanın gösterdiği tepkilerde görmek mümkündür.

Öte yandan bilindiği üzere toplumsal/kültürel değişim, toplumsal yapıda cisimleşir ve kendini en açık bir biçimde iktisat, hukuk, eğitim, idari ve siyasî yönetim, kentleşme, sanat ve edebiyat, din, dil, siyasal katılım gibi alanlarda gösterir. Batılı modernleşmenin getirdiği zihniyet değişikliğinin zaman içinde yatay düzleme yayılmasında, anayasal düzeyde yapılan hukukî, malî, idarî, siyasî düzenlemelerin yanı sıra, Batılı modernleşme çabalarının bir fonksiyonu olarak ortaya çıkan gazete ve dergilerin de büyük bir rolü olduğu ayrıca söylenebilir. Öyle ki; Batılı anlamda bir

özgürlük hareketi olarak tarif edilebilecek olan 'Yeni Osmanlı Hareketi' nin nerdeyse bütün üyeleri gazetecilerden oluşmaktadır. Dolayısıyla söz konusu hareketin mücadelesinde bizzat kendi yayımladığı gazetelerin önemli bir yeri vardır. Aslında o dönem, ilk gazete, devlet tarafından yayımlanan Takvim-i Vekayi (1831)'dir. Onu, yine devletin desteğiyle yayımlanmaya başlayan William Churcill'in haftalık Ceride-i Havadis (1840)'i izlemiştir. İlk bağımsız gazete ise Genç Osmanlılar Hareketi'nin kurucularından olan Agâh Efendi'nin çıkardığı Tercüman-ı Ahval (1860)'dir. Bu gazetelere ek olarak, aynı 'hareket'in üyelerinden olan Şinasi'nin yayımladığı Tasvir-i Efkâr (1862)'ı ve Nâmık Kemal'i kurucusu olduğu Mirat gazetesinin adlarını da anmak gerekir. Gerçi Akşin'e (1997:143)' göre; Osmanlı'da o dönem, okuma yazma bilen insan sayısı dikkate alındığında, söz konusu aydınların yayımladıkları gazetelerin satış rakamlarının oldukça düşük olduğu söylenebilir. Ancak mahalle kahvelerinde, kimi zaman, okuryazar insanlar tarafından yüksek sesle gazete okunduğu dikkate alınacak olursa, gazetelerin toplum üstünde belli ölçüde de olsa etkili olduğundan söz edilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda baştan beri devlet katında, özellikle savaş ve barış dönemlerinde, bütün kararların meşveret geleneğine uygun olarak gerekli münazaralar yapıldıktan sonra alındığı bilinmektedir. Esasında bu geleneğin Türklerin tarihindeki yeri Osmanlı'dan çok daha eskilere dayanmaktadır. Tarihte, devletin, aklın, adaletin, dinin, ahlâkî değerlerin gereklerine uygun yönetilmesi için kaleme alınarak devlet yöneticilerine sunulmuş önemli siyasetnâmeler bulunmaktadır. Söz gelimi her ikisi de XI. yüzyıl' da yazılmış Farsça eserler olan "Kabusnâme" ve "Siyasetnâme"nin yanı sıra, Türk siyaset düşüncesinde önemli bir yere sahip olan "Kutadgu Bilig" (Kutlu Bilgi) de akla ve meşverete dayalı yönetim anlayışı önemli bir yer tutar (Erdoğan, 2017:457). Meşveret geleneği, III. Selim zamanında modernleşme çabalarının derinlik kazanmaya başlamasıyla birlikte devlette önemli bir uygulama haline gelmiş, bu durum II. Mahmut döneminde güçlenerek devam etmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı'da Divan-ı Hümayun' da

alınan önemli kararlar konusunda, bu meclisin üyesi olmamakla birlikte bilge ve sözü geçen insanlara fikir danışılarak görüş alınmasıyla başlayan meşveret geleneği, II. Mahmut Döneminde Meclis-i Valayı Ahkâm-ı Adliye'nin kuruluşuyla devlette iyice kurumsallaşmıştır. Bu yapılaşmanın Tanzimat döneminde Şura-yı Devlet, Meclis-i Ali-i Tanzimat adlarıyla devam ederek, Meşrutiyet'ten Cumhuriyete güçlü bir temel hazırladığını söylemek mümkündür. Sonuç olarak; Akça ve Hülür' e (2017: 235) göre, devletin ihtiyaç duyduğu alanlara yönelik bir teknoloji aktarımı biçiminde başlayan yenileşme hareketleri, zaman içinde, Batılı kanun ve usullerin alınarak uygulamaya konulduğu, bu kapsamda yeni örgütlenmelerin kurulduğu, Batının sosyo-politik yapılanmasını merkezine alan geniş çaplı bir modernleşmeye dönüşmüştür. Bu modernleşme çabaları, "geleneksel yönetim ve yargı kurumları başta olmak üzere, devletin eski yönetim ve yargı kurumlarının işlerlik alanlarını sınırlandırılması" na, "katılımcı bir anlayışın gelişmesi" ne, kısaca söylenecek olursa Osmanlı devletinin monarşiden parlamenter bir sisteme dönüşüm sürecine olumlu katkılar sağlamıştır.

Tanzimat öncesinden Cumhuriyet'e devam eden toplumsal gelişmeler, siyasi ve dinî otoriteyi dönüştürerek Batılı tarzda anayasal bir devletin oluşumuna yol açması itibarıyla bir sekülerleşme süreci olarak da değerlendirilebilir. Tanzimat Fermanı kendinden önceki Batılı reformlara da bir meşrutiyet kazandırmanın yanı sıra hükümlerindeki dünyevî ve laik vurguyla Osmanlıda uzun süredir devam edegelen Batılı kanun ve dinî kanun arasındaki tartışmaları şiddetlendirmiştir. Dolayısıyla bu dönem, Osmanlı devletinin yapısal unsurlarından biri olan dinin, siyasal işlev açısından gerilemesine tanıklık eder. Mardin (1991:277-278), 18. yüzyılın ortalarında, Osmanlı ulemasını, özellikle de devlet katlarında etkin siyasal işlevleriyle güç ve zenginlik sahibi olan molla, kazasker, şeyhülislâm gibi makamlarda oturanları dışardan gözlemleyen kimi Batılı araştırmacıların bunları bir çeşit "devlet aristokrasisi" olarak tanımladığından söz etmektedir. Yazara göre, Tanzimat dönemi işte bu "devlet

aristokrasi" nin dekadansının, Türkçe ifadesiyle çöküşünün de başlangıcına işaret eder. Mardin, bu çöküşün kendi deyimiyle bu "çözülmenin" nedenlerini bilemediğini söylese de, Tanzimat'ın öncesinde Batıyı örnek alarak yapılan önemli ıslahatlardan birisi olan, Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle başlayan süreç önemlidir. Çünkü bilindiği üzere Yeniçeri Ocağı, Osmanlıda yüzyıllar boyu ulemayla devlet arasında önemli bir köprü işlevi görmüştür. İşte bu köprünün ortadan kalkmasıyla başlayan ve geleneksel medrese sisteminin hemen yanı başında açılan Batılı eğitim kurumlarıyla devam eden süreç, ulemanın devlet katındaki işlevini adım adım yitirmesine yol açmış görünmektedir. Yine bilindiği üzere II. Mahmud'un en önemli icraatlarından biri, İslâm denildiğinde Bektaşîliği anlayan Yeniçeri Ocağı'nı kapatması, Bektaşî tarikatını dağıtması ve bu tarikatın üyelerini sıkı bir biçimde takip ettirmesidir (Mardin:1991: 246). Elbette bütün bunların yanı sıra, Batıyı örnek alarak yapılan idari ve hukukî düzenlemeler de bu "devlet aristokrasinin" etkisini yitirmesinde kanımızca büyük bir önem taşımıştır. Kısaca, Tanzimat döneminin en temel özelliklerinden birinin dinin giderek devlet katındaki etkisini, dolayısıyla siyasal işlevini yitirmesidir. Bu dönemde, devletin, özellikle hukuk, eğitim ve yönetim alanlarında kendine Batıyı örnek alarak yaptığı reformlarla, deyim yerindeyse giderek laikleştiğini, Batılı eğitim kurumlarında yetişen öğrencilerin zaman içinde devlet katında çoğalmaya başlamasıyla da giderek daha rasyonel bir biçimde yönetilmeye başladığını söylemek mümkündür. Tanpınar (2001: 80) da, dönemin önemli yazar ve şairlerinden biri olan Tevfik Fikret'in yazdığı ve epey bir ses getiren "Târih-i Kadîm" ve "Hâluk'un Defteri" adlı eserleri, dönemin fikri hayatının giderek laikleşmesinin bir sonucu olarak görür. Gerçi Tanpınar'ın sözünü ettiği "fikir hayatının laikleşmesi" bir yana, laiklik kavramının kendisi sekülerleşme sürecinin bir fonksiyonu olmakla birlikte onu bütünüyle açıklayan bir kavram değildir. Sekülerleşme, tarihsel bir okumayla, ebedî zamandan eş deyişle Tanrının zamanından, insanın yapılandırdığı, yüzyıllarla ölçülen bir zamana düşüşü temsil eder, dolayısıyla

etimolojik olarak saeculum sözcüğünden gelen bir kavram olarak, özünde her şeyden önce bir zamansallık vurgusu taşır. Sekülerleşme süreci içinde din, toplumsal hayatı düzenleme iddiası taşıyan temel norm olmaktan uzaklaşarak kendi yetki alanına çekilmek zorunda kalmış, yerini toplumun ve insanın ihtiyaçlarının akıl ve bilim yoluyla tayin edildiği bir zemine bırakmıştır. Bu sürecin bir sonucu olarak, Batılı modernleşme boyunca yapılan bütün yanlışlara rağmen devletin her alanda giderek rasyonelleştiği, içine düştüğü durumu daha derinden kavrayarak sorunlara daha kalıcı bir çözüm bulma arayışında olduğu gözlenmektedir.

Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e uzanan Batılı modernleşmenin bileşenleri ve aktörleri dikkate alındığında şunları söylemek mümkündür. Bu süreç, Batıda, Rönesans'la başlayıp Sanayileşmeyle doruğa ulaşan toplumsal değişimi yaratan sosyal sınıfların değil, başta kimi Osmanlı padişahları olmak üzere, tarihsel olarak modernleşmenin kaçınılmazlığını anlamış sivil ve asker devlet seçkinlerince başlatılan ve yönetilen bir süreçtir. Tanzimat öncesinden başlayarak yapılan bütün yanlışlara ve gösterilen toplumsal tepkilere rağmen, modernleşme süreci, kendi içinde giderek artan tutarlı ve sürekli bir bütünlüğü sahiptir. Ayrıca modernleşme, bugünden bakıldığında ister Batıcı, ister reformist isterse İslâmcı olarak adlandırılsın sanatçı ve aydınların önemli bir kısmının da, ya içinde bulunduğu ya da dışardan desteklediği bir süreç olarak görünmektedir. İslamcı-Osmanlıcı düşünce çizgisindeki kimi aydınların, modernleşmenin yol açacağı kimi olumsuzluklara itirazlarını yüksek sesle dile getirmelerine karşın, Batının sadece bilimini ve teknolojisini almak yoluyla da olsa modernleşmenin kaçınılmaz bir ihtiyaç olduğunu kabul ettikleri bir gerçektir. Ancak bu arada, bu düşünce akımının ulema içindeki temsilcileri de dâhil olmak üzere, Tanzimat'ın birçok alandaki laik yaklaşımları karşısında kendi özgün düşünceleriyle ortaya çıkamadıkları da tarihsel bir gerçektir (Mardin, 1991: 278). Gerçi daha yakından bakıldığında bu dönem aydınlarının çoğunun Batılılaşma karşısında her zaman bir

ikilem içinde oldukları, sürecin gelecekte nasıl gelişeceği konusunda derin bir endişe içinde oldukları görülmektedir. Bu endişelerin izi, dönemin Batıcılık ve İslâmcılıkla birlikte önemli akımlarından biri olan, ancak daha sonra Türkçülük akımının sahneye çıkışıyla birlikte etkisini yitiren Osmanlıcılık düşüncesinin önemli temsilcisi Namık Kemâl'in düşüncelerinde sürülebilir. Yine de uygarlığın maddî ve manevî yönlerinin birbirinden ayrı tutulması gereğine inanan İslâmcılık akımının kimi temsilcileri, o dönem, "inancı, ahlâkı, ruhu kendisinin olmak şartıyla", Batı'nın ilminin ve tekniğinin alınabileceğini ileri sürmektedirler (Göle, 1991: 20). Dolayısıyla İhtiyatlı bir yaklaşımla söylenecek olursa, Tanzimat dönemi boyunca ve sonrasında, Batılı modernleşme konusunda ortaya atılan farklı düşüncelerin, başından itibaren aydınlar arasında zengin bir tartışma ortamı yaratarak, devletin modernleşme konusunda ciddi hatalar yapmasını kimi zaman önlediği, bazen de iktidara yol gösterici olduğu söylenebilir.

Ayrıca bir paradoks gibi görünmekle birlikte, bu dönemde modernleşmeye, toplumu öz değerlerine yabancılaştıracağı savıyla karşı çıkan İslâmcılık gibi kimi akımların ya da muhafazakâr aydınların düşüncelerinin odağında bulunan ve kültürel sürekliliğin önemli bir unsuru olarak değerlendirilen "geleneğin" korunup kollanması düşüncesinin, varlığını, modernleşme sürecine borçlu olduğu tarihsel bir gerçektir. Başka bir söyleyişle, geleneğin korunması ya da kültürel sürekliliğin sağlanması düşüncesinin bizatihi kendisi modern bir düşünce olup, Batı'da, modernleşmenin erken safhalarında henüz varlık kazanabilmiş bile değildir. Öte yandan Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batılı modernleşme çabaları, her ne kadar kendine Batıyı örnek almış olsa da, kendi tarihsel dinamiklerine, bu dinamiklerin getirdiği siyasî, iktisadî ve sosyokültürel arayış ve sınırlamalara bağlı bir seyir izlemiştir. Batılı modernleşme, aynı zamanda kendisini dışardan kuşatan bir başka sosyal gerçekliğin; sürekli savaşlar yoluyla, imparatorluktan ulus devlete doğru çözülen bir toplumun zorunluluklarından

doğmuştur, bu yüzden, onun radikal karakterinin nedenini biraz da bu noktada aramak gerekir.

1.3.1. Tanzimat Öncesi Osmanlı Devletinde Batılı Modernleşme

Tarihsel süreç içinde her toplum, gerek savaşlar gerekse ticaret gibi sosyal ve iktisadî olgular nedeniyle birbirileriyle yoğun bir ilişki içine girer. Bu ilişkiler toplumsal dokuda kimi zaman devletlerin yıkılmasına, başka devletlerin hâkimiyeti altına girmesine yol açan derin değişimlere yol açar. Baykan (2017:165), tarihte, kendilerini savunma durumunda hissetmiş bütün toplumların, haklı olarak yeniye karşı daima çekingen davrandıklarını, çünkü dışardan yabancı bir güç vasıtasıyla gelen yeninin, kurulu düzenlerini bozacağına inandıklarını söylemektedir. Buna karşın yükselme durumundaki toplumlar, yeni, yabancı öğeleri bünyelerine katmak konusunda aynı çekingenliği göstermemişler, hatta bu yabancı, yeni öğeleri kendi bünyelerini zenginleştirecek bir imkân olarak düşünmüşlerdir. Baykan'ın sözünü ettiği bu ikinci duruma, Osmanlı Devleti'nin, İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet'le beraber, devletin her alanında sergilediği inanılmaz özgüveni örnek göstermek mümkündür. Aynı şekilde Batılı devletlerin, çoğu kez sinsi bir siyasetle, bazen de doğrudan savaşlarla uyguladıkları baskılara karşı kendilerini sürekli bir savunma hali içinde hisseden Tanzimat dönemi muktedirlerinin öğrenilmiş çaresizlikleri ise yazarın sözünü ettiği ilk duruma bir örnek olarak verilebilir. Gerçekten de, Osmanlı devlet sisteminin en merkezi unsuru olan ve bütün bir siyaseti yüzyıllarca kendi mihverinde döndüren ordunun, devletin kuruluşundan beri temel düsturu daima "en iyi savunma taarruzdur" olmuştur. 17. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'ya yayılma ve yerleşme sürecinde, bu ordunun, o dönemin koşullarına göre yüksek bir teknolojiyle donatılmış ordular karşısındaki başarısızlığı, belki de tarihte ilk kez, Osmanlıyı savaşlardaki başarısızlığın temel nedenleri konusunda düşünmeye ve önlem almaya itmiştir. Ülken (1992: 20) Osmanlının daha 17. yüzyıl sonunda ilk yenilgisiyle Batı'nın kendisinden

üstün olduğunu acı bir tecrübeyle fark ettiğini söylemektedir. Yazara göre, bütün yenileşme çabaları, Batılı orduların teknik açıdan üstünlüğünü gören, dolayısıyla ordunun savaş meydanlarındaki başarısızlığından büyük bir üzüntü duyan devlet yönetiminden, bir başka ifadeyle bu kötü gidişat karşısında yenileşmenin kaçınılmaz olduğuna inanan bazı padişah ve vezirlerden gelmektedir. Denilebilir ki; adına ister modernleşme, ister Batılılaşma ya da Baykan Sezer'in kavramlaştırmasıyla "Batıcılaşma" denilsin, bu alanda, III. Selim zamanından II. Mahmut dönemine uzanan ilk yenileşme hareketlerinin işe ordudan başlaması, tarihsel şartların getirdiği bir zorunluluktur. Devletin savaşlarda aldığı yenilgilerin bir sonucu olarak, kendini Batıya karşı sürekli bir tehlike ve savunma ihtiyacı içinde hissetmesi, onu, ordudan başlattığı yeniliklerle önlem almaya itmiş, yeniliklere karşı çıkanlar başta olmak üzere, her türlü muhalif düşünce üstündeki baskı ve otoritesinin ise giderek artmasına yol açmıştır. Söz konusu baskı ve otoritenin zaman içinde giderek artmasında, Batılı eğitim kurumlarını örnek alarak kurulan askerî okullarda yetişen ve devleti içine düştüğü çıkmazdan kurtarmaya istekli yönetici bir askeri kadronun yanı sıra, Batılılaşma konusunda radikal adımların atılmasını düşünen bürokratik seçkinlerin, devlet katında güç kazanmasının da büyük bir payı olduğu bilinmektedir. Bu baskıcı ve otoriter tavrın, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet hattında artarak güçlendiği, zaman içinde devletin temel bir karakteri haline geldiği malumun ilanıdır.

Öte yandan Osmanlı toplumsal yapısı, tıpkı Batının Ortaçağ devletlerinde de görüleceği üzere, değişme değil değişmeme esasına dayanmaktadır. Çünkü dış dünyanın kendisi gibi, iktidar ve devlet yapısı da, Tanrının takdir ettiği ilahi bir düzen olarak anlaşılmaktadır. Bu devlet anlayışında değişim demek, iktidarı, Tanrı adına elinde tuttuklarına inanan muktedirler için, müesses nizamın bir başka deyişle de Nizâm-ı Âlemin bozulmaya başlaması demek olduğundan, esas olan değişmek değil, var olan düzeni güçlendirerek sürdürmektir. Niyazi Berkes (2019: 15-16), Osmanlı devletinde

başlayan çözülmeyi, öncelikle devletin geleneksel toprak sisteminde ve yönetiminde başlayan bozulmayla açıklamaktadır. Yazara göre, 17. yüzyılda, Osmanlı devlet yapısı dünyanın geçirmekte olduğu büyük değişimlerle eş zamanlı olarak bozulmaya başlamış, Batılı devletlerin etkisi altında zorunlu olarak başka bir biçim almaya başlamıştır. Bu değişiklik ya da yazarın deyimiyle bozulma, kendini en başta toprak sisteminin işleyişinde göstermiştir. İmparatorluğun toprak sistemi, özellikle Avrupa sınırları içinde kalan bazı bölgelerde ya da Mehmet Ali Paşa'nın yönetimindeki Mısır gibi merkezden uzak ülkelerde, kimi feodallaşma belirtileri göstermeye başlamıştır. Bu bölgeler, reaya adı verilen köylünün ağalığın ve feodallerin etkisine girmesiyle, âdeta merkezden bağımsız bir devlet gibi hareket etmeye başlamış, Osmanlı yönetimine vergi vermeyi red etmişler, isyanlar çıkarmışlardır. Bunu bir sonucu olarak da İmparatorluğunun vergilerinde ve tarımsal üretiminde önemli bir azalma meydana gelmiştir. Sanayi üretiminin şehirlerde daralması yüzünden, esnaf ve köylünün çoğu fakirleşmiş, devletin mali sisteminin zora düşmesi sebebiyle devlet yönetimi bozulmuştur. Bu meselenin bir başka boyutu, İmparatorluğun dış ticaret dengesizliği yüzünden içinden çıkılamaz bir enflasyon sarmalına girmesidir. Devlet sistemi de sonuçta toprağa dayandığından bu değişiklik Osmanlının mali yapısını, hükümet ve idare biçimini, orduyu, bilim ve eğitim kurumlarını etkilemiştir. Özensel (2015: 134) ise, Berkes'in sözünü ettiği değişiklikleri, Osmanlı devletinde yapılan bir dizi hukuki değişiklikle ilişkilendirir ve yüzyılın sonuna kadar düzenli bir biçimde işleyen miri toprak sisteminin, 17. yüzyılın başlarından itibaren bozulmaya başladığını söyler. Ona göre, Tanzimat'la birlikte Osmanlı hükümetinin hem tarımda kapitalist bir gelişme yaratabilmek hem de dünyadaki ekonomik gelişmelere uyum sağlayabilmek için, arazi sahipliğiyle, miras ve mülkiyet hukukunda bilinçli ve zorunlu çeşitli değişmeler yapmış, son tımarları lağvetmiştir. Ayrıca Tanzimat Fermanıyla (1839) birlikte Müslüman olup olmadığına bakılmaksızın, bütün Osmanlı uyruklarının eşit haklara sahip olduğu kayıt altına alınmış, her türlü mal

ve can güvenliğinin sağlanarak, miraslarını hak sahiplerine özgürce devredebilmelerinin yolu açılmıştır. Tanzimat'ı takip eden süreçte, 1858 Arazi Kanunnamesiyle, tarımda özel mülkiyetçi yapılara hukukî geçiş büyük ölçüde kolaylaştırılmış, köylülerin işledikleri topraklar üzerindeki hakları "devlete karşı pekiştirilmiştir." Özensel'in sözünü ettiği bu liberal değişikliklerin uzun vadeli kimi önemli sonuçlar doğuracağı bir gerçektir. Sözgelimi 19. yüzyılın başlarında, Batılı devletlerle girilen yoğun ilişkilerin, eş deyişle kapitalizmin de etkisiyle, tarımda meydana gelen en büyük değişikliklerden biri, o zamana kadar iç pazara yapılan üretimin, artık geniş pazarlara doğru yönelmeye başlayacak olması, bunun sonucunda tarımda ikili bir yapının oluşmasıdır. Bunlardan biri, Osmanlının verimli tarım alanlarında, dış pazarla bütünleşme yolunda önemli adımlar atmaya başlayan güçlü ticari adacıklar, ikincisi ise geniş topraklarda yaşayan ve geleneksel yöntemlerle kendi geçimini ancak sağlayan bir parça toprağı işleyen, kendi yağında kavrulup giden köylülerdir.

Zürcher'in (1994: 17), 18. yüzyılın sonunda Osmanlı Devletindeki genel ekonomik ve finansal görünüm hakkında söyledikleri ayrıca kayda değerdir. Yazara göre, bu dönem özellikle yükseliş devrinden bu yana devletin en önemli gelir kaynaklardan biri olan savaştan artık o eski verim alınamamaktadır. İşin daha kötüsü ise, gelir getirmemesi bir yana, devletin bu savaşlara bir yandan sürekli kaynak aktarırken, bir yandan da savaş teknolojileri başta olmak üzere modernleşme çabalarını sürdürmek zorunda kalmasıdır. Çünkü Osmanlı, birçok nedenin yanı sıra, yazık ki Batılı modernleşmenin arka planında yatan tarihsel dinamikleri hakkıyla kavrayamamanın bir sonucu olarak, birçok alanda eksiğini tamamlayamadığı gibi, varlığını sürdürebilmek için en hayati unsur olan modern savaş teknolojisini de kuramamıştır. Devleti ekonomik açıdan acze sürükleyen bir diğer önemli neden, 16. yüzyıldan başlayarak Batının denizaşırı ticaret ağının gittikçe gelişmesi, derinleşmesidir. Bu gelişme, Osmanlı ticaret ağına ağır bir darbe indirmiştir. Yazara göre, gerek doğuda gerekse batıda, Osmanlının

egemen olduğu topraklarda, tarımsal üretimi elinde tutan "ayan" ların ekonomik yapıda giderek artan otonomileri, ticaret hayatı üzerindeki etkileri nedeniyle, Osmanlının topraktan aldığı vergi de 18. yüzyıldan başlayarak azalmaya başlamıştır.

Ülken'e (1992: 48) göre, Tanzimat'tan önce, Osmanlı İmparatorluğu'nda sosyal bilimlerin düzeyi düşük olup bu alan yeterince gelişmemiştir. Hatta toplumun Batı'da gelişen iktisat, modern hukuk, istatistik, etnografya, sosyoloji, deneysel psikoloji gibi birçok bilimsel alandan haberi bile yoktur. Felsefî düşünce ise Ortaçağ İslâm Felsefesinin etkisi altında oldukça sığ bir durumdadır. Oysa Batı'da, Saint Thomas'ın Aristo'yla, imancılığı sentezleme girişimi bile daha 16. yüzyılda aşılmıştır. Bruno'nun felsefe alandaki kapsamlı çalışmaları, Galilée ve Descartes'in matematik akıl yürütmeye dayanan sağlam sezgiciliğiyle Bacon'un bütün bir Ortaçağ'a meydan okuyan düşünceleriyle harmanlanmış yeni bir evren, toplum ve insan tasavvuru gelişmiştir. Yazara göre, bütün bir Ortadoğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu da bu gelişmelerin dışındadır ve Tanzimat aydınlarının bilinci sözü edilen bu düşüncelere bütünüyle kapalıdır. Oysa Batı'yı Doğu'ya üstün kılan, onun bu halklar üzerindeki "zaferini sağlayan" sürecin gerisinde bu gelişmeler yatmaktadır ve bütün bir Doğu gibi, Osmanlının Batı karşısındaki yenilgisinin derin sebepleri burada aranmalıdır.

Mardin (1991: 268) ise, bu dönem, devletin idarî yapısında meydana gelen önemli değişiklere dikkat çekmektedir. Yazar, Tanzimat dönemi öncesinde basılan sınırlı sayıdaki kitabın içeriğinden yola çıkarak, bu kitapların daha çok İmparatorluğu, Batıyla ilgili askerî ve idarî yeniliklerle tanıştırmak isteyenler tarafından çevrilerek basıldığı sonucuna varır. Ona göre, bu dönem yapılan yenilikleri uygulama alanına taşıyan ve savunanlar "kalem" lerde yetişip bir tür erken Osmanlı Bürokrasisini oluşturanlardır." Mardin, bunların ulemaya oranla, felsefe konularını da açık bir biçimde içeren bir müfredattın rahle-i tedrisinden geçtiklerini, dolayısıyla baştan beri yapılan yenilikleri daha bir iştahla savunduklarını söylemektedir. Dolayısıyla Tanzimat

öncesinden başlayarak II Meşrutiyet'e uzanan dönemin en belirgin özelliklerinden biri de, devletin birçok kademesine, medreselerden yetişen "alaylı" ların yerine, Batılı bir eğitim almış "mektepli" lerin gelmesidir. Tanpınar (2001b: 69) ise, Tanzimat'ın öncesinde, özellikle 1826-1839 yılları arasında yapılan yenilik hareketleri dikkate alındığında, bu yenilik hareketlerinin tabii olduğu "vazıh bir program" ın görünmediğini, ancak bu dönem, devlet kurumlarının "Avrupalılaştırılmaya" çalışıldığını söyler. Harbiye, Mühendishane, Mekteb-i Tıbbiye başta olmak üzere bu dönem açılan kimi okulların adını anar. Ancak yazara göre, Tanzimat öncesinin "cemiyetin manzarasını, yaşayış tarzı" nı değiştiren en önemli iki yeniliğinden biri kıyafetin değişmesi, diğeri ise, devlet kurumlarının Batılı kurumlar örnek alınarak yapılandırılmasıdır. Bu iki yenilik, yeni bir zihniyetin ve modanın toplum hayatına girmesinin önünü açmıştır. Başka bir deyişle o zamana kadar sınırlı bir alanda kalan reformlar, toplum hayatında giderek daha etkili olmaya başlamıştır. Tanpınar, bu değişikliğe, seyyah Mac-Farlane'ye dayanarak "alaturka mûsıkînin bile hoş görülmediği" İstanbul sokaklarında bir bandonun çaldığı İtalyan ve İskoç havalarını örnek gösterir, Paşaların, vezirlerin konaklarının iç dekorlarında giderek daha görünür bir hale gelen Avrupai düzenlemelerden söz eder. Tanpınar'a göre mesele aslında kısaca şudur. Osmanlı devleti kendi silahını yenilemekte o kadar geç kalmıştır ki Batıdan almak zorunda kaldığı yeni silahı kullanabilmesi için, eskisinden bütünüyle feragat etmesi gerekmektedir. Oysa en geniş anlamıyla eski, Tanpınar'ın ifadesiyle toplumsal hayatın içinde, insanların hayat tarzlarında, ruhlarında bütün unsurlarıyla egemen durumundadır. Dışımızda akıp duran bütün bir günlük hayat aslında onunla doludur. Ancak yazara göre; söz konusu eski, artık canlı bir bütün olmayı çoktan bırakmış, dağınık yapısıyla her türlü gelişmeye ayak bağı olacak bir hâl almıştır. O halde bu dağınıklığa, zorunlu olarak bir iç düzen kazandırmanın zamanı gelmiştir. Zaten 1830'dan sonra, savaş tazminatı meseleleri için Rusya'ya gönderilen Halil Rıfat Paşa

da İstanbul'a döner dönmez padişahın huzuruna çıkarak İmparatorluğun yaşayabilmesi, eski gücüne kavuşabilmesi için Batı'yı taklitten başka bir çarenin kalmadığını söyler (Tanpınar, 2001: 71). Tanpınar'ın "eskiyi en küçük zerresine kadar" atmak ifadesi dikkate değerdir. Yazarın bu yaklaşımından -araştırmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir biçimde ele alacağımız gibi- onun yeniliğe, başka bir deyişle Batılılaşmaya yaklaşımında derin bir endişenin yanı sıra, bir bulanıklık, hatta bir muğlaklık olduğu sonucu çıkarılabilir. Çünkü maddi kültürde meydana gelen değişmeler, zaman içinde ister istemez manevi kültür alanını etkiler. Dolayısıyla geçmiş de, bu değişmelerin ışığında yeni bir anlam kazanır. Ancak hiçbir modernleşme ya da yenileşme hareketi, istese de geçmişi bütünüyle tasfiye etme gücüne sahip değildir. Çünkü bir toplumda toplumsal değişmenin boyutları her ne olursa olsun, değişimin dinamiklerinin temelinde o toplumun tarihsel ve kültürel şartlarının yarattığı bir özgüllük bulunur. Bu yüzden toplumlar birdenbire değil, maddi ve manevi kültür unsurlarının, kural olarak çatışma ve gerilimden ya da uyumsuzluktan uyuma yöneldiği bir süreçte yavaş yavaş dönüşürler. Tanpınar'ın, Batılı modernleşme karşısındaki tavrı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, devleti, içine düştüğü durumdan kurtarmak için ortaya çıkan Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık, Türkçülük gibi ana akımların öne sürdükleri düşüncelere karşı- sözgelimi Nâmık Kemal ve Ziya Gökalp- söylemleri dikkate alındığında daha da ilginç bir hâle gelmektedir. Tanpınar, söz konusu düşünce adamlarının yaptığı gibi, kendisinin de içten içe gerekli olduğunu düşündüğü bu değişimin, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel planda sağlıklı bir değişim olabilmesi için, bir perspektif, başka bir ifadeyle belirli bir ideolojiye bağlı, 'açık seçik', 'derli toplu' bir görüş ileri sürmemektedir. Bunu söylerken hazır reçetelere inanmayan, sürekli bir arayış içinde bulunan, belki de bu yüzden bir görüşe bağlanmakta zorlanan, ancak zamanla değişip dönüştüğü de gerçek olan bir Tanpınar portresi karşısında bulunduğumuz elbette hesaba katılmalıdır. Bilindiği üzere Tanpınar'ın Batılı modernleşmeyle ilişkili tavrı, zaman içinde -özellikle geniş

manasında kendisinin de aynı ufuk içinde olduğu Cumhuriyet'ten sonra- büyük oranda değişmiş, gençliğinden beri bir arayış içinde olan yazar, Şarkı, giderek Batı'nın aynasında görmeye, onu Batılı ölçülerle anlamlandırmaya başlamıştır.

Kısaca, Tanzimat öncesi modernleşme süreciyle ilgili olarak kısaca şunlar söylenebilir. Tarihsel olarak Batılı Modernleşme, devletin özellikle ekonomik, askerî ve idarî alanda güç kaybetmesine bağlı olarak merkezi otoritenin zayıflamasının sonucunda ortaya çıkmıştır. III. Selim'in yaptığı yenilikler bir bütün olarak değerlendirildiğinde, bu yeniliklerin, Avrupa'nın ilim, sanat, ziraat, ticaret ve medeniyet alanlarındaki kazanımlarına Osmanlıyı ortak etmeyi (Akça ve Hülür, 2007:238) ve otoritesi zayıflayan merkezi devlet sistemini güçlendirmeyi amaçladığı görülmektedir. Ordudan başlamak suretiyle, topyekûn Batılı modernleşmeyi kaçınılmaz bir süreç olarak gören ilk Osmanlı padişahı olarak kabul edilen III. Selim, ıslahatçı seleflerinden farklı olarak reform çabalarını tabana yaymaya gayret etmiştir. III. Selim'in devlette başlattığı reform projelerini uygulamaya koymazdan evvel, ileri gelen kişilerle münazara etmesi, yapacağı reformlar konusunda geniş bir çevrenin görüş ve düşüncelerini alması, tarihsel olarak kimi zaman gerekli özen gösterilmemiş olsa da, Osmanlı'nın kuruluşundan bu yana devam eden meşveret geleneğinin kapsamını genişletmiş, modern uygulamaların ve gelişmelerin önünü açmıştır. Akça ve Hülür (2007:239)'e göre; "Batı tarzı bir devlet modelinin oluşturulması sürecinin mimarı olarak kabul edilen II. Mahmut dönemi (1808-1839)", modernleşmenin daha çok orduyla sınırlı kaldığı III. Selim döneminin tersine, "devletin merkezî idare yapısının dönüşümüne tanıklık etmiştir." Bu dönemde askerî, iktisadî hukukî alanların yanı sıra, eğitim, sağlık ve imar alanlarında yapılan reformlar, devletin merkez teşkilatı içinde giderek güç kazanarak kökleşmeye başlamıştır.

1.3.2. Batılı Modernleşmede Bir Kırılma Noktası: Tanzimat Döneminin Kısa Anatomisi

Tanzimat, Batılılaşma/modernleşme sürecinde eş bir deyişle Osmanlı Cumhuriyet hattında, dikey düzlemde meydana gelen toplumsal değişmelere, hem bir bütünlük ve ivme kazandıran, hem de bu değişmelerin tabana yayılarak kökleşmesini sağlayan en önemli geçiş dönemidir. Demir ve Şahin'e (2018:462) göre; Batı'yı model alarak modernleşmenin zorunlu olduğu düşüncesinin miladı, esasen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi, 1839 Gülhâne Hatt-ı Hümâyunu, bir başka adıyla Tanzimat Fermanı'dır. Çünkü bu Ferman, Batı'nın, iktisadî, siyasî ve sosyokültürel planda, Osmanlı karşısındaki üstünlüğünün açık bir ilânı hükmündedir.

Tanzimat Fermanı'nın ilanına giden yolda, İngilizlerle yapılan Ticaret Anlaşmasının (1838) son derece önemli bir yeri vardır, çünkü bu anlaşmayla, İngiltere başta olmak üzere emperyalist güçler, en hafif ifadeyle Osmanlı siyasetini hükümranlıkları altına almışlar, Osmanlı devletinin ekonomik "işgal" i için kendilerine sağlam bir zemin hazırlamışlardır. Tahir'e (1992:233- 239) göre; Tanzimat demek Batılaşmak demektir. Bu Osmanlıların kendi istekleriyle emperyalizmi memlekete davet etmelerinin adıdır. Bu hareket ya da davet tepeden inme ve para karşılığında olmuştur ve hareketin üretimle hiçbir ilişkisi de yoktur. Tanzimat'la birlikte emperyalizmin elinde bambaşka bir hâl alan kapitülasyonların genel karakteri, 18. yüzyılın ortalarına kadar, Osmanlı açısından "Kur'ana dayanan Osmanlı Müslüman-Hıristiyan hak anlayışı" nın olağan bir sonucu olmasıdır. Bu kapitülasyonlar, 1838 Ticaret anlaşmasıyla başlayan ve Tanzimat'la devam eden bir sürecin sonunda gittikçe güçlenen emperyalist devletlerin, Osmanlıdan ağır imtiyazlar istemesinin aracı haline gelir. Gerçekten de Tanzimat'ın kurucu beyinlerinden olan ve dönemin şimdiki adıyla dışişleri bakanlığını yürüten Mustafa Reşit Paşa'nın, Osmanlı'nın başına uzun bir süredir bela olan Mısır meselesi nedeniyle İngilizlerden yardım istemesiyle başlayan

sürecin sonunda yapılan bu anlaşmayla, İngiltere'ye akıl almaz ticari imtiyazlar verilir. Berkes' e (2019: 27) göre, yardım teklifine Türk ordusunun İngiliz subaylarının emrine girmesi koşuluyla olumlu cevap veren İngiliz Dışişleri Bakanı Palmerson'un teklifinin II. Mahmut tarafından reddedilmesiyle, İngiltere, askerî yardımdan vazgeçer, onun yerine bir ticaret anlaşması önerir. Yazara göre, Osmanlının içine düştüğü malî bunalım, aslında ödünsüz ve devletçi bir ekonomik anlayışın uygulanmasını gerektiriyorken, İngilizlerin baskısıyla liberal ekonomik model uygulanmak zorunda kalınır. Batı, Osmanlı İmparatorluğu'nu yüzyıllardır Avrupa'ya karşı koruyan iktisadî ve ticarî yasa ve uygulamalara son verilmesini istemekte, Osmanlının ancak bu yolla kalkınarak tıpkı Avrupalı devletler gibi güçlü bir ekonomiye sahip olabileceğini söylemektedir. Mustafa Reşit Paşa da boş durmaz, II. Mahmut'un bu konudaki endişelerine karşı, Batının desteği ve yol göstericiliğiyle, kısa sürede tıpkı Batılı devletler gibi endüstrileşmenin gerçekleşeceği konusunda padişahı ikna eder. Ancak alınan ciddi büyüklükteki dış yardımlara, sanayileşme için Avrupa'dan getirilen uzmanların ve teknik adamların tavsiyelerine göre atılan adımlara rağmen istenilen sonuçlar alınamaz. Çünkü ortada hiçbir kalkınma programı ve planı olmadığı gibi, yatırımlar için alınan borçlanmalardan gelen paralar da, saray ve çevresiyle, komisyoncular tarafından âdeta yağmalanır, devlet 1858 Arazi Kanununu uygulamak için gerekli işlere para yatırmak yerine, alınan borçlarla yeni saray yaptırır (Berkes, 2019: 31).

Türk-İngiliz Ticaret Anlamasını izleyen dönem içinde, Palmerson, Fransız meslektaşı üzerinden Mehmet Ali Paşa'ya baskı yapmak suretiyle, söz konusu ticaret anlaşmasının gereklerinin Mısır'da da aynıyla geçerli olmasını sağlayacaktır. 1838'de anlaşmanın maddelerini inceleyen Mehmet Ali Paşa, anlaşma metni hükümlerini bütün Mısır'da uygulayacağını ifade ederek; Padişahın rahat oturur muti bir tebaası olacağını ancak, Yed-i Vahit'i (Tekeli) kaldıran bu anlaşmanın, zamanla Mısır'dan daha çok Osmanlı Devleti'ne zarar vereceğini söyleyerek, anlaşmanın geleceğine bir dair

tahminde bulunur (Engin, 2010: 55). Bu anlaşmayı izleyen bir kaç yıl içinde, aynı imtiyazların başka Batılı ülkelere de tanınması ise, Osmanlı devleti adım adım iflasa sürükleyecektir. Tanzimât-ı Hayriye, Türkçe deyişle "Hayırlı Düzenleme" olarak da adlandırılan bu ferman, söz konusu ticari anlaşmayla getirilen kimi düzenlemelerin kapsamını genişlettiği gibi, bu düzenlemelerin sürekliliğinin sağlanmasını da bizzat devlet tarafından garanti altına almıştır. Tanzimat Fermanı'yla Müslüman ve gayrimüslim farkı gözetmeksizin Osmanlı tebaasına tanınan hakların sınırı, Osmanlı'yla birlikte Paris Anlaşması'nı imzalayan, İngiltere ve Fransa'nın baskılarıyla 1856 yılında hazırlanan Islahat Fermanı'nda daha da genişletilmiştir. Gerek Tanzimat gerekse Islahat Fermanları incelendiğinde, alınan kararların çoğunun hukukî, ticari, malî ve siyasî bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Koca'ya (2013: 31) göre; Osmanlı bu anlaşmalarla tıpkı Batılı devletler gibi, halkı, padişahın tebaası konumundan hak sahibi özneler konumuna yükseltmeyi amaçlamış, böylece bir bütün olarak toplumu değişime yönlendirmek istediğini göstermiştir Böylece Tanzimat ve Islahat Fermanlarıyla yapılan "reformlarla", Osmanlı devleti "Batılı" bir devlet olma yolunda, Avrupalı devletlere karşı önemli bir "irade sergilemiş" onların siyasî ve ekonomik desteklerini alarak içine düştüğü "bunalım" dan kurtulmayı ümit etmiştir. Ancak Berkes'e (2019: 31) göre; bu süreç, özellikle Osmanlı tebaası olan Ermeni ve Rumlar arasında ilk kapitalist sermaye birikiminin "folluğu hizmetini" görmüş, bu sermaye oluşumu dış devletlerin de teşvikiyle kısa sürede Galata bankalarına dönüşmüştür. Avrupalı sermayedarlarla birleşerek Osmanlı devletine yüksek faiz oranlarıyla borç vermeye başlayacak olan bu kurumların daha ilerde, borçlarını ödeyememesi yüzünden resmen iflas eden Osmanlı ekonomisine canlandırmak, "hayat kazandırmak" için kurulan Düyûn-u Umûmiye (1881)'ye dönüşeceği ise biraz tarih bilgisi olan herkesin malûmudur.

Zürcher (1993: 69) ise, bu dönemi değerlendirirken daha iyimser bir tutum içinde görünür. Bu Fermanlarla gelen değişime Osmanlı tebaası Hıristiyanlarının yoğun

bir desteği olduğunu, ancak bu desteğin imparatorlukta sonradan ortaya çıkacak milliyetçi, ayrılıkçı akımları engelleyemediğini söyler. Yazar, Osmanlı Tanzimat dönemini Osmanlı yönetimi bürokrasisi açısından ilklerin meydana geldiği bir değişim dönemi olarak değerlendirir. Yazara göre, bu dönem, hem Avrupa'da karşılıklı temsilciliklerin açıldığı bir dönem olmasının yanı sıra, Avrupa dillerinden birçok alanda yapılan çevirilerin de hız kazandığı bir dönem olmuştur. Zürcher'e göre; Tanzimat reformlarının "babası" sayılan Mustafa Reşit Paşa, Ali Paşa ve Fuat Paşa 1850-1860 yılları arasında devlette önemli reformlara imza atmış, imparatorluğun dış ve iç ilişkilerinde önemli aktörler haline gelmişlerdir. Bunun yanı sıra "büyük bir eyalet" reformcusu olan Mithat Paşa'nın, etkili bir meclis üyesi ve önemli bir "eğitimci" olarak Ahmet Cevdet Paşa'nın adları özellikle anılmayı hak etmektedir. Ayrıca bu dönem Osmanlının savaşın ve onun sonuçlarına bağlı ilişkilerin dışında Batıyla ilk en üst düzeyde barışçıl, kültürel düzeyde bir ilişki geliştirmeye başladığı bir dönemdir. Padişah Abdülaziz'in 1867'de Fransa ve İngiltere'ye yaptığı ziyaretler bütünüyle bir yeniliktir. Bu ziyaretlerle ilk kez bir Osmanlı padişahı Avrupa topraklarına barış amaçlı bir adım atmıştır.

Zürcher'in dile getirdiği olumlu gelişmeler yadsınamazsa da, Tanzimat ve Islahat Fermanları' yla başlayan süreçte, ekonomik, siyasî ve sosyokültürel planda istenilen sonuçlar alınamamasıyla, "bunalım" ın giderek artmaya başlar. Toplumsal hayatta, kimileri bu bunalımın nedenini orduda, kimleri yönetimi elinde tutanlarda, kimileri Osmanlı yönetim yapısında, kimileriyse İslâm'dan uzaklaşmada bulmaktadır. Batılılaşmanın topluma ne getirip ne götürdüğü, aydınlar başta olmak üzere şiddetli tartışmalara yol açacak, devleti içine düştüğü bu bunalımdan kurtarmak, geçmişte olduğu gibi Batıya muzaffer kılmak için çözüm yolları aranmaya başlanacaktır. Bu süreçte ortaya çıkan ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın içine "Medenîcilik ideolojisini" de kattığı (Tanpınar, 2001b: 152) Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık, Türkçülük

akımlarıyla, Tanpınar'ın Tanzimat konusundaki düşünce ve eleştirilerinden önce, bu dönemde yapılan reformların, bu araştırmayı yakından ilgilendiren genel hatlarına, başka bir deyişle panoramasına kısaca bir göz atmak kanımızca yerinde olacaktır.

III. Selim zamanında orduda başlayan modernleşme çabaları kapsamında Deniz Harp Okulu (1773-Mühendishane-i Bahr-i Hümayun), Kara Harp Okulu (1794-Mühendishane-i Berr-i Hümayun) kurulmuştur. II. Mahmut dönemi (1808-1839),'nden sonra kuruluşu 1834 yılına dayanmakla beraber, 1845'ten sonra Harbiye ve idadî olarak ikiye ayrılan askerî okulların 1848'den başlayarak mezun verdiği bir dönem olacaktır. Harbiye'nin düzenlenerek eğitime açılmasını, 1849'da Askerî Baytar Mektebi'nin kurulması izleyecektir. Sivil alandaki en önemli gelişmelerden biri ise, öğrenilmesi zorunlu bilim ve fenlerin öğretilebilmesi için, sıbyan ve rüştiye mekteplerinin zamanın ihtiyacına düzenlenmesidir. Bu gelişmelerin devamı, Darülfünun (Üniversite) açılması ve bu işlerle ilgilenecek Meclis-i Maarif-i Umumiye' nin inşası için Meclis-i Maarif-i Muvakkat' ın 1845'de kurulmasıyla gelir (Akşin, 1997:128-129). Bu dönemde yapılan reformlar bağlamında, askerî ve sivil eğitim konusunda atılan adımları özellikle anmak gerekir. Çünkü bu okullarda yetişen öğrenciler gelecekte, Osmanlı devletinin siyasetine yön verecek, onun siyasî şekillenmesinde önemli bir rol oynayacaklardır. Mardin (1991: 271) Tanzimat'ın bu konudaki başarısını, Mustafa Reşid Paşa ile birlikte çalışan Tanzimat'ın önderlerinin, Osmanlı İmparatorluğu'nda bir eğitim yenilemesi hareketine giriştiklerini ve açtıkları Batılı eğitim kurumlarının toplumsal tabana yayılmasında önemli başarılar kazandıklarını dile getirerek doğrular. Yazara göre; Tanzimat'ın devlet katında ileri gelenleri, temel eğitimin yanı sıra, bu alanla yakından ilişkili bilim ve kültür alanına da el atmışlardır. Bu kapsamda Encümen-i Dâniş (1851)'in ve Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniye (1861)'nin kuruluşu önemlidir. Adı geçen kuruluşlardan birincisinin büyük başarılarından biri, Osmanlının dilinin sistematiğini ortaya koymaya çalışan bir gramer çalışmasına girişmesi ve bu konudaki gerekli siparişleri vermesidir (Mardin,

1991:272). İkincisinin kuruluşunda ön ayak olan Münif Paşa'nın, 1859'da yazdığı, Batılı Aydınlanma düşünürlerinin makalelerinden oluşan eseri "Muhâverât- Hikemiye" ise, konuyla ilgili olarak Batı'dan yapılan ilk çeviri eser olup kanımızca Batı'daki toplumsal değişmenin felsefî art alanına ışık tutması açısından önemlidir. Ülken (1992: 67-68) de, Aydınlanmanın çekingen muhafazakârlarından biri ve devlet sistemine daha bağlı bir Tanzimat aydını olarak tanımladığı Münif Paşa'nın söz konusu eserinin, "Voltaire, Fontenelle, Fenelon gibi bazı felsefecilerin bazı diyaloglarının bir toplamı" olduğundan söz eder. "Bu compilation kitap" ı, günümüz anlayışına göre "oldukça ilkel" ancak dönemi için bir yenilik ve bilgi hazinesi" olarak görür.

Osmanlı, Batıyla girdiği siyasî, iktisadî, ticari, sosyokültürel ilişkilerin giderek yoğunluk kazanmasının bir sonucu olarak Tanzimat'tan başlayarak hukuk alanında da önemli önemli değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır. Osmanlının bu değişiklikleri yapmak zorunda kalmasının temel nedenlerinden dış askeri ve siyasî başarısızlıkların yanı sıra, devlet içinde ayanların giderek artan bağımsızlık eğilimleridir. Bu durum, devletin bütün yapısal unsurlarında olduğu gibi, ister istemez hukuk düzeninde de bir yenileşmeyi ihtiyaç haline getirmiştir (Akça ve Hülür, 2007:237). Bu kapsamda devlet, kendisinin uyguladığı şer'i ve örfî hukukun yanı sıra, özellikle Fransız ve İtalyan hukukundan, ticaretle ilgili hukuk, kanun ve tüzükleri alınarak uygulanmış, ihtiyaç duyuldukça yeni kanunlar alınmaya devam edilmiştir. Bunun sonucunda Osmanlı'da fiili olarak hayata geçen, Şer'i ve Nizamiye mahkemeleri olarak bilinen çift başlı bir hukukî sistem oluşmuştur (Acun, 1999:9). Yine bu dönemde, hem değişen yeni koşullara uyum sağlamak, hem de Osmanlının kendi kültürel dokusuna uygun bir hukuk hazırlayabileceğini kanıtlamak amacıyla, Ahmet Cevdet Paşa'nın öncülüğünde bir komisyon tarafından, ticaret, borçlar, muhakeme alanlarını kapsayan ve İslâm'ın temel akideleri dikkate alınarak hazırlanan Mecelle Kanunu önemlidir. Ülken (1979: 74), Cevdet Paşa'nın "Mecelle" yi hazırlamak suretiyle, İslâmî esaslara göre hüküm veren

eski mahkemelerdeki karışıklığı, fetvalar ve oylar arasındaki çelişikliği ortadan kaldırdığını, böylece mahkemelere ortak bir temel verdiğini söylemektedir. Bilindiği üzere ilk kez 1877 yılından itibaren uygulanmaya başlayan bu kanun, Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar geçerliliğini sürdürmüş, 1926 yılında yürürlükten kaldırılmıştır. Cumhuriyetle birlikte Batılı medeni kanunun kabulüyle aile hukuku alanında yapılan köklü değişikliklerin sonucunda kadının toplumsal görünürlüğü artmıştır.

Osmanlı Devletinin Tanzimat'tan çok önce içine düştüğü siyasî, iktisadî ve sosyokültürel sorunların kaynağında, daha önce de sözü edildiği gibi, hem iç hem de dış nedenlerin büyük bir payı bulunmaktadır. Batı'da, özellikle Sanayi Devrimiyle birlikte başlayan ve Fransız İhtilaliyle devam eden sürecin Osmanlı İmparatorluğu üzerinde yıkıcı etkileri olmuştur. Sanayileşmenin bir sonucu olarak gittikçe zenginleşen Batılı devletler, hem ihtiyaçları olan hammaddeyi temin etmek hem de üretim fazlasını satabilecekleri geniş pazarlar yaratabilmek için, etki ve denetimleri altına aldıkları ülkelere karşı, çoğu zaman savaşın da işe koşulduğu emperyalist bir siyaset izlemeye başlamışlardır. Batı açısından ele alındığında Tanzimat ve Islahat Fermanıyla kazanılanılar, işte bu emperyalist siyasetin önemli bir sonucudur. Bu Fermanlarla Batılı devletler, bir yandan Doğu'da geniş topraklar üzerinde ekonomik bir işgale başlamışlar, diğer yandan Osmanlı üzerindeki nüfuzlarını kendi çıkarlarını önceleyen ikili anlaşmalarla sürekli olarak artırmışlardır. İçte ise Ordu'nun modern Batılı ordular karşısında kendini özellikle teknik, lojistik ve idari açıdan yenileyememesinin bir sonucu olarak sürekli kaybettiği savaşlarla gelen ağır tazminatların devletin mali yapısına oldukça olumsuz bir etkisi olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Osmanlı toprak sisteminin bozulmaya başlamasının, buna bağlı olarak ayanların ve ticareti elinde tutan gayrimüslim tebaanın devletten neredeyse bağımsız bir hale gelmesinin, vergilerin düzenli toplanamamasının devletin siyasî ve malî yapısının çöküşünde etkileri büyük olmuştur. Aynı şekilde, toplanan gelirlerin ya da dışarıdan alınan borçların devletin

ihtiyaçları dikkate alınarak yapılacak kısa, orta ve uzun vadeli bir plan dâhilinde sanayileşmeye ve endüstrileşemeye aktarılması yerine, devlet katındaki gereksiz harcamalarla çarçur edilmesi ekonomik ve siyasi krizin giderek derinleşmesine yol açmıştır. Bütün bu gözle görünür sorunların yanı sıra, Osmanlı devletinin tıpkı Batılı bir devlet gibi, neden kendi dinamiklerine dayanarak modernleşemediği önemli bir soru olarak ortada durmaktadır. Bu soru bambaşka bir araştırmanın konusu olmakla birlikte toplumsal ve kültürel değişmenin doğasını merkezine alan araştırmamızın dokusundan bütünüyle bağımsız da değildir. Bu önemli sorunun Sabri Ülgener, Baykan Sezer, Kemal Tahir, İdris Küçükömer, Sencer Divitçioğlu gibi pek çok yazarın da değindiği, daha derinlerde yatan tarihsel, ekonomik, siyasî, dinî ve ahlâkî nedenleri vardır. Bu konuya, araştırmanın sonraki bölümlerinde yeri geldikçe, söz konusu yazarların bazı görüşlerinden yola çıkılarak değinilecektir.

1.3.2.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Düşünce Hareketleri ve Tanpınar'ın Bu Sürece Bakışı

Tanzimat'tan Cumhuriyet'in kuruluşuna uzanan süreç, son derece canlı bir düşünce dünyasının varlığına işaret eder. Osmanlı Devletini içinde düştüğü buhrandan kurtarabilmek için Tanzimat döneminde ortaya çıkan düşüncelerin başında ise Tanpınar'ın (2007: 105) ilk sıraya koyduğu Medenîcilik ya da Medeniyetçilik (Batıcılık) düşüncesiyle birlikte Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük gelir. Yazara göre; başta Sultan Abdülaziz olmak üzere, Tanzimat'ın Reşit Paşa, Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa gibi önde gelenleri, medenîleşme, medeniyetçilik gibi kavramları ilk olarak "civilisation" kelimesine karşılık olarak kullanmışlardır. Söz gelimi Cevdet Paşa, "Tarih" ini medeniyet ve bedâvet hallerini mukayese ile başlatır. Yine bu dönemin önemli eserlerinden olan Sadullah Paşa'nın "On dokuzuncu Asır Manzumesi", medeniyetçi anlayışın ürünlerinden biri olup yazara göre; Şinasi ve Fikret arasında bir nevi geçit teşkil eder. (Tanpınar, 2001b: 152).

Tanpınar, Tevfik Fikret'i, sonradan "Batıcılık" olarak kavramlaştırılacak olan medenîcilik düşüncesinin edebiyattaki ateşli ve yılmaz bir taraftarı olarak sayarken, "31 Mart hadisesinde tesiri bulunduğu söylenen "Sebîllürreşat Dergisi" nin cisimleşmiş hali olarak gördüğü Mehmet Âkif'in, İslamcılığın önemli bir aktörü olduğundan söz eder. 1911 yılında Genç Kalemler Dergisi'ne katılan "Osmanlı terkibine karşı yöneltilmiş siyasî ve içtimaî bir hareketin temsilcisi olarak gördüğü Ziya Gökalp'i ise Türkçülük-Turancılık akımının merkezine koyar (Tanpınar, 2001a: 80-81). Bilindiği üzere Ziya Gökalp, Auguste Comte ve Emile Durkheim sosyoloji okulunun iyi bir takipçisi olmanın yanı sıra, onların fikirlerini Türkiye'nin gerçekleriyle harmanlayarak kendine özgü kavramlar yaratabilmiş önemli bir sosyologdur. Hem Türkiye'de İstanbul Üniversitesi (Darülfünun) sosyoloji kürsüsünün kurucusu, hem İttihat ve Terakki Cemiyetinin hem de daha sonraki yıllarda Cumhuriyet Halk Partisinin resmî filozofu ve ideoloğudur.

Tanpınar, başta edebiyat aracılığıyla bu akımlara dâhil olanlar olmak üzere bu akımların temsilcilerini kıyasıya eleştirir. Ona göre, Tevfik Fikret'in radikal Batıcılığı, Mehmet Âkif'in, Batının bilim ve teknolojisiyle donatılmış, Asr-ı Saâdet ahlakı giyinmiş İslâmcılığı ve Türk Ocağı'nın Gökalp'e rağmen ırkçılığa varan yaklaşımları, Tanzimat'tan bu yana devam eden sorunları çözmekten çok daha da güçleştiren oluşumlardır (Tanpınar, 2001a: 22-23). Oysa kendisinin gençlik çağlarından itibaren içinde yaşadığı cumhuriyeti kuran temel iki düşünce Batıcılık ve Milliyetçiliktir ve bu iki düşünce kemâle, bu tartışmalı süreçlerden geçerek ermiştir. Dolayısıyla Tanpınar'ın Tanzimat ruhuna getirdiği eleştirilerin anlaşılabilmesi için, bu döneme damgasını vuran asal düşünce akımlarının doğası üstünde düşünmek bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zürcher (1993: 71), Tanzimat Döneminde birçok gazetenin yayımlandığını ve bu gazetelerde Tanzimat reformlarının şiddetli bir biçimde tartışıldığını, bu reformlarla

ilgili olarak lehte ve aleyhte radikal düşünceler ortaya atıldığını söylemektedir. Söz gelimi kendilerini "Genç Osmanlılar" diğer adıyla "Müslüman Osmanlı Vatanseverler" olarak adlandıran, başını Namık Kemal'in, çektiği Ali Suavi ve Ziya Paşa'nın da işin içinde olduğu bir grup aydın, Kemal'in denetimindeki "Tasvir-i Efkâr" da, Tanzimatçıların Batılı liberal politikalarını topa tutmakta, bunun yerine, İslâm'ın ve Osmanlının "altın çağlarına" derin bir nostalji içinde, İslami değerleri temel alan radikal bir siyasetin izlenmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Onlara göre; Tanzimat'ın Paşalarının izledikleri siyaset, geleneksel Osmanlı ve İslâm değerlerinin ruhuna aykırı, Avrupa'nın çıkarına hizmet eden bir siyasettir. Tanzimat döneminin önemli aydınlarından Ali Suavi, İslâmcılıkla Batıcılık arasında gerçekte bir çelişme değil tam aksine birbirini tamamlama bir uzlaşma olduğu düşüncesindedir. Ona göre, burada esas olan Batı için İslâm'ın bir temel olmasıdır. Osmanlıya gereken şey "İslâm'ın yanlış yorumlarını, ona sonradan karışmış zihin bulandıran ve böylece ilerlemeyi durduran "gevşemiş düşünceleri" ayıklamaktır (Ülken, 1979: 91). Berkes 'e (194: 207) göre ise; Ali Suavi ve Ziya Paşa'ya göre fikirlerini düşünsel ve kuramsal düzeyde daha güçlü bir şekilde ortaya koymuş olan Namık Kemal'in, Tanzimat'ın uygulamalarına İslâm'dan hareketle karşı çıkarken ortaya koyduğu görüşler önemlidir. Namık Kemal'e göre, şeriatla özgürlük ve eşitlik ilkelerinin uyuşmadığı doğru değildir. Çünkü şeriatta insanın tabii haklarını red ve inkâr eden hiçbir hüküm yoktur. Ayrıca, Osmanlı'da, Avrupa'da olduğu gibi din ve devletin birbirinden ayrı alanlar olarak varlığını sürdürmesi söz konusu değildir. Dolayısıyla bizde din ve devletin birbirinden ayrılması gerekmez. Tanzimat ise aksi yöndeki uygulamalarıyla "devleti dinî yaptırımlardan, dinî de devlet yaptırımlarından mahrum" bırakmıştır. Tanzimat'ın bu tutumu, Avrupa'da, İslâmlığın Hıristiyan milletlerden daha aşağı olduğu inancını pekiştirmiştir. Genç Osmanlılar aynı zamanda Tanzimat'ı bürokratik despotizm" olarak tanımlamakta, onun, ulemanın bağımsız ve güçlü pozisyonu ortadan kaldırmakla büyük bir yanlış yaparak, gücü

geçmişten bugüne test edilmiş geleneksel Osmanlı sisteminin ayarlarını bozduğunu, ülkeyi çöküşe sürüklediğini ileri sürmektedirler. Gerçekten de İmparatorluğun kurtuluşunu Osmanlıcılık adını verdikleri düşüncenin hayata geçirilmesinde gören "Genç Osmanlılar" ın için esas çözüm, İslâm'ın çağdaş, doğru bir yorumunu temel alan, padişahın himayesinde, Osmanlıya sadakatle bağlı bütün Osmanlı tebaasının temsilcilerinden kurulu güçlü bir meclisin oluşturulmasıdır. Mardin'e (1991: 279) göre, Namık Kemal ve arkadaşları Tanzimat'la başlayan toplumsal sorunlara çözüm olarak, "herkesin savunacağı bir "vatan" kavramından yola çıkmakta", Müslim ya da gayri müslim olduğuna bakılmaksızın bütün Osmanlı vatandaşlarından oluşan ve İslâmî-ümmetçi bir anlayışı esas alan bir meclisle temsil edilecek bir sistemden yanadırlar. Ancak Avrupalı denetimsiz bir liberalizmden değil, Padişahın başkanlık ettiği merkeziyetçi bir devlet anlayışından hareket eden bu üç önemli kişi arasında birçok düşünce ayrılığı da bulunmaktadır. Söz gelimi İmparatorluk tebaasının mecliste eşit temsili konusunda Kemal daha eşitlikçi bir tavır içindeyken, Ziya Paşa sınırlı temsilinden yana, daha İslâmcı çizgiler içinde düşünen bir radikal olarak Ali Suavi ise, hiç olmasın havasındadır. Bu üç arkadaşın, özellikle de Kemal'in siyasî düşünceleri "vatan ve hürriyet" ekseninde ele alındığında, Mardin'in sözünü ettiği Avrupalı liberalizme karşı olma düşüncesinin, aslında, Batının emperyalist siyasetine karşı İslâmcı-milliyetçi bir tavra karşılık geldiği söylenebilir. Berkes (2019: 34-35) ise, bu dönemin en önemli konularından birinin, Batının malî esaretine girdik; idareyi halka vermek ve Anayasa hazırlamak gerekli diye çırpınan Nâmık Kemal'in söylediğinin bir Kanun-ı Esasî'nin hazırlanması olduğunu söyler. Ancak bu çabanın tartışılması sırasında ortaya çıkan görüntüler, Avrupa'dan bilimin ve tekniğin alınmasıyla, Osmanlının kısa dönemde Avrupa gibi modernleşeceği inancında olduğu gibi naif bir nitelik taşımaktadır. Nâmık Kemal'in de görüşlerinin sorulduğu bu süreçte öne çıkan yanlış düşünce, Kanun-ı Esasının hazırlanmasıyla her şeyin düzelmeye başlayacağıdır.

Çünkü yazara göre; memleketin çeşitli reformları üzerine, devlette, her zaman olduğu ne bir hazırlık, ne bilgi, ne de proje vardır. Bu anayasa yapmak fikri, esastan tartışılmaya başlandığında ortaya çıkan sorular, bu işin o kadar da kolay olmadığını gösterecektir. Her şeyden önce, Devlet, bir İslâm devleti olacaktır mıdır? Hükümdar kanunun dışında mı içinde mi olacaktır? Halk iradesini temsil edeceği var sayılan meclis, hükümdarı seçtiği kişileri denetleme ve gerektiğinde görevden el çektirme hakkına sahip midir, değil midir? Müslüman olmayanlar meclise girecek midir, girmeyecek midir? Eğer gireceklerse bunların vereceği teklifler, yapacağı kanunlar şeriata aykırı olursa nasıl bir yol izlenecektir? Bu gibi sorular, meclis konusunda işin bir hayli zor olduğunu, kazın ayağının hiç de öyle göründüğü gibi olmadığını ortaya koymaktadır. Sonuçta, halkı işin içine katmak, devletin malî, hukukî birçok sorununa bir çare bulmak amacıyla ortaya konulmaya çalışılan Kanun-ı Esasî, İslâmcıların etkili olması yüzünden akamete uğrar. Başka bir söyleyişle, içinde hiçbir reformun bulunmadığı bu girişim, en önemli meselesinin, padişahın hükümranlık haklarının halka, meclise ve orduya karşı korunmasını sağlayan (Berkes, 2019: 36) bir metin haline gelir.

Yahya Kemâl ise, bu Osmanlılık meselesini, gönülden destek verdiği Kurtuluş Savaşı boyunca yazdığı siyasî yazıların bir toplamı görünümünde olan "Eğil Dağlar" (1966) adlı kitabının "Ders" başlıklı makalesinde ele alır. İstanbul'u Meclis-i Mebûsan'da temsil eden Boşo Efendi'nin kimi mahfillerde, "Evet ben Osmanlıyım, lâkin Bank-ı Osmânî kadar Osmânlıyım" diye nükte yaptığından söz ederek sözü Tanzimat'a getirir. Ona göre, Tanzimatçıların yeni bir düşünce gibi dile getirdikleri Osmanlılık, gerçekte, İmparatorluğun uzun tarihi boyunca, doğrudan doğruya Padişaha, saraya bağlı olan hizmetlileri, hükümet adamlarını kapsar ve "Osmanlı" demek Âli Osman'a vâzife ile nisbeti" ifade eder. Bu gerçeğe karşın, Tanzimat paşaları, onu Avrupa'ya, devletin bütün teb'asını yoğurup yaptıkları âdeta yeni bir millet olarak

takdim etmeye çalışmışlar, "dini ayrı, mektebi ayrı insanların bir milletten olamayacağını "bilâ-şu'ur yakından bilen Avrupalı siyasetçilere, bu düşünceyi telkine çalışmışlardır (2008: 78-79). Gerçekten de, gerek Tanzimat Paşalarının gerekse dönemin yazar ve aydınlarının bu Osmanlılık meselesinde kafaları hayli karışık gibidir. Kanımca bu kafa karışıklığının bir sonucu olarak Genç Osmanlıların, özellikle de fikir öncüleri Namık Kemâl'in, bu yeni düzeni tamımlarken Avrupa'dan örnek alarak kullandığı milliyet, hürriyet, özgürlük, eşitlik gibi kavramlar, âdeta ister istemez bu dönemin ruhuna uygun bir kılığa bürünür. Söz gelimi Kemâl'in, halkta yol açtığı büyük coşku nedeniyle payitahtı ürküten, Batılı tarzda yazılmış ilk tiyatro eseri, "Vatan Yahut Silistre" (1872) de anlatılan "vatan" ve vatanseverlik", onun Magosa'ya sürgününe yol açmıştır. Oysa eser, Osmanlı-Rus Savaşı (1826) da geçen olayların Kırım Savaşı (1953) uygulanmasından oluşmakta, o dönem özellikle Balkanlar'da Müslüman olmayan Osmanlı tebaasında filizlenmeye başlamış bir "milliyetçiliği" değil, oyunun başkahramanı "İslâm Bey" in şahsında, İslâm'ın faziletlerini esas almaktadır. Nâmık Kemal'in bu eserle aslında yapmak istediği şey, başarısız savaşlarla dağılıp gitmekte olan bir imparatorluğa moral vermek, askerine ve halkına destek olmaktır. Kemal'de hürriyet düşüncesi de aynı şekilde, Fransız İhtilalindekine benzer bir kardeşlik, eşitlik, özgürlük çağrışımı taşımaz. Onun için hürriyet demek, İslâm'ın gerçek ruhuna dayanan bir düzende köle olmamak, namerde boyun eğmeden başı dik, onurlu yaşamak anlamındadır. Oysa Göle (1991: 136), tıpkı Fransa'da görüleceği üzere, eşitlik ilkesinin, sanayi toplumlarının doğuşundan itibaren demokratik toplumların işleyişinin motor gücü olduğunu, bu ilkenin "toplumsal muhayyilede kabul gördükçe, toplumsal pratiğe de bir ivme" kazandırdığını söylemektedir. Berkes (2019: 188) ise, Tanzimatçılar içinde Namık Kemal'in görüşlerinin, Batıyı (Fransa'yı) biraz tanımış olmasından dolayı, diğerlerine göre daha ilerde olduğunu, ancak, Kemal'in tarih, bilgi ve kavrayışının yine de ancak Fransız Devrimi'ne kadar gidebildiği yazar. Yazara göre; Fransa'da devrim

nasıl olmuş, Londra'da uygarlık nasıl yaratılmış, gibi soruların cevabını, ne Kemal'de ne de Tanzimat'ın diğer aydınlarında bulmak olası değildir. Berkes'in sözleriyle Namık Kemal'in okuyucuları, Batı Avrupa'da Fransız devriminden çok öncelere giden bir toplumsal değişme olduğunu ve bütün bu toplumsal değişme boyunca, bunalımlı, çalkantılı bir dönem yaşayan bu uygarlığın ulaştığı şimdiki toplumsal yapının kendini bu sürece borçlu olduğunu öğrenemezler. Ayrıca bu durum sadece Namık Kemal için değil, neredeyse dönemin öne çıkan bütün Tanzimat aydınları için geçerlidir. Sözgelimi Oktay'a (1986: 236) göre; Tanzimat'ın Batı'ya en açık kafalarından biri, "İttihat ve Terakki Cemiyetinin üyesi ve Şura-yı Ümmet'in yazarı olan Sami Paşazade Sezai, Paris'teki zorunlu göçmenlik yıllarında "bazı erbab-ı ihtilali" gördüğünden söz ederken bunların içinde Rus Bolşevik Devrimi'nin önder isimlerinden Lenin'in de adını anmaktadır. Lenin'le ayaküzeri bir müddet sohbet ettiklerini söyleyen Sami Paşazade Sezai'ye göre; "şimdi Bolşeviklerin mihrab-nişin-i kudsiyet ettikleri mabutları, o zaman pek sade bir Karl Marx âbididir" ve "o zaman ayak üzerindeki mükâmelede Mösyö Lenin'i diğer arkadaşlarından ayıracak" bir hususiyet yazarın dikkatini "celbetmemiştir." Sami Paşazade, hiç değilse Batı'nın ihtilalci düşüncesini yakından tanıdığına inanan dönemin birçok aydınının daha dürüst davranıp bu konuda öz eleştiri yapar: "Ben anlayamamışım demek." Bu anlayamamanın nedeniyse, kanımızca birçok başka sebebin yanı sıra, gerçekte çoğu birer şair ve edebiyatçı olan dönemin siyasi aktörlerinin, Batı felsefesine ve sosyolojisine yön veren temel kaynakları okumamış ya da okusalar bile bunları özümleyememiş olmalarındandır.

Görünen odur ki; Tanzimat, bir taraftan Batılılaşma yönünde, "güçlü adımlar" atarken, bir taraftan da, gazetelerin ve dergilerin etkisiyle "Avrupalılaşmanın" toplumsal alanda, özellikle aydın kesimlerde doğurduğu olumsuz tepkilerle boğuşmak zorunda kalmıştır. Dönemin bir başka özelliği, gerek İslâmcılık, gerek Batıcılık gerekse Milliyetçilik ve Osmanlıcılık olsun, düşünce akımlarının henüz bütünüyle birbirinden

ayrışmadığı, deyim yerindeyse iç içe, kaynaşmış bir görünüm sergilediğidir. Bu düşünce akımları arasındaki ayrım, Meşrutiyet dönemiyle birlikte çok daha belirgin bir nitelik kazanacak, akımlar arası ayrılıklar giderek daha sistemli bir hal alacaktır. 19. yüzyılın sonlarına doğru, Müslüman olmayan Osmanlı tebaasında ortaya çıkan ve imparatorluğu deyim yerindeyse "Balkanlaştıran" milliyetçi akımlar, İslâmcılık düşüncesiyle sürekli birbirini kesen çizgiler içinde bir anlam kazanan Osmanlıcılık düşüncesinin etkisini yitirerek sönmesinde kanımızca etkili olmuştur. Şurası muhakkaktır ki; Tanzimat'ın "düstursuz" Batılılaşmasına karşı, Osmanlıcılığın en güçlü eksenlerinden biri olan İslamcılık, bu süreçten daha da güçlenerek çıkmış, zaman içinde İmparatorluktaki en etkili düşüncelerden biri haline gelmiştir.

Osmanlıda İslamcılık düşüncesi, sosyal hayattaki etkileri Tanzimat'tan sonra daha belirgin bir hale gelen Batılılaşma/modernleşme sürecine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Gerçekte 18. yüzyıldan başlayarak İslâm ülkelerinin Batı'nın sömürgesi haline geldiğini görmek, bütün Müslüman aydınları kendi değerleri üzerinde yeniden düşünmeye itmiştir. Akgül (1999: 363-365)'e göre; 19. yüzyılın sonlarında İslamcı aydınlar, düşüncelerini Kur'an'a dönüş şiarı üzerine inşa etmişlerdir. Onlara göre yaklaşım tarzı tıpkı Batı'nın Protestan anlayışında görüldüğü gibi, "hem Müslümanların toplumsal ve fikri kurtuluşlarını sağlayacak hem de ruhî yenilenmelerine hizmet edecektir." Dünyaya karşı son derece aktivist bir tutum içindeki İslamcı aydınlar, teorik olarak din-dünya ayrımına karşı olmakla beraber, dini aynı zamanda dünyevî bir kurtuluş projesi olarak görme eğiliminde olmuşlardır. Yazar, İslamcılık düşüncesinin aynı zamanda Osmanlı devleti ve İslam dünyasının içinde bulunduğu konjonktürel durumun bir neticesi olarak görür. İslamcı aydınlar, İmparatorluk teb'asını, İslâm kardeşliği düşüncesi temelinde hilafet merkezinin de avantajlarını kullanarak yeniden örgütleyerek, yeryüzündeki bütün Müslümanların geri kalmışlık ve sömürgecilik batağından kurtarmak istemişlerdir. Akgül'ün de söylediği gibi, bu aydınlar tıpkı

Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde de görüleceği üzere, kendi değerleri üzerindeki muhasebeyi, Batı'yı dikkate alan karşılaştırmalı bir yaklaşımla yapmışlar, Müslümanların Batı'nın gerisinde kalmasının nedenleri anlamaya çalışmışlardır. Ancak İslâmcılık düşüncesinin her ne kadar değişen çağ karşısında Müslümanları medenileştirme, modernleştirme düşüncesini bağrında taşıdığı bir gerçekse de, tarihsel süreç içinde kendini söz gelimi sosyalizm ya da kapitalizm gibi sistemli bir biçimde ortaya koyabildiğini söylemek zordur. Akımın kısa vadeli amacı, en temel hakikatin Kur'an ve İslâm olduğu iddiasından hareketle, İslâm ülkelerini Batılı ülkeler karşısında düştüğü güçsüz durumdan çıkarmak, bir sömürge olmaktan kurtarmak, uzun vadede ise Müslümanları tek bir "bayrak" altında toplamaktır. Dolayısıyla Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi İslâmcılığının medeniyet tasavvuru, hurafelerden arındırılmış bir İslâm'ın temel sabiteleri ve Batının kültürünü değil, ama bilim-tekniğini örnek alan bir modernleşme düşüncesinin üstünde yükselir, onun, Doğu ve Batı medeniyeti arasındaki farkı ise din temelinde gördüğü söylenebilir. Akgül (1999: 17), İslâm dünyasının son iki yüzyıl içinde, kendisini ve modernleşmeye bağlı sorunlarını, Batı'ya göre biçimlendirdiğini, bu yüzden de yerli ve toplumsal güçlerin ürettiği toplumsal ve siyasal projelerde düşünsel ve kültürel arka planın oldukça zayıf kaldığını söylemektedir.

Öte yandan Dursun'a (2003: 67) göre; İslamcılık hareketinin önemli adları, -Namık Kemâl ve Cemâlettin Afganî başta olmak üzere-, İslâm'ın Batı karşısında uğradığı gerileme ve çöküşün nedenlerini, İslâmî esasların yanlış ve eksik yorumlanmasında değil, Müslümanları sömürge haline getirmeye, İslâm'ı yıkıp yok etmeye çalışan Hıristiyan Avrupa'nın saldırgan emperyalizminde aramışlardır. Öte yandan gerek Kemal'in gerekse Afganî'nin, Osmanlının ya da daha doğru bir ifadeyle İslâm devletlerinin karşısında, Batı'yı güçlü kılan, siyasi, iktisadî ve sosyokültürel etmenlerin gerisinde yatan tarihsel dinamiklerin ne denli farkında oldukları, dolayısıyla nasıl bir emperyalizm analizi yaptıkları ise, ayrıca sorgulanmaya değer bir başka konu

olarak karşımıza çıkmaktadır. Mardin (1991: 250),'e göre ise, İslâmcı düşünceler, Pakistan da bile yenilikçi bir akım, bir arayış olarak ortaya çıktıkları halde, Osmanlı-Cumhuriyet hattında varlık kazanmış olan İslâmcılık düşüncesinin temel özelliği muhafazakârlık olmuştur. Zaten yazara göre; modern anlamda İslâmcılık düşüncesi de, Osmanlı İmparatorluğu'nun dışında kalan coğrafyalarda ortaya çıkmış, Mehmet Âkif, Said Halim Paşa gibi İslâmcı hareketin önemli adlarını etkileyen ve "İslâm'a bir yenilik katmaya çalışan" şahıslar (Muhammed Abduh, Cemalettin Efganî vb) Osmanlıya hep dışardan gelmişlerdir. Ancak Mardin'in, "muhafazakârlık" konusunda söyledikleri genel olarak doğru olmakla birlikte, İslâmcılığın Tanzimat dönemindeki gelişim çizgisi dikkate alındığında bu konudaki tutumunun biraz katı olduğu söylenebilir. Çünkü İslamcı düşünce anlayışı, Tanzimat öncesinden başlayarak Cumhuriyet'e uzanan süreçte, Osmanlıcılık başta olmak üzere ortaya çıkan bütün düşünce akımlarının uzun bir süre içinde yaşamış, bu akımların temel bir bileşeni olmuştur. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu'na (2019: 450-451) göre; Tanzimat döneminde uzun bir süre, özgül tarihsel koşulların bir sonucu olarak, Osmanlıcılık, İslâmcılık, Türkçülük, Batıcılık gibi akımlar birbiriyle sarmaş dolaş bir görünüm içindedir. Söz gelimi 1860'lı yıllarda, Osmanlı düşünce hayatını etkileyen en önemli üç kişinin hepsi de bazı konularda fikir ayrılığına düşseler de modernleşmeden yanadırlar. Bunlardan Şinasi'nin düşünceleri laik-ulusal, Namık Kemal'in Osmanlıcı-İslâmcı bir çizgide görünür, Ali Suavi'nin fikirleri ise, İslâmcılıkla laiklik, Osmanlıcılıkla Türkçülük arasında gider gelir. Tanzimat döneminin önemli simalarından reformcu Şemsettin Sami de, dönemin ruhuna uygun olarak "İslâm'ın ilerleme ve medeniyet karşısında bir engel teşkil etmediğini" esasında bu konudaki temel sorunun dinin kötü ve yanlış yorumlarından kaynakladığını savunmaktadır (Göle, 1991: 21).

Öte yandan İslâmcıların içinde baskın bir grubun, baştan beri hem Batının bilim ve tekniğini alarak modernleşme hem de İslâm'da, geleneksel olarak hep var olagelmiş

“meşveret” düşüncesinden hareketle, Padişahın yetki ve tasarrufunu sınırlayan bir meclis düşüncesinden yana oldukları görülmektedir. Bu durum dikkate alındığında, İslâmcıların modernleşme karşısında bir yön ve çözüm arayışının bir parçası oldukları, dolayısıyla Tanzimat’ın yüksek bürokrasisi içindeki Ahmet Cevdet Paşa gibi temsilcileri hesaba katıldığında, modernleşmenin gerekliliği konusunda öyle çok da muhafazakâr bir durum içinde olmadıkları söylenebilir. Aslında Tanzimat’ın uygulamalarına karşı en büyük karşı çıkış İslâmcı aydınlardan ziyade Osmanlının dayandığı en temel sınıflardan olan ulemadan ve âyandan gelmiştir. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu’na (2019: 103)’göre, ulema Tanzimat’ı, çıkarlarına uymadığı için Şeriata ve İslam devleti esaslarına aykırı göstermeye çalışmıştır. Aynı şekilde, taşradaki ayanlar, yönetim eyaletlerde fiilen ellerinde olduğu için, halkı Tanzimat’a karşı kışkırtmışlar böylece toplumsal karışıklık çıkarmak yoluyla devletin aleyhlerinde aldığı tedbirlere engel olmaya çalışmışlardır. Öyle ki; devlet, Mısırlı Mehmet Ali Paşa başta olmak üzere Osmanlı payitahtına karşı açıkça kafa tutan, savaş açan bu ayanlarla başa çıkmada çoğu kez başarısız olmuştur. Ünsaldı’ya (2008: 25) göre de; Osmanlı’nın ekonomik ve toplumsal düzeyde “kapitalist dünya ekonomisinin periferinde yer alan bağımlı bir varlığa dönüşüm süreci” nde miri toprak düzeninin zararına “çiftlik ve mâlikânelerin gelişmesi” nin yanı sıra “âyan sınıfının siyasal ve ekonomik açıdan giderek güçlenmesinin büyük bir payı vardır. Osmanlı’da, devlet ve âyanlar arasındaki çatışmaların tarihi ise oldukça eskiye uzanmaktadır. Devletin, Tanzimat’tan çok zaman önce, Rumeli, Anadolu ayanlarıyla Sadrazam Alemdar Mustafa başkanlığında Sened-i İttifak (1808) anlaşmasını imzalamak zorunda kalması bu anlaşmazlığın ne denli köklü ve çetin bir mesele olduğunun göstergesidir.

Öte yandan Osmanlı devletini içine düştüğü ağır bunalımdan kurtarmak için ortaya çıkan ve Tanzimat’tan başlayarak I. ve II. Meşrutiyet dönemleri dâhil düşünce dünyasının temel mihverleri hâline gelen İslâmcılık, Batıcılık ve Türkçülük

düşüncelerinden, özellikle İslâmcılık ve Türkçülük akımları arasındaki düşünce alışverişinin girift niteliği kayda değerdir. Şöyle ki; dönemin Türkçülük akımı, İslâm'ı dışlamadığı gibi onu düşüncesinin temel unsurlarından biri olarak görmektedir. Bu durum İslâmcılar içinde söz gelimi Mehmet Akif gibi İslamcılıkla Türkçülüğü bir bütün içinde anlamaya çalışan aydınların ortaya çıkmalarına yol açmıştır. Bu iki akımın içinde yer alan aydınların düşüncelerinin temelinde egemenliğin kaynağı olarak varlığını hâlâ sürdüren bir Osmanlı Devleti, dolayısıyla bir Osmanlılık gerçeği bulunmaktadır. Bu aydınların zihninde Müslümanlık ve Türkçülük henüz birbirinden bütünüyle ayrılmadığı gibi, ikisi arasındaki sınırların nerede başlayıp nerede bittiği de belli değildir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan çizgide bu zihinsel karışıklık devam edecek, Cumhuriyet'i kuran Milliyetçi ve Batıcı düşünce çizgisinin 1950'lerden sonra devlette giderek zayıflamasıyla birlikte yeniden güç kazanan Türkçülük ve İslâmcılık, "Türk-İslâm Sentezi" düşüncesi içinde belli bir uzlaşıya varacaktır.

Tanzimat'tan itibaren, siyasî, idarî, hukukî birçok alanda uygulamaya konulan reformlardan, Batı'dan alınan kanun ve kurumlardan vaz geçilmeyeceğinin anlaşılması üzerine, İslâmcı aydınlar içinde, Batı'nın bilimini ve tekniğini almak, ancak Müslüman kültürü muhafaza etmek isteyen yeni bir yönelim ortaya çıkmıştır. Kısaca, bu süreçte İslâmcı düşünce çizgisi içinde, kendi öz değerlerini korumak, ama aynı zamanda modernleşmek düşüncesi, her zaman olagelmiştir. Bu düşünce hakikî anlamını Âkif'in, "Doğrudan doğruya Kur'ân'dan alıp ilhâmı, Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm'ı" (Ersoy, 2003: 378) ifadesinde bulur. Tanpınar (2001b: 153)' ise, Tanzimat Dönemi İslâmcı anlayışının Batıya eleştirel yaklaşımının temelinde biraz da 1856 Islahat Fermanı'nın "memlekette uyandırdığı ruh hâleti" olduğuna inanır. Ona göre, bu dönem "bütün zihni gerginliklerin fıkhın ve İslâm hukukunun etrafında olduğu" bir dönemdir. Nâmık Kemal, Ziya Paşa, Suavi başta olmak üzere Genç Osmanlılar, Batılı Parlamenterizmin esaslarını, Kur'an ve İslâm tarihinin ilk devirlerinde aramaktadırlar.

Bunlar aynı şekilde söz konusu bu unsurları, yeni kurumsal yapılar için ihmali hiçbir biçimde kabul edilemeyecek bir kaynak olarak görmektedirler. Kanımızca İslamcılık düşüncesinin Tanzimat dönemine yaptığı önemli katkılarından biri, bu araştırmada daha önce sözü edildiği gibi, birçok eksiğine rağmen Batılı parlamenter yapıyı örnek tutarak hazırlanan Kanunî Esasi (1876), diğeri ise Ahmet Cevdet Paşa başkanlığında bir heyetin hazırladığı Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye kısa adıyla ise "Mecelle" dir. "Mecelle", özellikle Ahmet Cevdet Paşa'nın büyük çabasıyla, çağdaş Batılı anayasa örneklerini de dikkate almak suretiyle, Osmanlı'nın sosyokültürel yapısına uygun olarak hazırlanan ve şer'i mahkemelere ortak içtihat konusunda hukukî bir temel sağlayan önemli bir metin olarak tarihe geçmiştir.

Mardin (1991: 28), 1860'lardan başlayarak Osmanlı aydınlarının, Tanzimat'ın Batılılaşma yönündeki çabalarından açık bir rahatsızlık içinde olduklarını söylemektedir. Yazara göre, bu rahatsızlık, özellikle 1876'da ilan edilecek olan Kanunî Esasîden önceki beş yıl içinde doruk noktasına ulaşmıştır. Bu tarihlerde padişahın da desteklediği Osmanlı aydınları arasında, Tanzimat'ın Batılılaşma anlayışının yerine, kaynağını İslâm inanç ve akidelerinden alan bir İslâmî bir devlet modeli savunusu giderek taraf bulmaya başlamıştır. Gerçekte devletin, sürekli kaybedilen savaşların ve içi boş bir batılılaşma anlayışının sonuçlarıyla kendince yüzleştiği, imparatorluğun geniş sınırlarının düşmana karşı korunabilmesi için yeni bir siyaset izlemek ihtiyacını hissettiği söylenebilir. Bu siyasi anlayış, eş bir deyişle İslâmcılık siyaseti, 1876'dan sonra II. Abdülhamit'le birlikte kendine güçlü bir mevzi kazanmıştır. Ancak padişahın içte ve dışta nizamı sağlayabilmek için uygulamaya koyduğu bu siyasetin yanı sıra, Osmanlının Batı karşısında bilim ve teknolojik olarak zayıf düştüğünün kesin bir biçimde farkında olduğu muhakkaktır. Çünkü Abdülhamit dönemi, Batılı kurumların, özellikle eğitim kurumlarının oluşturulmasında önemli adımların atıldığı bir dönem olmuştur. Bu anlamda Abdülhamit'in, sanıldığının aksine, Osmanlının en Batılı

padişahlarından biri olduğunu söylemekte bir beis olmasa gerektir. Dolayısıyla II. Meşrutiyet, Tanzimat'la birlikte başlayan sosyal, siyasal ve kültürel değişmelerin giderek daha da derinleştiği, batılılaşma sürecinde önemli adımların atıldığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu dönemle beraber batılılaşma meselesinin gerek devlet katında gerekse aydınlar arasında daha geniş bir zeminde ve daha gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınarak tartışıldığı görülmektedir (İmamoğlu, 2013: 41)

Osmanlı İmparatorluğu açısından Tanzimat'la hızlanan Batılı modernleşme sürecinin yol açtığı en büyük trajedi, bu tarihten sonra Doğu ve Batı'nın sadece savaşlar yüzünden değil siyasi, iktisadî, sosyokültürel birçok gelişme bağlamında daha yakın bir ilişki içine girmesine rağmen, bu birbirinden oldukça farklı iki medeniyetin güçlü yönlerinin alınarak bir senteze varılamamış olmasıdır. Kimilerinin Tanpınar'ın da peşinde olduğunu söylediği böyle bir sentezin bileşenlerinin nelerden oluşacağı, bu iki farklı medeniyetin nasıl bir uzlaşı çerçevesinde bir araya gelebileceği ayrı bir tartışmanın konusu olmakla birlikte, bu tartışmanın dünden bugüne Türkiye sosyolojisini besleyen verimli bir kaynak olduğu da bir gerçektir. Böyle bir cümlenin yol açtığı çağrışımın izinden gidilerek denilebilir ki; Tanzimat'tan sonra, Batı'nın bilim ve teknolojisini almak, ancak bunu kendi öz kültürel değerlerimizi koruyarak yapmak düşüncesi, Tanpınar da içinde olmak üzere, özellikle "muhafazakâr" olarak adlandırılabilecek entelektüel insanlarının birçoğunun düşünce dünyasının ekseninde yer alan temel yaklaşımlardan biri haline gelecektir. Bu konuda Tanzimat'tan beri örnek gösterilen ülke ise bilindiği üzere Japonya'dır. Ancak hem Japon ve hem Rus modernleşmelerinin tarihine bakıldığında, konuyla ilgili görünen Türkiyeli aydınların, üstünde yeterince durmadıkları daha derin bazı gerçeklerle yüz yüze gelindiği de muhakkaktır. Batıyı model alarak gelişmede, Rus modernleşmesi değil ama Japon deneyimi, Tanzimat döneminin revaçta konuları arasındadır. Tanzimat'ın, özellikle Namık Kemâl başta olmak üzere, Osmanlıcılık-İslamcılık düşünce çizgisini sürdüren

kimi yazarları için Japonya, Batılının bilim ve tekniğini almış, kültürel değerlerinden ödün vermeden Batılılaşma yoluna girebilmiştir. Tam da bu noktada, coğrafi olarak Osmanlıya bunca uzak bir ülkedeki modernleşmeye gösterilen bu "ilgi" nin, her nedense yanı başımızdaki Rus modernleşmesine gösterilmemesi de, üzerinde ayrıca düşünülmeyi hak eden bir konudur. Üzerinde düşünülmesi gerekli bir konudur; çünkü tarihsel gelişim açısından Rus toplumuyla, Osmanlı-Türk toplumu arasındaki benzerlikler, Japonya toplumundan çok daha fazladır. Elbette Osmanlının Rusya'yla neredeyse sürekli bir savaş halinde olmasının, Rus modernleşme deneyimini gözden uzak tuttuğu söylenebilir. Ancak yine de, kanımca Fransa'da –ki Avrupa da denebilir, çünkü o dönem Fransa demek Avrupa demektir- kendisine bir ikbal arayan Tanzimat zihniyetinin, aynı teşrik-i mesaiyi hemen yanı başında duran bu ülke için yapmamış olmasının entelektüel açıdan daha derinde yatan nedenleri bulunmaktadır. Söz gelimi Mehmet Âkif (2003: 152-155), Japonya ve Osmanlı toplumlarını kıyasladığı şiirinde, Osmanlı toplumunda dinin, üretimden, çalışma hayatından kopuk, sadece ibadet ve inanç ekseninde yorumlanmasını şiddetle eleştirir:

> Çin'de, Mançurya' da din bir görenek, başka değil
> Müslüman unsuru gâyet geri, gayet câhil"
> (…)
> Sorunuz, şimdi Japonlar da nasıl millettir?
> Onu tasvire zafer-yâb olamam, hayrettir!
> Şu kadar söyleyeyim: Din-i mübînin orada,
> Rûh-i feyyazı yayılmış, yalnız şekli Buda
> Siz gidin, safvet-i İslâm'ı Japonlarda görün!
> O küçük boylu, büyük milletin efrâdı bugün,
> Müslümanlıktaki erkânı siyânette ferîd;
> Müslüman denmek için eksiği ancak tevhîd.

Berkes' e (2019: 217) göre; Japon toplumunun Batılı medeniyeti kolayca kabul etmesine yol açan kimi tarihsel dinamikler vardır. Bu toplum, Batı uygarlığıyla tanışmadan önce, içyapısında gerçekleştirdiği bir takım "devrimsel değişmelerle"

kendini bu tanışmaya hazırlamıştır. Berkes, Japon toplumun Meiji dönemiyle Takugawa dönemi arasındaki farkın, en az Fransız devriminden önceki Avrupa'yla devrim sonrası Avrupa arasındaki fark kadar büyük olduğundan söz eder. Yazara göre, Japon toplumu, her şeyden önce, bizde olduğunun aksine Batı'nın bilim ve tekniğini almada büyük bir heves göstermiş, Batılı bilim ve teknolojinin ürünlerinin inceliklerine büyük bir dikkatle eğilerek, onun özelliklerini çok iyi anlamaya ve geliştirmeye çalışmıştır. Ziya Gökalp'in hars olarak adlandırdığı kültürü, özellikle bu kültürün tüketim ahlakını, giyim ve kuşamını vb. ise almaya pek yanaşmamıştır. Dolayısıyla Berkes'in söylediklerinin izinden gidilerek, Osmanlı'da, Tanzimat öncesinde başlayan Batılı modernleşme çabalarının, bilim ve tekniği alarak onu işleyip geliştirmek yerine, sadece alıp kullanmaya, tüketmeye yönelik olduğu, bilim ve teknoloji üretimi üzerinde ise yeterince düşünülmediği söylenebilir. Gerçi durumun Osmanlı açısından böyle olmasının burada sayıp dökemeyeceğimiz ancak bu araştırma içinde kimi zaman değinmeden de geçemeyeceğimiz tarihsel, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel nedenleri vardır. Söz gelimi, Tanpınar'ın birçok nedenin yanı sıra, temel olarak insana, dünyaya ve eşyaya bakış tarzının farklı olmasından kaynaklandığını düşündüğü Doğu ve Batı arasındaki ayrımların, Osmanlıda toprak mülkiyetinin yapısı, bu yapıyla yoğun bir ilişki içinde şekillenmiş tasavvuf düşüncesi ve lonca teşkilatlarının zihniyet ve ahlak anlayışıyla derin bir ilişkisi bulunmaktadır. Ayrıca, Batılı kültürün en temel kaynaklarından biri olan din, Japon toplumundaki gelişmiş dinsel hoşgörü nedeniyle Japon toplumunu hiçbir zaman ürkütmemiştir. Osmanlıda ise Hıristiyanlığa karşı özellikle Haçlı seferleriyle güçlenen derin bir tepki vardır ve bu tepki Japonya'nın aksine, onun Batılı kültüre bakış açısını ve hissiyatını yüzyıllarca besleyip belirlemiştir. Öte yandan Osmanlıda din, Osmanlının kuruluşundan itibaren en önemli unsurlardan biri olagelmiştir, hatta Âhilik'in etkileri dikkate alındığında, ihtiyatı elden bırakmadan, devletin, İslâm'ın tasavvuf kolunun insan ve toplum tasavvuru üzerine inşa edildiği bile

söylenebilir. Sosyolojik açıdan din, daha önce de bu araştırmada sözü edildiği gibi, hem Osmanlı devlet yapısını hem de toplumunu sıkıca saran, birbirine bağlayan en temel örüntüdür. Dinin devletteki ve toplumsal hayat üzerindeki bu ağırlığının, bir noktadan sonra, devletin ve toplumun, Tanpınar'ın söylediği "eşyaya ve insana nüfuz ve tasavvurunu" dolayısıyla her alandaki muhayyilesini sınırlandırdığını söylemek bile mümkündür.

Öte yandan Japon toplumunun tarihsel süreç içinde, Osmanlıyla Batı arasında olduğu gibi, Batıyla özellikle savaşlar üzerinden bir ilişki yaşadığı söylenemez. Dolayısıyla bir ada devleti olan Japonya'nın, Batıyla baştan beri fırtınalı bir ilişkisi olan Osmanlı'nın tersine, toplumsal gelişmesini kendi iç dinamiklerine dayalı, siyasî ve iktisadî sabiteleri daha güçlü bir toplumsal yapı içinde sürdürdüğü var sayılmalıdır. Aksakal'a (2012: 84) göre ise, Japon modernleşmesi, Türkiye'nin Batılı modernleşme sürecinde, Nâmık Kemâl, Mehmet Akif, Ziya Gökalp gibi pek çok aydın tarafından romantik bir biçimde ele alınmış ve adeta bir deniz feneriymiş gibi görülmüştür. Oysa o dönem Osmanlıdaki Japonya algısı, "1905'te Rusları yenilgiye uğrattığı savaşın Osmanlı'daki yankılarıyla ilişkili" olup, söz konusu aydınlar tarafından üzerinde pek de öyle uzun boylu çalışılmış, araştırılmış bir konu değildir. Berkes (2019: 261) de, Batılı modernleşme temelinde Rus ve Japon modernleşmelerini başka bir açıdan yorumlar. Yazara göre, "çağdaş uygarlığa en başarılı olarak giren toplumlar," kendilerini Batının emperyalist anlayışından korumasını bilmiş, Batının yaşadığı tarihsel dönüşümün arkasında yatan dinamikleri, rasyonel olarak çok iyi kavramış toplumlardır. Berkes, Batı'nın Batılılaşmayı dışardan yönetebildiği toplumları zaman içinde bir tüketim pazarı haline getirdiğinden söz etmektedir. Dolayısıyla ona göre, "çağdaş uygarlığa en başarılı giren toplumlar, imrenme Batıcılığından kendilerini koruyabilen" Japonlar, Ruslar gibi toplumlar olmuştur.

Tanzimat döneminden II. Meşrutiyet'e uzanan tarihsel çizgide, düşünce akımlarının giderek daha da güçlendiği ve bu düşünce akımlarını birbirinden ayıran sınırların daha bir belirginlik kazandığı bir gerçekliktir. Osmanlıcığın, İslâmcılığın yanı sıra Tanzimat dönemi düşünce akımlarından bir diğeri Batıcılık olarak bilinir. Aslında daha önce de sözü edildiği gibi Batıcılığın, modernleşme sorunu etrafında ortaya çıkan dönemin diğer düşünce akımları olan Osmanlıcılığı, İslâmcılığı ve Türkçülüğü doğrudan etkilemiştir. Çünkü bütün bu düşünce akımlarına mensup aydınlar, Osmanlı devletini düştüğü çaresiz durumdan kurtarmak isterken ister istemez Batı'yla yüzleşmek zorunda kalmışlar, kendilerine, bilim ve teknik konularıyla sınırlı kalsa da Batılılaşmayı/modernleşmeyi rehber olarak almışlar, Osmanlının nasıl olup da Batı'nın gerisinde kaldığının nedenleri üzerine hatırı sayılır bir teşrik-i mesai yapmışlardır. Bu etkinin izlerini, İslâmcı düşünce çizgisi içinde yer alan Mehmet Âkif'in İslâm'ın yanlış yorumuna getirdiği itirazlarda ve Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet kavramlaştırmasıyla, "muasırlaşmak" konusundaki düşüncelerinde görmek mümkündür. Bu bağlam içinde ayrıca, İslamcılığın ve Türkçülüğün bir düşünce sistemi olarak biçim kazanmasında, Fransız İhtilali kadar Batının emperyalist siyasetinin de büyük bir etkisi olduğu söylenmelidir. Ancak gerek İslamcılığın gerekse Türkçülüğün içinde, millî ve dinî hassasiyetlerle uzlaştığı oranda kabul görmesinin dışında, bu tür hassasiyetleri tam tersine gelişmenin, ilerlemenin önünde bir engel sayan, daha radikal bir Batıcılığın olduğu da bir gerçektir. Akgül (1999: 117) bu radikal Batıcılara göre, "pre-pozitivist Osmanlı toplum yapısının iki evrensel referans çerçevesi olan İslâmî anlayışın ve İmparatorluğun, ülkenin karşı karşıya kaldığı sorunların kaynağında yer aldığını söylemektedir. Yazara göre, Tanzimat'tan beri süre gelen Batıcılık anlayışı aslında bir sosyal mühendislik projesi olup, Fransa'daki III. Cumhuriyeti kendisine model alarak almaktadır. Dolayısıyla bu proje, rasyonel bir akıl ve toplum tasavvuru ışığında "ideal kuruluşunu insanlık düşüncesine borçlu", dinden arındırılmış bir ahlakî evren, düzen ve

ilerleme anlayışına dayanmakta, entelektüellerce belirlenmiş, halkın katılımını dışlayan bir toplum görüşü olarak dinle devlet arasındaki bağları koparmayı amaçlamaktadır. Tanpınar (2001b: 152-153) ise, Batıcılığı literatürde çoğu kez yapıldığı gibi ayrı bir başlık altında anmaz. Yazar, Tanzimat'ın ideolojileri olarak, sırasıyla Medeniyetçiliğin (kısa bir paragraftan oluşur ZD), Osmanlıcılığın ve İslâmcılığın adlarını saymakta, bunları birkaç sayfa içinde ayrı başlıklar altında değerlendirmektedir. Oysa Türkçülük düşüncesi, Osmanlı aydınları arasında, özellikle I. Meşrutiyet'in (1876) ilanından sonra sistemli bir hale gelecek olsa da, Batıcılık anlayışının, Tanzimat ve öncesindeki gücü ve aktörleri dikkate alındığında, Tanpınar'ın Batıcılık akımını ne anlama bile geldiği doğru dürüst anlaşılamayan, kısa bir Medeniyetçilik başlığı altında geçiştirmesi pek de maruz görülemez. Çünkü bilindiği üzere Batıcılık, Gökalp'in söz konusu düşünce akımlarıyla ilgili olarak sonradan "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" ekseninde aradığı uzlaşı ya da sentezden Türkçülükle birlikte galip çıkacak, genç Cumhuriyet'in temel iki kurucu düşüncesinden biri olacaktır. Tanpınar'ın, sonradan yazacağı siyasi nitelikteki düzyazı ve makalelerinde de Tanzimat'tan bugüne Batıcılığın temel çizgilerinin "ne" liğine ve eleştirisine dair, derin bir tahlil, bütünsel bir bakış açısı bulmak zordur.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan sürecin önemli düşünce akımlarından bir de Türkçülüktür. Dursun'a (2003: 68) göre, Türkçülük düşüncesi, Rusya'nın Orta Asya'daki nüfusunun artmasına bağlı olarak, bir hânedana ya da din devletine değil bir halka dayanan bağlılık duygularının güçlenmesi merkezinde ortaya çıkmış bir akımdır. Bu düşünce hareketinin önemli simaları, Tatar Türklerinden olan Yusuf Akçura, yine Kırım Tatarlarından olan Gaspıralı İsmail Bey, Başkurt Türklerinden Zeki Velidî Togan gibi Batılı eğitim almış Orta Asyalı aydınlardır. Tanzimat döneminde, Dârülfünûn'da Ahmet Cevdet Paşa'nın Türklerin kökenine ilişkin yazdığı "Secere-i Türkî"(1864) gibi çevirilerin, Süleyman Paşa'nın askerî okullarda öğrettiği Türk Tarihi derslerinin etkisiyle özellikle okumuş yazmış kesimde yavaş yavaş Osmanlı tarihinin dışına taşan

bir Türklük bilincinin gelişmeye başladığı görülmektedir. Tanpınar'a (2001a: 74) göre, Gökalp'in ve Fuad Köprülü'nün çalışmalarına kadar, Ahmet Vefik Paşa'nın "dilci Türkçülüğün sesi" olan binbaşı Necip Âsım Bey'in pembe kağıt üzerine basılmış olan "Türk Tarihi" adlı eseri kadar "geniş ve devamlı tesir yapan bir kitap pek azdır. Yusuf Akçura'ya göre de Necip Âsım, eski Türk diline ve Türk tarihine, ilk dikkat çeken isimlerin başında gelir (Akçura, 2009: 376). Kökleri daha erken evrelere dayanıyor olsa da, Osmanlıyı içine düştüğü durumdan çekip kurtarmak için bir reçete olarak ortaya atılan Türkçülük düşüncesinin tarihinin, I. Meşrutiyet döneminin sonlarından Cumhuriyet'in erken dönemlerine dek uzanan zaman diliminde ortaya çıkarak güçlendiğini söylemek yanlış olmasa gerektir. Osmanlıda Türkçülük düşüncesinin gelişmesinde, Osmanlıcılığın ve İslâmcılığın kurtuluş için bir çare olmaktan çıkmasının yanı sıra, özellikle Balkanlar'da başlayan bağımsızlık mücadelelerinin büyük bir etkisi vardır. Zürcher (1993: 78), Osmanlının 1876 yılında Balkanlar'da Rusya'nın desteğinde kendisine savaş ilan eden Sırbistan' nın yanı sıra, Bulgaristan ve Bosna Hersek'teki karışıklıklarla uğraşmak zorunda kaldığını, İngiltere'nin ve Rusya'nın baskılarıyla Balkan sorununun uluslararası bir sorun durumuna taşınarak emperyalist siyasetin aracı haline getirildiğinden söz etmektedir. Bilindiği üzere hem dış hem de iç baskıların etkisi sonucu 1876'da ilan edilen I. Meşrutiyet, Osmanlıda siyaseti radikal bir biçimde değişmiştir.1878'de imzalanacak olan Berlin antlaşmasıyla beraber Balkanlar'daki birçok Osmanlı sancağı, Yunanistan, Romanya ve Karadağ'a bırakılacak, Bulgaristan prensliği kurulacak, Bosna Hersek ise ayrıcalıklı vilayet haline getirilecektir. Bütün bu siyasi olayların, Osmanlıda, özellikle orduda ve bazı aydın kesimlerde hızla gelişecek olan Türkçülük düşüncesine sağlam bir temel hazırladığı açıktır. Akgül (1999: 270)'ün bu konudaki düşünceleri de Zürcher'in yaklaşımıyla paralellik içindedir. Yazara göre, Türkçülük ideolojisi, 19. yüzyılda Osmanlı'da başlayan ve giderek etkisini artıran modernleşme hareketlerinden olduğu kadar, Müslim ve gayrimüslim unsurların

milliyetçi yönelişleri gibi iç dinamiklerden, Batı'daki Türkoloji çalışmalarından, Rusya'da gelişen Türkçü hareketlerden de beslenen bir sürecin ürünüdür. Osmanlı'nın geleceğini biçimlendiren önemli bir siyasî hareket olan Türkçülük düşüncesi ise kıvamına İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin doğuşuyla ulaşacaktır.

Bilindiği üzere, Türkçülük düşüncesini devletin varlığı ve bekası için vaz geçilmez unsurlardan biri olarak gören önemli adlardan biri de, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kültüre, sanata ve edebiyata bakış açısını şekillendiren aydınlardan biri olan Ziya Gökalp'tir. Tanpınar'ın (2001a: 90) deyimiyle "bir kere bulan ve ömrünce bulduğunun peşini bırakmayanlardan" biri olan Ziya Gökalp, tarihî hakikatlerin değil, "kendi sentezinin peşinde" bir insandır. Tarih denilen süreç onun tezini ve antitezini doğrulayacak delillerle dolu bir hazinedir. Gökalp'in tarihte arayıp bulduğu şey ise "medeniyet ve kültür tez ve antitezi" dir. Oysa Tanpınar'ın bu kötümser ve haksız tavrının aksine, Gökalp'in Türkçülük konusundaki düşüncesi, başlangıcındaki "ırkçı unsurlar" ından ayıklandığında, Tanzimat'tan bu yana ortaya atılan görüşleri bir senteze ulaştırmak çabası olarak okunabilir. Gökalp bu sentezin imkânlarını önce "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak"(1918) kitabında ortaya koymaya çalışmış, sonradan yaşanan siyasî gelişmeleri göz önüne alarak bu kitapta ortaya koyduğu bazı düşüncelerini, -söz gelimi dinin devlet katında ve toplumsal alandaki rolü- "Türkçülüğün Esasları" (1923)'nda revize etmek durumunda kalmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e dönem içinde ortaya atılan siyasi görüş ve akımları, kendi düşüncesini "gizli tutarak" eleştiren Tanpınar'a (2001a: 85) göre ise; Auguste Comte'nin "Üç Hal Yasası" nı ufak bir değişiklikle kabul etmiş olan Ziya Bey, "İslâmlaşma tarihimizin zarurî neticesi olan ikiliğe lüzumundan fazla inanmış yahut değer vermiştir. Yazara göre, Gökalp'in en belirgin tarihsel çizgilerini Dede Korkut Hikâyeleri' nde, Orhun Kitabeleri' nde gördüğü Türklük, İslâmiyet'in Anadolu'da yerleşme keyfiyetinin yumuşatıcı ve değiştirici terbiyesini henüz bütünüyle tanımamış bir Türklüktür. Bu

yüzden de onu, aşiret sınırları içinde kalmış avcı ve savaşçı bir kavmin ürünü olarak görmek gerekir.

Tanpınar, Ziya Gökalp'in, Osmanlı tarihini hiç olmazsa Tanzimat'a kadar bir bütün olarak, "bir ümmet devri" içinde değerlendirdiğini söyledikten sonra, onun bütün düşünce sistemini tarihe bağlamakla birlikte bir tarihçi olmadığını söyler. Dolayısıyla Tanpınar'a göre, Gökalp işe, iki medeniyet arasındaki farkları ve farklar üzerinde birbirine cevap veren benzerlikleri tespitle başlasa bu konuda vereceği hükümler daha yumuşak olacaktır (Tanpınar, 2001a: 88). Tanpınar'ın bir felsefeci ya da sosyolog olmadığı gerçeğinden hareketle, Gökalp için kurduğu bu cümlenin kendi düşüncelerinin önemli eksenlerinden birini oluşturan Doğu-Batı sorunu için de rahatlıkla kullanılabileceği iddia edilebilir. Çünkü Doğu ve Batı arasındaki tarihi, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel farkların, Tanpınar'ın bu konuda ortaya koyduğu "esaslı farklar" ından daha derinde olduğu, yazarın da içten içe bunun farkında bulunduğu açıktır. Dolayısıyla Tanpınar'ın Gökalp'e ilişkin kurduğu bu cümlenin, belki de bize, onun bu konudaki kendi düşünceleriyle ilgili bir hayli karmaşık olduğu anlaşılan bilinçaltını verdiği söylenebilir. Tanpınar'ın milliyetçilik ya da Türkçülük konusundaki düşünceleri, temel olarak Hocası Yahya Kemal'in "imtidât" (süreklilik) anlayışına dayanır görünmektedir. Tanpınar, Yahya Kemal'in milliyetçilik anlayışının özünü oluşturan "şeyi" n Barrés'in "ölülerin yattığı toprak fikri olduğunu", Kemal'in bu "rejyonalist" fikri, vatana ve tarihe teşmil ettiğini söyler (Tanpınar, 2001a: 42). Elbette Kemal'in bu düşüncesinin gerisinde, Fransa'da Social de Êcole' de okurken, hocası Albert Sorel'den duyduğu Michelet'e ait "Fransız toprağı bin senede Fransız vatanı haline geldi" düşüncesinin de büyük bir etkisi vardır. Bu düşünce Yahya Kemal'in vatan kavramını 1071 Malazgirt Savaşıyla başlatmasına, başka bir deyişle de Gökalp'in düşüncelerinde "tekâmüle eren" Türkçülük-Turancılık düşüncesinden uzaklaşmasına neden olacaktır. Bilindiği üzere Yahya Kemal (2008: 103), kurtuluşu, milletin kendi öz değerlerine dönmesinde

görmektedir. Yazara göre, tek bir kurtuluş yolu bulunmaktadır o da; bu memleketin, Türkçeyi ana dili olarak konuşan Müslümanlarının bir an önce akıllarını başlarına devşirmeleri ve Avrupa'nın uyanan diğer bütün milletleri gibi, millî bir lisân, millî bir mektep, millî bir vicdân, millî bir iktisat, millî bir taksîm-i a'âmal sahibi olmalarıdır. Kemal'e göre, harpten evvel büyük saltanat varken bize aykırı görünen milliyet fikirleri, şimdi artık fikir değil, geleceği var edecek bir imkân olarak kaynaşan bir hayat mertebesindedir. Ona göre, bu fikirlerin değeri o zaman kabul edilseydi, Osmanlı İmparatorluğu'nda Türkler de, bir millet olacak, dolayıyla İmparatorluk daha iyi savunulabilecektir (2008: 10-106).

Yahya Kemal (2008: 105-106), Fransız İhtilâli'yle bütün bir Avrupa'ya yayılan milliyetçilik düşüncesine, Osmanlı devleti içinde ilk "olumlu" tepkiyi veren Bulgarları, Yunanlıları örnek göstererek, bir Türk Milleti fikrinin Kurtuluş Savaşı'ndan önce yeterince işlenip geliştirilmemiş olmasından, bu fikirleri ilk ortaya atan insanlara Tanzimatçıların gösterdiği husumetten, büyük bir rahatsızlık duyar. Yazara göre, esas olan, Tanzîmatsever siyasilerin savaştan önce sandıkları gibi, siyâset-i hâriciyye nokta-i nazarından, bir millet olmak değil, gerçekte olmamak tehlikelidir. Kemal, eğer harpten evvel ve sonra Osmanlı tebasının, bir kapı kulu değil, bir Türk milleti olduğu bütün medeniyet âleminde bilinmiş olsa, Yunanistan'ın ne İzmir'e ne de Trakya'ya el sürmeyi aklından bişe geçiremeyeceğini iddia eder. Ancak o dönem Osmanlıcılık-İslâmcılık akımının gücü dikkate alındığında, Kemal'in sözünü ettiği gibi, milliyetçilik düşüncesinin geliştirilmesinin önündeki tek engelin Tanzimatçılar olduğunu söylemek güçtür. Öte yandan milliyetçilik düşüncesinin esasen Fransız İhtilali'nin bir sonucu olduğu ve Osmanlı Devletindeki etkilerinin Meşrutiyet dönemiyle ortaya çıkarak zaman içinde güç kazandığı tarihsel bir gerçektir. Dolayısıyla Yahya Kemal, bu düşüncenin aydınları ve özellikle siyaseti, İttihat ve Terakki'nin kuruluşu (1889) yla beraber etkilemeye başladığını, bu düşüncenin, etrafında geniş kitleleri toplanılabilecek güçte

bir millet fikri yaratamamasının ise, daha derinlerde yatan köklü nedenleri olduğu gerçeğini unutmuş görünmektedir. Gerçi daha önce de sözü edildiği gibi, Tanzimat'ın ilk döneminde Ahmet Vefik Paşa'nın "Secere-i Türk", "Lehçe-i Osmanî," Süleyman Hüsnü Paşa'nın "Sarf-ı Türkî", Şemsettin Sami'nin "Kâmus-i Türkî" gibi kimi önemli çalışmaları bulunmaktadır. Ancak bu çalışmaların, yapı itibarıyla ansiklopedik ve teorik eserler oldukları ve o dönem Osmanlı'daki okuma yazma oranı açısından, çok sınırlı bir okur kitlesine etki edebildiği unutulmamalıdır. Kemâl (2008: 176-177), milliyetçilik konusundaki itirazını bir başka yazısında ise "Eğil dağlar eğil üstünden aşam/ Yeni ta'lim çıkmış varam alışam!" adlı halk türküsünden yola çıkarak sürdürür. "Plevne Savaşı" ndan sonra Abdülhamit'in millete göstermemek için uzun bir süre saraya kapadığı, ancak "Teselya Harbi'nde bir ara Selânik'e göndermek zorunda kaldığı Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa'yı halkın bu türkünün ruhuna uygun bir coşkuyla karşıladığını söyler. Ona göre, eğer "Sultan Abdülhamit idâresi bu türküyü anlayacak kadar ihtiyâr ve me'yus olmasa, bizim için ta o zamandan bir intibâh ve hâyat devri" başlayabilecektir. Oysa Kemal'in bu arzusunun, dönemin siyasal iklimi içinde ve Abdülhamit'in izlediği İslâmcılık siyaseti ekseninde ele alındığında sosyal gerçeklik açısından bir karşılığının bulunmadığı, dolayısıyla Üsküplü şairin şanlı mâzi özlemine denk, oldukça naif bir yaklaşımı temsil ettiği açıktır. Tanpınar'ın düşünce dünyasının oluşmasında en etkili aktörlerden biri olan Yahya Kemâl, bir başka yazısında, kendisiyle çelişkiye düşmek pahasına Tanzimat döneminin Nâmık Kemal, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sami Paşazâde Sezâi gibi hem düşünce hem de edebiyat alanındaki önemli isimlerini över. Ona göre, medeniyette bütün kavrayışlar, hırs ve arzularla mümkündür. Dolayısıyla bugünkü Batı medeniyetini, kendimizden tiksinecek kadar, ateşli bir arzuyla sevmemiş olsak, belki de onu idrak etmemiz mümkün olmayacaktır. Bu yüzden bizi bir müddet tatlı su Frengine benzeten o edebiyat mukadderdir. Ona vücût verenler de bir medeniyetten bir medeniyete geçiş devresine zebundurlar (Kemal,

2008: 67). Kemal'in söz konusu "Eğil Dağlar" (1966) adlı kitabındaki, bu ve buna benzer ifadelerle uzayıp giden, kimi zaman apaçık birbiriyle çelişen tahlilleri, onun da tıpkı Tanpınar gibi, iki arada bir derede, bir geçiş dönemi aydını olduğu gerçeği dikkate alındığında, belli ölçüler içinde mazur görülebilir. Ancak bu yazılarda, toplumsal değişmenin, büyük "çöküş" ün siyasi, iktisadî, sosyokültürel temellerine yönelik derin bir analiz olmadığı da bir gerçektir. Söz gelimi, bu yazılarda, Osmanlı İmparatorluğu'nda, bir devlet olabilmek için, önce bir millet olmanın lâzım geldiği bilincinin, neden önce Türklerde değil de Bulgarlarda, Yunanlılarda ya da Arnavutlarda geliştiğinin, ya da Osmanlının niçin Batıdan bağımsız, kendine özgü bir modernleşmeyi tecrübe edemediğinin okuru ikna edici bir cevabını bulmak olası değildir. Çünkü Kemâl de tıpkı öğrencisi Tanpınar gibi, gerçekte toplumsal değişimi yaratan daha derindeki iç-dış sebep ve dinamikleri anlamaktan uzak görünmekte, bütün olumsuz gelişmeyi ya Tanzimat kafasında ya Abdülhamit'in yanlış siyasetinde ya da Avrupa'nın Osmanlıya yönelik baskıcı ve emperyalist yaklaşımında aramaktadır. Dolayısıyla tarihsel olarak, sadece eleştirel bir üslupla olup bitenden yola çıkmakta, Osmanlı-Cumhuriyet hattında, bütün bu güzergâh boyunca meydana gelen "depremin" siyasî, iktisadî, sosyokültürel plandaki sosyolojik sebeplerinin altında yatan temel dinamiklere ise değinmemektedir.

III. Selim döneminde bir nevi imparatorluğu ayakta tutabilmek için başlatılan reformlarla başlayan Batılı modernleşme çabaları, Tanzimat'la birlikte eğitim ve askerî alanlar başta olmak üzere derinlik kazanmıştır. Tanzimat dönemi Batılı modernleşmenin, devletin, özellikle siyasi, askerî, idari, mali, hukukî yapısını büyük ölçüde değiştirdiği, dikey düzlemde yapılan birçok yeniliğin etkilerinin giderek tabana yayıldığı bir dönem olmuştur. Bu yenilikleri gerçekleştiren bürokratların büyük bir çoğunluğu, Osmanlının geleneksel eğitim sistemi olan medreseden değil, Batılı reformlar yapmanın kaçınılmazlığını gören Osmanlı devletinin, geleneksel medrese sisteminin dışında, özellikle ordu, eğitim, tıp, maliye, siyasa, bürokrasi gibi alanlarda,

bir an önce devlette görev alabilecek ehliyette insanlar yetiştirmek için açtığı okullarda eğitim almıştır.

Tanzimat'la başlayan Batılı modernleşme çabaları 1. Meşrutiyetin ilanı'yla (1876) birlikte, mutlak monarşi anlayışını daha da aşındırmaya başlamış, 1908'de ikinci kez ilan edilen Meşrutiyet'e kadar geçen zaman içinde, gerek siyasî gerekse sosyokültürel ve iktisadî alanlarda bu gün bile tartışılan birçok toplumsal gelişmeye yol açmıştır. Osmanlı devletinin bu son dönemlerinin, 1908'de İttihat ve Terakki Partisinin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte devletin bekası açısından daha da trajik bir hal aldığıysa tarihsel bir gerçektir. Trablusgarp (1911-1912) ve Balkan Savaşları (1912-1913)'yla devletin Anadolu dışında kalan topraklarda büyük bir kayba uğradığı, özellikle Balkanlardaki hâkimiyetinin nerdeyse bütünüyle ortadan kalktığı bu iktidar döneminde, kaybedilen toprakların yeniden kazanılması umuduyla girilen Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) da Osmanlı açısından büyük bir hezimetle sonuçlanmıştır. Tanzimat'tan beri süregelen Batılı modernleşme çabalarının, Kurtuluş Savaşı (1919-1923)' ndan sonra kurulan Cumhuriyet hükümetleri tarafından, Batılı ülkelerin emperyalist amaçlarına aman vermeyecek bir biçimde, millî bir dava olarak ele alındığı açıktır. Bu dönem, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yaptığı köklü reformlarla, Batılı modernleşme yolunda güçlü adımların atıldığı bir dönem olmuştur.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e devam eden Türkiye modernleşmesinin düşünsel gelişim çizgisine bakıldığında, bu çizginin kuramını, burada sayılıp dökülemeyecek birçok nedenden dolayı yaşanan pratiğinin ardından oluşturduğu görülür. Akgül'e (1999: 18) göre, Tanzimat'la birlikte daha sert tarihsel çizgiler kazanan Doğu ve Batı arasındaki kırılma ânı, hem zamanın hem de birikimin uygun olmayışı yüzünden, ne Osmanlı bürokratları ne de aydınları tarafından bir bütün olarak ele alınarak değerlendirilememiştir. Bu konu, araştırmamızda daha önce de dile getirildiği gibi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşüncelerinde de görüleceği üzere, zaman içinde Türk

aydınının temel sorunlarından biri haline gelecektir. Tanpınar (2017: 38), Tanzimat'la başlayan Batılılaşmayı/modernleşmeyi bir medeniyetten öbürüne geçmenin getirdiği bir "buhran" olarak görmekte, bunun ilk olarak toplumu zihniyet açısından ikiye ayırdığına, daha sonra ise, "ameliyesini gittikçe derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize de yerleştiğine" inanmaktadır. Ülken' e (1992: 48) göreyse; Tanzimat'la derinleşen Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler ya da "Doğu ve Batı, eski ve yeni, alaturka-alafranga" konusundaki tartışmalar, "kafalarda hakiki bir dram" yaratamamış, uzun bir süre aynı kafanın içinde yan yana yaşadığı halde bir senteze ulaşamamıştır. Yazar, Türk toplumunun bugün de devam ettiğini düşündüğü "en buhranlı sorununun, bir senteze ulaşmayan bu ikici (düalist) görüş" olduğunu ileri sürer. Tanzimat dönemiyle başlayan ve kimilerine göre modernleşme kimilerine göreyse Batılaşma/Batılılaşma olarak değerlendirilen dengesiz ve düzensiz değişme sürecinin yol açtığı sonuç ve sorunların, toplumsal alanda bugünden yarına ortadan kalkmayacak gibi görünen bir ideolojik ayrışma yarattığı da bir gerçektir. Bu konuda, bir kavram kargaşasına imkân vermeden somut tarihsel olguların özüne, nedenlerine, dikkatle eğilen ve gerçekte "olup bitenlerle, onlara ilişkin inançlarımız arasında derinleşen vadinin iki yakasının bir bilinç köprüsüyle birleştirilecek" (Güvenç, 2000: 11) sosyal araştırmalara büyük bir ihtiyaç olduğu açıktır.

1.3.2.2. Tanpınar'ın Tanzimat'a Bakışı ve "Medeniyet Değiştirmesi" Fikri

Ahmet Hamdi Tanpınar'a (2001:105) göre; Tanzimat, Osmanlı'nın Şark İslâm Medeniyetinden Batı Medeniyetine geçiş döneminin adıdır ve Tanpınar'ın sözlüğünde bu geçiş, aynı zamanda bir "medeniyet krizi" anlamına gelmektedir. Bu "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği kriz, 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla başlar, Tanzimat'ın ilanıyla (1839) devlet kurumlarının ve toplum yapısının "yavaş yavaş Avrupalılaşmasına" varır. Bu kriz, 1876'da Birinci, 1908'de ise İkinci Meşrutiyet dönemlerinde olgunlaşarak Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan ve inkılaplarla devam eden

süreçte keskin çizgilerini kazanarak bugüne kadar gelir. Yazara göre; Osmanlı İmparatorluğu'nun bir türlü bitip tükenmek bilmeyen savaşların etkisi altında dağılmasını (1918), laikliğin, halkçılığın anayasada yer almasını, kadın özgürlüğü ve kadın erkek eşitliği gibi önemli olayları da bu medeniyet krizinin bir parçası saymak lazımdır. Ona göre; Tanzimat'tan beri bir alışkanlık haline getirdiğimiz görüş tarzı, bizi kendi tarihimizden uzaklaştırmış, bizi ona, hiçbir şeyi layıkıyla göremeyeceğimiz bir gözle bakmaya alıştırmıştır. Tanzimat döneminde, bazı isimlere, müphem duygulara ve hatıralara tutunarak, adeta onlarla bir kavga içinde yüzülmüştür. Bu dönemden başlayarak belki tarih/tarihsellik, her zamankinden daha fazla bilinir bir hale gelmiş, ancak fert için olduğu kadar milli hayatımız içinde son derece önemli ve gerekli olan, hepimizi bir ağacın kökleri gibi yüzyıllarca besleyen, hayat tarzımızı, insan ve toplum tasavvurumuzu biçimlendiren düşünce kaybedilmiştir. Tanpınar'a göre; köksüz olan şeyler, tıpkı bir denizin üstünde bir enkazdan artakalan nesneler gibi daima yüzüp durur, oysaki millî hayatın ruhu ve kuvveti devam düşüncesinde saklıdır. Başka bir ifadeyle milli hayat demek devam ederek değişmek değişerek devam etmek demektir (Tanpınar, 2001a: 23). Tanpınar'ın, burada edebiyatçı kimliğinin dışına çıkarak yaşanan bu toplumsal süreci, bir tarihçinin, bir düşünce adamının bakış açısıyla ortaya koymaya çalıştığı görülmektedir. Ancak bu düşünce adamı kimliği ister istemez, sözü edilen "tarihîlik" ya da "kökleri asırların içinde bizi besleyen düşünce" yle, tam olarak neyin kast edildiğinin, siyasî, iktisadî, hukukî, sosyokültürel bir çerçeve içinde etraflı bir biçimde açıklamayı da gerektirir. Çünkü kanımızca yapılması zorunlu bu açıklamalar, bize, toplumsal ve kültürel değişimin bir toplumsal birikime dayandığı gerçeğinin yanı sıra, Osmanlı toplum yapısının, dolayısıyla insanının, zihniyet dünyasını oluşturan sosyolojik temelleri verecektir. Bilindiği gibi, bir toplumsal yapıda dünden bugüne devam eden toplumsal değişmelerin doğasını çözümleyebilmek için, ideolojiyi de içine alan zengin bir dünya görüşünün yanı sıra, bize bu değişmelerin ruhunu verecek temel

savlara ve kuramlara ihtiyaç vardır. Sözgelimi Kemal Tahir'in Osmanlı toplumsal yapısını çözümleme çabaları, sonuçta "kerim devlet" gibi Marxizme uygun olmayan özgün kavramlaştırmalara ulaşsa da, temel olarak kendisine Marxizmi esas alır. Sabri Ülgener'in aynı konuya ilişkin çabaları ise, kapitalizmin doğuşu ve gelişimi gibi konular başta olmak üzere, ideolojik planda, Marxizmin çözümlemelerine karşı konuşlandırılmış Weberyan bir çizgiye dayanmaktadır. Tanpınar'ın yaşadığı dönemin genel olarak makro ölçekli pozitivist sosyoloji kuramlarının geçerli olduğu bir döneme denk geldiği, buna karşın Tanpınar'ın da toplumsal değişmeyi anlama çabalarının söz gelimi Marx, Comte, Durkheim gibi sosyologlar yerine, ağırlıklı olarak Bergson gibi felsefecilerin, T.S. Eliot gibi edebiyat eleştirmenlerin görüşlerine dayandığı bir gerçektir. Dolayısıyla yazarın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam edegelen toplumsal değişmeyi sosyolojik olarak yorumlamada, felsefî ve sosyolojik donanım açısından belli yetersizlikler içinde olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda Tanpınar'ın pozitivist düşünce yöntemlerinden pek öyle hazzetmediği, kendi edebiyat anlayışının yanı sıra, insan ve toplum tasavvurunun oluşumunda da önemli bir rolü olan ve yakın çevresinin de içinde bulunduğu Bergsonculuk/Sezgicilik gibi metafizik bir düşünce sistemine yakınlığı üstünde özenle durulmalıdır. Durulmalıdır, çünkü kanımızca, Bergson'un insan tekinin bilincinde/zihninde cereyan ettiğine inandığı, geçmişin ya da Tanpınar'ın sevdiği ifadeyle mâzinin, hâlin/şimdiki zamanın içinde, geleceği yaratacak hayat hamlesi (Êlan vital)' nin temel bir unsuru olarak eridiği "zaman tasavvuru", yazarın tarih ve toplum görüşünün şekillenmesinde etkili olmuştur. Tanpınar, Bergson'un bu metafizik düşüncesini bir yöntem olarak, Yahya Kemâl'in tarihsel süreklilik (imtidat) düşüncesinin de etkisi altında, Osmanlı Tarihinin modernleşme serüvenine, başka bir deyişle de Osmanlının Batılılaşma tarihine uygulamıştır. Tanpınar'a (2001: 23) göre; her büyük medeniyet, kendinden çok daha önceki dönemlerden mitleştirdiği kimi kahramanları seçmekte ve tarihsel süreç içinde, kendi zihniyet dünyasını, insan ve

toplum tasavvurunu yansıtan kimi büyük düşünce ve eylem insanlarını kendisine rehber edinerek yol almaktır. Ona göre bu durum, Bergson'un sözünü ettiği, bugünün ışığında maziyi görmek düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Oysa Tanpınar'ın söylediğinin aksine metafizik düşüncenin önemli filozoflarından biri olan Bergson'un içsel (dureé) ve dışsal (mekanik) zaman kavrayışına dayanan düşünce sistemi tarihi değil, insan tekinin bilincini merkezine alır. Oysa bu araştırmanın üçüncü bölümünde daha etraflıca üzerinde durulacağı gibi, Tanpınar'ın Bergson'un metafizik düşüncelerini, devam ederek değişmek düşüncesi ekseninde Osmanlı-Türk modernleşme sürecine uygulaması bir paradokstur. Böyle olsa bile yazarın bu sürece bakış açısını, ne Bergson'un, -özellikle zaman konusundaki- düşüncelerinden, ne T.S. Eliot'un "Gelenek ve Kültür" arasında kurduğu köprülerden, ne de Yahya Kemâl'in karşılığını "kökü mâzide olan âti" düsturundan bağımsız düşünmek hiçbir zaman doğru değildir. Yeri gelmişken, Yahya Kemal'in söz konusu düsturu ise, 'hoş bir tesadüf' olarak, Victor Hugo'nun "Asırların Efsanesi" ("La Légemnde des Siécles") adlı şiirinde şöyle geçer: "O loş pırıltıları yer yer ve yaprak yaprak/Aksettiren: âtiyi, mâziyle aydınlatan" (Meriç:2016: 348). Kanımızca, metafiziğin tarih gibi somut olgulara dayanan bilimsel bir alana uygulanması, Osmanlı-Türk modernleşmesini, derinden yaşayan modernist bir yazar olarak Tanpınar'ın, yaşadığı bu trajediyi kendi buhran" ıyla ve medeniyet kriziyle özdeşleştirmesinin bir sonucudur. Bu yüzden de Tanpınar ortaya koyduğu eserlerde, 'medeniyet değiştirmesi' yle geldiğine inandığı bu "buhranı", esasen siyasî ve iktisadî dinamiklere dayanan bir yaklaşımla değil, kültürel değişim temelli bir bakış açısıyla açıklamaya çalışır.

Tanpınar'ın "tarihîlik" ya da "kökleri asırların içinde bizi besleyen düşünce" yle dile getirdiği, yitip giden "şey" den kastın, siyasî ve kültürel bir bütünlük olduğu açıktır. İnci'ye (2012: 11) göre de, Tanpınar'ın düşüncelerinin temelinde, Osmanlıdan bu yana gelen kültür bütünlüğünün korunmasına yönelik derin bir hassasiyet vardır. Zaten

Tanpınar'ın kendisi de, "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" başlıklı yazısında Tanzimat'tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şeyin devam ve bütünlük fikri (2017: 41) olduğunu açıkça dile getirir. Ancak kanımızca Tanpınar, ne Batı'da ne de Osmanlıda bu "devamlılığı ve bütünlüğü" sağlayan sabitelerin ne'liği konusunda açık bir fikir içinde değildir. Söz konusu kaybın toplumsal bünyede olduğu kadar insanda da ruhsal ve zihinsel bir bölünmeye yol açtığına inanır, dolayısıyla Tanzimat'tan itibaren belirli bir sıra içinde sunduğu ancak "rengini ve kokusunu" kendisinin de tam olarak bilemediği toplumsal değişmelere karşı eleştirel bir tavır sergiler. Hem Osmanlıyı hem de Cumhuriyet'i tecrübe etmiş bir geçiş döneminin kanımızca erken çiçek açmış modern bir aydını olarak, kendi içinde yaşadığı kimlik krizinin ya da buhranın, aynı şiddetle toplumda da yaşandığını var sayar. Oysa daha önce değinildiği gibi toplumun aydınlar ve okumuşlar hariç çok geniş bir kesimi, Tanpınar'ın sözünü ettiği bu trajediyle, esasen Cumhuriyet'ten sonra tanış olacaktır. Hatta Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki esaslı farklar, aydınlar arasında bile, Tanpınar'ın kendi iddialarının da dâhil olacağı entelektüel bir çerçeve içinde, "hakkıyla" 1960'lardan sonra tartışılmaya başlanacaktır. Demokrat Parti'nin ithal ikameci politikalarının bir sonucu olarak 1950'li yılların ortalarından itibaren başlayan ve giderek anarşik bir görünüm kazanan köyden kente göçün hızlanması, geleneksel değerlere bağlı insanları kentli eş bir deyişle 'Batılı' kültürle yüz yüze getirecek, kentle bütünleşme bağlamında bütün geleneksel değerlerin sorgulanmasına yol açacaktır. Görüleceği üzere, Tanpınar, mahiyetini "Yaşadığım gibi" (2017) adlı kitabının aynı başlıklı makalesi başta olmak üzere, kimi yazılarında dile getirdiği "ameliyesini giderek daha derinlere işleyen" toplumsal değişmenin miladını Tanzimat'la başlatmaktadır. Oysa Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan süreçte yapılan devrimlerle kıyaslandığında, Tanzimat öncesi III. Selim dönemiyle başlatılan ve II. Mahmut'la devam eden Batılı modernleşme çabalarının ne denli sönük kalacağı aşikârdır. Ancak genel çizgileriyle Cumhuriyet'in ideallerine bağlı olan ve hem

kendisinin hem de toplumun geleceğini bu ufuk içinde arayan Tanpınar'ın, bu gerçeğin çok iyi farkında olmasına ve bu durumu eleştirel bir üslûpla romanlarına yansıtmasına rağmen, Cumhuriyet döneminin uygulamalarına karşı açık bir tavır almadığı gibi, bu uygulamaları canla başla savunduğu söylenebilir. Sözgelimi Cumhuriyet devrimlerini koşulsuz sahiplenir, Divân edebiyatının miadını doldurduğu gerekçesiyle orta öğrenimde bir ders olarak okutulmasına bizzat karşı çıkar, Ordunun Menderes'e karşı gerçekleştirdiği askeri darbeyi ise doğru bularak alkışlar.

İnalcık ve Seyitdanlıoğlu'na (2019:130-131) göre; Tanzimat ya da diğer adıyla Gülhane Hatt-ı Hümayunu, Fransız İhtilali ya da Rus Devrimi gibi "halk kudretiyle yapılmış bir devrim" olmayıp, yukardan aşağı, yeni padişahın ve yüksek devlet bürokrasisinin hür iradesinin bir tezahürü görünümündedir. Buna karşın halk, Fransa'da ve Rusya'da meydana gelen devrimler ve onu takip eden düzenlemelerin önemli bir bileşeni ve aktörüdür. Yapılan bu devrimler ve değişiklikler Tanzimat'ın uygulamalarıyla kıyaslandığında halkın kaderini ekonomik temel başta olmak üzere kökten değiştirecek önemli unsurlar taşımaktadır. Bunun böyle olmasının temel nedenlerinden biri, gerek Rus gerekse Fransız toplumunun sınıflı toplumlar olmaları ve söz konusu toplumsal değişmelerin öncesinde toplumsal sınıflar arası çatışmaların giderek daha da keskinleşmesidir. Ancak Rus ve Fransız devrimlerini Tanzimat'tan ayıran önemli bir husus vardır, o da, bunların millî veya hiç olmazsa türdeş denebilecek bir toplumsal yapıya sahip memleketlerde meydana gelmiş olmalarıdır. Yazarlar son tahlilde Tanzimat'ı sadece yukarıdan değil, aynı zamanda yandan, yani Batı'dan da gelen etkilerin bir sonucu olarak görmenin tarihsel gerçeklere daha uygun olacağı görüşündedirler.

Modernleşme süreci içine giren toplumların, ister istemez farklılaşacakları, dolayısıyla bu farklılaşmadan doğacak ve savaş döneminde daha da artabilecek huzursuzlukların toplumsal yapıyı güçsüz kılacağı E. Durkheim ve T. Parsons başta

olmak üzere birçok sosyoloğun üzerinde durduğu önemli bir konudur. Sosyolojik olarak, toplumsal bütünlüğün, eş bir deyişle iktisadî, siyasî ve sosyokültürel dengelerin korunması ise toplumda bu dengeyi yaratacak sabitelerin, dinamiklerin tarihsel gücüyle doğru orantılıdır. Dolayısıyla tarihte siyasî, iktisadî ve sosyokültürel birliği yüksek düzeyde bütünleşmiş istikrarlı toplumlarda, genel olarak toplumsal değişmenin, bu birlikten yoksun toplumların aksine toplumsal yapının bütünüyle çözülmesine kadar ulaşan bir yol izlemediği söylenebilir. Tanpınar düşüncesinin izinden giderek denilebilir ki; Osmanlı imparatorluğunda kaybedilen "devam ve bütünlük fikri" nin temelinde, başta siyasî ve iktisadî olmak üzere birçok sosyolojik nedenin yanı sıra, Batılı sanayileşme ve modernleşme karşısında, Osmanlı devletini kuran sabitelerin aşınarak toplumsal işlevini yerine getirememesi vardır. Celal Nuri'ye (Meriç, 2018: 152-153) göre; İslâmlık, bu son yüzyıllardaki ulemanın elinde aslının silik bir kopyası haline gelmiş, içtihat kapıları fiilen kapanmış, "zamanın tebeddülü ile ahkâmın da değişeceği" düşünülmemiştir. Eski fetvalara körü körüne bağlı kalındığından "ruh-u İslâmiyet" köreltilmiştir. Yazara göre; Doğu'da medeniyet nakle, Batı'da ise akla dayanır. Bu yüzden bizim Arap ve Acem medeniyetlerine dayanan bu eski medeniyetimizin "lâgardı" lığına karşın, Avrupa medeniyeti dinamiktir. Avrupa'dan sadece teknik alalım diyenler tekniği yaratanın düşünce ve muhakeme olduğunu görmemektedirler. Yazara göre, bunları birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bizdekinin aksine Avrupa'nın özgür ve eleştirel bir yorum üzerinde yükselen, bilimsel bir düşünüş ve kavrayış biçimi vardır. Osmanlı, Batı ile Doğu arasında kalmış bir imparatorluk olarak bir bütün değil, hiçbir zaman tam anlamıyla kaynaşmamış, menfaatleri birbiriyle çelişen bir kavimler topluluğudur. Türkler hayatiyetlerini sağlamak için şartlar gereği hareketsiz ve işlevsiz kalmış saltanattan bir biçimde ayrılmak zorunda kalmışlardır.

Tanpınar, Batının -tarihsel zorunlulukların doğal bir sonucu olarak- önce savaşlarda kendini gösteren üstünlüğüne karşı, eski gücüne kavuşmak, hiç değilse

bulunduğu noktadan daha uzağa savrulmamak arzusu ve telaşıyla, deyim yerindeyse can havliyle kabuk değiştirmeye çalışan Osmanlının, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlarda nasıl bir yol izlemesi gerektiğini bize açıkça söylemez. Kanımızca bunun önemli bir nedeni, Tanpınar'ın bu soruna bir sosyoloğun değil, bir edebiyat tarihçisinin gözüyle bakması, dolayısıyla, genel olarak Doğu ve Batı'yı, toplumsal yapılarının, siyasî ve iktisadî tarihlerinin farklılığından hareketle değil, bu farklılığın din, kültür, sanat ve edebiyat alanına yansıyan görünümlerinden yola çıkarak yorumlamasıdır. Tanpınar, Tanzimat'ı "medeniyet değiştirmesi" nin miladı olarak kabul etmekle ve bu dönemin aktörlerinin Batılılaşma karşısında takındıkları tavrı eleştirmekle birlikte, dönemin aktörlerinin içinde yaşadıkları sosyal koşulları hem yaratan hem de onu aşan daha geniş bir tarihsel çerçevenin farkında görünerek kimi zaman eleştirilerinde insaflı olmaya çalışır. Yazar, Tanzimat'tan günümüze devam edegelen Batılı modernleşme konusunda, neyin nasıl yapılması gerektiği konusunda, zihinsel bir açıklığa ulaşamamış olsa da, konunun ağırlığının ve karmaşıklığının bilincinde gibidir. Tanpınar'a göre, dünden bugüne, süren "devam ve bütünlük fikri" nin kaybolmasındaki olumsuz etkileri kabul edilse de, Batılılaşma konusunda Tanzimat döneminde ortaya konan olumlu çabaları bütünüyle yadsımak da doğru değildir. Çünkü bu dönem, "büyük kayıplar" olsa bile yine de çok "şeyler" yapılmıştır. Temeli atılan yeniliklerle "toplumun nesilden nesile iç ve dış manzarası değişmiş", cemiyetimiz garp fikirlerine ve sanatına alışmış, kadınımız hayatımıza girmiş, insanımız makineyle tanışmış, devlet Avrupalılaşmıştır (Tanpınar 2017: 41). Tanpınar'ın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal süreçle ilgili yaptığı değerlendirmelerin, kimi zaman paradoksal bir görünüm kazanması, neredeyse bu dönemin bütün aydınlarının düşüncelerinin temel bir özelliğidir. Çünkü söz konusu aydınlar, bu değişim sürecini, sürecin hem öznesi hem de nesnesi olarak bizzat içinde yer alarak yaşamışlar, kimi zaman süreci yönlendirmeye çalışmış, kimi zaman ise güçlerini aşarak olaylara yön veren daha geniş kapsamlı olgular karşısında

kendi düşüncelerini yenilemek, değiştirmek zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla Tanpınar'ı da, Tanzimat'la ilgili olarak, yukarıdaki satırlarda dile getirdiği insaflı değerlendirmeye iten temel neden, Tanzimat'tan bu yana devam eden ve Batılı modernleşmenin temel karakteristiklerinden birini oluşturan, kendisinin sözleriyle ifade edilecek olursa; "ihtiyaçlarla imkânların muvazenesizliği" (İnci, 2012:151) dir.

Tanpınar'ın Tanzimat'la ilgili eleştirileri, Batılı modernleşmeyi devlet katında tasarlayıp uygulayan bürokratik aktörlerle sınırlı değildir. Tanzimat'tan bu yana, devletin, deyim yerindeyse hem bekasını hem de eski görkemli günlerine dönebilmesini sağlamak amacıyla ortaya çıkan akımlar ve düşünce üreten aydınlar da bu eleştiriden payına düşeni alır. Söz gelimi Tanpınar (2001b:229) Ziya Paşa'nın "Efkâr-ı Firenge tebaiyyet yeni çıktı" dizesinde dile gelen "tenakuz" dan hareketle, kendilerini "Yeni Osmanlılar" olarak adlandıran ve Tanzimat'ın uygulamalarına karşı çıkan Nâmık Kemal, Suavî ve Ziya Paşa gibi yazarların düşüncelerine üslubunca değinir. Ona göre bu genç yazarlar, yazıp çizdiklerinde, Tanzimat'ın getirdiği esasların İslâm dininin yerine getirilmesi zorunlu emirleri olduğunu söylemektedirler. Yine bu yazarlar, bize özgü değerlerin korunması gerektiğini, yeniliğin, Batıyla ilişkilerde belirli sınırların ötesine geçmemesini istemektedirler. Bunlar, Tanzimat'la başlayan tahsil ikiliğini, yani mektepli ve alaylı ayrımını yanlış bulmakta, aynı şekilde Batıdan kanun tercüme edilmesini de karşı çıkmaktadırlar. Gerçekten de "Yeni Osmanlılar", daha önce de değinildiği gibi, Osmanlı toplumunda maddi ve manevî her türlü kültürün merkezinde bulunan İslami değerlerin, Batılılaşma adı altında aşındırılarak yozlaştırılmasına karşıdırlar. Bunun yanı sıra, onlar için, Batının ilim ve tekniğini almak, padişahın yetki ve uygulamalarını denetleyebilecek İslami esaslara dayanan, seçimle oluşacak bir meclis çatısı altında halkın iradesini işlevsel kılmak önemlidir. Tanpınar, edebiyat tarihçisi kişiliğiyle, "Yeni Osmanlılar" ın ("Genç Osmanlılar") düşüncelerini sadece ortaya koymakla yetinmekte, ancak Tanzimat'ın ve reformların millî bir Rönesans

olmasını isteyen, bunu da dinî esasların uhdesinde gören bu yazarların görüşlerinin doğruluğu ya da yanlışlığı konusunda ikna edici bir şey söylememektedir. Söz gelimi, ister istemez seküler bir süreç olarak ilerleyen bu modernleşme döneminde, bütün bir Osmanlı kültürel hayatını mihverinde döndüren İslam dininin, kendisinin sözünü ettiği "kültürel devamlılığın sağlanması", toplumsal bütünlüğün korunması yönünde, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlar başta olmak üzere nasıl bir rol oynayabileceği konusunda dişe dokunur bir şey dememektedir. Elbette araştırmamızın daha sonraki bölümlerinde ele alınacak olan bu konunun, Tanpınar'ın bu konudaki entelektüel derinliği (!) yanında, yazarın "laik" kafa yapısı ve "kültürel Müslümanlığı" ile doğrudan bir ilişkisi bulunduğu açıktır.

Tanpınar'ın Tanzimat'ın eleştirisini yaparken ortaya koyduğu tespitler, toplumsal ve kültürel değişme konusunda yazdığı başka birçok yazısında da görüleceği üzere, sadece olup biten sosyal olgular üzerinden şekillenmektedir. Bu cümleden kasıt, onun toplumsal sürece ilişkin eleştirilerini ortaya koyarken, sözgelimi Kemal Tahir gibi belirli bir ideolojik zemine dayanarak bütüncül bir anlayışla hareket etmediğidir. Bütüncül bir bakış bir yana, Tanzimat Cumhuriyet hattında ortaya çıkan temel siyasal eğilimlerin temsilcilerine karşı bazen oldukça sertleşen eleştirileri dikkate alındığında, onun hangi siyasî görüşe daha yakın durduğu bile tam olarak anlaşılamamaktadır. Tanpınar, ideolojik anlamda bu belirsiz tutumunu sürekli bir ikbal arayışı içinde olduğu Cumhuriyet Döneminde de belli ölçüde sürdürmüştür. Kısaca Osmanlı toplumunda mülkiyetin yapısı nedeniyle bir burjuva sınıfının oluşamaması ya da Osmanlı toplumunun zihniyet dünyasının altında yatan din ve iktisat arasındaki ilişkilerin doğası, başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğu'nun kendinde içkin dinamiklere dayanarak Batı'dan bağımsız bir modernleşme üretebilme imkânına sahip olup olmadığı, onun 'toplumsal çözümleme anlayışı' na dâhil değildir. Bu son cümleye, bir şair ve edebiyat adamı formasyonuna sahip bir insandan, bu şekilde düşünmesini ve hareket etmesini

beklemenin doğru olmayacağı öne sürülerek elbette ki itiraz edilebilir. Gerçekten de Tanpınar'ın Batıyla olan ilişkilerini, tarih, sosyoloji ya da felsefe üzerinden değil, daha ziyade sanat -özellikle müzik, resim ve mimari- ve edebiyat üzerinden kurduğu açıktır. Ancak yazdıklarından, özellikle düzyazı ve romanlarından yola çıkıldığında, Tanpınar'ın, Doğu ve Batı ya da gelenekle modern arasındaki sıkışmışlığı ve arayışı yüzünden içine girdiği yoğun mesainin (!), yazarın ister istemez bir 'düşünce adamı' olarak algılanmasına yol açtığı da hesaba katılmalıdır. Sözünü ettiğimiz bakış açısının bir sonucu olarak Tanpınar, Tanzimat'a, Osmanlının yaşadığı iktisadî, siyasî, sosyokültürel karmaşık örüntülerden oluşan özgül tarihsel sürecin bir sonucu olarak değil, daha çok, her şeyin Batının etkisi ve yönetici sınıfın eliyle köklü bir biçimde değiştirilmeye başlamasının miladı olarak bakar. Başka bir söyleyişle onu, gelecekte daha da derinleşeceğini düşündüğü toplumsal bir buhranın başlangıcı olarak görür, onun gerisinde yatan tarihî, iktisadî, siyasî, sosyokültürel nedenlerin derin bir analizine girişmez. Hem Osmanlıyı hem de Cumhuriyet'i yakından tecrübe etme "bahtına" erişmiş bir entelektüel olarak, aslında toplumsal değişmeyle gelen, bu iki arada bir derede kalma durumunun kendi zihninde yarattığı buhranı, bütün bir topluma teşmil eder. Hem bunda kendince bir beis de yoktur, çünkü Yahya Kemal de milliyetçilik anlayışının özünü oluşturan "şeyi", Barrés'in "ölülerin yattığı toprak fikrini" Tanpınar'ın ifadesiyle, bu "rejyonalist" fikri, zihinsel ve ruhsal arayışlarının bir sonucu olarak vatana ve tarihe teşmil etmiştir (Tanpınar, 2001a: 42). Oysa Tanpınar'ın sözünü ettiği Batılı toplumsal değişmenin, kütle üzerindeki etkisi, örneğin bir Rus modernleşmesiyle kıyaslandığında geniş kapsamlı olmayıp sathî ve sınırlıdır. Başka bir söyleyişle hem devlet hem de toplum katında, Tanpınar'ın modernist bir yazar olarak derinden yaşadığı bu ruhsal ikiliğin aynı şiddette bir karşılığı olduğunu söylemek zordur. Çar Petro'yla önemli bir ivme kazanan Rus modernleşmesinin sadece kentleşme konusunda ortaya koyduğu geniş kapsamlı uygulamalara bakmak bile, bu gerçeğin

doğrulanması için yeterlidir. Marshall Berman, "Katı Olan Her şey Buharlaşıyor" (2009) adlı eserinde bu uygulamalara örnek olarak St. Petersburg şehrinin kuruluşunu etkileyici bir üslupla dile getirir. Yazara göre, St. Petersburg'un kuruluşu, dünya otoriter modernleşme tarihinin, belki de en dramatik süreçlerinden biridir. 18. yüzyılın hemen başlarında Çar Petro, -nam- ı diğer Deli Petro-, bu şehri, çoğu balçıkla kaplı Neva Nehri üstünde kurmaya başlar. Bunun için nehir önce uzun çabaların sonucunda balçıktan arındırılarak kurutulur. Yapılan çalışmanın büyüklüğü dikkate alındığında aklı başında hiçbir yöneticinin böyle bir girişime cesaret edemeyeceği mimarların ve şehir planlamacılarının ortak kanısıdır. Çok değil on yıl gibi kısa bir zaman içinde bu bataklıktan Batı mimari stili örnek alınarak yapılan binlerce bina yükselir. Çeyrek asır içinde şehrin nüfusu yüz bini geçer, adını kurucusu Çar Petro'dan alan Petersburg çok tarihsel bakımdan çok kısa denebilecek bir sürede Avrupa'nın en büyük modern şehirlerinden biri haline gelir. Kaynaklar, Batılı modern şehirleri kendine örnek alarak inşa edilen bu şehrin kuruluş sürecinin, sadece ilk üç yılında, yüz elli bine yakın inşaat işçisinin ya sakat kaldığını ya da öldüğünü söylemektedir (Berman: 2009: 237-239). Verilen rakamlar dikkate alındığında, Rusya'nın, yukarıdan aşağıya baskıcı modernleşme tarihinde Petersburg şehrinin önemli bir yeri olduğu açıktır. Rusların, Tanpınar'ın eleştirdiği, Türkiye'nin "kültürel dinamikleri baskın modernleşme" deneyiminin aksine, Batılı Modernleşmeyi sosyal, kültürel, ekonomik, siyasî bütün boyutlarıyla son derece iyi kavradığı ve onu hayata geçirmeyi bir varlık yokluk sorunu olarak anladığı çok iyi görülmektedir. Elbette bunda, Rusya'yı Osmanlıdan ayıran özgül tarihin yanı sıra, modernleşmenin kısa, orta ve uzun vadede önü sonu belli bir devlet projesi olarak istikrarlı bir biçimde yürütülmesinin, 1789 Fransız İhtilali'yle birlikte derin uykusundan birdenbire uyanan milliyetçiliğin ve Rusya'nın ekonomik kaynaklarını rasyonel bir biçimde yönetebilmesinin büyük bir payı olduğu muhakkaktır. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak Rus modernleşmesi tarihte, Avrupa'da yeşeren

düşüncelerin de etkisiyle edebî ve entelektüel alanda Nihilizm, toplumsal alanda ise sosyalizm gibi dünyanın geri kalanını da etkisi altına alacak birçok felsefî, ideolojik yönelime yol açmıştır. Oysa ilginçtir; Rus modernleşmesinin ve bu sürecin doğurduğu söz konusu düşünce akımlarının Osmanlı-Türk toplumundaki etkisi, -sanat ve edebiyat alanı da dâhil- oldukça silik kalmıştır.

William Ougburn (1886-1959) 'un "kültürel boşluk" ya da ""kültürel gecikme" (cultural lag) olarak adlandırılan kuramına göre; bir toplumda kültürün maddi boyutunda meydana gelen değişimin hızı manevi kültür alanından daha yüksektir. Dolayısıyla daha yavaş değişen manevi kültürün, zamanla maddi kültürün değişim hızına ayak uyduramaması sonucunda, toplumda maddi kültür ögeleriyle manevi kültür ögeleri arasında bir uyumsuzluk meydana gelir. Yazara göre; aynı zamanda bir toplum, bilim ve teknik gibi maddi kültür ögelerini daha çabuk benimseyip bünyesine katarken, manevi kültür konusunda daha tutucu davranır. Kısaca bir toplumda manevi alandaki kültürel değişim maddi alandaki değişimi oldukça geriden izler. Ogburn'un "kültürel boşluk" kavramının yarattığı çağrışımdan hareketle, Batılı modernleşmenin yarattığı maddi kültürün, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, etkisini en çok devletin kurumsal yapısı üzerinde, o da genel olarak biçimsel bir düzeyde gösterdiği söylenebilir. Dolayısıyla Osmanlı-Türk toplumunda Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, İstanbul gibi büyük şehirler hariç tutulacak olursa, halkın gündelik hayatını biçimlendiren kültürel değerlerin, zevklerin, alışkanlıkların, kısaca zihniyet dünyasını oluşturan örüntülerin değişmesinin, devlet yapısındaki değişim hızı ve kapsamına oranla oldukça yavaş olduğu ve geniş bir zamana yayıldığı bir gerçektir. Bu bağlamda zihniyet dünyasının Batılılaşmasında saat, takvim, hafta tatilinin cumadan cumartesiye alınması gibi zamanla ilgili düzenlemelerin Tanpınar'ın bu araştırmaya konu romanlarında da görüleceği üzere önemli olduğu ayrıca söylenmelidir.

Öte yandan, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden süreç, kendi içinde bir takım çatışmalarla karakterize olsa da, bu çatışmaların, diyalektiğin bir sonucu olarak çoğu kez belirli bir uzlaşı ekseninde nötralize olduğu açıktır. Bu cümleden kasıt, Tanzimat Cumhuriyet hattında varlık gösteren siyasi irade, Osmanlının geleneksel devlet yapısına siyasi planda rengini ve kokusunu veren birçok temel kurumsal yapıyı bütünüyle ortadan kaldırmamış, aksine onları dönüştürerek kendine mal etmiştir. Bu duruma Osmanlıda da siyasi işlev açısından son derece önemli olan ordu ve parlamenter yapı örnek olarak gösterilebilir. Ancak yine de bu süreç içinde, devletin geleneksel eğitim sistemi medresenin yanı başında kurduğu Batılı okullardan mezun olanlarla, medreseliler arasında zamanla derinleşecek olan zihniyet çatışmasının, Batılı okullarda yetişenlerin lehine, Cumhuriyet'ten sonraki kuşaklarda bile toplumun geleceğini tayin etmede etkili olduğu söylenmelidir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide, toplumun ezici bir çoğunluğunun okuryazar olmadığı ve 1950'li yıllara kadar merkeze uzak tarımsal alanlarda yaşadığı hesaba katıldığında, zihniyet değişimi açısından Batılı toplumsal değişimin, ihtiyatlı bir yaklaşımla, ancak, İstanbul başta olmak üzere bazı büyük şehirlerde yaşayan bir kütlenin hayatında ciddi bir karşılık bulduğundan söz edilebilir. Bu kütlenin ise kadın olsun erkek olsun varlıklı ve eğitimli bir kütle olduğu açıktır. Tanpınar'ın bu toplumsal değişmenin getirdiği sancıları anlatan "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) adlı romanlarının kaleme alındığı tarih, bu romanlardaki başkahramanların sınıfsal yapısı ve olayların geçtiği mekânlar da bu düşünceyi doğrular bir nitelik taşır. Gerçi tarihsel süreç içinde ele alındığında, her dönemi için geçerli bir Tanpınar portresinden söz etmek de öyle kolay bir şey değildir. 1930'lu yıllarda devrimlerin ateşli bir savunucusu ve radikal bir Batıcı olduğunu söyleyen Tanpınar'ın düşünceleri, zaman içinde Doğu-Batı, gelenek-modernleşme, devrim-evrim gibi dikotamik çizgiler içinde sürekli devinip durmuş, değişip dönüşmüştür. Ancak onun sonuç olarak aradığı "şeyin", kendisinin bizzat

yaşadığı ruhsal ve zihinsel parçalanmanın, toplumda da aynı şiddetle yaşandığı varsayımından hareketle, toplumda "ameliyesini giderek derinleştirdiğini" düşündüğü zihniyet ikiliğine bir çare bulmak olduğu açıktır. Tanpınar'a göre; bunun yolu ise, paradoksal bir düşünce gibi görünmekle beraber, çağın ruhuna uyum sağlama gücüne sahip geleneksel-kültürel değerlerle, Batılı hümanist, modern değerler ekseninde gerçekleşecek bir sosyal/kültürel bütünleşmeden geçmektedir. Tanpınar'a (2002: 64)' göre; biz, tarihî şartlarımızın ve coğrafî konumumuzun da etkisiyle, Doğuya ve Batıya birbirinden ayrı iki kaynağımız olarak bakabiliriz. Hem Doğu'ya hem de Batı'ya ilişkin "realiteler" en geniş tanımıyla "biz" de vardır, içimizde canlı olarak yaşamaktadır. Ancak onların "realiteleri" bizim için kendi başına bir değer olarak kabul edilemez. İçimizdeki "karşılaşma ve kaynaşmanın verimli olabilmesi, asıl üçüncü kaynağa, "memleket realitesine" varmakla olur. Tanpınar'ın "memleket realitesi" dediği şey, kanımızca, özellikle Osmanlı-Türk modernleşmesinin ruhunu derinden kavramak, başka bir deyişle toplumsal zihniyet dünyamızı kendi rengine boyayan sosyolojik gerçekleri anlamak için önemlidir.

Bu konuda Sabri Ülgener ve Baykan Sezer'in, Osmanlı toplumsal yapısını ve zihniyet dünyasını anlamaya yönelik araştırmaları kayda değerdir. Daha önce sözü edildiği gibi, Tanpınar'ın deyimiyle bir "medeniyet değiştirmesi" den söz edebilmek için, değişimle gelen zihniyetin siyasî, iktisadî ve sosyokültürel boyutlarının tıpkı Rus ve Fransız devrimlerinde olduğu gibi, toplumsal düzlemde çok geniş bir karşılığının olması gerekir. Çünkü tarihsel ve sosyolojik olarak, toplum ölçeğinde bir zihniyet değişikliğinden söz edebilmenin asgari koşullarından biri, "değişmenin kütle içinde şurada burada ufak adacıklar halinde kalmayıp belli bir yaygınlığa varmış olması" dır (Ülgener, 2015: 660). Bu noktada "medeniyet" kavramının "neliği", kanımca önemli soru olarak ortaya çıkmaktadır. Tanpınar'a (2005: 86) göre medeniyet, insanı yapan manevi değerler bütünüdür dolayısıyla bütün bir toplumsal hayat, bu değerler

bütününün yarattığı zihniyet etrafında döner. Öte yandan ona göre; bir medeniyet, aynı zamanda "günün efendisi olmalıdır." Ancak biz "artıkla yaşamaktayızdır ve içinden geçtiğimiz medeniyet krizi Şark olarak bize her şeyi unutup yeni baştan Batılı bir toplum kurabilme imkânı tanımamaktadır. Fakat "Şark yoktur artık o ölmüş ve bizi yetim bırakmıştır. O yüzden yetimlikten kurtulabilmek için "onu unutmaktan başka çaremiz yoktur". "Mahur Beste" (1944)'de Sabri Hoca'ya bunları söyleten Tanpınar'ın, zaman içinde Batılı modernleşmenin kaçınılmazlığını görerek bu umutsuz tavrı terk ettiği, önceki satırlarda sözü geçen "memleket realitesi" kavramına döndüğü bilinmektedir. Görüleceği üzere Batı ve Doğu arasındaki en temel fark, Tanpınar'ı da derin bir huzursuzluğa ve ümitsizliğe düşüren, arkasında siyasî, iktisadî, dinî, tarihî ve sosyokültürel nedenlerin bulunduğu bir zihniyet farkıdır. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu'na (2019: 114-115) göre; Batı'yı Doğu'dan ayıran esaslı farklardan biri, Batılı insanın kendi değeri ve hayatı hakkında derinliğine düşünebilmesi, hemen her zaman rasyonel akla dayanan çıkarsamalarda bulunmasıdır. Elbette yazarların söylediği bu kendi değeri ve hayatı üzerinde düşünebilme gücüne ulaşabilmenin arka planında, felsefe ve din dâhil dogmatik değerlerin özgür bir iradeyle sorgulanmasının uzun tarihi vardır. Öyleyse Osmanlı modernleşmesi bağlamında, Batı medeniyetini sadece bir Hıristiyan medeniyeti olarak görmenin imkânı yoktur. Çünkü bu medeniyet, İslâm medeniyeti de dâhil, kültürün helezonik ilerlemesinin doğal bir sonucu olarak, kendisinden önceki birçok medeniyetten bilim ve teknik başta olmak üzere zengin birikimler tevarüs etmiştir. Dolayısıyla onu yüzyıllar boyunca birike birike oluşmuş bir medeniyetler sentezi olarak düşünmek daha doğru olur. Ayrıca modern Batı medeniyetine zemin hazırlayan Hümanizm, Rönesans ve Reform, Aydınlanma gibi hareketlerin, Ortaçağın insan aklını ve onurunu akamete uğratan skolastik düşüncesine bir tepki olarak geliştiği kayda değerdir. Öyleyse Batıyı ve Doğuyu yakından tanıyan Tanpınar'ın, medeniyeti din temelinde tanımlamadığını varsayarak konuya yaklaşıldığında, genelde Batı için

Sanayi Devrimi'nin, özelde ise, Fransız ve Rus devrimlerinin bizzat kendisinin, toplumsal alanda yol açtığı olağanüstü değişim nedeniyle, bu toplumlar açısından da bir "medeniyet değişmesi" olduğu rahatlıkla söylenebilir. Elbette bu devrimler, toplumları siyasî, iktisadî ve sosyokültürel olarak dönüştürmenin yanı sıra, dinî ve ahlaki değerler açısından da dönüştürmüştür. Ayrıca bu devrimlerin toplum üzerinde yaptıkları etkiden daha çok, onları hazırlayan siyasî, iktisadî, sınıfsal, sosyokültürel dinamiklerin tarihsel varlığı ve gücü üzerinde düşünmek, Doğu ve Batı'yı birbirinden ayıran temel dinamikleri hakkıyla anlamamızda daha ufuk açıcı olabilir. Sözgelimi Batıyla karşılaştırıldığında Türkiye'nin tarihten bugüne en temel sorunlarından biri, mülkiyet ilişkilerinin özgüllüğünden, toplumsal sınıflar ya da tabakalar arası ilişkilerin ve ticari hayatı elinde tutan unsurların niteliğinden dolayı, Batılı modernleşmeyi yönetecek, milli bir burjuvazinin gelişememiş olmasıdır. Yavuz'a (2003: 84) göre; burjuvazi, modernliği farklılıklar üzerine inşa etmekte, beğenisini sıradan ve ortalama olanın beğenisinden ayırmaktadır. Dolayısıyla burjuvazi sahip olduğu mülkiyetin, zenginliğin ona sunduğu insan ve toplum tasavvuru itibarıyla seçkinci olmak zorundadır. Bu anlamda Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç içinde meydana gelen toplumsal değişmeleri yönlendiren temel kuvvetin, burjuvazinin yokluğu nedeniyle devletin bekasını Batılı modernleşmede arayan sivil ve askeri bürokrasi olduğunu bilmek yaşanan değişimin ruhunu kavrama önemlidir.

Tanpınar'ın Tanzimat'la başladığını ve Cumhuriyet'e uzanan evrede derinleştiğini söylediği medeniyet buhranın ve bu buhranın zihinlerde doğurduğu ikiliğin, Cumhuriyetin erken yıllarına kadar, ancak İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde, o da ekonomi ve eğitim açısından belirli bir yeterliliğe sahip bir kütle üzerinde etkili olduğundan daha önce söz edilmiştir. Ancak bu cümlenin kastedilenin anlamına hakkıyla ulaşabilmesi için, bu kütlenin içinden çıkan aktörlerin de Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte, özellikle siyasî, idarî ve askerî alanlarda önemli

bir işlev taşıdıklarının ayrıca söylenmesi gereklidir. Kısaca, zihniyet dünyasında yol açtığı "değişimin" sonuçları açısından ele alındığında, söz konusu "ikiliğin" getirdiği gerilimin ve çatışmanın, özellikle Anadolu'nun geniş bir bölümünde, adeta yüzyıllardır güncel tarihin dışında yaşayan insanların hayatı üstündeki etkisinin oldukça zayıf olduğu açıktır. Aynı şekilde bu "ikiliğin" toplumsal düzlemde yarattığı gerilim ve çatışmanın gerçek miladının, kanımca Tanpınar'ın eleştiri konusunda oldukça çekimser davrandığı Cumhuriyet dönemi devrimleriyle başladığını söylemekte de bir beis olmasa gerektir. Ayrıca bütün bu düşünceleri Tanpınar'ın "medeniyet değiştirmesi" kavramının kapsam alanı içinde dile getirmek, metodolojik olarak bu araştırmanın dayandığı yöntemlerden eleştirel söylem analizinin bir gereği olup, Tanpınar'ın Tanzimat'la birlikte başlayan Batılı modernleşmenin uygulama alanındaki yanlışlarına yönelik haklı eleştirilerini geçersiz kılmamaktadır.

Öte yandan Tanpınar'ın sözünü ettiği "Doğu ve Batı Toplumları Arasındaki Görülen Esaslı Farklar" ın sosyolojik temelleri çok daha derinlerdedir. Söz gelimi Ülgener'in "İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası" (2015) adlı kitabı bu mesele ekseninde döner. Ülgener (2015: 660)'e göre, Türkiye değişmektedir ancak bütün bu değişime yakından bakıldığında, toplumun temel dinamiklerinde saklı, değişime ısrarla direnen ve "daha bir süre insana "ne kadar değişse hep aynı şey" dedirtecek bir temel vardır. Söz gelimi Batı modeline özentimiz, tarihte olduğu gibi bugün de üretim ve tasarruftan ziyade harcama ve tüketim odaklıdır. Yazarın, "Zihniyet ve Din" (2015) kitabında yazdığını söylediği "gücümüzün yettiğince bol ve gösterişli tüketim" in dün olduğu gibi bugün de Türkiye toplumunun "üretim çabasının önünde olması", sadece Tanpınar'ın değil, Doğu ve Batı arasındaki zihniyet farkının sebepleri üzerinde teşriki mesai yapan birçok aydının da üzerinde yeterince durmadığı bir konudur. Ülgener, Weber'in din sosyolojisiyle ilgili araştırmalarında, İslâm'ın kapitalizmi üretecek potansiyellere sahip olmadığına ilişkin yaklaşımını, Hıristiyanlığın

kapitalizmle ilişkisini doğrulamak için İslâm'ı ve diğer büyük dinleri bu ilişkinin dışında tutmak çabasına bağlamakta ve acele verilmiş yanlış bir karar olarak görmektedir. Batılı modernleşmenin doğasıyla daha doğru bir ifadeyle Batılı kapitalizmin doğuşuna yol açan dinamiklerle ilgili olarak, Weber'in Calvinist ahlak ve kapitalizm arasında kurduğu ilişkilerin izini, İslâm ve Osmanlı toplum yapısının zihniyet dünyasında süren Ülgener (2015: 661), Weber'in Calvinist ahlakının vaaz ettiğinin tam tersi bir ahlak anlayışıyla karşılaştığını dile getirmektedir. Yazara göre, gündelik hayatın pratiklerinden yola çıkıldığında, kapitalist zihniyetin çekirdeği denebilecek "Tanrının şanını, israfsız, gösterişsiz fakat dakikası dakikasına düzenli bir çalışmayla yücelten" Calvinist çalışma ve iş ahlakıyla, Osmanlıdaki tasavvufî ahlak arasında tersinden bir ilişki vardır. Çünkü tasavvuf erbabı, tavanda, iş ahlakı, çalışma, irade konusunda Calvin'le benzer, olgun düşüncelere sahip olsa bile (Mevlana, Hacı Bektaş Veli ve diğerleri) tabanda, yazık ki, bu anlayışın tabana yeterince aktarılamamış olmasından kaynaklanan, bâtınî eğilimli, kaderci ham sofuların mezhep propagandası ve dünya nimetlerinden uzak durmayı vaaz eden ahlakı geçerli bulunmaktadır. Tanpınar (2001: 46), Ülgener'in bu görüşlerini doğrular bir biçimde, hocası Yahya Kemal'in kendisine melaen eğer Melâmilik ve tasavvuf araya girmese, tıpkı İngilizler gibi işinde gücünde insanların cemaati olacağımızdan söz ettiğini söyler. Ona göre; Yahya Kemal tıpkı İngilizlerin üretken zanaatkârı gibi, Sünnî, elinin işiyle geçinen bir halk tipi, bir Nalıncı Ahmet Efendi hayal eder. Yahya Kemal, 17. yüzyıl itibarıyla Melâmiliği ve onun etkisinde kalan tasavvufî akımları eleştirir, yazara göre; bu dönem eline her def alan, "ben Allah'ım" diye sokağa çıkmakta, yollara düşmektedir. Böyle bir cemiyeti idare etmenin ve ileriye taşımanın imkânı bulunmamaktadır. Kemal'in tasavvufun ipdai kanadına ilişkin bu bakış açısı, çok açık bir biçimde Ülgener'in meseleye bakışıyla paralellik içindedir. Elbette gerek Ülgener'in gerekse Yahya Kemal'in söyledikleri, Osmanlı toplum yapısının ürettiği zihniyet dünyasıyla, Batı'nın zihniyet dünyası

arasındaki derin farkları açıklayan tek neden değildir. Söz gelimi Batı'nın iktisadî ve sosyolojik anlamda sınıflı bir toplum olması, Doğu ve Batı'yı birbirinden ayıran –ki burada Doğu'dan kastımız Osmanlı İmparatorluğunun sınırlarını oluşturan Müslüman coğrafyasıdır- ve her iki toplumun tarihsel gelişim sürecini belirleyen en önemli farklardan bir diğeridir.

Öte yandan Osmanlı toplum yapısını hem Weberyan hem de Marksist bir bakış açısıyla iki yönlü ve karşılaştırmalı olarak ele almak, hiç de yadırgatıcı bir tutum olmadığı gibi, kanımızca bu konuda yapılacak derin bir analiz için, bilhassa gereklidir. Acun'a (2007: 45) göre, Osmanlı Devlet yapısını ve idaresini çözümlemeye yönelik çalışmalar ve bu çalışmalara bağlı geliştirilen modeller, genel olarak Max Weber'in, doğu toplumlar ve devletler hakkında ortaya attığı kavramlardan, tanımlardan ve modellerden esinlenmektedir. Weber'e göre, Doğulu devletler, otoritenin şahsi takdir ve keyfiyetine dayalı olup partimonial eş bir deyişle babadan oğula geçen bir karakter taşımaktadır. Bilindiği üzere Weber'in ortaya koyduğu bu görüşlerin izi, Sabri Ülgener başta olmak üzere bazı sosyologlarca Osmanlı toplum yapısında sürülmüştür. Öte yandan Türkiye'de özellikle 1960'lardan sonra bu alanla ilgili araştırmalar, Marx'ın toplumsal gelişme şablonundan ilhamla, Kemal Tahir, Sencer Divitçioğlu gibi kimi yazarlar tarafından ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) kavramlaştırması ekseninde ele alınmış, bu konuda öne sürülen düşünceler Marksist sol içinde uzun bir süre tartışmalara neden olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı toplum yapısına her iki kanat tarafından ortaya konulan tartışma ve üretimi hesaba katan bir yaklaşım içinde bakmanın, alana ilgi duyan bir sosyal araştırmacı için ufuk açıcı olacağı açıktır.

Tanpınar, (2007: 130-132) "Edebiyat Üzerine Makaleler" (2007) adlı kitabında, Doğu ve Batı arasındaki ayrıma özel olarak değinir. Her iki toplumun insan ve dünya tasavvurunun birbirinden farklı olduğunu kimi örneklerle ortaya koymaya çalışır. Ancak söz konusu kitapta yer alan bu yazısında Tanpınar, iki farklı zihniyeti üreten iktisadî,

siyasî, dinî, sosyokültürel dinamikleri dikkate alan bir tavır içinde olmadığı gibi, her iki toplumsal yapıyı ekonomi politiğin bakış açısıyla ele alarak çözümleme çabası içinde de görülmez. Gerçi Tanpınar'ın "Huzur" (1948) da yazdığı şu satırlar, onun meseleyi sınıfsal temelde ele alacak gücü kendinde bulamasa da durumun farkında olduğunu göstermektedir. Tanpınar bu satırları, bir şairimizin, Sultan Selim'i Salis (III. Selim)'in, hendese (geometri) öğreneceği yerde, biraz siyasi tarih öğrenseydi ne iyi olurdu, içlenmesine dairdir. Bu serzenişten esinle Tanpınar, "Huzur" un başkahramanlarından birine konuyla ilgili söz verir. Roman kahramanına göre; Tanzimat biraz ekonomi politik bilse, sanki bazı şeyler daha yolunda gidecektir. Oysa başlarda sanki öğrenmeğe de epey merakı vardır. Fakat tuhaftır, Tanzimatçılar yerine, bu meseleye esasen merak salan, bu işin aslını Münif Paşa'ya sorarak anlamaya çalışan Abdülhamid olacaktır (Huzur, 1964: 198).

Tanpınar'ın devam ederek değişmek değişerek devam etmek olarak özetleyebileceğimiz düşüncesine bir açıklık ve derinlik kazandıramamasının en önemli nedenlerinden biri, daha önceki satırlarda da dile getirildiği gibi, kanımca onun, Bergson'un metafizik alanda, insan tekinin bilinciyle sınırlı düşüncelerini, yanlış bir biçimde somut tarihin akışına uygulamaya çalışmasıdır. Elbette ki bunda "ihtiyar imparatorluğun o kadar çalışıp da yapamadığı bireşimi şahsında gerçekleştirdiğini düşündüğü Hocası, "Avrupalı" Yahya Kemal'in tarihsel ve kültürel süreklilik (imtidâd) düşüncesinin de büyük bir etkisi vardır (Tanpınar, 2007:357). Tanpınar bu yanlışı, kanımızca, tarihsel ve kültürel devamlılık düşüncesinin temeline Bergson'un geçmişin ve geleceğin içinde birlikte soluk alıp verdiğini düşündüğü bir şimdiki zamanı, filozofun deyişiyle süre (durée) fikrini koymak suretiyle yapmıştır. Böylece Tanpınar'ın şiiri için son derece verimli bir alan olan Bergson'un zaman felsefesi, tarihsel sürekliliğin dinamiklerini açıklama noktasında işlevsiz kalmış, Tanpınar'ı düşünsel açıdan zora sokmuştur. Her toplumun hayatında tarihsel süreç içinde biriken ve toplumu

dünden bugüne taşıyan, toplumun ruhunun, öz varlığının gelecek kuşaklara aktarılmasını sağladığı için de daima korunması gerekli maddi ve manevi bir kültürel temel elbette vardır. Tanpınar'ın düşünceleri açısından değerlendirildiğinde belki de sorulması gereken temel soru, bu mirasa sahip çıkacak, onu gelecek kuşaklara aktaracak modern bir bilincin, bir sınıfın, -söz gelimi burjuvazinin-ya da yeni, modern bir devlet anlayışının Osmanlı toplumunda neden bir türlü gelişmediğidir. Tanpınar, kimi yazılarında, bazen "Şark", bazen de "Şarkî İslâm" olarak adlandırdığı coğrafyanın insan ve toplum tasavvurunun, Batıdan farklılığını ortaya koyar. Söz gelimi bu iki zihniyet arasındaki temel farkın "eşya ve madde karşısındaki davranışları" ndan kaynaklandığını söyler, ancak buna gerçekte neyin, nelerin sebep olduğundan söz etmez (Tanpınar, 2007: 130-131). Tanpınar'ın bu konudaki tespitleri doğru olmakla birlikte, bu ayrımın temellerinde, tarihin, iktisadın, sosyoloji ve felsefenin, psikoloji ve sosyal psikoloji gibi disiplinlerin işe koşulmasıyla ancak ortaya konulacak daha derin nedenlerin var olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Çünkü sosyal olgular, doğaları gereği karmaşık bir yapıya sahiptirler, bu da onların, toplumsal dokuda her zaman işlevsel olan parça-bütün diyalektiğinin doğurduğu çok yönlü fonksiyonların etkisini hesaba katarak ele alınmalarını gerektirir. Tanpınar'ın dile getirdiği bu ayrım konusunda, özellikle, Osmanlının din anlayışı, toprak yapısı, devletin kuruluş ve varlık amacı ya da sosyal sınıfların "yokluğuyla" ilişkili olarak, Baykan Sezer'in, Kemal Tahir'in ya da İdris Küçükömer'in ve Sabri Ülgener'in yazdıklarında oldukça önemli tespitler yer almaktadır. Ancak bu son cümle, sosyal olguların daha kapsamlı analizinin önemine bir atıf niyetinde olup, Tanpınar'ın Batı ve Doğu medeniyetine ilişkin söz konusu ve başka yazılarında ortaya koymaya çalıştığı ve "esaslı farkların" gerisinde yattığını düşündüğü nedenlerin, yaptığı tespitlerin değerini geçersiz kılmaz. Söz gelimi Tanpınar, kelâmın felsefeye yol açması nedeniyle men edilmesi konusundaki fikirleri yüzünden, kendisinin de büyük bir şahsiyet olarak gördüğü Gazalî'yi eleştirirken doğru bir yerde durmaktadır.

Aynı şekilde Massignon'a dayanarak Müslüman sanatlarında trajedinin yokluğunu, İslâm'ın Allah'tan başka bir varlık kabul etmemesi, hayatı, ahiretin gölgesinde oynanan bir oyuna indirmesiyle açıklarken ve buna bağlı olarak "eski medeniyetimizde insanın kendi kederiyle büyük mânâsında baş başa kalma fırsatı bulamadığını söylerken de haklıdır. Tanpınar'a (2001a: 89) göre, tarihsel olarak Hıristiyan ve Müslüman medeniyetleri iki ayrı coğrafyada iki varlık (Tanpınar "antite kelimesini kullanır) tır. Gelişme, olgunlaşma ve şekillenme aşamaları da birbirinden farklıdır. "Hıristiyan medeniyeti Garpta, barbar istilâsı ve İslâm fütuhatıyla birdenbire bir toprak feodalitesi haline geçmiştir. Görüleceği üzere Tanpınar, Batı medeniyetinin değişim sürecini, tıpkı Osmanlı medeniyetinin Tanzimat ve öncesinde gördüğü gibi dış etkilere bağlı olarak düşünmekte, bu "birdenbire" geçilen toprak feodalitesinin oluşumuna bir açıklık getirmemekte, meseleye, "Huzur" (1948) romanında çok değerli gördüğü "ekonomi politiğin" (Tanpınar, 1964: 198) gözüyle yaklaşmamaktadır.

Aynı şekilde Tanzimat'tan bu yana devam eden bir "buhran" içinde yaşadığımıza, bu buhranın insan kişiliğini de ikiye böldüğüne inanan Tanpınar, Batılı romancıların etkisi altındaki taklitçi Türk romanının, Batılı muadilleri karşısındaki yetersizliğini, romancının hayat ve insan karşısındaki samimiyetsizliğine bağlar, ancak bunun felsefî ve sosyolojik nedenlerine değinmez. Her nasılsa Batılı romancının "muhayyile" gücü, Şarklı bir yazara göre son derece geniştir, dünyayı, insanı, eşyayı daha samimi bir bakış açısıyla görmekte, bunları bir elmas işçiliğiyle ele alarak kendine mal edebilmektedir. Tanpınar'a (2007: 130) göre, bunun en temel nedeni ise; "bu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki" davranışıdır. Tanpınar, romancının büyüklüğüne örnek gösterirken, Dostoyevski'yi, onun okuyup etkilendiğini söylediği Balzac'la ve Stendhal'la kıyaslayarak, bu yazarın "hilkatin o erişilmez sırrı dediği dehasını, kişiliğine, sarasına, "muvazenesizliğine" bağlar, ama bu "muvazenesizliği" eş bir deyişle dengesizliği-ölçüsüzlüğü neyin yarattığından söz etmez. Oysa Tanpınar'ın

görmezden geldiği ya da göremediği gerçek, Dostoyevski'nin, bütün bir Batılı modernleşmenin keskin bir eleştirisi olan ve felsefî olarak Nietzsche'de kemâle erdikten sonra, Rus romanında olanca şiddetiyle açığa çıkan Nihilizmin, Turgenyev' le birlikte en önemli temsilcilerinden biri olduğudur. Tanpınar'ın bu büyük felsefî hareketle ilgili söylediği ise, Napoléon'dan sonra Avrupa'da, kendisini insanlığın üstünde gören, başka bir ifadeyle kendinde insanlığın üstüne çıkmak hakkını bulan bir tipin moda olduğudur (Tanpınar, 2007: 48-49). Yazarın bu yaklaşımı kanımızca, Tanpınar'ın, Batılı modernliğin felsefî temellerinde, Sanayi Devrimi sonrası modern insanın, dünyaya ve kendisine yabancılaşmasıyla beraber ortaya çıkan anlam krizi konusundaki kavrayış yetersizliğini açığa vurur. Gerçi Tanpınar'ın Tanzimat'la başladığını söylediği "buhran" ın izlerine, Tevfik Fikret'in şiirinde kimi zaman ateizme vardırdığı pozitivist düşüncelerde, Beşir Fuad' ın materyalizmde ve Ziya Gökalp'in, ancak, Tanpınar'ın da sözünü ettiği Bergson felsefesiyle tanıştıktan sonra kurtulduğu bunalım (Tanpınar, 2007: 48-49) da rastlamak mümkündür. Ancak modernleşmenin Batılı aydınlar üstünde yarattığı ontolojik etkinin, en azından Cumhuriyet'in erken dönemlerine kadar, ortalama Türk insanı bir yana, Türk aydınının, Türk romancısının ruhunda, Tanpınar'ın sandığı kadar derin bir iz bırakmadığı da tarihsel bir gerçekliktir. Öyleyse belki de şöyle söylenebilir: Batı denilen medeniyetin hayatında Rönesans ve Reformla açılan perde, Batı'nın insan ve toplum hayatında dünden bugüne süren, Tanpınar'ın bizde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan dönem içinde ortaya çıktığını söylediği toplumsal buhranla kıyaslanamayacak ölçüde derin bir buhrana ve bu buhranın getirdiği toplumsal değişimlere yol açmıştır. Batı'nın bin yıl yaşadığı Ortaçağ'a rengini ve kokusunu veren medeniyetin ruhu dikkate alındığında, bu medeniyetin, Sanayi Devrimi'yle beraber yaşadığı toplumsal değişmenin, Batı için büyük imkânlar yarattığı doğru olmakla birlikte, hayatın her alanında derin bir krize neden olduğu da muhakkaktır. Bu büyük toplumsal değişmenin arkasında yatan iktisadî, siyasî, felsefî ve sosyolojik sebepleri,

kimilerinin bir Doğu ve Batı arasında sentez arayıcısı olarak değerlendirdiği Tanpınar'ın yazılarında hakkıyla görmek pek mümkün değildir. Sözgelimi Tanpınar (2001: 96), İslâm medeniyetinin muayyen bir devirden sonra her türlü entelektüel iddiadan sanki birdenbire vazgeçtiğini, bundan sonraki devirlerde "medeniyet değişmesi" nin sadece canlı mahlûklarda görüldüğü üzere bir organizmanın kanunlarına uyduğunu söylemektedir. Ancak bu tespitinin nedenlerini, "bunun sebeplerini burada arayacak değiliz", (…) ancak Gazzalî' den sonra bilgi vasıtası olarak cezbe ve istiğrakın tercih edilmesinin bu sebeplerin başında geldiğini söyleyelim" diyerek geçiştirmektedir. Tanpınar'ın bu sözlerinden, İslâm medeniyetinin bir noktadan sonra gelişememesindeki asıl etkenin, siyasi, iktisadî, dinî, hukukî yapıdan değil, âdeta sadece Gazali'den sonra İslâm'da akıl yolunun, dolayısıyla içtihat anlayışının terk edilmesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır.

Tanpınar (2007: 410-411), Hilmi Ziya Ülken'in kitabını değerlendirdiği bir yazısında, Tanzimat'la birlikte gelişen sanat ve düşünce yeniliğinin en eksik tarafının onun tarihî anlayışı olduğunu söyler. Yazara göre; Tanzimat aydınları tarihi ya bir destan gibi ya da gelecek devirler için bile yararı yüksek bir bilgi gibi görmüşler, o yüzden "ilk vasfını yapıcılıkta arayan bu geniş hareket," hemen birçok sahada kısır bir çırpınış olmaktan öteye gidememiştir. Bunun o dönem yapılamamasının temel nedeni Tanzimat'ın bir "filozofunun" –ki biz Tanpınar'ın bu deyişini o dönem tarihe dair felsefî ve sosyolojik bir okumanın olmayışı olarak anlayabiliriz- bulunmamasıdır. Yazara göre, esas olan tarihin akışını felsefî bir yaklaşımla kavrayabilmek, ondan geçmişi geleceğe bağlayan bir "tekâmül sistemi" yaratabilmektir. Tanpınar'ın deyişiyle bu yüzden "ilk Avrupalılaşma çağımızın büyükleri, yüklendikleri vazifenin genişliğini ve sadeliğini" bilememişler, "eski ağaca yaprak ve meyvesini değiştirecek aşıyı" bulamamışlardır. Çünkü Avrupa medeniyeti Tanzimat aydınının kafasında bir çeşit "müstemleke teşkil etmiş", "düşünce ağacının meyvelerini komşu bahçesinden rastgele

sarkmış dallardan toplamaya" çalışmıştır. Bu yüzden yapılan bütün yenilikler "münferit hareketler, nizamsız çalışmalar" olarak kalmış, Tanzimat dönemiyle açılan dönem, medeniyetleri, geçmiş zamanın ve yakın uzak bütün insanlığın tecrübelerini, kendi malı yapmayı başaramamıştır. Tanpınar'ın yukarıda andığımız düşüncelerinde geçen, "Tanzimat'ın bir filozofunun bulunmaması", "geçmişi geleceğe bağlayan bir tekâmül sistemi yaratılamaması", "ağaca yaprak ve meyvesini değiştirecek aşının yokluğu", "münferit hareketler, nizamsız çalışmalar" gibi ifadelerini, onun devam ederek değişmek değişerek devam etmek biçiminde dile getirdiği düşünceyle ilişkilendirmek mümkündür.

Yeri gelmişken Tanpınar'ın Gökalp' de bir aşırılık olarak gördüğü Türklük ve İslâm arasındaki "ikilik" düşüncesinin, Tanpınar'ın Tanzimat'tan itibaren yaşandığına inandığı "bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikilik" (Tanpınar, 2017: 38) düşüncesi dikkate alındığında, Gökalp'e atfettiğinin yanında biraz naif kaldığı, okurda ister istemez müstehzi bir tebessüme yol açtığı da söylenebilir. Çünkü Tanpınar'ın medeniyete yüklediği anlam açısından Gökalp'in çok önemsediği İslâm öncesi ve sonrası Türk medeniyeti ayrımının kendisi, başka bir deyişle Türklerin İslâm medeniyeti dairesine girmelerinin tarihi de bir medeniyetten başka bir medeniyete geçişin tarihi olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla medeniyetin ne olduğu ve bir toplumun bir medeniyetten bir başka medeniyete geçmesinin ne anlama geldiği, bu geçişin toplumsal yaşamda insanlar arası ilişkiler açısından nasıl bir görünüm sergilediği, kültürün maddî ve manevi alanlarında nasıl cisimleştiği bütün boyutlarıyla ele alınıp sorgulanmalıdır. Ayrıca devlet katında başlayan ve oradan topluma doğru yayılan birçoğu idari, hukukî, teknik ve eğitime dair modernleşme çabalarının, yüzyıllar boyu toplumun kültürel kodlarına kadar işlemiş olan yaşam pratiklerini kısa ve orta vadede ne kadar değiştirebileceği üzerinde gereğince düşünülmelidir. Bu noktada Ogbourn'un "kültürel boşluk" (cultural lag) olarak kavramlaştırdığı, bilimsel ve teknik gelişmelere bağlı

olarak maddi kültürün manevî kültürden daha hızlı değiştiği düşüncesinin kültür dünyasının neredeyse bütünüyle dinin merkezinde döndüğü Osmanlı modernleşmesine uygulanması Tanpınar'ın "medeniyet değiştirmesi" dediği kavramlaştırmayı anlamada işimizi belli ölçülerde kolaylaştırabilir. Bu cümleden hareketle, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'e kadar uzanan Batı etkisindeki toplumsal değişmenin, iktisadi, siyasi ve sosyokültürel alanlarda yol açtığı etkiler geniş bir perspektiften ele alındığında, sosyolojik olarak meselenin Tanpınar'ın dediği gibi bir "medeniyet değiştirmesi" nden ziyade "medeniyet değiştirememe" den kaynaklandığı söylenebilir.

1.3.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batılı Modernleşmenin Temel Karakteristikleri

Modernleşme yolundaki her toplum, bu süreçte ne denli dış etkiye maruz kalırsa kalsın, sonuç olarak özgül tarihsel dinamiklerine göre yol almaktadır. Bir toplumun modernleşme serüvenini toplumsal yapıdan başka bir deyişle onu oluşturan tarihî, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel bileşenlerden soyutlayarak ele almanın imkânı yoktur. Öte yandan modernleşme, her şeyden önce toplumsal düzeyde bir değişme, bir farklılaşma anlamına gelir. Dolayısıyla modernleşme sürecinin analizinde ister istemez toplumsal değişmeyle ilgili bir kavram haritasıyla karşılaşılır. Bu noktada, bir toplumda meydana gelen toplumsal değişmeyi belirli bir kuramla açıklamak kadar, onu o toplumun özgül tarihine uygun kavramlarla anlatabilmek de bir o kadar önem kazanmaktadır. Güvenç'e (2000: 23-24) göre; sosyal ve kültürel değişme kuramlarının temel geçerlilik sorunu, sosyal olguların temel niteliklerinden değil, bu olgulara ilişkin kavram ve bilgilerimizi yeterince açıklığa kavuşturamamamızdan ileri gelir. Yazarın bu görüşünden hareketle Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan toplumsal değişmeyi açıklamada kullanılan bilgi ve kavramların da bu yargıdan azade olmadığı söylenebilir. Çünkü bu bilgi ve kavramlaştırma yetersizliği, bu toplumsal değişme süreci üstünde çalışan sosyal araştırmacıların, konuyla ilgili aydınların da temel sorunlarından biridir.

Öte yandan bu bilgi ve kavramlaştırma sorunu, bu alanda çalışan araştırmacının ya da aydının dünya görüşünden bağımsız değildir. Başka bir ifadeyle bu süreci yorumlamaya yönelen her araştırmacı, kendi bilgi edinme sürecinde bir dünya görüşüne, o dünya görüşünün getirdiği bir dile ve kavram setine dayanır. Dolayısıyla araştırmamızın önceki bölümlerinde ele alındığı gibi, Türk-Osmanlı modernleşmesinin farklı inanç ve ideolojiye sahip aydınlar tarafından, üstünde mutabık kalınan ortak kavramlar ekseninde açıklanmaya çalışılması, sosyal bilimler açısından eşyanın tabiatına aykırıdır. Dolayısıyla bu süreç farklı bakış açıları ve yöntemler kullanılarak her zaman yeni baştan yorumlanabilir, yeni keşifler yapılabilir. Ancak yine de bu konuda deyim yerindeyse yazarın ya da sosyal araştırmacının elini kolunu bağlayan, böylece ortaya konulan araştırmayı bilimsel bir düzeye yükselten tarihsel ve bilimsel gerçeklerin olmadığı söylenemez. Sosyal olayları gerçekleştikleri tarihsel bağlama verili sosyokültürel, siyasî ve iktisadî yapı içinde anlamaya, yorumlamaya çalışmak bunların başında gelir.

Modernleşmenin makro ölçekte bir toplumsal değişme olduğu, toplumsal değişmenin ise daha önce dile getirildiği gibi esasen bir farklılaşma olduğu açıktır. Farklılaşmayı yaratan ise değişimin kendisidir. Değişim kavramı cemaat-toplum, durağanlık-hareketlilik, mekanik-organik dayanışma, toplum-birey, tek tipleşme-çoğullaşma, kentleşme-endüstrileşme, sınıfsallaşma-tabakalaşma, sosyal bütünleşme-sosyal ayrışma vb. dikotomik bir kavram grubuna atıfta bulunur. Modernleşmeyi açıklayan bir başka önemli kavram ise bilindiği üzere gelişmedir. Gelişme kavramı modernleşmeyi anlamlandıran diğer kavramlar dikkate alındığında endüstrileşme, kalkınma, genişleme, ilerleme, zenginleşme, başarma, kazanma gibi bir kavram setine gönderme yapan daha geniş ölçekli, nötr bir kavram olarak karşımıza çıkar. Buna karşın çağdaşlaşma kavramı, kentleşme, kurumsallaşma, sekülerleşme, uygarlaşma, uluslaşma, demokratikleşme, bilinçlenme, ilerleme gibi farklı okumalara açık politik bir kavramdır. Toplumsal değişmeyi, modernleşmeyi açıklayan bütün bu kavramlar, bir toplumdaki

tarihsel değişmeyi anlamamızı sağlayacak parametreler olarak işe koşulduklarında, ister istemez o toplumun özgül tarihinin rengini ve kokusunu taşıyacaktır. Çetin'e (2003: 35) göre, modernleştirici modeller modernleşmeyi ilk başaran toplumlardan eş deyişle dışardan alınmakla beraber, bu modellerin uygulandığı toplumlarda süreç boyunca karşılaşılan sorunlar dışsal olmaktan ziyade içsel ve o toplumun kendine özgüdür.

Baykan Sezer'e (2018: 16-17) göre, Doğulu toplumların tarihsel gelişimi Batılı toplumlardan farklıdır. Dolayısıyla onların toplumsal değişmelerini anlamaya çalışırken Batılı gelişmeyi yönlendiren dinamikleri esas almak, çoğu kez araştırmacıyı yanlış sonuçlara sevk etmektedir. Yazara göre; başta Türkler olmak üzere yerleşik Doğu tarım uygarlıklarında, Batılı toplumlarda olduğu gibi köy birimleri, kendi kendine yeterli kapalı ve ekonomik birimler değillerdir. Doğu tarım uygarlıklarında üretim için köyün çabasının yanı sıra Devlet'in getirdiği düzenlemeler, özellikle yüklendiği sunî sulama işleri hayatî önemdedir. Görüleceği üzere Türk-Osmanlı tarihinin en eski köklerinde devlet yönetiminin ve onun merkezinde bulunan ordunun toplumsal değişmeyi yönlendiren esaslı bir rolü bulunmaktadır. Dolayısıyla Tanzimat öncesinde başlayan Islahat hareketlerinin her şeyden önce işe ordudan başlaması, ordunun devlet yönetimindeki önemini açıkça göstermektedir. Öyle ki, Ünsaldı'ya (2008: 28) göre; Osmanlı'nın modernleşmesi "orduyla başlar". "Kaçınılmaz bir biçimde Batı tarzı reformları özümleyebilecek tek kurum olarak sadece o görülür." Bilindiği gibi modernleşmenin ordudan başlaması, onun yalnızca Batı tarzı bilim, eğitim ve teknolojiyi özümlemesiyle sınırlı kalmayacak, buna paralel olarak bu yapıda yeni bir siyasal bilincin gelişmesinin önünü açacaktır. Savaşlarla sürekli küçülen bir imparatorlukta bu kurumdan yetişen idealist insanlar, kendilerini devletin kurtuluşu, bağımsızlığı ve bekasıyla özdeşleştireceklerdir. Yeri gelmişken Türk-Osmanlı modernleşmesinin, sürekli yenilgiyle sonuçlanan savaşların gölgesinde yaşanmak zorunda kalmış bir deneyim olduğuna dikkat çekmek gerekir. Savaş, Tanzimat'tan

Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide yaşanan bütün bir Batılı modernleşmeyi dışardan kuşatan bir çerçeve, iktisadî, siyasî ve sosyokültürel yapıyı olumsuz olarak etkileyen güçlü bir biçimde etkileyen bir süreç olarak öne çıkar. Bütün bunların yanı sıra, Osmanlı-Türk modernleşmesinin temel özelliklerinden biri de onun, başından beri dikey eylemsel bir çizgide, güç (devlet) merkezli gelişmiş olmasıdır. Elbette ki bunun tarihin derinliklerine uzanan siyasî, iktisadî, askerî, sosyokültürel düzlemlerde farklı nedenleri vardır. Söz gelimi Türklerin, tarihinin en erken evrelerinde kurdukları devletlerde bile güçlü bir askerî bir aristokrasinin varlığı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla devletin kuruluşunda idamesinde ve korunmasında askerî bir aristokrasinin her zaman temel bir önemi olmuştur. Öte yandan kanımızca Batıdan bütünüyle farklı bir toprak rejiminin oluşturduğu mülkiyet ilişkileri ve buna bağlı olarak oluşan "sosyal tabakalaşma" toplumsal değişme süreci boyunca Türk devletlerine tarihsel çehresini kazandırmıştır. Keyder'e (1989: 9-13) göre; Osmanlı İmparatorluğu Batılı anlamda feodal bir devlet değildir, devletin niteliği, üretim ilişkilerine yansıdığı oranda toplumsal sınıfların yapısı, onu Avrupa feodalizminden esaslı olarak ayırmaktadır. Yine Yazara göre; Türk-Osmanlı toplum yapısının en özgün yönlerinden biri tarımda büyük toprak mülkiyetinin yokluğudur. Bunun böyle olması Osmanlıda burjuvazinin (milli) gerçek anlamda ancak cumhuriyetten sonra, o da devletin kanatları altında gelişebilmesine neden olmuştur. Keyder, 1. Dünya Savaşı sonunda Osmanlı Hıristiyan burjuvazisinin büyük bir bölümünün ülke sınırlarının dışına çıkarılmasını da Osmanlının kapitalist üretim ilişkilerine geç geçmesinin, dolayısıyla devlet eliyle yürütülen modernleşmenin güdük kalmasının nedenleri arasında sayar.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Türk-Osmanlı modernleşmesi iktisadi açıdan ele alındığında ise, bu sürecin son tahlilde, devletin öncülüğünde yürütülen "kapitalist bir modernleşmeye" karşılık geldiği açıktır. Ancak bütün Batı dışı modernleşme deneyimlerinde olduğu gibi, Türk-Osmanlı modernleşme sürecini zora

sokan özgül tarihsel, dinamiklerin olduğu da inkâr edilemez bir gerçektir. Sözgelimi Zürcher (1994: 18), Osmanlı Devletinin bütün ekonomik göstergeleri itibariyle kapitalizm öncesi aşamaya ait bir tarım devleti olduğunu söylemektedir. Yazara göre; devletin geleneksel ekonomi politikası, büyük bir nüfusa sahip şehirlerde yaşayan insanların geçimini sağlayacak önlemleri almak, bunun içinde aynî ve nakdî vergi toplamakla sınırlıdır. Devlet tımar sisteminin bozulmasıyla birlikte çok uzun bir zamandır Avrupa'da, özellikle Balkanlar'daki verimli topraklardan istediği oranda vergiyi toplayamamış, bu durum devletin gelir gider dengesinde ciddi bozulmalara yol açmıştır. Ekonomik sorunlar, imparatorluğun fiilen son bulduğu tarihe kadar devam etmiş, bütün bu süreç boyunca devlet, ne ticarî hayat ne de ekonominin diğer alanları için kapsayıcı bir politika geliştirememiştir. Zürcher' in ortaya koyduğu bu çerçeveye, özellikle 1838 İngiliz Ticaret Anlaşmasıyla başlayan ve Tanzimat Fermanıyla katmerlenen gayrimüslimlere ve yabancılara verilen ticarî, siyasî imtiyazların yol açtığı olumsuz sonuçları da eklemek gerekir. Batılı modernleşme yolunda geleceği öngöremeyen, hesapsız kitapsız adımların yanı sıra, emperyalist devletlerin marifetiyle kaleme alınan "yol haritaları" nın da, Tanzimat'ın yanlış politikalarının oluşumunda büyük bir önemi olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Devletin hem modernleşme zorunluluğunu iliklerine kadar hissetmesi, hem de modernleşmeyi zamana yayarak gerçekleştireceği bir istikrardan uzak, sürekli bir savaş atmosferi içinde yaşaması da daha önce sayılan nedenleri dışardan kuşatan önemli bir sosyal gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aksal'a (2012: 85) göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam edegelen Batılı modernleşmenin kimi belirgin karakteristik unsurları göz çarpmaktadır. İdarenin yeniden yapılandırılması, işlevsel bir bürokrasinin kurulması, Batılı hukuku örnek alan bir anayasal rejimin oluşturulması, her alanda giderek artan bir rasyonelleşme, standart hizmet gibi alanlardaki gelişmeler bu sürecin "siyasî", boyutunu oluşturmaktadır.

Kapitalizmin kurumsallaşması yolunda atılan adımlar, devleti bir sanayi toplumuna dönüştürmek, bir burjuvazi ve işçi sınıfı yaratmak yolunda yapılan çalışmalarla, uzmanlaşmayla ilgili planlamalar sürecin "ekonomik" unsurları olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan devlette, Batılı bir eğitimin giderek yerleşmesi ve günlük hayatta görülen dünyevileşme bu modernleşmenin kültürel unsurunu oluştururken, devletten başlayarak sosyal yapıda göze çarpan değişim isteği ve hareketlilik gibi olgular onun "toplumsal" cephesini ortaya koymaktadır.

Elbette her Batı dışı modernleşme tecrübesinde de görüleceği üzere, bu süreçte sürecin yönetimine talip kimi, akımların, aktör ve kadroların ortaya çıkması kaçınılmazdır. Tanzimat döneminde ortaya atılan Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık gibi düşünce akımları zengin bir tartışma ortamı yaratmakla birlikte, devletin geleceğiyle ilgili derli toplu bir siyasî-iktisadî program ortaya koyamamışlardır. Ancak İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyetin erken dönemine uzanan süreçte, iktisadî ve siyasi programları farklı iki önemli siyasî hareketle karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki ilerde içinde Cumhuriyetin kurucu kadrolarının da yer alacağı Jöntürk hareketinin siyasî bir uzantısı/partisi olarak düşünülebilecek olan İttihat ve Terakki, diğeri ise başını Prens Sebahattin'in çektiği Meslek-i İçtimaî Cemiyetleridir. Bu iki örgüt, Osmanlı devletinin geleceğine yön verecek temel konularda genel olarak birbirinden ayrılmaktadırlar. İttihat ve Terakki'nin ileri gelenleri merkezî bir devlet ve milli bir iktisat anlayışına sahipken, diğeri âdem-i merkeziyeti ve hür teşebbüsü savunmaktadır. Ancak Karakaş'a (2013: 28) her iki anlayışın önde gelen isimleri, Türkiye'de burjuvazinin oluşumunu bir gereklilik olarak görmektedirler. Bu kapsamda Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi milli iktisat anlayışının temsilcileri, devletin öncülüğünde yaratılacak "millî bir burjuvazi" üzerinde dururken, Prens Sebahattin ve arkadaşları, "yeni müteşebbis sınıfın, tarım temelinde gerçekleştirilecek yeni bir kalkınma hamlesiyle yaratılmasını, bu kapsamda toprakların bireylere özel mülkiyet olarak dağıtılmasını istemektedir. Türk-Osmanlı

toplumunda, toprak mülkiyetinin yapısı ve tarihsel olarak devletin merkezi işlevi, bu iki düşünceden ilkinin zaman içinde güç kazanmasına yol açacak, Akçura'nın ve Gökalp'in milli iktisat anlayışı, yeni kurulacak Cumhuriyetin iktisat anlayışına bir temel oluşturacaktır. Tanzimat Cumhuriyet hattında, gerek âdem-i merkeziyet ve hür teşebbüs, gerekse merkezi devlet ve millî iktisat anlayışını savunan çizginin, Osmanlı toprak sisteminin ister girişimci isterse devlet öncülüğünde olsun kapitalist bir gelişmeye ne kadar imkân vereceği konusunda, Batının tarihsel gelişimini çok yönlü kavrayamamaktan kaynaklanan bilinç eksikliği içinde olduğu gerçeği önemlidir. Çünkü bu bilincin devleti yöneten aktörlerde ve aydın kesimlerinde hakkıyla oluşmamış olması, bu soruna bilimsel bir yaklaşımla bakılabilmesini önlemiş, Türk-Osmanlı modernleşmesinin kendine siyasî ve iktisadî olarak bir gelecek perspektifi kurabilmesini zorlaştırmıştır. Ayrıca modernleşme için gerekli kaynakların Osmanlı devletinin kendi üretiminden elde ettiği gelirden ziyade Batılı devletlerden alınan ve zamanla altından kalkılamaz bir hale gelen borçlanmalarla yürütülmek zorunda oluşu, devletin bağımsızlığına gölge düşürdüğü gibi, bu sürecin kırılganlığını da oldukça artıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernleşme için alınan borçların plansız programsız harcanmasının yanı sıra saray ve çevresinin ihtiyaçlarına kullanılması bu sürecin ne kadar rasyonel yürütüldüğünün göstergesidir. Berkes'e (2019: 31) göre, Tanzimat dönemiyle başlayan modernleşme sürecinde devletin hiçbir kalkınma programı ve planı yoktur. Dış devletlerden yapılan borçlanmalardan elde edilen paralar ise, başta saray olmak üzere, devlet bürokrasisi tarafından lüzumsuz işlere harcanmıştır. Alınan borçlar gelir artırıcı alanlara, yani üretime tahsis edilmediği için, zamanı geldiğinde borcun faizini kapatmak için yeni borçlar alınmış, devlet giderek bir buhranın içine el birliği ile itilmiştir.

Öte yandan tarihsel olarak Cumhuriyeti kuran asker ve sivil bürokratik kadrolar, Tanzimat Cumhuriyet hattının da en etkili aktörleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz

gelimi, Mustafa Kemal'in kendisi 1905'den sonra giderek artan siyasî yaşamında reformcu Jön Türk Hareketi'ne katılmış, 1907'den sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin üyesi olmuştur (Ünsaldı, 2008: 43). Dolayısıyla Osmanlı Devletinde, Tanzimat Dönemi (1839-1876)'le başlayan ve Cumhuriyet'e kadar devam eden Batılı modernleşme deneyimleriyle şekillenen siyasî yapının eş bir deyişle sivil ve asker bürokratik elitlerin yönettiği devlet düzeninin, maddî ve manevî kültürün devamlılığı bağlamında, yeni kurulacak olan Cumhuriyet'e de damgasını vurduğu aşikârdır. Acun'a (1999: 61-62)' göre; Tanzimat'la başlayan modernleşme çabaları en olgun meyvelerini Cumhuriyet'ten sonra ortaya koyacaktır. Dolayısıyla yenileşme, modernleşme bağlamında Cumhuriyet döneminde yapılan atılımları yapısal olarak Tanzimat'la başlayan toplumsal değişimin dinamiklerinden ayrı düşünmemek olası değildir. Bu anlamda Cumhuriyet'in seçkinci – devletçi bürokratik anlayışı büyük oranda Osmanlı devlet anlayışının izlerini taşımaktadır. Yazara göre, Osmanlı devlet idaresinde iyi yetişmiş tecrübeli kadrolarla beraber, bütün bir toplumsal değişmeyi yönlendiren ve devletin gücünü tekelinde tutan "bürokratik ve merkeziyetçi" devlet yapısı pek az bir değişime uğrayarak Cumhuriyet'e aktarılmıştır. Bu noktada Nisan 1920'de açılan ve hem Kurtuluş Savaşı'nda hem de savaş sonrasında alınan kararlarla bütün bir cumhuriyete biçim verecek olan Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin temellerinin Tanzimat'ın Meclis-i Vâlây-ı Ahkâm-ı Adliye ile kurumsallaştırdığı Osmanlı meşveret geleneğine dayandığını unutmamak gerekir. Keyder (1989) de Osmanlı'da 19. yüzyıl boyunca da modernleşme yolunda atılan adımların "Kemalist dönemde yapılan reformlarla" kıyaslandığında "en azından" eşit düşünülmesi gerektiği sonucuna varır. Yazara göre, 1838-1876 arasında özellikle "hukukî ve idarî alanda yapılan reformlar, Cumhuriyet'ten sonra yapılanlardan daha az değerde değildir, özellikle Abdülhamit döneminde merkezi devleti güçlendirmek amacıyla önemli adımlar atılmıştır. "1908 Anayasası'nın parlamenter demokrasiye sağladığı katkı ise 1925-1946 arasında Cumhuriyet'in sağladığı katkıdan çok daha

fazladır." Bu konuda farklı düşünen aydınlar da vardır. Sözgelimi Aydemir'e (1999: 239-240) göre, Osmanlı devletinin 1839 Tanzimat döneminden itibaren Batıya bir yöneliş içine girdiği tarihsel olarak genel kabul gören bir inanış olsa da, bu hareketin millî bir karaktere sahip olmadığı dikkate alındığında, onu, Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinin asli ve vazgeçilmez bir unsuru olarak saymak doğru değildir. "Çünkü Osmanlı topluluğu millî bir bütün değildir." Bu nedenle de Atatürk Türkiye'sinde olup biten "şeyler", hiçbir yönden Tanzimat ve onun uzantısı hareketlerin devamı sayılamaz. Aydemir'in toplumların tarihsel ve kültürel devamlılığını sağlayan sosyolojik unsurları hesaba katmayan bu katı pozitivist tavrının ve anakronik düşünce yapısının, kendisine, yeni kurulacak Cumhuriyet'te önemli bir taraftar bulduğuysa malumun ilamıdır. Dellaloğlu (2016: 26), Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan bu modernleşme sürecinde ortaya çıkan bu dayatmacı seçkinci anlayışın, modernleşmecilerin topluma bakış açısını yansıttığını ileri sürer. Türk-Osmanlı modernleşmesinin öncü isimleri, aydınlanmacı ve pozitivist bir önyargıyla, toplumu bir anlama konusu değil, daha çok bir mühendislik malzemesi olarak görmüşlerdir. Cem'e (1977: 337) göre ise, Avrupa toplumuyla Türk toplumu arasındaki temel fark, Batılı düzenin, pozitivist ve rasyonel bir temelin yanı sıra, toplumsal sınıflar arası bir gerilim ve çatışmaya dayanmasıdır. Batılı toplumların önemli bir diğer niteliği, bu toplumlarda çok güçlü bir mülkiyetçiliğin ve bireyciliğin bulunmasıdır. Bu yüzden Batılı toplum ve insan, paranın yanında statünün, mevkiinin geçer akçe olduğu bir dünyanın zevklerine dayanan bir mutluluk tasavvuruna sahiptir. Bu tasavvur ise ona Batının modern hayatını yaratan önemli toplumsal sınıflardan biri olan burjuvazinin armağanıdır. Yazar; Avrupa'nın yükseliş dönemindeki hâkim görüş olan Aydınlanma felsefesinin, insan çabasının ancak kendisine maddi olarak yarar sağlayacak hedeflere yönelmesini telkin ettiğinden söz eder. Çünkü bu felsefeye göre; kullanışlı olmayan, insana pratik olarak bir yararı olmayan her şey, aslında boş bir çabadan başka bir şey değildir. Dolayısıyla

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme, Batıda olduğu gibi burjuvaziye dayanmadığı için, bu süreç boyunca Aydınlanma düşüncesinin rasyonel ve pozitivist mantığı, asker ve sivil elitler tarafından, kendi toplumsal yapılarının özelliklerine göre uygulama alanı bulmuştur. Arslan'a (Şen, 1995: 567) göre; Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu elit kadrosu, İttihat ve Terakki' den devraldığı pozitivist mirası içtenlikle sahiplenmiştir, öyle ki; pozitivizm, onların şahsında, deyim yerindeyse yeni bir devletin, yeni bir rejimin ahlakı ve resmi ideolojisine dönüşmüştür.

Eisenstadt (2014: 95), Rus ve Osmanlı örneklerinden yol çıkarak, Batı dışı modernleşme sürecinin önemli özelliklerinden birinin, tarihsel köklere ve geleneğe bağlılıkları belli oranda sürse de, zaman içinde hem onlardan hem de "iktidar merkezlerinden yabancılaşarak kendi içine kapanan bir entelijansiyaya dayanması" olduğunu söyler. Yazara göre, bu entelektüel gruplar, siyasi ve ideolojik olarak modernleşme meselesi üzerine yoğun bir zihinsel faaliyet içine girerler, rasyoneldirler ve sonuç odaklı iş görürler. Yazarın söylediği tipoloji, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk-Osmanlı modernleşmesini yönlendiren sivil ve asker bürokratik kadroların nitelikleriyle örtüşmektedir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e süregelen modernleşmenin dikkat çeken bir başka özelliği, bu sürecin her zaman Batılı modernleşmenin gereğine inanmış, çevresini de bu görüşe ikna yeteneği yüksek kimi "radikal" ya da jakoben olarak adlandırılabilecek kadrolar tarafından yönetilmiş olmasıdır. Bu durum, modernleşmenin yukarıdan aşağıya baskıcı bir süreç olarak işlemesinin yanı sıra, onun, devleti ele geçirmek, ona sahip olmak yolunda bir güç mücadelesine dönüşmesine yol açmıştır. Tanzimat döneminde Mustafa Reşit, Ali ve Fuat Paşalarla devlet katındaki Batılı modernleşme karşıtlarına ya da Batılı modernleşmeye temkinli yaklaşanlara yönelik başlatılan mücadele ve tasfiye, İttihat ve Terakki Partisi döneminde Talat, Enver ve Cemal Paşalarla, Kurtuluş Savaşı ve onu takip eden Cumhuriyet döneminde ise Mustafa Kemal ve İsmet İnönü'yle sürdürülmüştür. Meriç'e (2018: 159) göre, Avrupalı

oldum demekle Avrupalı olunamamaktadır. Yaşayış ve düşünüş biçiminin de Avrupalılaşması gerekmektedir. "İnkılaptan sonra Batı medeniyetinin kabul ve tatbikine mâni engellerin sökülüp atılması", gelecekteki ilerlemeler için meydanın temizlenmesi şarttır. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte bu saha her türlü inşaata elverişli bir hale gelecektir. Kurmak kadar yıkmak da önemli bir iştir ve bu konuda yeterince "cezrî (radikal) davranılmış, yapmanın saati gelip çatmıştır. İnkılap, bundan sonra bir amaç değil, ilerlemek için bir araç olacaktır. Meriç'in söylediklerinin yanı sıra, modernleşme sürecini yönlendiren aktörlerin devletin gerek askerî gerekse sivil bürokratik kesimlerinden gelmesi, Batılı anlamda, burjuvazinin, işçi ve köylü sınıfının siyaseten güçsüzlüğünün, eş bir deyişle Türk-Osmanlı modernleşmesini yönlendiren dinamikler arasında toplumsal sınıfların yokluğunun da açık bir kanıtıdır. Herkesin bildiği üzere gerçek bir Batılı modernleşme en başta, hayat zevki incelmiş ve dünyevileşmiş yetkin bir burjuvazinin, kendi çıkarını ekonomik ve siyasal temelde savunabilme gücüne sahip bilinçli bir köylü-işçi sınıfının varlığını gerektirir.

Halkın ise, Türk-Osmanlı modernleşmesinin etkin bir unsuru haline gelememesinin ya da bir toplumsal bir sınıf haline dönüşememesinin altında, tarihsel olarak geleneksel Osmanlı toprak sisteminin yarattığı siyasî ve iktisadî yapının büyük bir önemi olduğu açıktır. Gerçi 19. yüzyılın başlarında, köylünün Anadolu sınırları dışında, özellikle Rumeli bölgesinde merkezin denetiminden iyice uzaklaşarak, deyim yerindeyse kendi rejimlerini kurmuş, neredeyse bağımsızlıklarını ilan edecek bir duruma gelmiş âyanların acımasız politikalarına karşı zayıf da olsa bir mücadele içinde oldukları görülmektedir. Ancak geniş halk kitlelerinin, Osmanlı İmparatorluğu tarihinin hiçbir döneminde Batı'da görüldüğü gibi bir sınıf bilinci içinde hareket ederek devletin siyaseti üstünde etkili olduklarını söylemek mümkün değildir. Meriç'e (2007: 106) göre; özellikle Tanzimat döneminde halk, Batı'daki burjuva devrimlerinde görüldüğü gibi, yapılan reformlar karşısında itici bir güç değildir. Devlet bürokrasisi içinde Batı'yı

yakından tanıyan seçkin bir bürokrat kadro tarafından yapılan bu reformlar, halkın beklentilerinden ve ihtiyaçlarından uzaktır, bu durum Tanzimat'ın halkla bütünleşmesini önlemiş, onu bir taklit olmaktan kurtaramamıştır. Akça ve Hülür (2007:239) ise, Tanzimat'la başlayan yenileşme sürecinin, aslında zayıflamaya başlayan merkezî devlet sistemini yeniden inşa etme amacına yönelik olduğundan söz eder. Yazarlara göre; Tanzimat'la başlayan bu süreç, gerçekleştirilen reformların geniş halk kesimlerinin desteğine ihtiyaç duymadan uygulamaya konulduğu bir süreçtir. Yapılan reformların lehine ve hilafına bir görüş öne sürmenin devlet yönetimindeki bürokratlarla sınırlı olması, toplumsal düzeyde yapılan konuyla ilgili yapılan entelektüel tartışmalara çoğu kez kayıtsız kalınması, İmparatorluğun yüzyıllar boyunca oluşmuş kendine has yapısından ötürüdür. Çağlar Keyder (1989: 12) de, Batılı anlamda toplumsal sınıfların yokluğundan dolayı bu sürecin, devletteki "hâkim sınıflar" ve toplumsal alandaki fraksiyonlar arasında, devleti ele geçirme, sürdürme ve kullanma yolunda bir iktidar mücadelesine dönüştüğünü söylemektedir. Modernleşme sürecinin önemli karakteristik özelliklerinden biri de, süreci yöneten asker ve sivil bürokrasinin, modernleşmenin, Batıda dayandığı, tarihi, iktisadi, siyasi ve sosyokültürel temel ve dinamikleri yeterince kavrayamamış olmasıdır. Berkes (2019: 172)'e göre, buhar döneminin yeni Avrupa'sının yaratmış olduğu uygarlık, bu dönemde henüz modernliğin balayı aşamasındadır. Bu uygarlığın yarattığı sınıf çatışmaları, ulusçuluk, uluslararası çıkar çatışmaları, sömürgecilik gibi büyük meseleler ise, anlaşılacağı üzere henüz Doğulu gözlemcilerin seçebileceği kesinlikte değildir. Berkes'in de dile getirdiği bu bilinç eksikliğinin de etkisiyle, Osmanlı İmparatorluğunun savaşlar yoluyla parçalanarak bir ulus devlete dönüşmesine yol açan bu süreç, gerek sürecin aktörleri gerekse aydınlar tarafından emperyalist kapitalizmin dünyaya yayılma ve Batı dışı ulusları sömürgeleştirme süreci olarak okunamamıştır.

1.3.4. Cumhuriyet'in Kuruluşundan 1960 İhtilali'ne Bir Proje Olarak Batılı Modernleşme

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden süreç içinde ortaya çıkan düşünce akımlarından ikisi olan milliyetçilik ve Batıcılık (diğerleri Osmanlıcılık ve İslâmcılık), Cumhuriyet'in temel karakterini oluşturur. Bu iki düşüncenin geçerliliği, İmparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinde, sürekli yenilgilerle sonuçlanan savaşların genel bir çerçevesini oluşturduğu bir varlık yokluk mücadelesinde tecrübeyle doğrulanmıştır. Cumhuriyet'in erken evreleri, Gökalp'in içine, Türklerin yaşadığı bütün bir coğrafyayı alan Turancılık ülküsünün, Misak-ı Millî sınırlarına verili bir "Türk milliyetçiliğiyle" yer değiştirdiği yıllardır. Keyder'e (1989: 63) göre; Cumhuriyetin ilan edildiği tarihte Osmanlı İmparatorluğundan artakalan topraklarda yaşayan nüfusun yüzde büyük bir çoğunluğu Müslümandır ve bu nüfusun içinde Türkler etnik açıdan en geniş kesimi oluşturmaktadır. Dolayısıyla Kurtuluş Savaşı'nın sonunda Mustafa Kemal ve arkadaşları, milli bir devletin temellerini atacakları, sınırları anlaşmalarla belirlenmiş bir toprak ve bu toprağı vatan belleyecek yeterli bir Türk-Müslüman nüfusa sahiptir. Batıcılık ise Cumhuriyet'le birlikte, "çağdaş muasır medeniyetler seviyesi" ne ulaşabilmenin kaçınılmaz hedefi olarak varlık kazanır. Berkes (2019: 257), Atatürk'ün devrimci görüşleri dikkate alınmadığında, Meşrutiyet döneminden tevarüs edilen Milliyetçilik ve Batıcılığın birbirine zıt iki akım gibi göründüğünü söyler. Gerçekten Fransız İhtilali'yle başlayan, imparatorlukların ulus devletlere çözülme süreci yakından incelendiğinde, modernleşme yolunda Batı'yı kendine örnek almış bir ülke için bu iki düşünce akımının birlikteliğinin tarihsel olarak kaçınılmaz olduğu görülür. Ancak burada sözü edilen Batıcılık, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e bir türlü karara bağlanamamış tartışmaların odağında yer alan bir Batıcılık değildir. Bilindiği üzere Tanzimat ve Meşrutiyet hattının Batıcılığı, en güçlü bir biçimde, Batının kültürünü değil sadece ilim ve tekniğini almak düşüncesinde kendini açığa vurur. Eş bir deyişle modernleşme

yolunda işe yarayacağı düşünülen maddi ve manevi her türlü unsurun Batıdan, deyim yerindeyse ödünç alınması ya da aktarılması esasına dayanır. Berkes'e (2019: 78-79) göre, Cumhuriyet'ten önceki Türk-Osmanlı modernleşme tarihinde, toplumun, ekonomik olarak kalkınması ve çağdaşlaşması yolunda Batı'da ortaya çıkan liberalizm, sosyalizm gibi sistemli düşünceler, Namık Kemal'den Ziya Gökalp'e kadar aydın kesimde hakkıyla bir yankı bulmamıştır. Bu yüzden Türk siyasal düşünce tarihinde ortaya atılan düşüncelerin, Batı'yla kıyaslandıklarında hayli güdük kaldıkları söylenebilir. Berkes'in söyledikleri genel olarak doğru olmakla birlikte, dönemin önemli sosyologlarından Frédéric Le Play'in liberal toplum anlayışının Prens Sabahattin, Emile Durkheim'in toplum tasavvurunun ise Ziya Gökalp'in kanalıyla aydın kesimi etkilediği kanımızca yine de anılmaya değerdir. Yazara göre; ideolojik ve siyasî düzlemdeki sığlığın, durumu nesnel olarak değerlendirmeyi iyice zorlaştırdığı bu koşullar içinde, meseleyi hakkıyla görebilmek, etkili çözüm yolları aramak ve dönemin şartlarına göre ilerici sonuçlara ulaşmak Atatürk gibi büyük insanların harcı olacaktır.

Bilindiği gibi Cumhuriyet'le beraber, Batı medeniyetinin, maddi ve manevî kültürel unsurlarıyla bir bütün olduğu sonucuna varılmış ve kararlı bir biçimde topyekûn bir kültürel değişim süreci içine girilmiştir. Bunda, Cumhuriyet'ten önceki modernleşme sürecini dışardan kuşatarak sürekli baskılayan ve çoğu kez yenilgiyle sonuçlanan savaşların bir nihayete ermesinin, buna bağlı olarak da, devletin görece bir istikrara, sükûna ulaşmasının büyük bir payı vardır. Kurtuluş mücadelesini bir hayat memat meselesi olarak anlayan ve sömürge rejimi altında ezilen milletlere örnek olacak bir mücadeleyle, emperyalizme, tarihin unutamayacağı bir ders veren Mustafa Kemal Atatürk önderliğindeki kadro, savaşın sonunda, modernleşme yolunda atılacak yeni adımlar için de büyük bir imkân ve güç elde etmiştir. Öte yandan Cumhuriyet döneminin aktörlerinin zihniyet dünyası, kendilerinden önceki dönemin siyasi hareketlerini derinden etkilemiş olan 19. Yüzyılın pozitivist düşünceleriyle

şekillenmiştir. Sözgelimi Cumhuriyet'in kurucu aktörlerinin de içinde olduğu, Türk-Osmanlı modernleşmesinin en dinamik ve öncü hareketlerinden biri olan İttihat ve Terakki Cemiyeti adını, "A. Comte'un vecizesi ve pozitivizmin jargonu olan "düzen ve terakki (ordre et progres)'nin "birleşme ve ilerleme (union et progres)" biçimindeki versiyonundan almıştır (Akgül, 1999: 135). Aynı şekilde Cumhuriyet'in kendisine örnek aldığı Fransız Devrimi dikkate alındığında, pozitivist düşünce geleneğinin kendini, devlet katındaki uygulamalarda, en açık bir biçimde rasyonellik, sekülerlik, yararcılık ve uygulanabilirlik olarak gösterdiği söylenebilir. Söz konusu rasyonellik, Weber'in eylem tipolojisinde rasyonel bir amaca yönelik eyleme karşılık gelir. Weber sosyolojisinde bu eylem tipi ise, bir insanın bir eylemi gerçekleştirmeden önce, onu ne için ya da hangi amacı gerçekleştirmek için yaptığı üzerinde düşünmesi, eylemi tasarlaması ve amacını gerçekleştirmek için gerekli araçları düzenlemesi anlamına gelir (Demirel: 2013:363). Weber'in bu düşüncesi, devlet katına irca edildiğinde, Cumhuriyet'in Mustafa Kemal'in öncülüğünde attığı her adımın ya da yaptığı her hamlenin, önceden tasarlanmış, vakti geldiğinde uygulamaya konulacak daha büyük bir hamleye zemin hazırladığından söz edilebilir. Bu bağlamda Weber'in uygulama alanına yönelik rasyonel eylem tipi bir kenara konulacak olursa, Cumhuriyet'in pozitivist zihniyet dünyasının sınır çizgilerinin, René Decartes, Jean Jacques Rousseau, Denis Diderot, Voltaire gibi kimi Fransız Aydınlanma filozoflarının yanı sıra, Ziya Gökalp'in sosyolojik araştırmalarının temelinde bulunan Durkheim'in ve Comte'un temel düşüncelerinden oluştuğu söylenebilir. Cemil Meriç, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan bu pozitivizmi ve yerli yersiz her alanda kendini gösteren rasyonel akıl anlayışını, Türk-Osmanlı modernleşmesi bağlamında temelsiz bularak eleştirir. Ona göre, "Batı'dan pozitivizmi değil, döküntüsünü" almışızdır. Avrupalı hiç olmazsa Aristo'nun mantığına inanmış, bir tek kelimeyle söylemek gerekirse, şeytana ruhunu satmıştır. Ama O, bu büyük kaybına rağmen maddî dünyada büyük keşifler yapmış,

önemli savaşlar kazanmış, dünyanın geri kalanına sözünü dinleterek tahakkümü altına almıştır. Meriç'e göre; kısaca söylenecek olursa, ruhunu şeytana sattığından "Avrupa yarımdır" buna mukabil "biz, yarım bile değilizdir" (Meriç; 2005: 211).

Yeni kurulan Cumhuriyet'te, egemenlik kayıtsız şartsız milletindir, ancak idealize edilmiş bir kavram olarak millet, toplumsal sınıfların varlığına atıf yapmaz. Çünkü kendini, Misak-ı Milli sınırlarını vatan bellemiş, tarihsel başarılarından feyz alan, yüzünü ortak bir geleceğe dönmüş, "muasır medeniyetler seviyesi" ne ulaşma arzu ve inancıyla dopdolu, sınıfsız, kaynaşmış insanların "devrimci" yönetimi olarak anlamlandırır. Berkes (2019: 142-143), Cumhuriyet'in gerçek anlamıyla bir devrim olduğu görüşündedir. Yazar, bu görüşe ulaşırken, bu sözcüğün Osmanlı devletindeki tarihi üzerine bazı bilgiler de verir. III. Selim döneminde Fransız İhtilali'nin mahiyetini anlamak amacıyla Fransa'ya gönderilen elçiler ve devlet adamlarından alınan bilgi, "ihtilal" denen şeyin "din ü devlet düşmanı, materyalist, dinsiz, tanrısız" insanların yönettiği bir süreç olduğu yönündedir. Yazara göre, Osmanlıda bu sözcüğü bugünkü anlamına en yakın kullanmasının yanı sıra, Avrupa devrimlerinden de hakkıyla ilk kez söz eden kişi bir tarih yazarı olan Şanî-zâde Ataullah olmuştur. Ataullah bu devrimlerin gerçek amacının bir "Kanun-u Dimikrati" (bir demokratik rejim) kurmak olduğunu açıklayarak, demokrasi rejimine aristokratların ve monarşilerin derin bir nefret beslediklerini söyler. Ona göre bütün devrim hareketleri mutlakiyetçi rejimlerin yıkılmasıyla sonuçlanacak olup, bu durum, Avrupa'da bir "inkılab-ı küllî", eş bir deyişle "radikal bir değişme" nin yolunu açacaktır. Berkes, 1909 yılıyla beraber yani İttihat ve Terakki'nin iktidara gelişiyle birlikte, ihtilal (çözülme, bozulma) ve inkılap (yenileşme) sözcüklerinin, eskisinden daha başka bir anlam taşımaya başladığını söyler. Yazara göre, bu tarihten sonra ihtilal sözcüğü, "yenileşme" yi de içine almak suretiyle, "güç kullanarak iktidarı ele geçirmek" anlamına gelmeye başlamış, Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide ise toplumsal değişme anlamı da taşımaya başlayan inkılap

sözcüğüyle birleşerek devrim sözcüğüne dönüşmüştür. Celal Nuri'ye (Meriç, 2018: 145) göre ise, "inkılap", bir başlangıç değil bir sonuçtur. Osmanlı'da reform yaparak yenilenme düşüncesi, kimi yöneticilerin ve aydınların aklına durup dururken gelmiş bir düşünce değildir, bu durum şartların zorlaması sonucu bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Türk-Osmanlı modernleşmesi bağlamında inkılabın anlamını kavrayabilmek için geriye, Osmanlı devletinin kuruluş yıllarına kadar dönmek gerekir. Bunun yanı sıra Avrupa'nın tarihsel olarak geçirdiği siyasi, iktisadî, sosyokültürel dönüşümün iyi etüd edilmesi gerekir. Çünkü kendi inkılabımızı, yalnızca kendi tarihimiz içinde değil, "dünya tarihinin çerçevesi ve ana hatları içinde" anlamak zorunluluğumuz vardır.

Eisenstad (2014) da, modernleşme devriminin, toplumların siyasi, toplumsal, ekonomik, entelektüel, dinsel ve psikolojik sistemlerinin dönüşümünü içerdiğini söylemektedir. Fransız ve Rus Devrimleriyle kıyaslandığında Cumhuriyet'in, tarihsel koşulların özgüllüğünün bir sonucu olarak, toplumsal hayatı, ekonomik olmaktan daha ziyade kültürel tabanlı dönüştürmeye çalışan bir hareket olduğu akılda tutulmalıdır. Ayrıca Fransız ve Rus Devrimleri, sınıflı bir toplumsal yapıda meydana gelen, geniş halk kesimlerinin desteğini alan, felsefî, ekonomik ve ideolojik iddiaları ve temelleri son derece güçlü, toplumsal yapıyı aşağıdan yukarıya doğru biçimlendiren devrimlerdir. Oysa Cumhuriyet devrimleri, tarihsel koşulların başka bir deyişle Tanzimat-Meşrutiyet hattı modernleşme pratiğinin zorunlu bir sonucu olarak toplumu yukardan aşağı tanzim etmek amacına yönelmiştir. Tocqueville, bir devrimin temel üç özelliğine değinir. Yazar'a göre, bir devrim, sadece politik kalabilir, politik ve toplumsal bir boyut taşıyabilir ya da eşzamanlı olarak hem politik, hem sosyal ve hem dini bir boyuta sahip olabilir. Tocqueville, Fransız Devrimi'ni üçüncü kategoriye yerleştirmekte ve onun bir toplumsal devrim niteliği taşıdığını söylemektedir. Yazarın toplumsal devrimle kast ettiği ise mülkiyet, üretim ve dağıtım sistemlerinde görülen değişimin yanı sıra, bu tür devrimlerde çoğu kez bir elitin diğerleriyle yer değiştirmesidir (Mardin, 1991: 147).

Ünsaldı' ya (2008: 43) göre ise; Cumhuriyet yönetiminin başındaki elit kesimin iradeci özelliği "halka rağmen, halk için" sloganıyla özetlenebilir. O nedenle "laikleşme/batılılaşma yolunda yapılan reformlar, her türlü etnik, siyasal ya da dinsel muhalefete karşı otoriter bir eğilimin izlerini taşır. Mardin'e (1991: 242) göre, İttihatçılar ve Kemalistlerin, otoriter bir eğilim içinde oldukları bir gerçektir ancak, dine bakış açıları önceki dönemlerden önemli bir farklılık ve yenilik taşır. Onlar, kendi üzerlerinde bir sosyal baskı aracı olarak hissettikleri dini, bir vicdan meselesi olarak algılamışlardır. Dinin toplumsal alanının temel bir bileşeni olduğunu yeterince kavrayamamışlar, laiklik konusunu çok daha "üst yapısal bir mesele olarak düşünmüşlerdir. Bu durum, onların Batıyla karşılaşmalarının bir ürünüdür. Batılı modernleşmenin önder kadrolarının din ve kültür konusunda attığı adımlar dikkate alındığında, Cemil Meriç' in, Cumhuriyet'in amacının, tıpkı Fransız Devrimi'nin yapmak istediği gibi, yeni bir toplumsal düzen yaratmaktan çok, devamlılık düşüncesine son vermek, böylece maziyi unutturmak olduğuna yönelik düşünceleri daha bir anlam kazanır (Gencer, 2012: 28-29). Bu sözler, Cumhuriyet'in kültürel devamlılığa karşı bir "devrim" olduğu düşüncesinin muhafazakâr kesimde ne denli karşılık bulduğunun bir göstergesi olarak da okunabilir. Cumhuriyet'in, halkın eğilimlerini dikkate almayan, -özellikle din ve kültür alanında- otoriter tavrı, onun, geniş halk kesimleri tarafından benimsenememesinin nedenlerin biridir ve bu durum, halkla devlet arasında bugüne değin süre gelen gerilimi ve siyaseten bir türlü kurulamayan dengeyi açıklayan bir yön taşır.

Cumhuriyet'i kuran asker ve sivil kadroların, hem Osmanlı dönemini hem de yeni kurulan Cumhuriyet'i tecrübe ettikleri dikkate alındığında, bu dönemin önemli simalarının bir geçiş dönemi kuşağı oluşturdukları kabul edilmelidir. Bu geçişin yönü, bütün bir Avrupa'da da görüleceği üzere imparatorluk rejimlerinden ulus devletlere doğrudur. Bu süreçte ülkenin kaderini tayin edecek kararların alınmasında halkın

seçimiyle oluşturulan meclislerin gücü artarken, monarşilerin devlet rejimi içindeki işlevi sınırlandırılmış, sembolik bir hale gelmiştir. Elbette bu süreç daha önce de değinildiği gibi her toplumun iktisadî, siyasî, sosyokültürel tarihsel dinamiklerine ve bu süreci yöneten aktörlerin iradelerine bağlı olarak oluşmuştur. Bu dönemin gerek aydınlarının gerekse devlet katında öne çıkan aktörlerinin ezici bir çoğunluğu, Osmanlı İmparatorluğu'nun zaman içinde adım adım çöküşe doğru gittiğini gören ve buna bir çare bulmaya çalışan vatansever insanlardan oluşmaktadır. Ancak adına ister inkılap isterse devrim denilsin, Cumhuriyet yönetiminin attığı radikal adımlar dikkate alındığında, bu adımların, yüzyıllardır dinin ve geleneğin mihverinde oluşan maddi ve manevî kültürü, bu kültürün günlük hayatta güçlü bir biçimde yaşayan canlı unsurlarını pek dikkate almadığı, dolayısıyla geniş bir toplumsal destekten yoksun olduğu tarihsel bir gerçektir. Cumhuriyet, Osmanlı'yı, geleneğin, kültürün devamlılığı düşüncesi ekseninde, kendi maddi ve manevi varlığını zenginleştirecek bir miras olarak değil, siyaseten kendisine rakip olarak görmüştür. Bu iddianın en açık kanıtlarından biri, onun, altı yüzyıl sürmüş bir imparatorluğun tarihini atlayarak kendisine Asya steplerinde ve Sümer uygarlığında bir kök aramasıdır. Cumhuriyet, işte bu mihverin ve bu mihver çevresinde oluşmuş olan maddi ve manevi kültürün soluk alıp verdiği canlı toplumsal hayatı, Batılı bir toplum ve gelecek ekseninde oluşturduğu semboller, söylemler ve toplumsal kurumlara dayanarak değiştirmek istemiştir. Dönemin kısıtlı iletişim olanakları dikkate alındığında, Cumhuriyet'in dinin "çağdaş" bir yorumunun geniş halk kesimlerince benimsemesi için kurduğu imam hatip okullarının yanı sıra, devletin temel amaçlarını geniş halk kesimlerine ulaştırmak için kurduğu öğretmen okullarının ve halkevlerinin işlevi daha iyi anlaşılabilir. Bu dönem, özellikle halkevlerinin bütün bir Anadolu'ya yayılması yolunda yapılan çalışmaları, II. Meşrutiyet döneminden sonra kurumsallaşan Türk Ocakları'na karşı ideolojik bir mücadele olarak gören geniş bir kesimin varlığı bilinmektedir. Bilindiği üzere Türk Ocağı, 1912 yılında kurulmuş,

tüzüğünde kuruluş amacı "Türklerin kültür birliğine ve medenî olgunluğu için çalışmak" biçiminde dile getirilmiştir. Kurucuları arasında Ziya Gökalp başta olmak üzere, Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi, Mehmet Emin Yurdakul gibi Türkçü düşüncenin önemli adları vardır. Mustafa Kemal Atatürk, Milli Mücadele'yi canla başla destekleyen bu derneği, halkevlerinin kuruluşunda temel ve örnek almıştır. Atatürk'ün defalarca ziyaret ettiği, çalışmalarını yakından izlediği bu yapı üzerinde zaman içinde Cumhuriyet Halk Partisi'nin etkisinin giderek arttığı görülmektedir. Özellikle Hamdullah Suphi'nin bazı dernek konuşmalarında Türkçülükten, Turancılıktan ziyade faşizmi göklere çıkaran konuşmalar yaptığı iddiası ve derneğin dil devrimi başta olmak üzere, Cumhuriyet devrimlerine yeterli desteği vermemesi Mustafa Kemal Atatürk'ü kızdırmıştır. Bazı kaynaklara göre, asıl neden, bu derneğin, toplumda Cumhuriyet rejimine karşı giderek yükselen muhalefetin merkezi haline gelmesinden duyulan endişe ve korkudur. Görünen o ki; Atatürk, dönemin iç ve dış siyasi koşullarını da dikkate alarak, Turancılık çizgisinde gelişen Türkçülük düşüncesini, Misak-ı Milli sınırları içine almak istemiştir. Sonuç olarak önce "tüzüğün ikinci maddesine Türk Ocakları'nın bütün etkinliklerinin Türkiye Cumhuriyeti'yle sınırlı olduğu eklenmiş, dernek 1931'de yaptığı kurultayda aldığı kararla Cumhuriyet Halk Partisi'ne devredilmiş, bundan on ay sonra da Halkevleri kurulmuştur (Arıkan: 262-266). Cumhuriyet Halk Partisi'nin siyasetine, uygulamalarına açıktan ya da örtük muhalefet eden her oluşumun, zaman içinde Türk Ocağı'yla aynı kaderi paylaştığı ise tarihsel bir gerçektir.

Batıda modernleşme, başta burjuvazi olmak üzere toplumsal sınıfların, geniş halk kesimlerin katılımıyla ilerleyen bir değişim sürecine işaret eder. Dolayısıyla modernleşme aynı zamanda bir farklılaşma, bireyleşme, özgürleşme süreci olarak da kendini gösterir. Değişim sürecinin bu nitelikleri, Batıda, ulus devletlerin kurumsal olarak yapılaşmasında ve devlet düzeninin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Dolayısıyla Batı'da, modernleşmenin temel unsuru olan insanla, yeni gelişen toplumsal

kurumlar arasında, kimi zaman çatışma ve gerilimle karakterize olsa bile, çoğu zaman uyumla, uzlaşıyla sonuçlanan dinamik, canlı bir ilişki vardır. Cumhuriyet'le nihayet bulan Türk-Osmanlı modernleşmesinin temel uğrak noktaları dikkate alındığında ise, iktidarın arzuladığı toplumsal değişmelerle toplumsal dokuyu biçimlendiren dinamikler arasında uzlaşıyı engelleyen bir kan uyuşmazlığının, gittikçe artan bir gerilim ve çatışmanın olduğu görülür. Daha açık bir ifadeyle söylenecek olursa Tanzimat'tan Cumhuriyet'e süren savaşlara katılım, Türk-Osmanlı devletinin bekası adına yapılmıştır, ancak bu sürecin içinde işleyen modernleşme birçok nedenle halkın katılımının olmadığı bir süreç olarak varlık kazanır. Özellikle Balkan Savaşı (1912)' yla başlayan ve Kurtuluş Savaşı'nın sonuna kadar devam eden süreçte, söz konusu çatışma ve gerilimin devletin bekasıyla ilgili mücadelenin gölgesinde kaldığı, bu yüzden süreci yöneten güçler tarafından devletin gelecekte alacağı biçime ilişkin tartışmaların, savaşın sonuna ertelendiği söylenebilir. Ancak Savaş'ın sonunda, Cumhuriyet'in erken dönemlerinde, daha işin başındayken yapılan devrimler, halkın yanı sıra, Mustafa Kemal'le, Kurtuluş Mücadelesini canla başla yürüten bazı silah arkadaşları arasında, zamanla daha trajik ve siyasî bir yön kazanacak bir çatışma ve gerilime yol açar. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu (2019: 47)'na göre; Osmanlı İmparatorluğu bir Orta Çağ devletidir ve din, bu devletin dayandığı en önemli temel unsurlardan biridir. İmparatorluğun 19. yüzyıldaki toplumsal ve siyasal yapısının dinî karakteri onu Avrupalı devletlerden keskin bir biçimde ayırır. Cumhuriyet'in kendinden önceki tarih ve kültürle arasındaki gerilim ve çatışmanın en önemli alanı ise din ve gelenek olmuştur. Bu alanlarla Cumhuriyet dönemi uygulamaları arasındaki doku uyuşmazlığından doğan sorunlar, dünden bugüne Türkiye'de, Doğu-Batı, modernleşme-gelenek, din- sekülerleşme, tarih-toplum gibi kavramlar ekseninde en çok tartışıla gelen sorunlar olagelmiştir.

Berkes'e (1984: 98) göre; 1921'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin ilk Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nu kabul etmesiyle beraber, "egemenlik kayıtsız şartsız

milletindir" ilkesi, yeni devlet rejiminin temel ilkesi haline gelecektir. Bunun ilkenin daha o zaman saltanat ve hilafet kurumlarıyla uzlaşmadığı açıkça belli olduğundan olaylar mantıksal seyrini izleyecek, 1922'de "Osmanlı sultanlığı ilga" edilerek "hilafet siyasi egemenlikten" ayrılacaktır. 1923'te ise Cumhuriyet'in ilan edilmesi, siyasi egemenliğin dinî yaptırımlarını tümüyle ortadan kaldırarak yerine laik otoriteyi koyacaktır. Gerçekten de Saltanatın ve Halifeliğin Kaldırılması başlayan süreç, din ve gelenek ekseninde gelişerek başka mecralara doğru yol alan ilk çatışma ve gerilimlerin miladı olarak kabul edilebilir. Aydemir (1999:175), İhtilâlci kadronun bir gün kendi içinde parçalanmasının ihtilâllerin değişmez bir kanunu olduğunu, bir ihtilâl olan Millî Mücadele'nin de kendisini bu kanunun hükmünden kurtaramadığını söylemektedir. Bu olaydan sonra, kurucu kadroları içinde, Mustafa Kemal Atatürk'ün en yakın silah arkadaşları Rauf Orbay, Refet Bele, Kâzım Karabekir, Ali Fuat Cebesoy'un da bulunduğu bir grup tarafından Cumhuriyet'in ilk muhalif partisi kabul edilen Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası (17 Kasım 1924) kurulur. Ünsaldı (2008: 45-46), Cumhuriyet'e karşı ilk resmî oluşum olduğunu söylediği bu partinin ulusal egemenlik, ekonomik liberalizm, dinî değerlere saygı ve kuvvetler ayrılığı konularını temel aldığını, parti programında Kemalist reformların onanması için referanduma başvurulmasının ve sonuca göre bunların yerine yenilerinin getirilmesinin yazdığından söz etmektedir. Bu partinin tüzüğünde, partinin liberalizmin ve demokrasinin temel ilkelerinin yanı sıra dinî inançlara saygılı olduğunun açıkça vurgulanması, Mustafa Kemal Atatürk ve ona yakın yöneticiler tarafından Cumhuriyet rejimine karşı açık bir tepki olarak değerlendirilmiştir. Zaten kısa sürede Cumhuriyet'e muhalif görüşlerin bu parti etrafında toplanmaya başlaması, Şeyh Sait İsyanı (13 Şubat 1925) gerekçe gösterilerek partinin kapatılmasına (5 Haziran 1925) yol açmıştır. Terakkiperver Cumhuriyet Partisi, Cumhuriyet devrimlerine karşı geniş halk kesimlerinin duyduğu tepkinin resmî bir ifadesi olarak tarih kayıtlarına geçmiş olmakla beraber, gerçekte bu

uzlaşmazlığın ve çatışmanın buzdağının su yüzeyindeki bölümünü temsil eder, çünkü tarihî, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel veçheleri olan bu çetrefil sorunun kökleri çok daha derinlerdedir. Gencer'e (2012: 28) göre; Cumhuriyet'in bu erken evresindeki modernleşmenin ilk bakışta göze çarpan iki temel yönü, hızlı ve radikal bir yönsemeye sahip oluşudur. Cumhuriyet, modernleşmeyi her alanda yapılması gerekli kurumsal temelde topyekûn bir toplumsal değişme olarak kurgulamıştır. Bu süreçte, II. Meşrutiyet'ten bu yana süregelen, İslam dininin her türlü gelişme ve ilerlemeye engel teşkil ettiği düşüncesi canlılığını korur. Bu düşünce, tavandan tabana doğru işleyen otoriter modernleşme tarafından din ve devlet işlerinin ayrılması anlamına gelen laikliğin ilanına yol açar. Laikliğin Cumhuriyetin altı ilkesinden biri haline gelmesi, bu ilkenin devletin hemen her alanında belirleyici bir unsur olması sonucunu doğurur. Cumhuriyet devrimlerinin daha sekter bir nitelik taşıması gerektiğini düşünen Aydemir (1999: 153) ise, laikliğin, yeni devletin, bugün de yerleştirilememiş ilkelerden biri olduğuna inanır. Çünkü yasal olarak, dinî hizmetlerin ve dinî eğitimin bir devlet vazifesi olarak tarif edilmesi, siyasete, dini her zaman kullanabileceği bir alan açmaktadır. Bütün bu açıklamalarda görülen, "laiklik" vurgusu dikkate alındığında, Tanzimat-Cumhuriyet hattında meydana gelen modernleşmenin önemli yönlerinden birinin, bu sürecin, bir dünyevileşmeye, sosyolojik bir kavram kullanarak ifade edilecek olursa bir sekülerleşmeye karşılık geldiğidir. Eisenstadt'a (2014: 36) göre; sekülerleşmeyi de içeren kültürel modernleşme süreçleri, tarihsel olarak kabul edilmiş, kökü geçmişe uzanan değerleri, gelenekleri ve bu geleneklerinin taşıyıcı ve temsilcilerini güçsüz bıraktığı gibi, kültürel seçkinler arasında da rekabet ve çatışmalara yol açar. Yazara göre, Cumhuriyet'in siyasî ve kültürel plandaki dayatmacı politikalarına, başka bir söyleyişle toplumsal hayatı yeni bir toplum ve insan tasavvuru ekseninde yeniden biçimlendirme anlayışına karşı ilk tepkiler, "köylüler ve aşırı geleneksel Müslüman çevreler gibi daha tutucu gruplar" dan kaynaklanmıştır. Eisenstadt'ın dile getirdiği

modernleşmenin bir fonksiyonu olarak düşünülebilecek olan "sekülerleşme" nin, Fransız İhtilali'ni kendine temel alan Cumhuriyet'e "laiklik" olarak yansıdığı bilinmektedir. Dolayısıyla din ve onun ekseninde gelişmiş olan kültür ve sanatın canlı unsurlarıyla, Cumhuriyet'in bu alanlara bakış açısı arasında, kökleri Tanzimat modernleşmesinin erken evrelerine dek uzanan ve geniş bir toplumsal kesimin tepkisini çeken ters yönlü bir ilişki olduğundan söz edilebilir.

Ziyaüddin Serdar (2019: 290-293) "Septik Bir Müslümanın Yolculuğu" alt başlığıyla yayımlanan "Cenneti Arayan Adam" (2019) adlı kitabında, Türkiye'nin bir üniversitesinde öğretim üyesi olan akademisyen bir dostunun, Türkiye'nin yakın tarihiyle ilgili düşüncelerine yer verir. Söz konusu öğretim üyesi, Batılı toplumsal ve kültürel değişim sürecinin en önemli ögelerinden biri olduğuna inandığı ve eleştirdiği laikliğin ülkeye, sanıldığının aksine Cumhuriyet'in kurucusu Atatürk'le gelmediğini, 18. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlının Avrupa devletlerine karşı askerî açıdan yenilgiye uğramaya başlamasından sonra geliştiğini söyler. Ona göre bu gerçeği, Avrupa'ya gönderilen ilk Osmanlı elçisi olan ve Avrupa'yı gezip dolaştıktan sonra, Batı'nın Türk ve İslâm medeniyetine üstünlüğüne inanan Yirmi sekiz Mehmet Çelebi' nin günlüklerinde apaçık görmek mümkündür. Batılılaşma denilen süreç önce Osmanlı sarayında başlamış, daha sonra Batılı düşünceleri İslâm'la sentezlemeye çalışan Jön Türklerin çabalarıyla geliştirilmiş, Tanzimat sonrası Meşrutiyet dönemindeki yenileşme çabalarıyla sağlamlaştırılarak Cumhuriyet'e devredilmiştir. Dolayısıyla laiklik başta olmak üzere Cumhuriyet'in uygulamaya koyduğu devrimler, padişahların başlattığı, sivil ve askerî bürokratların, devlet adamlarının, aydınların desteğiyle geliştirilen, neredeyse iki yüz yıldır süren bir yenileşme/modernleşme sürecinin ürünüdür. Atatürk, Batılı laikliği bir "kurtuluş teolojisi" olarak görmüş, ümmet temeline dayanan Osmanlı toplumunun yerine ulusal tarihe dayanan bir toplumsal yapı oluşturmak istemiştir. Onun amacı Batılı rasyonel aklı, her alanda kendine rehber edinen, bilimi esas alan Batılı bir

toplum yaratmak, kendi deyişiyle çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmak hatta bu medeniyetin de üstüne çıkmaktır. Ancak kendisinden önceki modernleşme sürecinin safahatı dikkate alındığında, bu değişim döneminin en tartışmalı niteliği izlenen sekter siyaset anlayışında kendini gösterir. Dönem, toplumsal alanın biçimlendirilmesinde, kültürel devamlılığın nitelik ve unsurlarının toplumsal değişme üzerindeki etkilerinin yanı sıra, farklı görüşteki yazar/aydın/bürokratların tepkilerinin hesaba katılmadığı, dolayısıyla tepeden inme bir yaklaşımın benimsendiği bir dönemdir. Bu konuda Aydemir (1999: 238) in meseleye bakışı, dönemin devlet ve siyaset anlayışının ruhunu ele veren bir nitelik taşır. Yazar, bir toplumsal düzenin oluşumunda kanunların mı yoksa toplum yapısında yüzyılların yarattığı geleneklerin, örflerin, âdetlerin mi önemli olduğuna dair, dünden bugüne akademik değerini koruduğuna inandığı bir soruyla işe koyulur. Ona göre, bu bir ikilem gibi görünmekle birlikte, çağımızın toplumsal düzenlerine biçim vermek için en hakiki müdahale "o topluma yabancı kanun ilke ve kuruluşlarıyla yapılacak aşırı bir müdahale" dir. Yazar, bu düşüncesini Atatürk'ün "İnkılâplar, mevcut müesseseleri zorla değiştirmek demektir" sözleriyle meşrulaştırmaya çalışır.

Gürbilek (2012: 196) ise, dönemin zihniyet dünyasına farklı bir kapıdan girer. Ona göre, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren içine girdiği sosyolojik çıkmazını, millî olduğu söyleyen bir iktidarın, hem Batı medeniyetine dâhil olma, hem de bir Türk kimliği inşa etme çifte çabasını gerçekleştirme sürecinde aramak gerekir. Yazara göre, iktidar bütün bu süre boyunca, toplumu yönetebilmek ve toplumsal düzeyde var olan başka çatışmaları yok saymak için kendini, Doğu ve Batı, milli ve modern, iç ve dış gibi ayrımları sürekli yeniden kurgulayan bir Batıcılıkla tahkim etmiştir. Göle'ye göre, bu anlayış, aslında toplumsal alanda yaşanan başka çatışmaları; sermayenin emek, erkeğin kadın, Türk'ün Türk olmayan üzerindeki egemenliğini görünmez kıldığından, devlet yönetim pratiğinin vazgeçilmez mecazı olarak da okunabilir. Ayrıca Osmanlı

İmparatorluğu tecrübesi, çoğulcu yapısı dikkate alındığında yeni bir ulus kimliği inşa etme çabaları için olumsuz bir örnek teşkil ettiğinden "reddi miras ilan edilerek, tarih öncesi dönemlerden "meşruiyet" arayışına girilmiş", bu türden arayışlar tarihsel ve kültürel sürekliliği sekteye uğratmıştır (Akgül, 1999: 367). Bu süreçte Cumhuriyet'in "Türk Tarih Tezi", "Güneş Dil Teorisi" gibi arayışları, Akgül'ün düşüncelerini doğrulayan bir yaklaşım taşımaktadır. Mardin'e (1991: 216) göre ise; Cumhuriyet entelijansiya düşüncesi etrafında inşa edilen kurumların en önemli niteliklerinden biri millilik düşüncesidir. Laikliğin de önemli bir bileşeni olduğu bu millilik düşüncesinin özellikle kültür alanında bir başarı ruhunu ortaya koyduğu tarihsel bir gerçektir. Ancak Cumhuriyet'in, Türk kültür mirasının, Kibele ve Hitit mirasını da içerdiği yönündeki çaba ve girişimler başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bütün bunlardan hareketle, büyük oranda Fransız devlet modelini kendine örnek alan Cumhuriyet'in, yeni devleti, çok uluslu bir imparatorluk olan Osmanlıya karşı bir paradigma olarak oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla Düzdağ'a göre (2014: 142) bu dönemde geleneksel olan, başka bir deyişle de Osmanlıya ait olan her şey, ilerleme, modernleşmenin önünde bir engel olarak algılanmıştır. Geleneğin temsil ettiği değerlerle Batılı modernleşmenin temsil ettiği değerler, dar bir bakış açısıyla, birbiriyle uzlaşmaz, birbirinin zıddıymış gibi sunulmuş, dolayısıyla Tanpınar'ın Tanzimat'la başladığına inandığı "medeniyet buhranı", Cumhuriyet'in erken döneminden yazarın öldüğü 1962 tarihine değin, biçimsel modernleşmenin getirdiği bir anlam ve kimlik krizi niteliği de kazanarak bugüne kadar devam etmiştir. Akgül'e (2002: 220) göre ise; Batı medeniyetini örnek tutan bir modernleşme yaklaşımı geliştiren ülkelerin ortak özellikleri, kültürlerinin yeni medeniyetten gelecek olumsuz etkilere karşı dayanıklı olmamasıdır. Türkiye'nin bu konudaki talihsizliği ise, modernleşme sürecinde kendi milli kültürünün dıştan ziyade içten yıkıma uğramasıdır. Bu durum ülkeyi batılılaşmanın yıkıcı etkilerine bütünüyle açık bir hale getirmiştir. Yazara göre, "zorunlu kültür değişmesi sürecinde yapılan,

(bilim, sanat, hukuk, teknoloji vs.) uyarlamalar", milli bünyede beklenen sağlıklı değişimi yaratamamış, tam tersine anomik bir ortam yaratarak toplumun sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel bütünlüğünü bozmuştur (Akgül, 2002: 218).

1.3.4.1. Batılı Modernleşmenin Ruhu ve Din Olgusu

Eisenstadt'ın daha önce sözünü ettiği gibi, "köylülerin ve geleneksel çevrelerin", Cumhuriyet'in insan ve toplum tasavvuruyla bir türlü hakkıyla uyuşamadığı, dolayısıyla yaratılmaya çalışılan kültürü içselleştirmede zorlandığı açıktır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, tarihsel olarak dinin halkın kültürünü, insan ve toplum tasavvurunu belirlemedeki en önemli bileşenlerden biri olmasıdır. Bilindiği üzere kültür, birçok tanımının yanı sıra, tarih sahnesine çıktığından bu yana doğayı ve kendisini nasıl yöneteceğini öğrenmek yoluyla insanın bizzat yarattığı eseridir (Turhan, 1969: 39). Dolayısıyla kültür ve insan arasındaki ilişkinin doğası tarihsel olarak diyalektik bir öz taşır, eş bir deyişle insanın ortaya koyduğu bu "eser", dış dünyasını biçimlendirdiği kadar tarih içinde onu da değiştirip dönüştürmüştür. İnsanın içine doğduğu kültürün ve bu kültürü yorumlayarak yaptığı seçimlerin ise insan kimliğinin şekillenmesinde büyük bir etkisi olduğu muhakkaktır. Cebeci (2008: 4)'ye göre; ister din, ister inanç isterse kutsala kabul edilen bir şeye sadakat olarak ifade edilsin, bu manevi olgunun, tarihsel süreç boyunca insan kültürünün ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu bir gerçektir. Eliot (1981: 109) ise, toplumların tarihinde din, ahlâk ve edebî değer yargılarının birbirlerinden tamamen soyutlanamayacağını söyler. Eliot'un zihniyet dünyasının oluşumuna önemli bir katkı sunduğu Tanpınar (2001:1) da, Türk-Osmanlı tarihi içinde dini, "kültürün çekirdeği" olarak tarif eder ve onu, tarihimizin olduğu kadar dil ve edebiyatımızın, halkımızın psikolojisinin şekillenmesinde, etkisi iyiden iyiye araştırılmaya muhtaç büyük bir realite olarak görür. Dolayısıyla modernleşme süreciyle ilgili önemli bir unsur olan "dinin "ne" liği konusunda ikna edici bir yargıya varabilmek

için, onu her zaman "insan" la, yaşayan canlı hayat içindeki tezahürleriyle birlikte ele alarak incelemek kaçınılmaz bir durumdur.

Max Weber, dini, ruhun kurtuluşu için bir girişim olarak tanımlarken Durkheim onun, bireyleri bir kilise etrafında toplayan bir dayanışma unsuru olduğunun altını çizer. Durkheim'in bu tanımı sonradan daha ileri bir aşamaya taşıyarak toplum ve dini özdeş saydığını biliyoruz. Taylor (2017: 28) göreyse din, ancak aşkınlık bağlamında tanımlanabilecek bir sosyal olgudur. Dolayısıyla dinin insan yaşamındaki etkisini anlaşılır kılan en önemli boyut, "insan gönencinin ötesinde, daha yüce bir iyiliğin varlığına inanmaktır." İnsanın bütün varlığı aşan yüce bir güce inanması dinin son derece kritik bir özelliğidir. Din, sosyolojik açıdan varlığını, insanın var oluşuna, eş bir deyişle kozmosu anlamlandırma çabalarına, toplumsal alandaki yetkinliğini ise bu çabaların sosyal, siyasî, iktisadî ve kültürel alanlardaki sonuçlarına borçludur. Bu yüzden Peter L. Berger (2000: 121) dini, insan aksiyonlarıyla kurulan ve her şeyi kucaklayan kutsal bir düzen, her an mevcut olan kaos karşısında kendi kendini korumasını bilen bir kutsal kozmos kurumu olarak tanımlamaktadır. Berger'in bu tanımı, daha önce sözü edilen Osmanlı toplum düzeninde dini ve dinin çevresinde gelişen maddî ve manevî kültürü açıklayan bir nitelik taşır. Dolayısıyla Eisenstad'ın "köylüler ve aşırı geleneksel Müslüman çevreler" olarak kategorileştirdiği insanların, Cumhuriyet'in kültür-din politikalarına karşı duruşları, bu politikaların "bu kutsal kozmos kurumu" ve onun toplumsal alanda temsil ettiği değerlere karşı takındığı tavırla yakından ilişkilidir. Çünkü bu insanlar için dinin en önemli sosyal işlevi, geçmişten bugüne ortaya konulan maddî ve manevî mirasa dair, dinî, ahlaki ve estetik değerleri, toplumsal hafızaya kaydederek hem muhafaza edilmesini hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak olmuştur. Oysa Cumhuriyet'in kültür politikaları erken döneminden itibaren bu gerçeği yok sayan bir tutum içinde, gelecek toplum tasavvurunun merkezine pozitivizmin rasyonel akıl anlayışını koymuş, dini ve onun

çevresinde oluşan kültürü ise bu akıl anlayışına karşı konuşlandırmıştır. Çünkü dönemin aktörleri açısından değerlendirildiğinde, örnek aldıkları Batılı modernleşme, yüzyıllar süren bir tarihe yayılmış, tanrı merkezli bir evren ve toplum anlayışından, akıl merkezli bir evren ve toplum anlayışına geçişi temsil etmektedir. Öte yandan Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, bütün bir dönem boyunca Batı, modernleşmenin aktörleri açısından âdeta Fransa'yla bir tutulmuştur, bu dönem, modernleşme sürecini yönetenler açısından Batı demek, Fransa demektir. Bu yüzden Cumhuriyet'in kültür politikalarının temelinde Aydınlanma felsefesinin katı pozitivist kanadını oluşturan Fransız filozofların ve bu filozofların düşüncelerinin, Fransız İhtilali'ne yansıyan siyasî figürlerinin baskın oluşu bir tesadüf değildir. Mustafa Kemal Atatürk de, Fransız Devrimi'nin model olarak Cumhuriyet Devrimleri üstündeki etkisini kabul eder, Atatürk'e göre; "Türk demokrasisi, Fransız Devrimi'nin açtığı yolu takip etmiş, ancak kendine özgü ayırıcı yanlarla gelişmiştir. Çünkü ona göre her millet, devrimini kendi toplum çevresinin tarihsel şartlarına ve ihtiyaçlarına göre yapar (Berkes, 1993: 7). Ayrıca, modernleşmenin öncüleri açısından, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden süreçte yapılan Batılı reformların toplumsal alanda yarattığı çatışma ve gerilimler, gücünü, burada sayıp dökülemeyecek birçok nedenle, toplumun, toplumsal bilinç açısından bu geçiş sürecine hazır olmamasından, başka bir deyişle, tarihsel olarak bu sürecin dışında kalmış olmasından almıştır. Bu yüzden halkın geniş kesimlerinin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zaman diliminde, özellikle İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde, Fransız İhtilali'yle başlayan ve imparatorluklardan ulus devletlere geçişi hızlandıran toplumsal değişmenin siyasi ve kültürel alanda yarattığı etkilere olumsuz bir tepki gösterdiği bilinmektedir. Bu tepkilerin temelinde dinin ve onun çevresinde gelişen gelenek ve kültür kadar, yapısal olarak İslâm'ın Osmanlı devletindeki temsil gücü de önemlidir. Bu durum, Cumhuriyet'in ilanını takip eden dönemde rejimin selameti açısından büyük bir siyasî tehdit olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla uygulama

alanında, gerektiğinde Fransız İhtilali'nin jakoben eğilimini sergilemekten asla kaçınmayan Cumhuriyet'in kurucu zihniyeti açısından, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihiyle temelli bir kopuş için şartlar hazır hale gelmiş, Gordion'un düğümünün zor yoluyla çözülebilmesi kaçınılmaz bir görev olarak kendini dayatmıştır. Daha önce de sözü edildiği gibi bu noktada atılacak en esaslı adım Hilafetin kaldırılması olacaktır. Ancak Fransız Devrimi'yle karşılaştırıldığında Cumhuriyet'in uygulama alanındaki "jakoben" eğilimine bir açıklama getirmek gerekir. Mardin'e (1991: 148-149) göre; Türk devrimi Fransa örneğinde görüldüğü gibi kurulu politik düzenin ani ve şiddete dayalı bir biçimde devrilmesini içermez. Dolayısıyla bu devrim, aslında siyasî sistemin denetimsiz bir toplumsal şiddet olmadan dönüştürüldüğü, tarihimizin uzun bir dönemini kapsayan bir süreci ifade eder. Türk Devriminin ister 1908-38, ister 1919-23, isterse 1919-1929 dönemi hatta daha sonra kapsadığı yıllar dikkate alınsın, sistematik şiddetin onun bir özelliği olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu yüzden Türk Devrimi için kullanılan "Jakoben" kavramını, uygulamada, Fransız Devrimi'ndeki "jakobenlik" le kıyaslamak mümkün görünmemektedir. Çünkü bütün bu süreç boyunca Türk Devrimi'nin önde gelen devrimcilerinin tutumu, "terör değil gözdağı" vermek şeklindedir. Sözgelimi İstiklal Mahkemeleri, Fransa'daki karşılığı olan Kamu Güvenlik Komiteleri' yle kıyaslandığında ılımlı bir tutum içinde görünür. "Kurbanlarının çoğunu da soylular ya da üst sınıf denilebilecek insanlar değil, alt sınıftan kişiler oluşturur, kısaca aralarında bir "Robespierre yoktur." Bu yüzden Cumhuriyet'in uygulamalarını Fransız Devrimi'yle kıyaslamak yoluyla, onda Fransa'da olduğu gibi bir "jakobenlik" aramak, "aydınlatıcı olmaktan çok yönlendiricidir." Mardin'in de dile getirdiği gibi, Cumhuriyet'in tarihsel şartların bir sonucu olarak tavandan tabana doğru gelişen laik reformları, her ne kadar baskıcı bir nitelik taşısa da, bu durum tam bir jakobenlik örneği değildir. Öncelikle devrimin öncüleri arasında gerçekleştirilen devrimler konusunda yaşanan çatışma ve gerilim, Fransa örneğinde

olduğu gibi öldürme ve suikastlara yol açmamıştır. Fransız Devrimi'nin arkasında devrimci bir halk kitlesinin varlığı ise, önceki satırlarda da dile getirildiği gibi, bu devrimi Cumhuriyet Devrimi'nden ayıran temel bir özelliktir.

Kısaca Cumhuriyet, örnek aldığı Fransız İhtilali'nin ve onun ardında yatan pozitivist düşüncenin ruhuna uygun olarak dini, tarihsel açıdan halkın insan ve toplum tasavvurunun oluşumunda, geleneğinin ve hayat tarzının biçimlenmesinde etkili bir unsur, maddi ve manevi kültürünün önemli bir bileşeni olarak değil, bir vicdan meselesi olarak görme eğilimi içinde olmuştur. Oysa toplumların kültürünün en temel bileşenlerinden biri ve kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli bir işlevi olan din, anlam kriziyle malul modernleşmeye karşı, insana kimlik arayışında sürekli rehberlik etmiştir. Din bu toplumsal işlevinin yanı sıra, insanın kişisel olarak sadece kutsalla ilişkisini belirleyen bir olgu değil, aynı zamanda insanı içinde yaşadığı toplumun kültürüyle, ruhuyla tanıştırıp bütünleştiren, böylece gündelik hayatında meydana gelen sosyal gerçeklikleri anlama ve yorumlamasını sağlayan toplumsal bir fenomendir. Dolayısıyla Okumuş (2014: 453)'un da dediği gibi, genellikle, toplumda dinden bağımsız bir toplumsallaşmadan söz etmek mümkün değildir. Din, toplumun, toplumsal hayatın önemli bileşenlerinden, varoluşu anlamlandırmadın temel boyutlarından biridir. Yazarın bu düşüncesinden hareketle söylenecek olursa, tarihsel süreçte dinin bir başka önemli sosyal işlevi, araştırmamızda daha önce de dile getirildiği gibi, insanlığın geçmişten bugüne ortaya koyduğu maddî ve manevî mirasa dair, dinî, ahlaki ve estetik değerleri, toplumsal hafızaya kaydederek hem muhafaza edilmesini hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak olmuştur.

1.3.4.2. Cumhuriyet ve Gelenek

T.S. Eliot'a (1981: 20) göre, geleneğin, bir önceki kuşağın hayat tarzını, düşüncelerini, kısaca ortaya koyduğu maddi ve manevi kültürü eleştirmeden, onunla yüzleşmeden olduğu gibi devam ettirmek anlamında yorumlanamayacağını söyler.

Yazara göre; bir geleneğe sahip olabilmek demek, her şeyden önce bir tarih şuuruna sahip olmayı gerektirir. Tarih şuuru ise, geleneği geçmişte yaşlanmış bitmiş bir olgu olarak değil, onu şimdide yani "hâl" de yaşayan canlı bir gerçeklik olarak düşünmeyi zorunlu kılar. Dolayısıyla Eliot'un da söylediği gibi, dünden bugüne devam eden organik bir bütünlük olarak gelenek, hem geçmişle hem de bugünle diyalektik bir etkileşim içindedir. Cumhuriyet'in, Türk-Osmanlı siyaset ve yönetim geleneğinin daha önce dile getirilen kimi yanlarını kendine mal edebilmesi, onun kendine duyduğu özgüven kadar, söz konusu "geleneğin" tarihsel devamlılık içindeki vazgeçilemez öneminin farkına varmasıyla ilgilidir. Ancak Cumhuriyet'in "siyaset ve yönetim" konusunda kurumsal açıdan Osmanlı geleneğine verdiği önem, iş, dinin ve onun çevresinde oluşarak bugüne ulaşan kültüre unsurlara gelince yerini âdeta bir kayıtsızlığa bırakır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden pozitivisit modernleşme zihniyeti açısından, insanlığın tarihsel evriminin, çizgisel ve özünde dinden ve onun çevresinde oluşan gelenek ve kültürden bağımsız, sadece siyasal, ekonomik dinamiklerin etkisinin biçimlendirdiği müspet bir süreç olarak algılamasıdır. Cumhuriyet'in kurucu aktörleri de bu algıdan kaçınamamış, toplumsal değişimi, içinde kültürün de önemli bir unsur olarak yer aldığı helezonik bir süreç olarak görmek yerine, onu sadece siyasî ve iktisadî odaklı çizgisel (doğrusal) bir değişim süreci olarak anlamışlardır. Determinist biçimini Marx'ın ekonomi politik anlayışında bulan bu bakış açısı, temelde tarihî değişmelerin, esasen iktisadî bir temele bağlı olarak, siyasî, dinî, kültürel ve simgesel her türlü neden ve zorlamadan bağımsız, adeta kendiliğinden (spontane) işlediğine inanır. Başka bir söyleyişle, bir toplumda, toplumsal değişme ve gelişmeyi sağlayan esas temel, alt-yapı, eş bir deyişle ekonomik yapıdır. Bu paradigma içinde din, sanat, kültür gibi alanlar birbirileriyle diyalektik ilişki içinde ve bağımsız birer varlık alanı olarak değil, altyapının bir fonksiyonu olarak üstyapıyı oluştururlar. Oysa Osmanlı devletinin temelindeki en önemli kurucu

unsurlardan biri olan dinin ve onun çevresinde oluşan kültürün, yüzyıllar boyu toplum hayatında oynadığı rol kadar, insan ve toplum tasavvurunun özgünlüğünün açık bir kanıtı olarak mimarîde, güzel sanatlarda, estetik alanda ortaya koyduğu değerler, Osmanlı'yı Batıdan ayıran önemli bir unsur olmuştur. Dolayısıyla bir medeniyet, geleneksel olarak tarihsel gelişimini yönlendiren birçok siyasi ve iktisadî unsurun yanı sıra, kendi içinde dünden bugüne devam eden bir kültürel bütündür. İşte bir medeniyete ruhunu ve özgünlüğünü veren bu kültürel süreklilik ve bütünlük, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç içinde akamete uğratılmıştır. Tanzimat'tan bu yana başta eğitim ve hukuk olmak üzere farklı toplumsal alanlarda yapılan bölük pörçük Batılı modernleşme, Cumhuriyet'le birlikte bir bütünlüğe ulaşır ve artık geriye döndürülemez bir süreç özelliği kazanır. Çünkü Cumhuriyet'in kurucu kültürü, Batılı yapı taşlarından oluşmuştur. Dolayısıyla bu kültür, Batılı tarzdaki güzel sanatlara, gündelik hayatı dünyevî nitelikleriyle resmeden bir edebiyata, çok sesli müziğe, Darwin'in evrim kuramına dayanır ve Türk halk biliminin modern bir anlayışla ele alınarak incelenmesine yönelik bir yönsemeye sahiptir (Mardin, 2991: 215). Geniş bir açıdan ele alındığında ise Cumhuriyet, geleneği ya da kendi deyimiyle "eski" yi, kökünden kesip atmak, bütün kalbiyle "yeni" ye yönelmek hevesinde görünür. Mustafa Kemal Atatürk'e göre, "İnkılâplar mevcut müesseseleri Zorla (sözcüğün orijinali alıntıda büyük harfle başlamaktadır) değiştirmek demektir." Çünkü inkılâpçının görevi, toplum düzenini, toplumun temel kanun ve kuruluşlarını yalnız gözlemlemek ve eleştirmek değil, onları yeniden kurmaktır" (Aydemir, 1999: 238). Dolayısıyla Yeni Türkiye, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşmenin nicel birikimleri ve tecrübesi üzerine kurulmuş olmakla birlikte, Batılı modernleşmeyi daha keskin siyasî çizgiler içinde kavramaya meyilli zihin yapısının da bir fonksiyonu olarak, kendini siyasî açıdan Osmanlı İmparatorluğu'nun mirasçısı ve kültürel bakımdan geleneğin bir devamı olarak görmez. Oysa son derece kendine özgü bir "teokrasi" olan Osmanlı İmparatorluğu,

yüzyıllar boyunca süren bir gelenek içinde oluşmuş önemli bir maddî ve manevî kültür varlığına sahiptir. Cumhuriyet, geçmişle ilgili doğru bir muhasebe ve hesaplaşma yapılabilse, mimarîden mûsıkîye, güzel sanatlardan edebiyata, Osmanlı medeniyetine rengini ve kokusunu veren bu kültürün, yeni kurulan cumhuriyeti besleyecek en aslî kaynaklardan biri olacağı muhakkaktır. Ancak Cumhuriyet, söz konusu kültürel geleneğin gücünü ve zenginliğini bir imkân olarak görememiş, siyaseten katı pozitivist bir mantıkla ilerlemeyi tercih etmek suretiyle, daha baştan, toplumla arasında bir doku uyuşmazlığına yol açarak, biçim ve öz diyalektiğine dayanan gerçek bir modernleşmenin toplumsal alanda hakkıyla kök salmasının önünü kapamıştır. Bu noktada Cumhuriyet'in "kültürel geleneğin gücünü ve zenginliğini bir imkân olarak görememesi" nin tarihsel bağlama ve Cumhuriyet'in kurucularını da içine alan toplumsal bilincin sınırlarına verili bir takım nedenleri olduğu söylenmeden geçilmemelidir. Daha önce sözü edildiği gibi Türk-Osmanlı modernleşmesi, Batıda olduğu gibi, toplumsal sınıflara dayanan, özellikle de burjuvazinin önderliğinde gelişen bir modernleşme değil, Batılı modernleşmenin gereğine inanmış asker ve sivil bürokrasinin öncülüğünde yürütülen bir modernleşmedir. Tanpınar (2001b: 31), Türk-Osmanlı toplumu dâhil, İslâm toplumlarında, düşünce hayatının durgunluğunun, hatta seviye açısından düşüklüğünün temel nedeninin, toplumların yaşadığı iç buhranların yarattığı içtimaî çöküntüler istisna edilirse, Müslüman toplumlarda bir burjuvazinin teşekkül edemeyişi olduğunu söyler. Tanpınar'ın bu tespiti Türk-Osmanlı toplum yapısının sosyolojik çözümlenmesi açısından son derece değerlidir ancak, Tanpınar'ın sonraki yazılarında bir daha bu burjuvazi meselesine dönmediğini, Türk-Osmanlı modernleşmesini kültürel değişim temelli çözümlemeye çalışırken bu tespitin açılımlarının getireceği imkânları ön göremediğini söylemek gerekir. Keyder'e (1989: 180) göre, burjuva sınıfının tarih boyunca mücadele sahasına hiç çıkmamış olması, Türkiye'nin ideolojik yapısını tanımlayan en önemli unsurdur. Burjuvazinin

modernleşmeye rengini ve kokusunu veremediği bu siyasî boşluk içinde Cumhuriyet'in kurucuları için devleti kurtarmak demek, devletin varlık nedenleri uğruna insan haklarından, malî güç uğruna iktisadî güçten ve kurucu önderlerin arkasında birleşmek uğruna katılım ve demokrasiden feragat etmek demektir. Keyder'in burjuvazi konusunda açtığı paranteze bir katkı olarak; gerçek anlamda kapitalist bir modernleşmenin başarılmasının, siyasî ve iktisadî çıkarlarına öncelik tanımakla beraber, maddî ve manevî kültürün estetik verimlerini koruyarak gelişmesine destek veren, zevki ve kültürü incelmiş, toplum ve insan tasavvuru dünyevileşmiş liberal bir burjuvaziye dayanmasının zorunlu olduğu eklenebilir. Tanzimat'tan Meşrutiyet'e devam eden modernleşmenin, Cumhuriyet'e, hukukî, siyasî, idarî kimi alanlarda nitel bir sıçrama sağlayacak ciddi bir nicel birikim sunduğu kayda değer olmakla birlikte, kültür ve sanatı modern bir bilinçle, nesnel olarak dışardan kavrayıp ona değer biçecek bir toplumsal ve sanatsal bilince sahip olmadığı açıktır. Bu durum aynıyla Cumhuriyet'in kurucularının zihniyet dünyaları için de geçerlidir. Çünkü ezici bir çoğunluğu asker olan bu kadro, gerek askerliğin başka bir deyişle üniformanın töresiyle koşullanmış olmanın, gerek aldıkları pozitif bilim ve teknik ağırlıklı eğitimden, gerekse sonradan bir hayat memat meselesi haline gelen "memleketi kurtarmak" zorunluluğu yüzünden, belki de bu tür modern bir bilinci geliştirebilecek imkânı bulamamışlardır. Dolayısıyla Batılı felsefenin temellerine hakkıyla inememenin yanı sıra Batılı tarihsel gelişmenin bir bakıma izdüşümü olarak da okunabilecek sanat ve edebiyat ürünlerini, güzel sanatlar ve mimariyi de bu bilinçle yakından tanıma fırsatı bulamamışlardır. Bunun böyle olması, kanımca kendi tarihlerini başka bir deyişle kendi maddî ve manevî kültürlerini, ideolojik bir okumanın dışında kalarak hakkıyla değerlendirmelerini önlemiş, bu verimlerin Cumhuriyet'in harcına karışarak onu zenginleştirmesine ket vurmuştur. Dolayısıyla bu dönem, Türk-Osmanlı tarihinin maddi ve kültürel verimlerinin, bir zenginlik ve imkân olarak değil, ideolojik nedenlerle, bir nevi görünmez kılınarak

hayattan kovulduğu, Tanpınar'ın deyişiyle "müzeleştirildiği" bir dönemdir. Göle'ye (1991: 131) göre, Cumhuriyet'in Batıcı seçkinleriyle halk arasındaki yaşamsal ve kültürel kopukluk zayıf tarihselliğin bir parçasıdır. Çünkü bu dönem modernlik "yerel sınıf dinamikleri ve hatta geleneğin yeniden icadı üzerine yükselmekten ziyade", Batının yaşamsal törelerini sahiplenme arzusu anlamına gelir. Kısaca Cumhuriyet modernleşmesi, Batının tersine, varlığını ve anlamını yerel değerlerin ve toplumsal örüntülerin evrimine borçlu değildir.

Tarihsel sürekliliğin ve toplumsal bütünlüğünün sağlanmasında, kültürü, sorun çözücü bir işleve sahip bir bileşen olarak gören Güngör'e (Akgül, 2002: 405) göre, Türk modernleşmesinin toplumsal ve kültürel alanlarda yaşadığı sorunların çözümüne en önemli katkıyı sağlayacak olan aydınlardır. Ancak söz konusu alanlara katkı yapacak aydınların "jakoben ve öykünmeci değil, demokrat, bilimsel ve vicdanî özgürlüğe sahip," çözüm odaklı aydınlar olması gerekmektedir. Yazara göre, modernleşmeden doğan sorunların çözümünde rol alacak bu aydının bir başka özelliği de, modernleşmenin sınırlarını daha bir belirginleştirdiği düşünsel ve ideolojik ayrımları dışlamak yerine, onları, toplumsal sorunların çözümünde bir imkân olarak düşünmesidir. Toplumun içinde yaşayan, onu daha yakından tanımak amacıyla, onun toplumsal pratiğiyle hem hal olan, kısaca kendini, içinde yaşadığı toplum kültüründen soyutlamamış, ona yabancılaşmamış bir aydın, Türk-Osmanlı modernleşmesinin temel sorunlarının çözümünde aranılan aydındır. Öte yandan bu maddi ve manevi kültürel ürünleri, "şimdi" ye kök salmış modern bir bilincin ışığında görememek sorunu, tarihsel olarak sadece Tanzimat-Cumhuriyet modernleşmesinin sivil ve askerî aktörlerine, aydınlarına özgü bir durum da değildir. Siyaseti etkileyen bir güç olarak 1950'lerden sonra sahneye çıkan burjuvazinin de, neredeyse 1980'lerin sonuna kadar, sadece geleneksel kültürün değil modern bir Batılı kültürün verimleriyle hemhal olmadığı, olamadığı açıktır. Dellaloğlu'na (2016: 44-45) göre, bizim memlekette aydınların

elitizminin nedeni burjuvazinin her açıdan kültürsüzlüğüdür. Burjuvazi sadece kendisiyle hem haldir, tarihsel açıdan topluma dönük olmadığı gibi, Batı'ya da dönük değildir. Kanımızca burjuvazinin kültür konusundaki öncü rolünü, devletin, geleneksel olarak toplumsal sınıflar arasında oynadığı hakem rolünden, bu sınıfın lehine çekilmesiyle beraber, 1980'lerden sonra başlayan "küreselleşme" sürecinde geç de olsa belli oranda yerine getirmeye başladığı söylenebilir.

1.3.4.3. 1930-1940 Dönemi Din ve Gelenek Algısı

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Türk-Osmanlı modernleşmesinin, toplumsal yapının özgül dinamiklerinin sonucu olarak bir sekülerleşme sürecine yol açtığı daha önce dile getirilmiştir. Modernleşmenin bu yüzü, tarihsel olarak son derece önemlidir, çünkü Türk-Osmanlı modernleşmesi geniş bir bakış açısıyla ele alındığında, tavanla taban arasında meydana gelen bütün çatışmaların özünde, kutsal olanla dünyevî olanın bulunduğu söylenebilir. Akgül'e (2002: 395) göre, bunun böyle olması olağandır, çünkü modernleşme sürecine girmeden önce kendine özgü bir kültür ve medeniyete, bir değerler sistemine sahip olan Türk toplumu, modernliğin içeriği ve biçimi nedeniyle kutsalla bağını koparak seküler bir evrensellik inşa etmeye, başka bir deyişle bambaşka bir değerler sistemine geçmeye çalışmıştır. Dolayısıyla Batılı modernleşme sürecinin özellikle Cumhuriyet'in kuruluşuyla başlayan evrede "soyut-somut bütün varlık ve değer alanını modernleşme kurgusu içinde zorunlu bir değişime tâbi tutması" kutsal olanla, dünyevî olan arasında sancılı bir sürecin başlamasına yol açmıştır. Bu noktada modernleşme öncesi toplumsal hayatın odağında bulunan din ve onun toplum tasavvuruyla, Cumhuriyet'in pozitivist ve seküler toplum tasavvuru karşı karşıya gelmiştir. Daha önce de sözü edildiği gibi, baştan bu yana Türk-Osmanlı toplumunda din, hem bireysel hem de toplumsal alanı bütünüyle kuşatan en temel unsur olarak işlev taşımıştır. Erol Güngör'e (Akgül, 1999: 396) göre; Osmanlı toplum yapısında din, "insan eylemlerinin odağında kültür yapıcı bir öğe, kimlik ve şahsiyetin oluşturan temel

değerlerin kaynağı" olarak işlev görür. Güngör'ün yaklaşımından yola çıkarak böylesi bir toplumsal yapıda dini, kültürden, gelenek ve ananeden ayırmak da oldukça güçtür. Gerçi din ve gelenek birbirine bağlı olmakla birlikte bütünüyle aynı şey değildir. Din, insanı yaradılışa eş bir deyişle kaynağı olan Tanrıya bağlayan bir hakikat bağıdır. Ancak bu hakikat bağı insanın kişiliğinden, toplumsal hayat pratiğinden ve sosyal eylemlerinden sökülerek ele de alınamaz. Dolayısıyla Osmanlı toplum yapısında kanımızca din ve gelenek, bir madalyonun tersi ve yüzü gibi bir arada, hakikatin dışa dönük yüzünü oluşturur. Din Osmanlıda yaşayan canlı bir varlık olarak hayatın, dolayısıyla toplumsal değişmenin de içindedir, gerektiğinde ona katkı da sunar. Söz gelimi Türk-Osmanlı modernleşmesinin başından beri batılı kurumsal yapılar ve değerlerle, İslâmî kurumsal yapı ve değerler arasında kurmaya çalıştığı uzlaşı ve bağdaştırma çabaları, hukukî alanda kaynağını dinsel hukuktan alan "Mecelle" gibi olumlu örnekler vermiştir. Ancak bu hukukî düzenleme, burada sayıp dökemeyeceğimiz birçok nedenden ötürü toplumsal hayatın geniş alanlarına uygulanamamış, o yüzden pek az etkili olabilmiştir.

Cumhuriyet'in 1930'lu yılları, 1929 Ekonomik Buhranı' nın da etkisiyle, devletin ekonomide izlenen "liberal" anlayıştan geri adım atmasına, siyasi, sosyal, kültürel alanlarda ise daha müdahaleci bir çizgiye oturmasına neden olur. Bu dönem ekonominin yanı sıra devletin Türk Tarih Kurumu (1931) ve Türk Dil Kurumu (1932) nu kurarak, dil ve kültür alanında da önemli adımlar attığı bir dönemdir. Öte yandan Cumhuriyet, Batılı modernleşme yolunda atılacak en önemli adımlardan birinin, dinin toplumsal ve siyasal alandaki temsil gücüyle ilgili olduğunu anlamıştır. Bilindiği üzere, Cumhuriyet'in ideal bir ulus ve halk kavramını merkezine alan rasyonel toplum anlayışına göre, soyut ve aşkın bir gerçeklik olarak din, bilginin kaynağı olarak kabul edilmemektedir. Çünkü Batının yaşadığı tarihsel süreçte din merkezli ilahi düzen yerini rasyonel akıl merkezli bir düzene bırakmış, din, toplumsal hayata yön vermek ve

düzenlemek işlevini kaybetmiştir. Öte yandan Cumhuriyet'in kurucu aktörleri açısından din meselesi aynı zamanda bir dil meselesi demektir. Bilindiği gibi 1910'lu yıllarda kimi istisnai durumlar olmakla birlikte, Cumhuriyet dönemine kadar Osmanlı'da hutbelerin dahi Arapça okutulduğu bilinmektedir. Bu hutbelerin kimilerinde sadece öğüt/nasihat bölümü Türkçedir. Tümüyle Türkçe olmak üzere ilk hutbe, Atatürk'ün emriyle 5 Şubat 1932'de Süleymaniye Camii'nde okutulur (Kılıç, 2020: 47). Cumhuriyet'in önde gelenleri, rejimin teorisyenlerinden biri olan Ziya Gökalp'in, imparatorluktan ulus devlete doğru çözülme sürecinin zor şartlarına uyum sağlamak amacıyla geliştirdiği "Dinî Türkçülük" düşüncesinin etkisi altındadırlar. Dolayısıyla dinin gerçek anlamda insan aklıyla muhatap olabilmesinin bir yolunun da, insan dimağına Türkçe seslenmesi olduğuna inanmaktadırlar. Çünkü onlara göre; dil, düşüncenin de, medeniyetin de aynası, daha doğrusu kendisidir. Yeni kurulan Cumhuriyet bir ulus devlettir ve bu ulus devlet asıl olarak, Anadolu'da yaşayan, günlük hayatında Türkçe konuşan bir Türk milleti gerçeği üzerinde yükselecektir. Gökalp'e (1955: 113-114) göre, Dinî Türkçülük demek, din kitaplarının yanı sıra hutbe ve vaazların da Türkçe olması demektir. Yazara göre; bir millet, din kitaplarını okuyup anlayamadıkça dinin hakiki anlamını öğrenemez. İbadetten alınacak vecd ve lezzet de okunan duaların bütünüyle anlaşılmasına bağlıdır. Gökalp'e göre bunda herhangi bir beis de yoktur. Çünkü İslâm'ın en önemli adlarından biri olan İmam-ı Âzam bile, namazdaki surelerin ana dilde okunmasında bir sakınca olmadığını söylemektedir. Bu noktada Gökalp'in "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" (1918)" adlı kitabında, yeni kurulacak toplumsal düzende, dine daha geniş bir alan ve imkân tanıyan bakış açısının, sonradan yazacağı "Türkçülüğün Esaslar" (1923) nda yerini çok daha dar bir perspektife bırakacağı anılmalıdır. Bilindiği üzere Gökalp'in "Dinî Türkçülük" anlayışının izindeki uygulamalar, 1932 yılında, aynı yıl Bursa'da bir ayaklanmaya da yol açacak olan ezanın Türkçe okunmasıyla sonuçlanacak sürecin de önünü açacaktır

(Kılıç, 2020: 30). Aslında bunda şaşılacak bir şey de yoktur, çünkü daha önce de dile getirildiği gibi Cumhuriyet'in kurucu aktörlerinin zihniyet dünyasının biçimlenmesinde Aydınlanmacı fikirlerin, siyasi alana ilişkin eylemlerinde ise özellikle Fransız ve Rus Devrimlerinin büyük bir etkisi vardır. Cemal Süreya (1990: 221) 'nın "Kısa Türkiye Tarihi III" adlı şiiri, yeni kurulan Türk Tarih Kurumu ekseninde yapılan çalışmalara atıfta bulunur, dönemin dil ve tarih tezlerine ışık tutmanın yanı sıra, iktidarın dinsellik ve sekülerlik algısını ironik bir üslupla ortaya koyar:

Türkiye'nin adı,
Soyadı yasasından beri
Atatürk adından
Soyutlanamadı:
1930'lu yıllarda
Etitürkiye
1940'lı yıllarda
Atetürkiye
(…)

1931 yılında laiklik ilkesinin kabulünde, Gökalp'in düşüncelerinin büyük bir etkisi vardır. Bu tarihten sonra laiklik, Cumhuriyet Halk Partisi'nin altı temel ilkesinden biri haline gelecek, 1937 yılında ise Türk anayasasının bir parçası olacaktır. Mardin'e (1991: 99) göre, Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yürürlüğe konulan laiklik, toplum nezdinde, din ve devlet işlerinin ayrı yürütülmesi kisvesi altında, devletin, vatandaşların dinî hayatına müdahalesi olarak yorumlanacaktır. Öyle ki; Nal'a (2005: 139) göre, bu dönem, kimi CHP'liler tarafından dinde reform düşüncesi bile ortaya atılacaktır. Bu düşünceyi ortaya atanlara göre, laik, eş bir deyişle devlet ve din işlerinin birbirinden ayrıldığı bir toplumsal yapıda, Diyanet İşleri Başkanlığı gibi bir kuruma ihtiyaç yoktur. Bu düşünceyi savunanlara göre, ibadetlerin bütünü Türkçe olmalı, ibadet yerleri Türk geleneklerine uygun bir biçimde düzenlenmelidir. Ruhbanlığın simgesi olarak

değerlendirilebilecek cüppe, sarık gibi dinsel bütün kıyafetler yasaklanmalı, ibadet usul ve zamanları yeniden düzenlenmelidir. Sonuç olarak; yeni kurulan Cumhuriyet'te, dinin de, amaçlanan toplumsal dönüşüme ayak uyduracak bir kıvama getirilmesi gerekmektedir. Bu yüzden Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden yıllar içinde, hilafetin ve saltanatın kaldırılmasıyla başlayan ve laikliğin kabulüyle devam eden süreçte, din ve devlet meselesi biçimsel de olsa bir "çözüme" bağlanmıştır. Ancak bu meseleye bağlı olarak, siyasî ve toplumsal alanda ortaya çıkan çatışma ve gerilimlerin bugüne değin devam ettiği, toplumsal bir uzlaşıya kavuşturulamadığı da bir gerçektir.

1.3.4.4. 1946-1950 Sonrası Toplumsal Değişme ve Modernleşme

Türk-Osmanlı Modernleşmesi, gerek tarihsel şartlardan dolayı yukarıdan aşağıya doğru işleyen modernleşme süreci ve otoriter karakteri, gerekse Batılı anlamda toplumsal sınıfların yokluğu nedeniyle, kapitalist modernleşmenin temel bileşenlerinden olan, liberalleşme, farklılaşma, bireyleşme, özgürleşme gibi sonuçları üretememiştir. Daha önce sözü edildiği gibi, Tanzimat-Cumhuriyet hattındaki modernleşmenin otoriter bir karakter taşıması, siyaseten bu sürecin hiçbir zaman aktif bir unsuru haline gelemeyen burjuvazinin ülkedeki güçsüzlüğünü ve modernleşme sürecinin faillerinin "sınıfsal" karakterini gösteren bir fenomendir. Her şeyden önce güçlü bir burjuva sınıfı iktidarı olmadan Batılı bir kapitalistleşmenin hakkıyla gerçekleşemeyeceği ortadadır. Bunun yanı sıra otoriterliğin Cumhuriyet'in baskın bir karakteri haline gelmesinin bir nedeni de, özellikle savaşların ve iç karışıkların bir sonucu olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla uzanan süreçte, âdem-i merkeziyetçi bir anlayıştan devlet merkezli bir siyaset anlayışına doğru hızlı geçiştir. Dolayısıyla Cumhuriyet, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlardaki otoriter karakterini biraz da bu geçiş sürecinde izlenen siyasetin sonuçlarına borçludur. Toplumsal sınıfların tarihsel, siyasal gelişmeyi biçimlendirecek güce sahip olmadığı yerde, siyaset, özgül tarihsel dinamiklere bağlı olarak yeni aktörler kazanır. Sonuç olarak Cumhuriyet kendini

konuşlandırırken, uygulamada ne Avrupa'daki modernleşmeyi ne de yanı başındaki Sovyet Devrimi' ni bütünüyle örnek alabilmiş, kendini olabildiğince "millî" ve devletçi bir perspektif içinde, kendi siyasî ve iktisadî, koşullarından hareket etme ihtiyacı içinde hissetmiştir. Özellikle 1929 Ekonomik Buhranı' ndan sonra, siyasete baştan beri rengini veren otoriter yönelim giderek iktisadî alanı da etkisi altına almıştır. Dönemin ekonomi bakanına göre (Ünsaldı: 2008: 50), Yeni Türkiye'nin iktisadî ve siyasî politikaları diğer ülkelerden uygulananlara benzemeyecektir. Çünkü Cumhuriyet, tarihsel ve zihni yapısına uygun gerçekçi ve özgün bir politika geliştirmek zorundadır. Devlet, "bırakınız yapsınlar, bırakınız gitsinler" diyen liberalizmin ne de her şeyi kendi tekeline alan bir sosyalizmin izinden gitmeyecek, devlet ve özel sektör ekonomiyi canlandırma sorumluluğunu birlikte üstlenecektir. Bankacılık ve ağır sanayi gibi özel sektörün henüz gücünün yetmediği alanlar devlet tarafından idare edilecek, kısaca bu süreçte bazı alanlar devletin sorumluluk alanına girerken bazı alanlar da özel sektöre bırakılacaktır.

Devletin, dönemin iç ve dış koşullarını dikkate alarak, iktisadî ve siyasî alanda izlediği kendine özgü politikaların kültür alanına da yansıdığı görülmektedir. Cumhuriyet'in, kuruluşundan beri, amaç ve ideallerini geniş halk kitlelerine anlatmak, onlarla bütünleşmek arzusu içinde olduğu söylenebilir. Ancak devletin dönem itibarıyla imkânları iletişim açısından buna uygun değildir. Büyük şehirlerde yaşayan ekonomisi ve eğitim düzeyi görece daha yüksek durumdaki halk kitleleri cumhuriyetle birlikte başlayan yeni dönemi daha yakından değerlendirebilmekle beraber, nüfusun çoğunun yaşadığı Anadolu olup bitenlerden habersizdir. Cumhuriyet, bu boşluğu, daha önce sözü edildiği gibi 1932 yılında Halkevlerini, 1940 yılında ise Köy Enstitülerini kurarak aşmaya çalışacaktır. Narlı'ya (2012: 227) göre, Köy Enstitüleri, Cumhuriyet'in ülkülerini Anadolu'ya taşımak, taşra ve merkez arasında güçlü bir bağ kurmak düşüncesinin ürünü olduğu kadar, Anadolu'yu kalkındırma, imar etme arzusunun da bir sonucudur. Taşrayı kendi koşulları içinde kalkındırmanın, geliştirmemin yollarını

arayan bu yapı, aynı zamanda köy ve köylünün gerçeklerini anlayıp yorumlayan aydın insanların yetişmesini kendine amaç edinmiştir. Bu adımlara eklenebilecek önemli bir olay da yine 1940 yılında, Batılı klasik eserlerin Türkçeye kazandırılması amacıyla kurulacak olan Tercüme Bürosu'dur. Bilindiği üzere, Osmanlı'da biraz da Batılı modernleşmenin zorunluluklarından doğan bir tarihe sahip olan Tercüme faaliyeti, hem Batı'yla diplomatik yazışmalarda hem de kimi Batılı eserlerin dile kazandırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Osmanlı'da kurulan ilk Tercüme Bürosu'nun, adı Encümen-i Dâniş' dir ve kuruluşu (1851) Tanpınar'ın "medeniyet krizi" nin başlangıcı olarak kabul ettiği Tanzimat dönemine uzanmaktadır. Bu noktada Tanpınar'ın bu konuyla ilgili bazı düşüncelerine yer vermek hem yazarın modernleşme konusundaki düşüncelerinin zaman içinde değiştiğini görmek, hem dönemin Türkiye'sine bakış açısını işaretlemek hem de özel olarak tercüme konusundaki düşüncelerinin ortaya konulmasında yararlı olacaktır. Tanpınar, kendisinin de belirttiği gibi Cumhuriyet'in erken dönemlerinde radikal bir cumhuriyetçidir, devrimlerden yanadır, yazara göre, gelişmenin, çağdaşlaşmanın yoluysa Batı'yı örnek almaktan geçmektedir. Yazar (2007: 53), 1936'da yayımladığı "Bizde Roman" başlıklı yazısında, Cumhuriyet'in ilanından bu yana geçen on iki yılda Türk vatanının yeni ufuklara doğru gittiğini, hayatın neredeyse her gün, muazzam değişmelere sahne olduğunu, iktisadî hayatın, itikatların, yaşayış biçimlerinin kısacası bütün bir cemiyetin kökünden değiştiğini söylemektedir. Yazar'a göre; sorun, bütün bu olup bitenlerin bir aksini milli kütüphanemizde bulmanın imkânsız oluşudur. Bir başka ifadeyle bir parçası olmak istediğimiz Avrupa'nın medeniyetinin sanat, edebiyat ve düşünce hayatına düşünce hayatına yön veren eserleri Türkçedeı Türkçede izlemek etmek yazık ki mümkün değildir. Kim bilir, belki de Tanpınar'ın bu serzenişinin etkisiyle, bu konu zaman içinde programa alınacak, Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel döneminde kurulan Tercüme Bürosu, özellikle Batı'nın klasik eserlerini Türkçeye kazandıracaktır. Kısaca Halkevleri ve Köy Enstitüleriyle

beraber bu üç yönelim, Cumhuriyetin Batılı ideallerine uygun olarak, Anadolu'da cemaat-din eksenli toplumsal kültürü, "çağdaş" bir forma dönüştürmek yolunda attığı önemli adımlardandır. 1940'lı yılların önemli siyasi olaylarından biri de İkinci Dünya Savaşının sona ermesinin getirdiği siyasi küresel atmosfer içinde dönemin Tek Parti hükümetinin 1946'da yılında ilk kez çok partili bir seçimin önünü açmasıdır. Tek Parti yönetimi, İkinci Dünya Savaşı sonrası kurulan yeni düzen içinde, artık kendi içine kapalı kalamayacağının, kabuğunu kırmanın vaktinin geldiğinin farkına varmıştır. Bu farkına varış, dünyanın genel siyasî gidişatına uyum sağlayabilmek için "demokrasi" ye geçişi, başka bir deyişle yönetimin meşruiyetini halkın özgür iradesinden aldığı bir siyasi değişikliği gerekli kılmaktadır. Keyder (1989: 161), Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı bir toprak aristokrasinin yanı sıra, otoriter Tek Parti rejimini tehdit edecek güçte bir burjuvazinin ve yabancı sermayenin olmamasının "tek partili dönemden çok partili döneme yumuşak geçişi sağlayan başlıca maddi koşullar olduğunu söylemektedir. Ancak muhtemel bir seçimde Tek Parti hükümetinin lehine gibi görünen bu koşulların yanı sıra Tek Parti hükümeti, yapılacak bir seçimi kaybetmemek için, tarihinde ilk kez kendisine oy verecek bir toplumsal tabanını yaratmak ve desteklemek zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Yapılacak seçimler öncesinde de, iktidarını sürdürmek için, bir toplumsal tabana yaslanmak ihtiyacını hisseden hükümetin topraksız köylüye toprak dağıtarak desteğini kazanmaya çalışması ise kayda değer bir olay olarak anılmayı hak etmektedir. Keyder'e (1989: 104) göre; 1946-1950 yıllarında İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı döneminde toprak reformu ürkek bir biçimde yürütülerek 33.000 aileye devlete ait arazi tahsis edilmiştir. İşin ilginç tarafı, başta önderleri bu uygulamaya karşı çıkan Demokrat Parti döneminde (1950-1960) bu sayının 312.000'e ulaşmasıdır. Yazara göre, Tek Parti'nin bu uygulamasının altında yatan şey, elbette "bir toplumsal devrimin amaçlanması" değil, bürokrasinin, burjuvazinin gittikçe güçlenen ve karşılığını Demokrat Parti saflarında bulan muhalefetine karşı, yoksul köylülerle yeni

bir ittifak kurma çabasıdır. Ancak bilindiği üzere, 1950 seçimleri öncesindeki bu arayışlar, Tek Parti'nin yeni bir ittifak kuramayarak bozguna uğramasının yanı sıra, seçimlerden sonra siyasete damgasını vuran ve zaman içinde, siyaseti mihverinde döndürmeye başlayan burjuvazinin güçlenmesine yol açacaktır. Bu dönemin tipik durumlarından bir de Tek Parti yönetiminin siyaseten dine bakış açısında meydana gelen "değişme" dir. Tek Parti, hem parti içindeki muhafazakâr milletvekillerinin hem de oy almayı hesap ettiği halk kesimlerinin hoşnutsuzluklarının farkındadır.

1940'lı yılların sonu, muhafazakâr sağda, Köy Enstitüleriyle ilgili şikâyetlerin arttığı bir dönemdir. Özellikle Genelkurmay Başkanlığından ayrılmak üzere olan Fevzi Çakmak Paşa, bu Köy Enstitüleri meselesini âdeta şahsi bir mesele haline getirmiştir. Erten'e (2010:271) göre; ikide bir dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye "bu komünist yuvalarının ne zaman kapatılacağını" sormaktadır. İnönü de CHP Kurultaylarında "Enstitüler" aleyhinde bir cereyan başladığını, giderek grubun çoğunun bu kurumlar aleyhine görüş bildirir hale geldiğini söylemektedir. Gerçi kendisi bizzat şikâyetleri yerinde incelemiş, şikâyetler konusunda ikna olmamıştır. Sonuçta baskılara dayanamayan İnönü, hiç istememesine rağmen "çocuğum" dediği bu okulların kapatılmasının önünü açar. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'i ve Köy Enstitülerinin kurucularından İsmail Hakkı Tonguç'u kendi deyimiyle "gönüllerini de alarak" görevden uzaklaştırır. Milli Eğitim Bakanlığına ise muhafazakârlığıyla meşhur Reşat Şemsettin Sirer'i atamak zorunda kalır. Köy Enstitüleri seçimleri büyük bir farkla kazanan Demokrat Parti tarafından 1954 yılında kapatılır, daha sonradan temel işlevinden uzaklaştırılarak öğretmen okullarına dönüştürülür. Böylece Cumhuriyet Halk Partisi'nin, laik ve rasyonel bir anlayışla kırsal alanı, kültürel ve tarımsal olarak dönüştürme projesi akamete uğrar. İlk kez 1946 yılında yapılan çok partili seçim sürecine kadar, Yeni devletin kurucu partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi, bütün bu dönem boyunca radikal ya da militan denecek bir laiklik anlayışını sürdürmüştür. Ancak

bu tarihten sonra serbest seçimlerde bir toplumsal tabana dayanmak, ondan iktidarda kalacak oyu alabilmek zorunluluğu, CHP'yi, katı din ve laiklik de dâhil birçok alanda "taviz" vermeye itmiştir. Bu dönem "okullarda din eğitiminin verilmesi" ve "ilahiyat fakültelerinin" kurulması konusunda Demokrat Partili ve CHP'li milletvekillerinin bir ağız birliği içinde oldukları göze çarpar. Sözgelimi partinin 1948'de yapılan Yedinci Kurultay'ında, CHP' nin gelenekçi ya da muhafazakâr olarak adlandırılan kimi milletvekilleri, okullara din dersinin konulmasını, üniversitelerde bilimsel yöntemlerle din eğitimi verilmesini savunmuşlardır. Partinin muhafazakâr milletvekillerinden Şemsettin Günaltay, 1949 yılında düzenlediği bir basın toplantısında, din eğitimiyle ilgili söz konusu yasayı parti olarak desteklediklerini ancak, Türk İnkılabını korumanın en temel görevleri olduğunu, vicdan hürriyetine saygı beslemekle birlikte, dinsel hurafelerin, Türk milletin ruhuna egemen olmasına asla izin vermeyeceklerini söyler. DP milletvekillerinden biri olan Fuat Köprülü de, DP'nin laiklik ilkesini öteden beri koruduğunu ve savunduğunu, komünizmin Müslüman memleketlere, özellikle de tutucu kesimlere yeşil sarık sararak girdiğini ileri sürer. Cumhuriyet'in en önemli temellerinden biri olan laiklik, çok uzun zamandan beri sürdürülen bir savaşın sonunda kazanılmıştır. Köprülü'ye göre, laiklik ortadan kalkarsa, düşünce özgürlüğünün sınırları daralacaktır. Dolayısıyla partisi okullarda dinî eğitime taraf olmakla birlikte, laikliğin korunması konusunda çıkarılacak bir yasaya da taraftır (Nal, 2005: 140). Bu görüşlerden anlaşıldığı kadarıyla her iki parti de muhtemel bir seçimi kazanabilmek için, halkın dinî hissiyatını tatmin edecek bir takım girişimlerde bulunmakla birlikte, bu girişimlerin, Cumhuriyet'in bu konudaki bakış açısıyla çelişemeyeceğini, onun ideallerine bağlı olduklarını dile getirmektedirler. İşte bu durum kanımızca, siyaseten kimi yazarların sağ ve sol Kemalizm olarak adlandırdıkları bir sosyal olguya da ışık tutmaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşundan öncesi aşamaya da uzanan bir süreçte, kimi görüşleri birbirinden ayrı da olsa, siyasal olarak etkili olmuş sivil ve askeri bürokrasi, dinin başka

bir söyleyişle İslâm'ın devlet rejimi içindeki konumu da dâhil, onun getirdiği değerler konusunda görünürde anlaşmaktadırlar. Başka bir söyleyişle bu açıklamalardan hareketle her iki partinin de laiklikten yana bir tutumla, dinin siyasallaşmasına karşı bir konumda yer aldığı söylenebilir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dile getirilen "her ulusun kendi kaderini tayin etmesi", anlayışı, bu dönemi izleyen yıllarda Kurtuluş Savaşı örneğinde de görüleceği gibi, dünyada milli mücadelelerin fitilini ateşlemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, emperyalizmin Müslüman dünyadaki sömürgeci yaklaşımına karşı hareketlerin temelindeyse milli değil dinî bir hissiyatın yer aldığı görülmektedir. Bu durum elbette ki bu ülkelerde dinin, tarihsel açıdan siyasal ve sosyokültürel olarak işgal ettiği yerle ilişkilidir. Dinin bu dönemdeki siyaset yapıcı özelliği, bilindiği üzere, Türkiye'de de hatırı sayılır bir birikime sahiptir. Dolayısıyla bu dönemin Türkiye'sinin siyasal ve kültürel ortamında oluşan dinsel canlılığın, çevre ülkelerde meydana gelen gelişmelerden etkilenmemesi düşünülemez. Sözgelimi Mardin'e (1991: 229) göre, yayın hayatına 1943'te, Tek Parti döneminde başlayan ve muhalif bir dergi niteliği taşıyan Necip Fazıl Kısakürek'in yönetimindeki siyasal İslâmcı "Büyük Doğu" dergisi, bu dönem, Cumhuriyet'le âdeta bir hesaplaşma içindedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel cansızlığına inanan Kısakürek, Türk gençliğinin düşüncesini geleneksel kanallara yönlendirmek girişimde bulunarak İslâm'ı siyasal bir ideoloji olarak yeniden değerlendirmek istemiştir. 1950'den sonra DP döneminde de artarak sürecek olan bu mücadelede, İhvan-ı Müslim'in ideologlarından Mısırlı Seyyid Kutub' un siyasal düşüncelerinin büyük bir etkisi vardır. Kaldı ki, 1950 seçimleriyle beraber Tek Parti anlayışı sona ermiş, ezanın yeniden Türkçe okunmaya başlamasıyla, Cumhuriyet'in laik rejimiyle "hesaplaşmanın" yolu canlı bir biçimde yeniden açılmıştır. Başlangıçta DP hükümetinin açık desteğini alan Dergi, kanımızca getirdiği eleştirilerle rejimin çizdiği sınırların dışına çıkmaya başladığında, kimi zaman kapatılarak kimi zaman da parasal

desteği kesilerek cezalandırılmıştır. DP dönemi her ne kadar milli ekonomiden uzaklaşıldığı ve siyasetin giderek ABD eksenine oturduğu bir dönemi ifade etse de, daha önce sözü edilen sağ Kemalist kültür ve din anlayışının yanı sıra, dünyada yaşanan değişimin de etkisiyle, köktenci İslâm'a karşı gerekli önlemleri almak zorunda kalmıştır.

Göle'ye (1991: 132) göre; Tanzimat'tan bu yana devam eden Batı medeniyetinin Avrupa deneyimiyle özdeş görülmesi, 1950 seçimleri sonrasında yerini "Amerikan deneyimine yönelik bir modernlik öykünmesine" bırakmıştır. Elbette Göle'nin burada kast ettiği, devletin Truman Doktrini ve Marshall Yardımı'yla beraber, milli ve bağımsız bir ekonomiden hızla uzaklaşarak ABD'nin emperyalist siyasetinin etkisine girmesinin yanı sıra, Tanzimat'tan beri süre gelen Avrupalı modernleşme çabalarının, ABD eksenine doğru kaymasıdır. Eisenstadt (2014: 142-143) ise, Türkiye'de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan yeni çok partili rejimin, en azından ilk başta, gelişebilir bir yapıdaki yeni güçlere ortak bir zemin sağlayamadığını söyler. Yazarın burada sözünü ettiği, "gelişebilir yapıdaki yeni güçlerin" en başında burjuvazinin geldiği açıktır. Gerçekten de bu dönem, Cumhuriyet'le birlikte, devletin koruyucu kanatları altında geliştirilmeye çalışılan "milli" burjuvazinin aktif siyaseti yönlendirecek bir güç olmadığı görülmektedir. 1950 seçimleriyle birlikte her ne kadar Cumhuriyet'in kuruluşundan beri izlenen milli siyaset ve ekonomi anlayışından uzaklaşılmaya başlanılmış olsa da, iç siyaset açısından aslında bu seçim, yönetimdeki sivil ve asker kadronun başka bir kadroyla yer değiştirmesidir. Öte yandan Ordunun Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana siyaset ve yönetim üzerindeki etkisinin çok büyük oluşu, daha önce de sözü edildiği gibi, Türk-Osmanlı modernleşmesinin temel karakteristiklerinden biridir. Ünsaldı'ya (2008: 57) göre, Ordu bu dönem, siyasal açıdan içten içe kaynamaktadır. Yazar, seçim öncesi, hali hazırda orduda görevli general ve subaylardan oluşan bir grupla, Demokrat Parti'ye yakınlığıyla bilinen anayasa hukuku profesörü Ali

Fuat Başgil arasında, Yıldız Askeri Akademisi yakınlarında yapılan bir toplantıdan söz eder. Bu toplantıda asker grubun sözcülüğünü yapan general, siyasal-toplumsal gidişattan hoşnutsuzluğunu dile getirerek harekete geçmeye karar verdiklerini söyler. Ancak DP'nin ve CHP'nin seçime gitme yönünde aldıkları ortak karar sonucu bu "hareket" gerçekleşemez. Ama bu durum Ordu'nun siyaseten gücünü hâlâ olanca ağırlığıyla koruduğunu, anayasal rejimin düzen ve kontrolü için kimi zaman açık kimi zamansa örtük bir mücadeleyi sürdürmeye kararlı olduğunu gösterir. Ordunun siyaset üstündeki bu sultasının gelecekte, 27 Mayıs 1960 İhtilali'yle başlayacak askerî darbelere sağlam bir zemin oluşturduğu ise malumun ilamıdır.

1950-1960 yılları arasındaki toplumsal değişimin çarpıcı bir yönü de, köylerden kentlere doğru gelişen içgöç hareketiyle birlikte, geleneksel ve dinsel değerlerdeki dönüşümün daha gözle görülür hale gelmesidir. Söz konusu içgöç hareketleri 1955 yılından sonra anarşik bir görünüm kazanarak 1980 sonrasına kadar devam etmiştir. Bu dönem Türkiye açısından, Tönnies'in kavramlaştırmasıyla söylenirse, "cemaatten topluma" geçişin işaretleriyle doludur. Bu geçişin en temel özelliklerinden biri ise, kentleşmeyle beraber giderek artan işbölümünün ve uzmanlaşmanın cemaat toplumundaki dinsel ve geleneksel temele dayanan dayanışmayı çözmeye başlamasıdır. Bu çözülmede, köyden kente göç edenlerin, toplumsal hayatta mecburen ilişki içine girdikleri işçilerin ve küçük burjuvazinin değer yargılarının da kanımızca büyük bir etkisi vardır. Bunlara kırsaldaki geniş aile yapısının, kentlerde zaman içinde çekirdek ailelere dönüşmesinin, buna bağlı olarak kadının çalışma hayatına katılmasının getirdiği sonuçlar da eklenebilir. Bu sonuçlardan biri, geniş ailenin töresini düzenleyen dinsel değerlerden giderek uzaklaşmak, bir diğeri ise "dinin" kadına bakışı açısının değişmeye başlamasıdır. Kısaca Türkiye'de 1950'den sonra, Demokrat Parti döneminde başlayan göç ve kentleşme olgusu, zaman içinde dinsel ve geleneksel değerlere bağlılığı

zayıflatmış, inanan insanların dünyasında ister istemez bir sorgulamaya ve dünyevileşmeye yol açmıştır.

Bilindiği üzere Tönnies'in cemaat yapılarındaki sosyal bütünleşmesinin temelinde, geleneksel değerler ve din olgusu vardır. Din, bu tür toplumlarda kültürün hem yaratıcısı hem taşıyıcısı hem de sosyal bütünleşmenin en önemli bileşeni olarak işlev görür. Bu sosyal bütünleşme içinde manevî olduğu kadar maddi unsurlar da ahenk içinde bir arada bulunmaktadır. Öte yandan, toplumları, tarihsel gelişimleri içinde, makro ölçekte meydana gelen, siyasî, ekonomik, sosyal değişimlerin ışığında anlamaya çalışan sosyal araştırmalar, kentleşmenin oluşumuna ve gelişmesine yön veren dinamikleri ortaya koymak yoluyla, bu sürecin yol açtığı toplumsal sorunların çözümlenmesine ışık tutar. Türkiye'de 1950'li yılların ortalarından başlayan ve giderek artan kentleşme olgusu, kente gelenler açısından birçok imkânın yanı sıra, insanların kentle sosyal bütünleşmesini zorlaştırıcı birçok ekonomik, sosyal ve kültürel sorunu da beraberinde getirmiştir. Kemal Karpat'a (2016: 23) göre, bu dönem "nüfus artışı, iktisadî kalkınma, tarımın makineleşmesi, toprağı tasarruf biçimdeki değişmeler, artan iletişim" gibi olgular, göç hareketlerinin temel karakteristiklerini oluşturur. Türkiye'nin modernleşme eş bir deyişle de toplumsal değişme süreci açısından bakıldığında ise, iç göç ve kentleşme sürecinin, geleneksel değerlerin dönüşümünün yanı sıra, farklı toplumsal sınıf ve gruplar arasındaki çelişki ve eşitsizliklerin bir uyuma ulaştırılmasında önemli bir yeri olduğu açıktır. 1950-1960 döneminin en önemli toplumsal değişmelerinden biri de 27 Mayıs 1960 İhtilali'dir. Bu ihtilalle birlikte ordu, -1908'de İttihat ve Terakki'nin yaptığı sayılmazsa- devlet yönetimine ve demokrasiye doğrudan ilk kez müdahalede bulunmuştur. Ünsaldı'ya (2008: 69) göre, Demokrat Parti iktidarının bir şekilde sona ereceği aslında 1950'li yılların ikinci yarısından sonra meydana gelen birçok değişiklik nedeniyle baştan belli gibidir. Çünkü bu dönem, bu bölümde daha önce de sözü edildiği gibi İslâm'ın siyasal yaşamda yeniden güçlü bir

biçimde yer aldığı bir dönem olmasının yanı sıra, bürokratik seçkinlerin, özellikle de askerlerin "meşruiyet tekelini yerel eşraf ile büyük ve orta toprak sahipleri gibi başka toplumsal gruplarla paylaştıkları bir dönem" olmuştur. Cem (1977: 408-409) de Ünsaldı'nın görüşlerine yakın bir bakış açısı sunmaktadır. Yazara göre; 1950'de Demokrat Parti'yle başlayan dönem, sivil ve askerî bürokrasi için, eşraf ve büyük toprak sahipleri lehine bir düşüş dönemini işaret eder. Yeni iktidarın sahipleri, bir dönem karşılarında el pençe divan durdukları eski güç sahiplerinden, çeyrek asrın acısını çıkarmaktadırlar. CHP döneminde kendi yarattığı iktidarın her zaman yanında yer alan, bir bakıma kendi sivil kadrosuna devleti yönettiren ordudan, bu seçimle beraber hem de sivillerin emriyle kışlasına dönerek aslî işini yapması istenmektedir. Bu anlayış bütün bir DP dönemi boyunca devam etmiş, yazara göre, ihtilale âdeta davetiye çıkarılmıştır. 27 Mayıs 1960 müdahalesi, siyasi ve toplumsal açıdan Türkiye'nin geleceğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamış, ordunun daha sonra yapacağı askerî darbelere "meşru" bir zemin hazırlamıştır.

Kısaca söylemek gerekirse, Osmanlı-Türk toplumunun, sadece Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan devrimlerin etkisiyle değil, Tanzimat'tan beri devam eden Batılı modernleşme çabalarının zaman içinde nitel bir değişmeye yol açmasıyla toplumsal bir dönüşüme uğradığı söylenebilir. Meydana gelen söz konusu nitel değişmelerin içeriğini, siyasî, idarî, hukukî, iktisadî ve sosyokültürel alanlardaki süreklilik unsurları belirlemiştir. Söz gelimi, Cumhuriyet'in kuruluşu çok geniş tabanlı nitel bir değişmeye işaret eder, ancak devletin etkili bir biçimde yönetilmesinde, yapılan devrimlerin uygulama sahasına aktarılmasında, Osmanlı devletinin siyaset ve yönetim anlayışının etkisi büyüktür. Son tahlilde Kurtuluş Savaşı'nı veren ve Cumhuriyet'i kuran kadroların, eski Osmanlı paşaları, bürokrat ve elitleri olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Öte yandan Türk-Osmanlı modernleşmesini, Batıdan ayıran en önemli nitelik, toplumsal yapının özgüllüğü nedeniyle bu modernleşmenin gelişmiş bir burjuva

sınıfına dayanmamasıdır. Bu durum merkezinde insanın, bireyin değil, devletin yer aldığı otoriter bir modernleşmeye yol açmıştır. Dolayısıyla Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme, halkın katılımı ve katkısı kısıtlı bir biçimde, Batılı modernleşmenin gereğine şiddetle inanmış sivil ve asker bürokrat bir elit tarafından tavandan tabana doğru yürütülmüştür. Türk-Osmanlı modernleşme sürecinde meydana gelenin nitel değişmenin "neliğinin", buna bağlı olarak da, Türk toplumunun Batılılaşma düzeyinin tespit edilebilmesi içinse, nitel değişimin gerçekleştiği siyasî, iktisadî, sosyokültürel bütün alanların, önce kendi içinde ayrı ayrı ele alınması, sonra da diğer alanlarla ilişkisinin diyalektik bir yöntemle incelenmesi gerekmektedir.

1.3.5. Toplumsal ve Kültürel Değişmenin EdebiyataYansımaları

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden Batılı modernleşme çabaları, toplumsal ve siyasal alanın yanı sıra sosyokültürel alana da güçlü bir biçimde yansımıştır. Hatta daha önce de sözü edildiği gibi, Osmanlı-Türk toplumunda felsefe ve sosyoloji geleneğinin, toplumsal ve siyasi alanda meydana gelen gelişmeleri ölçecek, anlamlandıracak ve yönlendirecek güçte olmayışından ötürü, bu alanlardaki gelişmeler, edebî olmayan düzyazıdan ziyade bu sürecin edebiyat eserlerine özellikle de romanlarına yansımıştır. Öyle ki bugünden geçmişe doğru dikkatli bir inceleme yapıldığında, bu romanların, söz konusu toplumsal değişme sürecine ışık tutan, deyim yerindeyse "sosyolojik bir belge" niteliği kazandıklarını söylemek bile mümkündür. Kanımızca bu, sosyoloji ve edebiyat gibi iki önemli disiplin açısından diyalektik bir bakış açısıyla ele alınarak incelenmeyi hak edecek kadar önemli bir sosyal olgudur.

1.3.5.1. Toplumsal Değişme, Edebiyat Sosyoloji ve Roman

Tanzimat'tan başlayarak Türkiye'nin modernleşmesini ciddi bir biçimde etkiyen Batılı tarih, devrimlerin, bir başka deyişle de toplumsal düzeydeki alt üst oluşların tarihidir. Batı'da özellikle Sanayi Devrimi'yle meydana gelen değişmeler, toplumsal

alanda sosyal, siyasal, kültürel düzeylerde radikal değişimlere yol açmış, bu değişimler sanat ve edebiyatta derin yankılar bulmuştur. Batı'nın tarihinde meydana gelen söz konusu toplumsal değişmeler, kendini en çok edebiyat eserlerinde, özellikle de romanda ortaya koyar. Sözgelimi sosyolojik bir perspektiften ele alındığında, Batı'da romanın atası olarak kabul edilen Cervantes'in "Donkişot" adlı romanı, hem çöken aristokrasiyi yâd eden, hem de toplumsal alanda yeni boy atmaya başlayan burjuva sınıfının doğumunu simgeleyen bir nitelik taşır. Dolayısıyla Batı'da roman denilen edebî tür genel olarak, sanayileşme dönemiyle birlikte ete kemiğe bürünen "yeni bir sınıf" ın, başka bir söyleyişle de burjuvazinin dünya görüşünü yansıtır.

Mme de Staél'e göre; toplumların, edebî eserlerde özellikle de romanlarda sergilenen düşünce ve duyguları, kendine has rengini ve kokusunu ortak yaşamdan alır, söz konusu ortak yaşam ise birçok başka unsurun yanı sıra, temelde onu şekillendiren, iklimin, tarihin, siyasal kurumların, dinin ve kültürün eseridir (Yücel, 2017: 25). Bu ortak düşünce ve duygular, toplumların ortaya koydukları sanat ve edebiyat ürünlerine bir biçimde yansır. Öyle ki; bir toplumun edebiyatından, güzel sanatlarından, şehirlerinin planlamasından ya da binalarının mimarî üslubundan hareketle, o toplumun duygu ve düşünce dünyasının "neliğine" ve niteliğine ilişkin sayısız kanıtlar ortaya konulabilir. Toplumların ortak yaşamını şekillendiren söz konusu unsurlar siyasî, iktisadî, sosyokültürel etkiler yoluyla değişmeye başladığında ise, halkın maddi ve manevi kültürü, sanatı ve edebiyatı da değişmeye başlar. Bu yüzden edebiyat ve sosyoloji, başka bir deyişle de edebiyat ve toplumsal değişme arasındaki ilişkinin doğası, sosyal araştırmacıların her zaman dikkatini çeken bir konu olagelmiştir. Bir edebiyat eseri, elbette ki her yönüyle bir sosyolojik belge olarak değerlendirilemez. Ancak onun toplumların dünden bugüne yaşadıkları sosyal, kültürel, siyasî süreçlerle ilgili aydınlatıcı bilgiler verdiği de bir gerçektir. Başka bir ifadeyle söylenecek olursa bir edebiyat eseri bize, içine doğduğu toplumun insan ve dünya kavrayışına, hayal,

duygu ve düşüncelerine, tarihsel süreç içinde ortaya koyduğu maddî ve manevi kültüre ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır.

Sosyoloji ve edebiyat arasındaki bu kadim ilişkiyi anlayabilmek için, bu ilişkinin sürekli değişen mahiyeti üzerinde diyalektik bir yöntemle enine boyuna düşünmek şarttır. Freyer'e (2018: 77) göre; sosyolojinin en temel konusu, "Sanayi sisteminin tarihi ve kuramı" dır. Bu sosyolojinin uğraştığı birçok konu arasından herhangi biri değil, sosyolojinin asıl uğraştığı konudur." Dolayısıyla yazara göre; aslında tarihsel olarak sosyoloji, bu konuyu geniş bir bakış açısıyla ele alıp işlemek suretiyle bir bilim olarak varlık kazanmıştır. Swingewood'a göreyse sosyoloji, toplumsal yapıyı oluşturan kurum ve süreçlerin bilimsel bir yöntemle incelenmesi anlamına gelir. Sosyoloji, bir toplum nedir, nasıl meydana gelir, varlığını nasıl sürdürür, insan ve toplum arasında renkten renge giren ilişkileri nasıl anlamlandırmak ve yorumlamak gerekir gibi sorulara bir cevap arar, bu tür sorularla yol alır (Alver, 2012: 102). Bu tanımlardan yola çıkarak sosyolojinin amacının, toplumu yöneten evrensel yasaları aramak, anlamlı insan ilişkilerine yön veren dinamikleri bulmak ve yorumlamak olduğu söylenebilir. Sosyoloji biliminin bu genel ve açık tanımlamasından sonra, onun bir alt disiplini olan edebiyat sosyolojisinden de kısaca söz etmek gerekir. Cuma'ya (2009: 82) göre; edebiyat sosyolojisi, edebiyatla toplum arasındaki etkileşimi, edebiyatın toplumsal hayattaki yerini, bu sanatının toplumsal koşullardan nasıl etkilendiğini araştırma konusu yapan ve edebiyat kadar sosyolojinin de yöntemlerinden yararlanan bir disiplindir. Dolayısıyla edebiyat ve sosyolojinin malzemelerinin bir kısmını aynı çatı altında bir araya getirmeye çalışan edebiyat sosyolojisi, aslında ayrıştırmadan çok birleştirmeyi esas alır (Alver, 2012: 188). Bu çaba kanımızca, birleştirmenin de ötesinde, edebî eserin dilini, sosyolojinin diliyle harmanlayarak edebî eserin anlamı konusunda yeni bir senteze varma arzusunun bir sonucudur. Batı'da edebiyatın toplumsal hayatı açıklayıp açıklayamayacağı sorunsalından hareketle başlayan tartışmaların sonuçlarına bağlı

olarak gelişen edebiyat sosyolojisi, kısaca edebiyat ve toplumsal hayat arasındaki ilişkileri çok yönlü bir şekilde ele almaya çalışan bir bilimdir. Edebiyat sosyolojisine göre, bir edebî eser, içine doğduğu toplumun maddî ve manevî kültürü ve bu kültüre yön veren toplumsal dinamikler anlaşılmadan tek başına anlam kazanamaz. Edebiyat ise, bir düşünceyi, bir duyguyu, roman, öykü, deneme, şiir gibi edebî bir türün biçimsel özelliklerini dikkate alarak, estetik bir biçimde ve okuyanda bir etki bırakacak tarzda dile getirir. Bir edebiyat eseri, kendi içinde edebî, estetik bir dil olmanın yanı sıra, içine doğduğu siyasî, iktisadî ve sosyokültürel ortama ait bir gerçekliktir. Ancak o, toplumsal değişmelerin doğrudan bir yansıdığı bir ayna olmaktan ziyade, toplumsal değişmeyle kurduğu ilişki içinde biçimlenen estetik bir gerçekliktir. Başka türlü söylemek gerekirse, toplumsal değişmeler nasıl ki edebiyatı etkiler ve şekillendirirse, bir edebiyat eseri de toplumsal değişmelerin asli unsurlarından biri olan insana nüfuz etmek suretiyle toplumsal değişmeleri etkiler, şekillendirir. Bu diyalektik, yazar ve toplum arasında da aynıyla kendisini gösterir. Edebiyat eseri ve toplum ilişkisi, nasıl ki diyalektik bir öz taşırsa, bir edebî eser de onu yaratan sanatçının psikolojisinden, yeteneğinden, içinde yaşadığı toplumdan derin izler taşır. Sonuç olarak sadece toplumun yazarı etkilediği doğru değildir, yazar da kaleme aldığı eserlerle toplumu derinden etkiler. Edebiyat ya da sanat, hayatı sadece taklit ya da kopya etmez, bunun yanı sıra onu şekillendirir (Wellék ve Warren, 2005: 81). Taine' ye göre de, bir sanat ya da edebiyat eserini yaratan kişi, belirli bir toplumun içinde doğmakta, o toplumun iklimi, coğrafyası, tarihi, siyasî ve sosyal yapısı, yaratıcının yeteneğinin yanında ortaya koyduğu eserin biçimlenmesini etkilemektedir. Yazara göre, edebiyat, toplumun maddi temelleriyle yakından ilişkilidir, belki de bir açıdan bu temellerin en kalıcı belgelerini oluşturan bir disiplindir (Eagleton, 1988: 16). Öte yandan bir edebi eser, her ne kadar içine doğduğu toplumun diliyle kaleme alınmış olsa da, bu dil, gündelik (verili) bir dil değil, her türlü gerçekliğin sanatçının/yazarın imgeleminden süzülerek bir kurmacaya dönüştürüldüğü dolaylı,

öznel, estetik ve imgesel bir dildir. Ayrıca dünya görüşünü eserlerinde açık bir biçimde ortaya koymasa bile, yazarın sınıfsal konumu, eğitim düzeyi, sosyal kültürel sermayesi, ister istemez onun belirli bir dünya görüşü içinde değerlendirilmesine yol açar. Bu arada dünya görüşünden kast edilenin, varlığa, insana, topluma dair, ideolojiyi de içine alan daha geniş bir bakış açısını temsil ettiğini vurgulamak gerekir.

Alan Swingwood, edebiyatın da tıpkı sosyoloji gibi, insanın toplumsal dünyasıyla, topluma uyumuyla ve onu değiştirme arzusuyla ilgili olduğunu söyler. Bu nedenle, modern Batılı toplumların belli başlı edebî türlerinden biri, belki de konumuz bağlamında en önemlisi olan roman, insanın aile başta olmak üzere çevresiyle ya da, geniş planda siyaset ve devletle ilişkisini hep yeniden kurmaya yönelik bir çaba olarak görülebilir (Alver, 2012: 102). Romanın toplum hayatıyla, toplumsal değişmeyle olan bu güçlü ilişkisi, bu ilişkinin romanın çözümlenmesinde dikkate alınmasını gerekli kılmıştır. Toplumların gelişimine ışık tutan bir edebî tür olarak romanın çözümlenmesinde ve eleştirisinde, özcü ya da tarihselci diyebileceğimiz yaklaşımlarınsa, sanayi toplumunun etkilerinin iyice kök saldığı on dokuzuncu yüzyılın sosyoloji kuramlarına dayanması tesadüf değildir. Bilimsel alanda yepyeni keşiflerin yapıldığı bu yüzyılda, bilimsel gelişmeler sonucu ortaya çıkarak toplumsal hayatı derinden etkileyen yenilik ve buluşların, 1800'lü yıllardan itibaren edebiyat alanına güçlü bir biçimde yansımasını da bu sürecin doğal bir parçası olarak görmek gerekir.

Bu dönemde öne çıkan "sosyal tarihsel ekol" olarak adlandırılan sosyolojik eleştiri anlayışına göre, bir edebî eser, sözgelimi bir roman, yazarın doğuştan gelen yeteneklerinin yanında, içinde yaşadığı çevrenin, tarihsel dönemin baskın "değerlerini" bir başka deyişle zamanın ruhunu yansıtır. Berna Moran sosyolojik eleştiriyi tanımlarken onun, edebiyatın kendi kendine var olmadığı, toplum içinde varlık kazandığı dolayısıyla toplumun bir ifadesi olduğu gerçeğinden hareket ettiğini söyler (Moran, 1988: 69). Demek ki sosyolojik eleştiri anlayışına göre, ister bir roman, ister bir

öykü, isterse bir şiir olsun, bir edebî eseri içine doğduğu koşullardan bağımsız bir biçimde ele almak, edebî eserin değerlendirilmesinde sağlıklı bir yöntem değildir. Başka bir deyişle söylemek gerekirse, roman başta olmak üzere kültürel yapıtlar, ancak kendilerini oluşturan toplumun bütünsel gerçeği içerisinde anlam kazanır ve açıklanabilir.

Sonuç olarak, iktisadî, siyasî, sosyokültürel yapılar, edebiyatın ve sanatın biçimini, toplumsal içeriğini etkileyen en önemli unsurların başında gelir. Bir toplumda ekonomik ve siyasal sistemin yapısı, iktidarı elinde tutan toplumsal sınıfların ya da grupların karakteri, zenginliği, gücü ve statüyü paylaşma biçimleri, birbirleriyle kurdukları ilişkilerin niteliği, eserin biçimlenmesinde önemli bir role sahiptir. Söz konusu yapı ve ilişkilerin etkisi, toplumsal değişmelerin birçok nedenle hızlandığı dönemlerde, edebiyat ve sanat eserlerine daha güçlü bir biçimde yansımıştır. Edebiyat ve sanat eserlerine yönelik bu bakış açısı, özünde sosyolojik bir nitelik taşır ve bir sanat eserinin çözümlenmesinde, sanatçının içine doğduğu çevrenin, psikolojisinin, yeteneğinin, yanı sıra söz konusu yapıların etkisinin de özellikle dikkate alınmasını gerekli kılar. Öte yandan toplum ve edebiyat arasındaki ilişki, her ne kadar yoğun bir ilişki olsa da, bir edebî eseri, söz gelimi bir romanı, kaleme alındığı dönemi yansıtan bir sosyolojik belge olarak düşünmek doğru bir tutum değildir. Çünkü Moretti (2015: 22-23)'e göre; edebiyat eserlerinin bize sunduğu kanıt "kesinkes doğrudan bir tarih ve kanıt" sayılamaz. Bu yüzden söz gelimi 19. yüzyılda toplumsal sınıflar arası çıkar çatışmasını ve uzlaşmazlığı merkezine alan romanlardaki olaylardan yola çıkarak, sosyolojik açıdan o toplumun gerçek bir manzarasına ulaşmak zordur. Ancak yazara göre, yine de bu dönem romanları, kapitalist modernleşme sancılarının edebiyatı şekillendirici gücüyle buluşarak sosyal gerçekliği yeni bir biçime büründürdüğü "bir tür ikili sarmala benzeyen koşut tarihsel olaylara" aittirler. Dolayısıyla yazarın da dile getirdiği gibi, yazıldıkları döneme ait tarihsel bir kanıt olarak değerlendirilemeyecek

olsalar da, edebiyat eserlerinin dönemin ruhunu ele veren bir öz taşıdıkları açıktır. Özellikle çağdaş sosyal bilimlerin kural ve yöntemleriyle geç yerleştiği, toplumlarda, edebî bir eser, toplumun tarihinde, sosyal, kültürel, siyasî düzeyde yaşanan toplumsal değişmeleri anlamak ve yorumlamak için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Söz gelimi Türk edebiyatının tarihinde, muhtemelen 15. yüzyıl başlarında yazıya geçirilen ilk yazılı eserlerden biri olan Dede Korkut Destanı, Türklerin insan ve hayat tasavvurunu birçok yönden açığa vuran önemli bir eserdir. Aynı şekilde, modernleşme tecrübesini Batı'nın büyük oranda etkilediği ve biçimlendirdiği Türkiye tarihinde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan çizgide meydana gelen sosyal, siyasî ve kültürel gelişmelerin izlerini, bu dönem boyunca yazılmış edebî eserlerde bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Başka bir deyişle, bu eserler sosyolojik bir bakış açısıyla ele alındığında, Türkiye'nin Batılılaşma serüveniyle, Türk romanının ilgi duyduğu konular arasında güçlü bir ilişkinin var olduğu görülmektedir.

Tanpınar'a (2007: 104)'a göre; Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlamıştır ve modern edebiyat içinde mevcut "cereyanları" hakkıyla anlayıp inceleyebilmek için, bu gerçeği sürekli akılda tutmak gereklidir. Benzer bir biçimde Berna Moran da, Batılılaşmanın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk romanının temel sorunsalı olduğundan söz eder. Ona göre, Batılılaşma sorunsalı, Tanzimat'tan itibaren yazılan romanların kurgusunu, tiplerini, çatışma öğelerini büyük ölçüde etkilemiş ve biçimlendirmiştir (2012). Gerçekten de bu dönemde kaleme alınan romanların temel konusu, Batılı modernleşmenin aileye, kadın-erkek başta olmak üzere değişen insan ilişkilerine, dini ve ahlaki değerlere olan etkisidir. Bu romanlarda Batılı modernleşmeyle ilgili söz konusu sosyal gerçeklikler, birer ibret vesikası olarak, didaktik yönü ağır basan bir üslupla karşımıza çıkmaktadır.

Tanpınar'a (2001a: 62-63) göre; Tanzimat'tan sonraki edebiyatımız, dil, düşünce, duyarlılık, kısaca duyan ve düşünen insan üzerinde kapsamlı ve değiştirici bir

uygulama gibi başlamış, bu yöndeki etkisini zaman içinde gittikçe artırarak derinleştirmiştir. Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal (2008: 66) ise, Tanzimat edebiyatını değerlendirdiği bir yazısında, meseleye karşı daha ılımlı bir tutum içinde görünür. Ona göre, kimi çağdaşı yazarların bugünden bakıldığında bu edebiyatın önde gelen isimlerinin ortaya koydukları eserlerde, onların yalnızca "dil" e ettikleri hizmeti gördüklerini, oysa onların bundan daha çok, dönemin düşünce dünyasına önemli katkıları olduğunu söyler. Ancak Kemal'e göre Tanzimat dönemi romanlarının en temel özelliği, mâziye duyulan derin bir özlemdir. Nâmık Kemal ve arkadaşlarını, eserlerinde her zaman önemli bir mekân olarak yerini alan Çamlıca Tepesi'nden ötürü "Çamlıca gençleri" olarak adlandıran yazara göre, bu gençler, o tepeden baktıklarında hala eski saltanatın rüyasını görmekte, o rüyaya yeni fikirlerle vücut vermeyi hayâl etmektedirler. Karpat'a (2017: 185) göre ise, "19. yüzyılda geleneksel ve modern edebiyat anlayışları arasında gerçekleşen kaçınılmaz çatışma, iki felsefe ve hayat anlayışı," başka bir deyişle eskiyle yeni arasındadır. Gerçekten de Karpat'ın dile getirdiği bu çatışmanın artalanında ideolojik bir ayrışma söz konusudur, Önceleri, Batılılaşmadan yana olanlar ve olmayanlar ayrımı içinde ele alınabilecek bu çatışmanın tarafları, zaman içinde Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık ve Türkçülük ideolojileri çevresinde toplanmışlardır. Bu ideolojik ayrışmalar üzerinden gelişen düşünsel ayrılıklar, Batıcılığın ve Türkçülüğün sentezi üzerinde yükselecek olan Cumhuriyet'e kadar devam etmiş, etkileri Tanzimat'tan başlayarak kaleme alınan bütün edebi eserlere yansımıştır. Hatta bu çatışmanın farklı ideolojik biçimler kazanarak, günümüz modern edebiyatı içinde hâlâ varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Karpat'a (2017: 95)' göre, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, özellikle 1925 ve 1928 tarihleri arasında yapılan devrimler, Türkiye'nin kültürel gelişmesini ve edebiyatını derinden etkileyerek yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. Bu yeni dönemde devlet, edebiyat başta olmak üzere, kültürel hayatı kendi yenilikçi görüşlerine göre düzenleyip biçimlendirmek için devreye

girmiştir. Bu kapsamda ortaya konan halkevleri, 1911'de Türk milliyetçiliğini geliştirmek üzere kurulmuş olan Türk ocaklarının yerini almış, bu kurumlar, çağdaş kültürü daha geniş halk kitlelerine yaymak için "sanat, edebiyat, tiyatro gibi birçok alanda yaratıcı bir çaba içinde" olmuşlardır.

Felsefenin ve sosyolojinin bir türlü hakkıyla yerleşemediği ve derinleşemediği Türkiye'de, edebiyat eserleri, özellikle de roman, modernleşmenin ilk dönemlerinden bu yana, bir nevi sosyolojinin de işlevini yüklenmiştir. Dolayısıyla bu dönem kaleme alınan eserler, yaşanan toplumsal değişmeye ışık tutmuş, ihtiyatlı bir yaklaşımla söylenecek olursa toplumsal değişmeyi edebî açıdan kayıt altına alarak sosyal araştırmacılara zengin bir malzeme sunmuştur. Bu uzun dönem boyunca yaşanan bu toplumsal değişim çizgisinin izini, Halit Ziya'nın, "Mai ve Siyah" (1897), "Aşk-ı Memnu" (1899), "Halide Edip'in "Ateşten Gömlek" (1922), "Türk'ün Ateşle İmtihanı" (1926), Reşat Nuri'nin "Çalıkuşu" (1922), "Yaprak Dökümü" (1930), Yakup Kadri'nin "Kiralık Konak" (1922), "Yaban" (1932), gibi romanlarında sürmek mümkündür. Edebî bir tür olarak romanın sosyolojinin boşluğunu doldurmaya talip olma konusundaki arzusu o denli yüksektir ki, Kemal Tahir'in "Devlet Ana" (1967) adlı romanında da açık bir biçimde görüleceği üzere, Türkiye'nin kendine özgü sosyolojik yapısını, Osmanlı Devleti'nin erken evrelerinden başlayarak çözümlemek amacıyla tezli romanlar bile kaleme alınmıştır. Kemal Tahir, Osmanlı-Türk toplum yapısının ve bu yapıda kuruluşundan beri meydana gelen değişmelerin, Batılı toplum yapısından, toplumsal değişme çizgisinden farklı olduğuna, dolayısıyla bu yapının çözümlenmesinde Batı'yı çözümlemede kullanılan kavram ve yöntemlerden ayrı bir yaklaşım içinde olunması gereğine inanır. Ortaylı'ya (2007: 125) göre, "Devlet Ana", sadece bir Türk romanı değil, Tahir'in edebiyatçı kişiliğinin yanı sıra onun düşünür kimliğini de öne çıkaran önemli bir "siyasî hikâye" dir. Tahir, "Türk toplumun tarihsel gelişim çizgisini Batı toplumlarından ayıran ve ayrı metotlarla incelenmesi gerektiğini savunan

aydınlarımızdandır.” Kemal Tahir, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) olarak adlandırılan teorik yaklaşımın önemli bir temsilcisidir ve bu romanında kendi düşüncesindeki bilim insanlarının ortaya koydukları verileri değerlendirmekte, Osmanlı toplumunu okura, “bütün nitelikleri, görünümü ve dinamizmiyle” anlatmaktadır. Aynı şekilde, Işıksalan’a (2012:216-21) göre, yazar, bu romanında “Anadolu insanını biçimlendiren tarihsel ve toplumsal koşulların temellerini bulmak üzere tarihe” yönelmekte, Osmanlı devletinin kuruluşunu hazırlayan koşulları, etkenleri, “tarihsel süreç içinde sosyoekonomik yapısı ve kültürel değişimi içinde” ele almaktadır. Sırası gelmişken Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Batılı modernleşme bağlamında Doğulu ve Batılı değerler arasında yaşanan çatışmayı merkezine alan “Huzur” (1948) ve “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” (1954) adlı romanlarını da, geniş manasıyla bu kategori içinde değerlendirmek mümkündür.

1.3.5.2.Tanzimat'tan Cumhuriyet’e Sekülerleşme, Burjuvazi ve Roman

Yüzeysel anlamıyla dinin toplumsal hayatı belirleme gücünün ortadan kalkması anlamına gelen sekülerleşme, aynı zamanda her alanda giderek artan akılcılaşmayla ve modernleşmeyle, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle karakterize bir fenomendir. Sekülerleşme kavramı, sadece etimolojik anlamıyla dikkate alındığında bile, bütün bu toplumsal gelişmelerin ruhunu ele veren bir öz taşır. Çünkü o köken olarak çok uzun bir zaman dilimi anlamına gelen Latince “saeculum” kelimesinden gelir. Dolayısıyla Taylor (2017: 315)’a göre; “Tanrının zamanından veya ebediyetten ayrı olan sıradan zamanı, asırlarla ölçülen zamanı ifade eder.” Bu yüzden Batı’da Reformasyon’u, sekülerleşmenin önemli eşiklerinden biri olarak görmek tarihsel bir gerçektir. Çünkü Batı’da, Sanayi Devrimi’nden çok önce, Reformasyon’la başlayan süreç, Aydınlanmanın ve Sanayileşmenin yol açtığı toplumsal değişmelerle olgunlaşmış, teorik ve pratik alanlarda dikey düzlemde yaşanan dinsel ve kültürel gelişmeler, zaman içinde bütün bir toplumsal tabana yayılmıştır. Tanzimat’la başlayan süreç de, araştırmamızda daha önce dile getirildiği gibi, Batılı bir modernleşme süreci olmasının

yanı sıra, söz konusu modernleşmeden ayrı tutulamayacak olan bir sekülerleşme dönemidir. Ancak hemen söylemek gerekir ki, bu sekülerleşme, Batıda romanı da yaratan burjuva sınıfının, bizde hakkıyla varlık kazanamamasından ötürü, asker ve sivil elitler eliyle toplumsal hayatı daha geniş tabanlı dönüştürecek bir siyasi proje olma gücüne ancak Cumhuriyetle birlikte ulaşabilecektir. Dolayısıyla Tanzimat döneminde Batılılaşmanın tavandan tabana doğru bir yol izlediği dikkate alındığında, sekülerleşmenin toplumsal alanda, günlük hayatı mihverinde döndüren dinsel kültür, eş bir söyleyişle Anadolu'da yaşayan insanların geniş bir kesiminin hayat biçimi ve alışkanlıkları üstündeki etkisinin sanıldığı kadar derin olmadığı söylenebilir. Sekülerleşme, bu dönem kendini daha çok, saray ve çevresinde, sivil ve askerî bürokrasi içinde, Batılı eğitimle yetişmiş insanlar arasında, alafranga moda akımlarını yakından izleyen şehirli zengin tabakada, Beyoğlu gibi, Levantenlerin yoğun yaşadığı yerlerdeki sosyal hayatın çekim alanına girmiş memurlarda ve aydın tabakada gösterir. Oysa Batıda sekülerleşmenin ya da eş bir deyişle dünyevileşmenin kökleri 1648 yılında yapılan Westfalya Anlaşmasına dek uzanmaktadır. Bu anlaşmayla birlikte kilise, dini açıdan toplumsal hayatı düzenleyen asli bir güç olmaktan giderek uzaklaşmış, kraliyet ve toplum üzerindeki etkisini kaybetmiştir. Kraliyet kendi nüfuzunda bulunan topraklar üzerinde yaşayan insanların dini inançlarıyla ilgili gerekli kararları tek başına alacak bir güç durumuna yükselmiştir. İngiltere'de, sanayileşmeyle birlikte başlayan ve zaman içinde bütün bir Avrupa kıtasına yayılan bir sürecin sonucunda, Batı'daki ilahi merkezli toplumsal düzen, insan merkezli bir toplumsal düzenle yer değiştirmiştir. Bu toplumsal düzenin insan ve toplum tasavvurunun kültürel kodlarını en rafine biçimde Aydınlanma ve onu izleyen dönemin filozof ve yazarlarının eserlerinde bulmak mümkündür. Öte yandan söz konusu gelişmelerin aslî unsurlarından biri de Avrupa'da iktidarın saç ayağını oluşturan kilise, kraliyet ve aristokrasiye karşı, yeni bir sınıfın, burjuvazinin doğuşudur. Bütün bu gelişmelerin etkisi, toplumsal hayatın her alanında olduğu gibi

sanat ve edebiyatta da etkisini göstermiş, hayatın her alanının hızla sekülerleştiği Avrupa'da, sanat ve edebiyat da giderek burjuva dünya görüşünün doğal bir temsili olarak varlık kazanmıştır. Sözgelimi Batıda burjuvazinin insan ve toplum tasavvurunu en iyi yansıtan edebî türlerden biri olan romanlarda, burjuvazinin duygu ve düşüncelerinin, yaşam biçimi ve alışkanlıklarının son derece zengin görünümleriyle karşılaşılır.

Osmanlı toplumunda, edebiyatın yanı sıra, fikri hayatın durgunluğunun, hatta daha açık bir ifadeyle düzeyinin düşük olmasının önemli nedenlerinden biri de, Müslüman dünyasında Batı'da olduğu gibi bir burjuva sınıfının ortaya çıkmamış olmasıdır. Bu konu üzerinde birçok yazar ve araştırmacı dünya görüşlerine bağlı olarak farklı düşünceler ileri sürmüşlerdir. Keyder'e (1981: 65-66) göre; 19. yüzyıldan itibaren Batı'daki emsalleriyle karşılaştırıldığında cılız da olsa Türk-Osmanlı toplumunda Müslüman değil ama gayrimüslim bir burjuvazi vardır. Ancak "tüccar, banker ve aracılardan ibaret" olan bu burjuvazinin bir bölümü Anadolu'nun taşrasında olup tamamı şehirli değildir. Söz konusu burjuvazi Osmanlı İmparatorluğunda milliyetçi duyguların yükseldiği bu dönemde, çıkarı gereği, Osmanlı'nın merkezi siyasetini elinde tutan güçlerle birlik içinde hareket etmemiş, bütünleşmemiş, dış devletlerin güdümünde hareket ederek Osmanlı'da modernleşmenin öncü sınıfı olma şansını kaybetmiştir. Keyder, aynı şekilde bu "sınıfın" İttihat ve Terakki dönemiyle başlayan ve Cumhuriyet'in erken evrelerine uzanan bir zaman dilimi içinde, milli bir burjuvazi yaratmak düşüncesinin kurbanı olduğundan söz etmektedir. Bu gayrimüslim burjuvazi, özellikle Anadolu'da milli hükümetin kuruluşundan sonra zaman içinde tasfiye edilmiş, böylece modernleşme sürecine sunabileceği katkıdan alıkonulmuştur. Ancak böyle olsa bile, söz konusu burjuvazinin özellikle edebi ve sanatsal alanda dişe dokunur bir eserin yanı sıra, kendini Batı'da görüldüğü gibi diğer sınıflardan ayıran bir hayat estetiğe sahip olamayışı kanımızca araştırılması gereken dikkate değer bir sosyal olgu olarak

karşımıza çıkmaktadır. Karpat'ın (2017: 10-11) bu konudaki düşünceleri bir önceki cümlede sorduğumuz soruyu açıklayıcı bir öze sahip olmamakla birlikte Keyder'den biraz daha farklıdır. Ona göre; aslında 19. yüzyılda Batı'da yaşanan sosyal dönüşüme de bağlı olarak Türkiye'de de bir "orta sınıf" doğmuştur. Karpat'ın burjuvazi sözcüğü yerine "orta sınıf" ı tercih etmesi ilginçtir. Bu noktada konuya bir parantez açmak, burjuva sözcüğünün anlaşılması açısından yararlı olacaktır. Çünkü burjuva sözcüğü bu sınıfı "dışardan" tanımlar, bu tanımın da sınırları oldukça dardır ve burjuvaziyi adeta aristokrasi ya da işçi sınıfı gibi bir kast olarak görür. Oysa Moretti'ye (2015: 11-12)' göre; bir dönem klasik kabul edilebilecek kimi ortak özellikler gösterse de burjuvazi, 17. yüzyıldan itibaren içine aldığı "yeni üyelerle" sürekli zenginleşen, "çok renkli ve çarpıcı bir çeşitliliğe sahip" geçirgen bir sınıfı temsil eder. Ona göre, burjuva, zaman içinde, bu sınıfın maddi zenginliğini bizzat simgeleyen insanlardan ziyade, onun, insan ve toplum tasavvurunu felsefede, sosyolojide ya da sanat ve edebiyatta temsil eden insanları tanımlayan bir sözcük haline gelmiştir. Yazar bu iddiasına Max Weber'in "ben burjuva sınıfının bir üyesiyim, kendimi böyle hissediyorum ve onun görüşleri ve idealleriyle büyütüldüm" sözlerini örnek olarak gösterir. Ancak yazar yine de, burjuva sözcüğünün birçok toplumsal ve sanatsal çözümlemenin vazgeçilmez araçlarından biri olduğunu ihtiyatı elden bırakmadan kabul eder (Moretti, 2015:9). Parantezi kapatıp Karpat'ın konuya ilişkin düşüncelerine dönersek, Karpat 19. yüzyıl Türk-Osmanlı toplumunda var olduğunu söylediği bu "orta sınıfı" ikiye ayırır. Bunlardan ilki Keyder' in sadece "gayrimüslim burjuvazi" olarak andığı, İstanbul, Selanik, İzmir gibi büyük şehirlerde toplanmış yerli ürünleri dış ülkelere pazarlayan tarım üreticisi dış sermaye arasında "mutavassıt "(aracı) ticaret burjuvazisidir. Bu grup aynı zamanda orta sınıf Batı kültürünün ithalatçısı olup, bu dönem devlet tarafından ticaret, adliye vs. alanlarda yapılan reformlar gerçekte bu grubun dünya sermaye piyasalarına eklemlenebilmesi ve uyum sağlayabilmesi içindir. Yazara göre, ikinci grup orta sınıfın en önemli türüyse

tarım alanında doğmuş ve yerli ve milli kültürü, tarihi kimliği sahiplenerek sürekli siyasal alanda bir güç arayışı içinde olmuştur. Bu arayış dönemi 1. ve II. Meşrutiyet dönemi boyunca sürmüş, 1950 yılında yapılan seçimlerde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle beraber amacına ulaşmıştır.

Tanpınar da, kimi yazılarında bu konuyla ilgili bazı düşünceler ileri sürer. Doğu ve Batı'yla ilgili yaptığı karşılaştırmaların sonucunda ulaştığı tespitleri paylaşır, ancak bu tespitlerin gerisinde yatan tarihsel, iktisadî, sosyokültürel nedenler konusunda pek fazla söz almamayı tercih eder. Söz gelimi o da siyasi hayatın yavanlığının ve buna bağlı olarak edebiyatın sığlığının Türk-Osmanlı modernleşmesini yönlendirecek bir burjuva sınıfın ortaya çıkamayışıyla ilişkili olduğunun farkındadır. Ona göre de, Türk-Osmanlı toplumunda düşünce hayatının durgunluğunun, hatta düşüklüğünün temel nedeni, iç buhranların en önemli sebebi olan toplumsal çöküntüler ayrı tutulacak olursa, Müslüman bir burjuvazinin varlık kazanamamış olmasıdır. Yazara göre, Tanzimat'la birlikte kök salmaya başlayan fikri ve edebî hayat, çizginin, resmin, heykel sanatının, yazarın deyişiyle rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, dolayısıyla gerçekliğin doğasını ve nispet fikrini bunlarla denememiştir. Tanpınar, böyle bir tecrübeyi yaşamamış sanat ve edebiyatta, eşya ve dış dünyayla ilgili temasın yüzeysel kalmasının kaçınılmaz olduğunu dile getirir. Bu düşüncesini güçlendirmek için de, zihin dünyasının oluşumunda önemli bir katkısı olan hocası Yahya Kemal'in bir tespitine müracaat eder. Yahya Kemal'e göre, Türk-Osmanlı toplumunda baştan beri nesir ve resim hakkıyla var olabilse, "kültürümüz bambaşka bir şekil alabilecektir" (Tanpınar, 2001b:33). Gerçekten de Kemal'in, üstü örtülü bir biçimde dile getirdiği gibi, 19. yüzyılın ortalarına kadar, Türk-Osmanlı toplumunda edebî bir tür olarak nesrin değil, şiirin hâkimiyeti vardır. Bu durum maddi ve manevi kültürü biçimlendiren İslâm'ın kitabı Kur'an'ın dilinin de çoğunlukla manzum bir yapıda olduğu dikkate alındığında üzerinde araştırma yapılacak kadar ilginç bir durum arz etmektedir. Aynı şekilde resim de, "dinî

nedenlerle" muteber bir sanat sayılmadığından ya da içtihadî bir yaklaşımla dinen yapılmasında bir sakınca olmamakla birlikte, kanımızca yanlış yorumlardan ötürü 'yasak' kabul edildiğinden, Batılı anlamda bir varlık kazanamamıştır. Dolayısıyla, Batı'da, insanın kendisiyle ve gerçek sosyal hayatla doğrudan yüzleşmesinin bir sonucu olan nesirle, Batılı resme daha 14. yüzyıldan itibaren derin bir biçimde hâkim olan ve 19 yüzyıla kadar daha olgun bir hal alan perspektifin Türk-Osmanlı toplumunda bulunmayışı, dönemin insan ve toplum tasavvurunu açığa vurması bakımından önemlidir. Konunun daha anlaşılır olması için, Batı'da 18. yüzyılda kralın taç giyme ya da yabancı bir heyeti kabulünü konu alan resimlerle, aynı dönemde Türk-Osmanlı toplumundaki benzer olayları konu alan resimleri karşılaştırmak yeterlidir. Söz konusu Batılı resimlerde, Osmanlıdaki perspektiften yoksun, minyatür bir gerçeklikle değil, doğada var olan hacim ve perspektife uygun, göz hizasından karşılanan bir dış gerçeklikle karşılaşılır. Bu durum, Batıda hayatın merkezine burjuva dünya görüşünün tahtını kurduğunun bir göstergesidir ve buna karşın toplumsal düzenin Türk-Osmanlı toplum yapısında hala ilahi bir gerçeklik etrafında kurulduğunu gösterir. Öte yandan Tanpınar, Müslüman bir burjuvazinin tarihsel olarak neden ortaya çıkamadığı noktasında, Batı ve Doğu arasında bir kıyaslama yaparken, genellikle sanat, edebiyat ve kültür alanlarından yola çıkar. Ancak bu kıyaslama iktisadın ve sosyolojinin alanına girdiğinde neredeyse suskun kalır. Bu durumun, Tanpınar'ın bir şair ve yazar olmasının yanında edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni olduğu gerçeği dikkate alındığında doğal olduğu söylenebilir. Oysa Tanpınar'ın Osmanlı toplumunda burjuva sınıfının yokluğuna ilişkin tespiti değerli bir tespittir. Tanpınar bu tespiti, siyasal tarih ve sosyolojinin imkânlarını kullanarak derinleştirebilse, belki de kendisinin dile getirdiği "Doğu'yla Batı Arasındaki Esaslı Farkları" daha geniş bir ufuk içinde ele alabilecek ve belki de edebiyat alanına da uygulayabilecek özgün bir sosyal teori geliştirebilecektir.

19. yüzyıl ya da Moretti'nin deyişiyle "Ciddi Yüzyıl" da burjuvazi, Batı Avrupa kıtasının her alanına yayılarak etkisini birçok yöne doğru genişletmiştir. Bu durum sanat ve edebiyatta da, farklı bir duyuş ve düşünmeyi, üslupta tutarlılığı, yeni bir anlatı tarzını yaratarak büyük bir burjuva romanının ortaya çıkmasına yol açar ki; yazara göre bu olay, tarihin en "estetik" anıdır (Moretti, 2015: 22). Dolayısıyla Batı'da roman denilen edebî tür, burjuvazinin dünya görüşünü, zevk ve estetiğini yansıtır, eş bir deyişle Rönesans ve dinî Reform döneminden başlayarak siyasî, iktisadî, sosyokültürel alanların yanı sıra, sanat ve edebiyatta da hayatın merkezinde bulunan ilahi tözün yerini adım adım insanın alışına, Weber'e müracaatla "dünyanın büyüden arındırılmasına" işaret eder. Bilindiği üzere, burjuvazinin muhayyilesi, toplum ve insan tasavvuru, tıpkı bu muhayyileye ve tasavvura ayna tutan romanlarda da görülebileceği üzere, uhrevî olanı değil her zaman dünyevî olanı eksenine alır. Burjuvazinin dünyevî haz ve alışkanlıkları, duyuş, düşünüş tarzı ise, geleneğin temsil ettiği toplumsal ahlaka karşı konuşlanmıştır. Burjuvazi bu konuşlanmayı, özellikle merkezine bir kadın kahramanı oturttuğu romanlarda, okuru, insan ruhunun gri bölgelerinde, sarp patikalarında dolaştırarak, söz konusu duyuş ve düşünce biçimine karşı olanları adeta çileden çıkaracak bir nispetle yapmıştır. Söz gelimi Gustave Flaubert'in 1856 yılında yayımlanan "Madame Bovary" eseri, kadını toplumda geçerli geleneksel ahlak anlayışının tam karşısına koyar, bununla da kalmaz, başkahramanının, taşranın sınırlarını zorlayan düşünce ve davranışlarının, hatta sadakatsizliğinin açıkça yanında yer alır. Bu durum Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide yazılan romanlarında ise tam tersine bir gelişme gösterir. Batılı romanlarda, insan ve toplum, zaman ve mekân diyalektiği, derin olduğu kadar, karmaşık bir ilişkiler yumağının kendine has rengi ve kokusuyla doludur. Başka bir deyişle, Türk-Osmanlı modernleşme sürecinin ürünü olan romanlarda görüldüğünün aksine, bu romanlarda insan ve sosyal olaylar romana, bir ahlak ve değerler sisteminin temsilcileri ya da bir "ideoloji" nin

süzgecinden geçirilmiş 'idealler' olarak değil, insanın arzu ve düşüncelerinin ete kemiğe büründüğü apaçık ve pervasız gerçeklikler olarak girerler.

Tanpınar (2001: 56), Batılı romancının gerçek hayat karşısındaki durumunu kaleme aldığı 1943 tarihli bir yazısında, Bolşevik Devrimi'nden sonra yazılan, kendi sözleriyle; arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği roman ve hikâyelerden bıktığını söyler. Ona göre, Ruslarda hiç şüphesiz, Gogol, Dostoyevski, Tolstoy gibi, çok büyük romancılar vardır. Tolstoy'u büyük bir Avrupalı olarak gördüğünü, bu yazarın "Savaş ve Barış" ında "içini hodbin ve budala zaaftan" temizleyen, "insan ruhunu yıkayan bir taraf" bulduğunu söyleyen yazar, Türk romancısının ise, insanı ve dış gerçekliği bütün boyutlarıyla bir türlü romana konu edinemediğinden yakınır. Bunun neden böyle olduğu sorusuna gelince, onu da, insanımızın, gerçek bir "yaşama sevinci" olmamasına, romancının insana ve hayata inanmamasına bağlar. Tabii bu noktada da gerçek neden, elbette birçok başka nedenin yanı sıra, daha önce sözü edildiği gibi Türk-Osmanlı toplumunda burjuvazinin yokluğuyla ilişkilidir. Çünkü akıp giden canlı hayatın görünümleri karşısında, bu hayata canı gönülden katılmak, giderek kendini onun canlı bir parçası hissetmek yönünde duyulan gerçek bir heyecan, ancak yüzü dünyevî hayatın nimetlerine dönük bir burjuva bireyin varlığıyla mümkündür. Tolstoy, Dickens, Zola, Proust "kıratında romancıların yetişmesi" ise yazara göre, "biraz da hayatın sürükleyici kudretiyle izah edilecek bir hâdise gibi" gelmektedir. Oysa Tanpınar'ın övgüye değer bulduğu, Avrupalı romancılar, Aydınlanma çağının mirasçıları, Sanayi Devrimi'nin çocuklarıdırlar, Tolstoy, Dostoyevski gibi Rus yazarlar ise, yine Batı Sanayi Devrimi'nin Rusya'da yol açtığı modernleşme sürecinin felsefi, sanatsal ve zihinsel etkilerden bağımsız ele alınarak değerlendirilemezler. Bu yazarların tabiat, insan ve toplum tasavvurları, Tanpınar'ın sevdiği kelimeyle "muhayyile" leri kendi dehaları müstesna olmak üzere, biraz da içinde yaşadıkları modern ve sınıflı toplumun eseridir. Dolayısıyla

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan dönem içinde kaleme alınan edebiyat eserlerinde, özellikle de romanlarda, Tanpınar'ın haklı olarak şikâyetçi olduğu çocuksu üslûbu ve minyatür "gerçekliği", başka bir ifadeyle, gerek tabiatın, gerekse insanın derinlikten yoksun oluşunun nedenlerini kanımca biraz da bu noktada aramak gerekir. Moran (2013), romanın bizde, Türk-Osmanlı toplumsal, siyasal yapısının özgüllüğünden dolayı, Batıda olduğu gibi feodalizmden kapitalizme geçiş döneminde, değişen tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullar altında ortaya çıkan yeni sınıfın, burjuvazinin eseri olarak değil, Batılı eserleri bir nevi taklit ederek ya da tercüme yoluyla ortaya çıktığını söylemektedir (Moran, 2013: 9).

Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e edebiyat, özellikle de roman, süregiden Batılı modernleşmenin doğal bir fonksiyonu olarak düşünülebilecek sekülerleşmeden bir biçimde etkilenmiş, aynı zamanda söz konusu sürecin toplumsal hayat üstündeki etkileri konusunda halkı aydınlatıcı, eğitici ve yönlendirici bir işlev yüklenmiştir. Bütün bu dönem boyunca toplumsal değişmenin dikkat çekici bir özelliği de, sekülerleşmenin ruhuna uygun bir biçimde, dini değerlerden milli değerlere doğru güçlü bir yöneliştir. Sözgelimi Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine değin yazılan romanlarda, dinsel ve muhafazakâr değerler karşısında, modernleşmenin, çağdaşlaşmanın yanı sıra, milli değerlere önemli bir vurgu görülmektedir. Öyle ki, Mardin (1991:216) Türkiye'de laik değerlerin kurumsallaşmasında en çok ses getiren başarıyı, milli bir edebiyatın yaratılmasında gördüğünü söylemektedir. Yazara göre, Cumhuriyet modernleşmesi, "milli bir kültürel kubbe (canopy) oluşumu" olarak, Türk romanına, hikâyesine ve makalesine milli bir ilgi yaratan bir zevk değişimini temsil eder.

1.3.5.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişmenin Romana Yansıması ve Romanda Toplumsal Gerçekliğin Temsili

Dünya tarihinin hiçbir döneminde toplumsal yapılar, 19. yüzyılda olduğu kadar kısa bir dönem içinde değişme göstermemiş, hiçbir güç dünyayı, sanayi çağının bilimi

ve tekniği kadar şekillendirmemiştir. Toplumsal değişme sadece sanayide, fabrikalarda, bilimde, teknikte, maden ocaklarında değil, sanat ve edebiyat da dâhil olmak üzere, insan varlığıyla ilişkili hemen her alanda meydana gelmiş, söz konusu toplumsal değişme sonucu kurulan yenidünya, eski, geleneksel toplumsal yapıları önüne katarak değişime zorlamıştır. Bu toplumsal değişmeler sonucunda, sadece dünyanın yüzü değil, milletlerin yapısı, hayatın dış biçimi, toplumsal alanda inşanın bütün varlığı da kökten değişmiştir. Her devlet, her toplumsal sınıf bu değişimden kendine düşen payı almıştır (Freyer, 2018: 28). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç de, nereden bakılırsa bakılsın, devletin kendisini Batılı anlamda yeniden tanımladığı ve yapılandırmaya çalıştığı, buna bağlı olarak insan ve devlet, devlet ve toplum ilişkilerinin yeni baştan kurulduğu bir dönemi işaret eder. Ancak dönem itibarıyla ele alındığında, Batı ve Osmanlı medeniyetleri, kültürel olarak farklı oluşlarının yanı sıra, her türlü bilimsel ve teknik gelişmişlik düzeyi açısından da birbirinden derin çizgilerle ayrılmaktadır. Öte yandan bu dönem, Batı medeniyetiyle kıyaslandığında Osmanlı medeniyeti, hangi alanda olursa olsun, Batıyla öyle kısa bir dönem içinde bütünleşebilecek bir hazır bulunuşluk düzeyinde görünmemektedir. Öncelikle Türk-Osmanlı toplum yapısında din, hem kurumsal hem de toplumsal olarak sanat ve edebiyat başta olmak üzere maddi ve manevi kültürü, dolayısıyla da insanın kendisiyle ve toplumla ilgili tasavvurunu biçimlendiren bir nitelik taşımaktadır. Bu döneme kadar Osmanlı-Türk edebiyatında baskın bir edebî tür olan şiirin yanı sıra, dönemin müziği, mimarisi ve diğer sanatları konusunda yapılacak bir inceleme, bize bu gerçeğin açık kanıtlarını sunacaktır. Bu konuyu dile getirmemizin sebebi, toplumların içinde bulundukları dönemi toplumsal gelişmişlik açısından ele alan ve bunu yaparken dönemin dinsel düşünüş biçimiyle toplumsal gelişmişlik düzeyi arasında diyalektik bir ilişki kuran pozitivizm akımının "Üç Hâl Yasası" yla ilişkilidir. Bilindiği üzere Comte'un "Üç Hal Yasası", insanlığın toplumsal gelişmesini Teolojik, Metafizik ve Pozitif olmak üzere üç döneme ayırarak

inceler. Toplumların içinde bulundukları dönemin onların insan ve toplum tasavvurlarını çok yönlü etkilediğinden söz eder. Pozitivizmin kurucu olan Auguste Comte (1798-1857)'un düşüncelerinden yola çıkarak bu dönem Türk-Osmanlı toplum yapısının dinsel düşünce açısından teolojik ve metafizik dönem arasında bulunduğundan söz edilebilir, oysa Comte göre, aynı dönem, Batı toplumları, pozitif dönemin içindedirler. Bilindiği üzere Tanzimat dönemi modernleşmesi, sadece teknik ve bilimsel alandaki çabalarla karakterize bir dönem değildir, aynı zamanda kendisini dışardan kuşatan pozitivizm, nihilizm, sosyalizm, materyalizm gibi kimi Batılı düşünce akımlarıyla da yakından ilişkilidir. Bu dönemde söz konusu düşünce akımlarından, pozitivizm dışında kalanların etkisi gerek toplumsal ve siyasal, gerekse edebî ve sanatsal alanlarda zayıf olmakla birlikte, pozitivizm akımı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e meydana gelen toplumsal değişmeleri biçimlendiren bir nitelik taşır. Bu dönemin Beşir Fuad (1852-1887) gibi kimi aydınları tarafından bilinen, belli belirsiz ilk örnekleriyse Ahmet Mithat Efendi'de görülen sosyalizm, materyalizm gibi düşüncelerin, sanatsal ve edebî camiada rağbet görmemesi, bu düşünce akımlarının dinsizlikle eşdeğer görülmesindendir. Oysa pozitivizm açısından böyle bir sıkıntı yoktur. Zaten, dönemin önemli yazarlarından bir olan Ahmet Mithat da, Beşir Fuad'ın ölümünden sonra, belki de göreceğini düşündüğü muhtemel tepkilerden çekindiği için, bu akımlarla pozitivizm arasındaki farklardan yola çıkarak "dinsizlik aşıladığına inandığı materyalist, sosyalist, nihilist akımları" eleştirmek durumunda kalmıştır (Okay, 2005: 36-42). Kısaca pozitivizm, bu dönem ister siyasal isterse edebi ve sanatsal planda olsun, kimi mahfillerde oldukça güçlü bir akım olarak kendisini göstermektedir. Hatta bu dönem, Batıda pozitivizmin kurucusu kabul edilen Auguste Comte, Tanzimat'ın en önemli aktörlerinden biri olan Mustafa Reşit Paşa'ya bir mektup göndererek, onun şahsında Türk-Osmanlı toplumunu "İnsanlık Dinine" davet etmiştir. Comte, mektubunda Osmanlı toplumun hiçbir metafizik geçiş evresi söz olmaksızın, İslâm'dan pozitivizme

doğru intikal edebileceğini söylemek suretiyle, Osmanlı toplumunun, mektubun yazıldığı dönemde teolojik evrede bir toplum olduğunu teyit eder. Ancak Comte; her ne kadar kendi ifadesiyle pozitif dinin, gerektirdiği hazırlıklar itibarıyla sadece Batıda ortaya çıkabildiğini inansa da, İslâm'ın, bu dinin kurucusu Hz. Muhammed'in dehası sayesinde, pozitif dinin son aşamasına en iyi şekilde hazırlandığının kabul edilmesi gerektiğini söylemektedir. Ünlü sosyolog, mektubunda, Hz. Muhammed'in tek Tanrı inancının, akılcılığı ve baştan beri teorik olarak hiçbir suretle "protestan ve deist bir yozlaşma içermemesi" nedeniyle, pozitif dinin esaslarıyla çelişmediğini, aksine onunla çok hızlı bütünleşecek niteliklere sahip olduğu ileri sürmektedir (Comte, 2017: 26-27). Kısaca, Tanzimat'ın Batılılaşma yolunda ilk önemli adımlarını attığı bu dönemde, din ve dinin çevresinde oluşmuş ahlaki, geleneksel değerler, toplumsal, siyasal, sosyokültürel alanların yanı sıra, sanatsal ve edebî planda da en etkili sosyal olgulardan biri olarak görülmektedir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e edebiyat alanında, özellikle de romanda öne çıkan temaları, gerek dönemin siyasî mahfillerinde gerekse gazete ve dergilerinde bütün şiddetiyle devam eden dinî, siyasî, iktisadî, sosyokültürel, idarî ve hukukî tartışmalardan ve bu tartışmaların sonuçlarına bağlı ortaya çıkan uygulamalardan ayrı düşünmek imkânsızdır. Ayrıca bu dönemi, eğitim, yönetim ve hukuk alanlarında yapılan reformlar nedeniyle başta aile ve kadın erkek ilişkileri olmak üzere, şehirlerde toplumsal hayatı derinden etkileyen bir sekülerleşme süreci olarak düşünmek ve sekülerleşmenin toplumsal etkilerini de yapılan söz konusu tartışmalara dâhil etmek gerekir. Gündüz'e (2006: 101) göre ise bu dönem, yeni değerleri benimsetmeye çalışan Batılı bir eğitim ve terbiyeyle yetişmiş, kendi öz kültürel değerlerine yabancılaşmış aydınlarla, bu değerleri tavizsiz savunan gelenekçi kesimlerin çatışmasına sahne olur. Bu dönem, aynı zamanda, her iki kutbu uzlaştırmaya çalışmak suretiyle ılımlı bir çizgi izleyen, her iki tarafın zihniyet dünyasından kendine bir pay çıkarmaya çalışan aydınların da mücadeleye

katıldığı bir dönemi işaret eder. Bütün bu tartışmaların ve siyasi plandaki arayışların özü, bu araştırmada daha önce de dile getirildiği gibi, Batılılaşmanın, maddi ve manevi kültürü mihverinde döndüren geleneksel kültür ve hayat alışkanlıkları üzerindeki etkisidir. Başka bir ifadeyle, yapılan bütün tartışmalar, Batı medeniyetinden ayrı bir insan ve toplum tasavvuruna sahip olan, yüzyılların olgunlaştırdığı bir medeniyette, nelerin değişeceği, nelerin sabit kalacağı gerçeğiyle yakından ilişkilidir. Bütün diğer alanlar gibi sanat ve edebiyat da böyle bir iklimin içinde soluk alıp vermektedir, dolayısıyla bu yönde yapılan tartışmalar, bu dönemin edebiyat ve sanat alanında da kendine önemli bir karşılık bulmuştur.

Karpat'a (2017: 12) göre bu dönem, Türk-Osmanlı modernleşmesinde, modernleşmenin etkilerinin en iyi izleneceği alanlardan biri de edebiyattır. Türk edebiyatı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan toplumsal değişmelerinin etkilerini, 19.yüzyılın ikinci yarısından başlayarak özellikle romanda güçlü bir biçimde temsil etmeye başlayacaktır. Ancak daha önceki satırlarda da dile getirildiği gibi 19. yüzyılın ikinci yarısına, Tanzimat'a gelinceye kadar nesir, Türk-Osmanlı edebiyatında yeterince gelişmemiştir, hâkimiyetini kurmuş edebî tür geleneksel olarak şiirdir. Gerçi ahlâkî, dinî ve tasavvufî alanda kaleme alınmış, öğretici bir üsluba sahip siyer, gazavatnâme, velayetnâme, siyâsetname gibi nesir türlerinin yanı sıra, seyahatnâmeler, bir şehrin insanlarını ve güzelliklerini anlatan şehrengizler ya da şehzadelerin, kadın sultanların düğünlerinden söz açan surnâme gibi pek çok önemli nesir örnekleri vardır. Bunların yanı sıra Türk Halk Edebiyatında, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi temeli aşk olan hikâyelerle de karşılaşılır. Ancak çağdaş anlamda, insanın ve toplumun dışsal ve içsel gerçekliğini, bir olay örgüsü içinde anlatan edebî nesirler, Türk-Osmanlı toplumuna Tanzimat'la girer. Tanpınar'a (2001b: 273) göre; özellikle 1870 yılından sonra dilimize yeni bir nesrin yavaş yavaş yerleştiği görülür. Yazara göre; Şinasi bu yeni nesri daha öncesinde hazırlamış, "nesri sadece fikre irca etmek "suretiyle

sahayı hemen hemen eski nesrin baskısından kurtarmış, ona tasvirden arındırarak belli bir bağımsızlık kazandırmıştır. Bu dönem Batılaşmayla birlikte edebî nesir, özellikle gazete ve dergiciliğin gelişmesine bağlı olarak zaman içinde giderek yerini sağlamlaştırır. Tanzimat döneminde ister hikâye isterse roman olsun ilk Batılı edebî çeviriler, çevirmenleri genellikle hem bir gazeteci hem de bir yazar ve şair olan aydınlar eliyle dönemin gazete ve dergilerinde kendilerine bir yer bulur. Batılı muadilleriyle kıyaslandığında Türk edebiyatında Tanzimat dönemiyle beraber ilk örneklerini veren roman ve hikâyelerde, üslûbu ve konusu daha önce sözü geçen halk hikâyelerinin izdüşümlerine benzeyen, zaman ve mekân duygusunun belirsizliğinin yanı sıra, hayatı ve insanı geniş boyutlarıyla sergilemede en hafif deyimiyle naif ve minyatür kalan bir gerçeklikle karşılaşılır. Elbette ki bu durum başta din ve kültür olmak üzere, önceki satırlarda dile getirilen ve toplumsal iklime rengini veren temel etkenlerin varlığıyla açıklanabilir. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu (2019: 446)'na göre, Tanzimat edebiyatı romancılarının ortaya koydukları romanlardaki sosyal gerçeklik, ne Batı toplumunu ne de kendi toplumunu çıplak bir gözle görebilen, dolayısıyla her iki toplumu nesnel bir biçimde kıyaslayabilecek bir bilince sahip yazarların kaleminden çıkmış bir sosyal gerçeklik değildir. Dolayısıyla bu dönemde ortaya konulan eserlerde, şiirde olduğu gibi, nesirde de "geleneksel-klasik Osmanlı şiirinin ve nesrinin biçimi" korunmuştur. Tanzimat romanlarında, özellikle de Ahmet Midhat, Samipaşazâde Sezai, Namık Kemal gibi dönemin öne çıkan yazarlarının kaleme aldıkları eserlerde, eski meddah hikâyelerinin biçim ve üslûbunu koruduğu, hatta bu eserlerin konularının bile "Hançerli Hanım", "Sansar Mustafa" gibi meddah hikâyelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Tanpınar'a (2001b: 289) göre; bu ilk eserlerde ne insan psikolojisine ne de dış dünyaya dair gerçekçi bir yaklaşım bulmak mümkün değildir. Ancak yine de bu eserleri eski hikâyelerden ayıran bazı temel farklar vardır. Bu farklar kendini, olayın düzenlenme biçimi, kahramanlarla dış dünya arasında kurulan ilgi ve ilişkiler, olayları üzerinde

duruş şekli ve bazı gözlem sızıntıları yoluyla gösterir. Kısaca Batılı eserlerle kıyaslandığında, bu dönem eserlerinde ortaya konulan sosyal gerçeklik, olgun bir Batılı zihnin insanı ve dünyayı dolaysız, keskin bir bakış açısıyla kavradığı bir gerçeklik değil, kökleri geçmişin sözlü kültürüne kadar uzanan naif ya da Tanpınar'ın deyimiyle "minyatür" bir gerçekliktir. İşin biraz da tuhaf tarafı, dönemin kimi yazarlarının da bu gerçekliğin farkında olmalarına rağmen, yazıp çizdiklerinde kendilerini bu "minyatür gerçeklikten" bir türlü kurtaramamalarıdır. Söz gelimi bunlardan biri, roman anlayışını toplumsal yararın yanı sıra gerçeklik ve doğaya uygunluk olarak ortaya koyan Namık Kemal'dir. Kemal'e göre de, eski edebiyat soyut ve gerçekdışı çizgilere sahiptir bizim hikâyelerimiz sihirle hazine bulmak, bir yerde denize batıp bir yerde birdenbire yazarın hokkasından çıkmak, âh'la yanıp tutuşmak ve külünkle dağ delmek gibi bütünüyle doğanın ve gerçekliğin dışında kalan konulara dayanmaktadır. Yazara göre; romanlar, "güzerân etmemişlerse bile güzerân imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve adât ve hissiyât ve ihmalâta müetallik her türlü tasfilâtıyla beraber tasvir etmelidir" (Oktay, 1986:272). Elbette, Batılı anlamda bir roman yaratmak sorunuyla karşı karşıya kalan ancak bunun yolunu, yordamını birdenbire bulamayan Tanzimat döneminin ünlü romancısına bu düşünceleri çok görmek, onu dile getirdiği bu gerçekliğe rağmen, sözgelimi bir "Madama Bovary" gibi bir roman yazamamış olmakla suçlamak doğru ve gerçekçi bir yaklaşım da değildir. Çünkü sanat ve edebiyat da, tıpkı Namık Kemal'in kendisi gibi dönemin toplumsal bilincinin sınırları içinde yer almaktadır. Dolayısıyla bir şeyi bilmek başka bir şey, onu gerçekleştirecek imkânlara, donanıma kısaca bilince sahip olmak başka bir şeydir. Meriç'e (Gencer, 2012: 29) göre, Türk-Osmanlı modernleşmesinde romana bir milat aranacaksa, Tanzimat öncesini romanın tarih öncesi saymak gerekir. Yazar, Tanzimat'tan Halit Ziya Uşaklıgil'e kadar geçen süreyi bir ön tarih olarak kabul eder. Daha sonra ise, giderek daha derinlere kök salarak dallanıp

budaklan olgun bir roman gelişir. Meriç'e göre; Osmanlı-Türk düşüncesi Tanzimat'tan bugüne, en büyük zaferlerini sadece edebiyat (roman) sahasında gerçekleştirmiştir.

Tanpınar'a (2001b: 30-31) göre; Batı edebiyatının gelişim çizgisiyle karşılaştırıldığında Müslüman edebiyatının, Ortaçağ hikâyeciliğinden romana geçemeyişi bazı temel nedenlere bağlıdır. Bunlardan ilki, Yunan edebiyatından hiçbir büyük edebî eserin Arapçaya aktarılmamış olması, ikinci önemli neden Müslümanlığın, Hıristiyanlıkta olduğu gibi hem ilk günahı kabul etmemesidir. Bunun bir sonucu olarak, Müslüman edebiyatında dinî dram gelişememiştir. Üçüncüsü ise bu edebiyatta, özellikle de romanda "psikolojik tecessüsün yokluğudur. İslâm'da Hıristiyanlığın aksine günah çıkarmanın bulunmaması bireyin kendi içine eğilmesinin eş bir deyişle trajik olanın önünü kesmiştir. Yazara göre, bunların dışında Müslüman şark hikâyesinin romana dönüşememesi bu edebiyatta tenkit fikrinin olmamasıyla da yakından ilişkilidir. Çünkü gerçek bir tenkit "zarurî şekilde tarih fikrine bağlıdır" dolayısıyla hareket noktası olarak kendine "mâziyi değil bugünü", yaşayan zamanı alır. Tanpınar'ın verdiği örnekler ve yaptığı karşılaştırmalar incelendiğinde bunların çoğunun, kültürün en önemli kurucu unsuru olan dinî değerlerle ilgili olduğu açıktır. Kültürün hem yaratıcı hem de taşıyıcı bir unsuru olarak dinin, insanın anlam arayışında bütün bir tarih boyunca önemli bir rehber olduğu bilinmektedir. İnsanlar dinde, toplumsal ve kişisel hayatlarını düzenleyecek ahlaki ilke ve idealler, aşkın bir gerçeklik olan Tanrıya inanma arzularını tatmin edecek sanatsal ve edebî değerler, ibadetler ve kendilerine yeryüzündeki serüvenlerinin anlamına verecek derin bir özler bulmuşlardır. Aynı şekilde ilk dinî metinlerin aynı zamanda ilk edebî metinler de olduğu da bir gerçektir. Romanın ilk örneklerinin ortaya çıktığı dönemde ise, daha önce de dile getirildiği gibi Türk-Osmanlı toplumunda kültürel ve edebî hayat, Comte "Üç Hal Yasası" na uygun olarak, teolojik dönemden metafizik döneme geçişin işaretleriyle doludur. Tanpınar'a göre; Tanzimat sonrası kaleme alınan ilk romanın, türünün Batılı örneklerdeki samimiyet ve gerçeklik

karşısında "bocalayışı", Müslüman toplumlarda "devamlı ve tabiî bir kadın erkek münasebetinin yokluğu" nun yanı sıra, bu ilk romana örneklik edecek nesir türünün şark edebiyatında gelişmemiş olmasından kaynaklanır. Gürbilek'e (2016: 181) göre ise; Tanpınar'ın Batılı muadilleriyle karşılaştırıldığında Türk romanında gördüğü "acemilik", gerçekte sadece nesir türünün bizde romana temel sağlayacak yeterlilikte gelişmemiş olmasından kaynaklanan bir durum değildir. Dolayısıyla bu durum, yazara göre, sadece yeni bir edebi tür olan romanın getirdiği bir yetersizlik durumu değildir. Bu, "aynı zamanda, roman yazmayı Batılı anlamda bir medeniliğin göstergesi olarak anlayan dolayısıyla Batı karşısında "idealini hep kendini kaybetme korkusuyla yaşayan", bu yüzden kendi ufkuna düşman kesilmiş, eserinin bir ufuksuzluğa, "idealsizliğe doğru kaymasına daha baştan razı bir çömezlik" konumuna işaret etmektedir.

Şairliğinin ve romancılığının yanı sıra karşılaştırmalı edebiyat alanında önemli bir isim olan Tanpınar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yazılan romanlardaki karakterlerinin cansızlığının ya da mekân tasvirlerinin solukluğunun temel nedenlerinden birini, Batılı büyük romancıların hayatlarında görülen yaşam sevincinin bizde olmamasına bağlar. Tanpınar'a göre, romancı insana inanmalıdır, çünkü hayatı yaratan, yapan romancının bu inancıdır, nerede bir hayat varsa, orada bu inancın renk ve ışık tayfından oluşan bir neşe, bir sevinç vardır. Oysa Tanzimat yazarlarının kaleminden çıkmış romanlarda, romancı, hayattan ve insandan daha büyük gördüğü değerler adına, âdeta kendini feda ediyor görünmektedir (Tanpınar, 2007: 57). Tanzimat döneminin toplumsal yapısı dikkate alındığında, Tanpınar'ın "hayattan daha büyük değerler" le kast ettiği ideallerin, romancının da zihinsel tasavvurunu büyük oranda şekillendiren dinsel değerler etrafında oluşmuş toplumsal kültür olduğu açıktır. Tanpınar'ın, romancıda eleştirdiği durum ise, örtük bir biçimde de olsa, toplumsal bir sınıf olarak burjuvazinin Türk-Osmanlı toplumunda yokluğuna işaret eder. Çünkü burjuva hayat biçimi uhrevî değil dünyevî bir

nitelik taşır, burjuva bilinç ise, bütün ihtiras ve iştahıyla yaşama yönelmiştir ve bu durum Tanpınar'ın " neş'e " dediği "yaşama sevinci" nin tam da kendisidir. Dolayısıyla Tanzimat'ın toplumsal hayatta dünyevî değil uhrevî yanı ağır basan kültürel ikliminden romancı da kendi payına düşeni almaktadır. Söz gelimi kimi mahfiller tarafından Batılı ilk edebî Türk romanı olarak değerlendirilen "İntibah" ın (1876) yazarı Namık Kemal'in insan ve toplum tasavvuru, Osmanlıcılık adı verilen siyasal bir İslâm anlayışına dayanır. Kemal'in söz konusu romanı özünde, "yanlış Batılılaşma" yı aile ve kadın ekseninde ele alır ve Batılı değerlere karşı Doğulu ya da İslami değerlerin "edebî" bir savunusu niteliğindedir. Moran'a (2013: 323) göre; Türk-Osmanlı toplumunun yaşadığı toplumsal koşullar, Batılılaşmayı Türkiye'nin, dolayısıyla da romanın ana meselesi haline getirmiştir. Tanzimat dönemiyle başlayan Doğulu ve Batılı değerler arasındaki gerilim ve çatışma, 1950'li yılların başına kadar romanın en temel konularından biri olmaya devam edecektir.

1.3.5.3.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Tercümenin Romanın Gelişimine Katkısı

Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e Türk romanında, başından beri tercümenin büyük bir önemi vardır. Tanzimat'ı hazırlayan temel ıslahatların yapılmasında büyük bir payı bulunan II. Mahmut, başta Tanzimat reformlarının hazırlanarak hayata geçirilmesinde önemli bir rol oynayan Mustafa Reşit Paşa olmak üzere dış ilişkilerde görevli herkesten, o dönemin Avrupa dili olan Fransızcanın yanı sıra İngilizcenin de çok iyi bir biçimde öğrenilmesini istemiştir. Böylece dönemin ilk tercüme bürosu, II. Mahmut emriyle 1832 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Tanzimat aydını denilen tip de, "laik" bir eğitim veren Batılı okulların yanı sıra biraz da bu tercüme bürosunun eseridir. Burada yetiştirilen genç hariciyeciler, Avrupa'nın hem dilini hem de siyasetini yakından tanımışlar, devlette önemli görevler icra etmelerinin yanı sıra 1800'lerin ortalarından itibaren Batı dillerinden özellikle de Fransızcadan, kimi eserleri Türkçeye tercüme

etmişlerdir. Bilindiği üzere Türk edebiyatında Batı'dan yapılan ilk çeviri, Yusuf Kâmil Paşa'nın 1859 yılında Fransız yazarı Fénelon'dan yaptığı, ancak yayımlanma şansını 1862'de bulan "Télémaque" adlı eseridir. Bu dönem hem Fransızca hem de Almancayı Avrupa'da öğrenme imkânı bulan Münif Paşa'nın, Fransız filozofu Voltaire başta olmak üzere bazı Fransız filozoflarının düşüncelerinden bir derlediği "Muhaverat-ı Hikemiye (1859) gibi kimi eserler, Tanzimat aydınının ve romancısının zihni çerçevesinin oluşumuna önemli bir katkı sunmuştur. Tanpınar (2001b:180), bu eserle okuyucuların, insan yaratılışı, şöhret sevdası, bireysel hırs, vatan sevgisi, toplum ahlakı, genç kız ve kadın terbiyesi gibi önemli konularda, ilk kez kendi öz kültürlerinin dışında bir bakış açısıyla karşılaştıklarını, bu eserin özellikle genç okurların zihninde tam bir ihtilal yaptığından söz etmektedir. Yazara göre, Münif Paşa, Tanzimat hareketinin tercüme yoluyla ahlak ilkelerini tartışmaya açan büyük adamlardandır. Tanpınar, bu dönem yapılan tercümeler arasında, dönemin aydınlarının gerçek bir Batılı edebiyatla karşılaşmasını sağlayacak, roman türünün bugün hakikaten büyük tanıdığımız, Cervantes, Balzac, Stendhal, Dickens gibi örneklerinin azlığından şikâyet eder. Ona göre; yalnız büyük Fransız yazarı Victor Hugo'nun, roman türünün dönüşüm noktalarından biri olarak biri kabul edilen "Sefiller" i özet olarak verilir. Voltaire'nin "Micromegas"nın tercümesine karşın, "Candide" ihmal edilmiştir. Tercüme konusundaki bu keyfiyetse, batılı düşünce ve edebiyat ilişkilerimizi düzenleyecek öğretim ve kültür kurullarının yokluğunun doğal bir sonucudur. Görünen odur ki, bu dönem, gerek gazetelerde yayımlanan çeviriler, gerekse dönemin romancıları tarafından kaleme alınan eserlerle, henüz düşüncenin yeni yeni uyanmaya başladığı bir toplumda, okuma yazma bilen aydın kütleyle sınırlı da olsa bir kıpırdanma yaratmıştır. İnalcık ve Seyitdanlıoğlu'na (2019: 447) göreyse, bu dönem, Tanzimat aydınının, aynı zamanda Avrupa ve dünya tarihiyle de ilgilenmeye başladığı bir dönemdir ve bu ilgi aydınlarının içinde bulundukları "zamanı ve mekânı saptama bilinci" nin bir ürünü" dür. Bu dönem,

muhtemelen tercüme odası memurlarından biri tarafından 1854'de kaleme alınan, "Büyük Petro Tarihi" gibi, Avrupa tarihine ait bazı derleme ve çeviri eserlerin de basılmaya başladığı görülür. Tam da bu noktada, kanımızca söylenmeden geçilemeyecek bir durum da, Tanzimat romancısının Avrupa'nın roman açısından çok da başarılı kabul edilemeyecek örneklerine büyük bir rağbet gösterirken, hemen yanı başındaki Rus edebiyatına kayıtsız kalmış olmasıdır. Oysa dönemin Rusya'sının iktisadi, siyasi ve sosyokültürel açıdan yaşadığı toplumsal değişim doğrudan Rus romanına yansımıştır, aynı zamanda Rus modernleşme deneyimi, Osmanlı'nın içinden geçtiği toplumsal değişmeyle büyük bir benzerlik göstermektedir. Bu dönem Osmanlı aydını, sadece roman açısından Fransa'ya gösterdiği ilginin onda birini Rus romanına gösterilebilse, belki de Tanzimat romanı, hem insanın iç dünyasına hem de sosyal gerçekliğe derin bir biçimde nüfuz edebilen Dostoyevski, Tolstoy gibi büyük yazarlarla çok daha erken tanışabilecek, dolayısıyla insanı ve toplumu romana geniş boyutlarıyla taşıyabilecektir. Kanımızca bu konu, Türk-Osmanlı ve Rus modernleşmeleriyle ilişkili bir biçimde ele alınarak üzerinde araştırma yapmayı hak edecek kadar önemli konulardan biridir. Tercüme Faaliyetleri, Cumhuriyetin erken evrelerinden sonra giderek daha büyük bir önem kazanır. 1940'lı yılların başında ise, Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in rehberliğinde yeni bir yola girer. Doğu'nun ve Batı'nın, başta edebî olmak üzere birçok değerli başyapıtı, bu dönemde kurulan Tercüme Bürosu marifetiyle Türkçeye aktarılır. Kaynardağ'a (1997: 6) göre, Yücel, 19 Mayıs 1940 tarihinde yayın yaşamına giren Tercüme Dergisi'nin önsözünde özel girişimlerin yapamadığını devletin yapması gerektiğini söyler, Yücel'e göre, çeviri işi mekanik bir aktarma işi değildir, bu konuda ehil insanlarla çalışarak yol almak gereklidir. Bir eserin Türkçeye tam anlamıyla çevrilmiş sayılabilmesi için, eseri çevrilecek yazarın içine doğduğu toplumun ruhuna nüfuz edilebilmesi gerekir. Böylece o toplumdan hakkıyla dilimize girecek kavramlarla

beraber, hem Türkçemiz hem de düşünce dünyamız zenginleşecek, anadilimiz bu çalışmalarla yepyeni gelişme imkânları kazanacaktır.

1.3.5.3.2. Tanzimat Romanlarında Baba Figürünün Yokluğu, Doğuyu ve Batıyı Temsilde Zıt Karakterlerin Doğası

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e edebiyat, özellikle de yeni bir tür olarak roman, Batılı modernleşme çabalarının toplumsal izdüşümlerini, Doğu- Batı arasındaki gerilim ve çatışmayı merkezine alır. İlk Batılı roman olarak kabul edilen Namık Kemal'in "İntibah" ından (1874) Cumhuriyet döneminin erken evrelerine kadar uzanan süre içinde kaleme alınan romanlar, her zaman Doğulu ve Batılı değerleri temsil eden zıt karakterler çevresinde gelişir. Bu romanların birçoğunda, erkek başkahramanın babası ya hastadır, ya da ölmüştür. Bu durum sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, bunun Osmanlı-Cumhuriyet hattında sürekli kaybedilen savaşlar nedeniyle devletin giderek zayıflamasından, yok olacağından doğan derin kaygının bir sonucu olduğu düşünülebilir. Öte yandan Gürbilek'e (2012: 182) göre; Tanzimat romanlarında son derece önemli bir kurum olarak evlilik de, Doğuyu temsil ettiği varsayılan değerler açısından ele alınmıştır. Başka bir ifadeyle evlilikte, inancı ve ruhu Doğu, maddeyi ve bedeni ise dişil Batı uygarlığı temsil etmektedir. Batılı, alafranga değerlere meftun kadın karakterler, erkeği yoldan çıkarmaya teşne, şeytanî niteliklerle donatılırken, kadının dünyasını gerçek anlamda ancak evlilikle tanıyabilme "şerefi" ne nail olabilen Doğulu değerlere sahip saf erkek figürü, kimi zaman el altından kimi zamansa açıktan yüceltilmiştir. Bu romanların bazılarında kadın karakter kötülüğe sürüklenip ömrünü hayasızca harcarken, kimilerinde Batı uygarlığının maddî yönlerine tutkun "dejenere kız" ya da "sözde kız", gücünü yitirmiş ama ruhunu korumuş yerli erkekle Batı hayranı bir züppe arasında bocalamakta, ancak sonunda seçimini güçsüz ama namuslu millî ve yerli erkekten yana kullanmaktadır.

Tanzimat romanlarının göze çarpan ilginç bir özelliği de bu dönem romanlarının pek çoğunda, baba figürünün marazi bir konumda oluşudur. Bu cümleden kasıt; genel olarak bu dönem romanlarında ya baba ölmüş roman kahramanı yetim kalmıştır, ya da baba hasta yatağında olduğundan başta evin genç oğlu olmak üzere ev ahalisi üstündeki geleneksel rolünü yitirmiştir. Bu durum araştırmada daha önce de kısaca dile getirildiği gibi metaforik ve sosyolojik bir okumayla Osmanlı İmparatorluğunun güç kaybına, eş bir deyişle özellikle siyasi ve iktisadî olarak Batıya olan esaretine işaret eder. Bu durum, dönemin romanlarında, babadan kalan malı har vurup harman savuran, tecrübesiz mirasyedi erkek başkahramanla daha da trajik bir hale getirilmiştir. Sözgelimi Namık Kemal'in ilk edebî Türk romanı olarak değerlendirilen "İntibah" adlı romanın kahramanı Ali Bey yetimdir. Ali Bey'in erken genç yaşlarda kaybettiği babasının portresi ise, romanda memlekette benzeri çok az görülen, yumuşaklık ve şefkatte eşine az rastlanır, saflığa ve nezakete ise büyük bir değer veren bir insan, âdeta bir melek olarak çizilmiştir. Ali Bey, annesiyle beraber hayatının en değerli varlıklarından biri, arkadaşı, terbiye hocası, baş danışmanı, engin bir kültürün ve merhametin sahibi olarak gördüğü babasını ansızın yitirince, "fikirlerinin dinlenme yeri olan kalemine gittiğinde, kendini "zindana atılmış kadar üzgün" hisseder. Çoğu zaman işi gücü bir kenara bırakarak köşesine çekilir, bir "yetim gibi âh ederek gözyaşı döker" (Kemal, 2008: 14). Aynı şekilde Recaizade Mahmut'un "Araba Sevdası" nın (1898) kahramanı Bihruz da, babası ölmüş hesapsız kitapsız, romanda Tanpınar'ın (2001b: 493) deyişiyle; yalnız Keşfî Bey'in değil, siyah kiralık Landoyla Çamlıca'ya geldiği için sevdiği genç kızın, Fransızca Hocası Mösyö Piyer'in, hatta iskelede bekleyen sandalcıların bile aldattığı akılsız bir mirasyedidir. Tanpınar'a göre kitap, yer yer bir devrin eleştirisiyle bu çağ psikolojisi arasında salınır. Aynı şekilde Ahmet Midhat'ın "Felâtun ve Rakım Efendi" (1875) adlı romanında Felâtun'un babası Merakî Bey, olur olmaz her şeye meraklı, naif, saf, eğlenceyi seven, oğlu üzerinde denetimi olmayan silik bir adam olarak anlatılır.

Gürbilek (2016: 95), tıpkı Tanpınar'ın da "Huzur" da aynı ifadeyle dile getirdiği gibi, Tanzimat'tan beri bir tür Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşadığımızı söyler. Gerçekten de, özellikle Tanzimat romanlarında olumsuz çizgiler içinde resmedilen baş erkek karakterin babasızlığı ve baba mirasını, alafranga bir yaşam tarzı içinde har vurup harman savurması, sosyolojik/sosyal psikolojik açıdan ele alınarak daha derinliğine işlenmeye muhtaç bir konudur. Bu romanların hesapsız kitapsız, dengesiz, alafranga tiplerinin karşısına ise, aşk da dâhil her konuda ölçülü ve hesaplı "Rakım Efendi" karakteri konulur. Rakım Efendi de, dönemin birçok romanında karşımıza çıktığı gibi, fakir bir kavas olan babasını erken yaşlarında yaşında kaybetmiş bir yetimdir. Ama Ahmed Mithat romanında onun portresini, kaybolan Osmanlı eğitim ve terbiyesinin bir temsilcisi olarak çizer. Rakım, çok erken yaşlardan başlayarak, kendi isteği ve dadısının yüreklendirmesiyle Arapça dilbilgisi kurallarından başka, Dört Kitabı açıklamalarıyla, mantık konusunu, Hadis Bilimini, Tefsiri, Fıkhı "en son doğrulamalarıyla" birlikte iyice öğrenir. Farsçadan "Gülistan", "Baharistan", "Bostan", "Pendnâme-i Attar", "Hâfız ve Sâdî" yi, Fransızcayı ise bütün incelikleriyle hatmeder. Galata'da fizik, kimya, biyoloji, Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinden ise coğrafya, hukuk, tarih ve devletler hukukuna dair "gereğinden fazla" bilgi edinir. Bütün bunların yanı sıra, Fransız romanlarını, şiirlerini, tiyatro oyunlarını iyice özümler. Bir taraftan da Fransızca kitap çevirileri yaparak ekmeğini taştan çıkarır (Midhat, 2014: 24-25). Görüleceği üzere, Midhat'ın çizdiği yetim Rakım Efendi portresi, aslında o dönem Batı karşısında çaresiz kalmış bir toplumda idealist bir Osmanlı-Türk gencinden beklenen gayret ve mücadele özleminin bizzat kendisidir. Gürbilek (2016:142) bütün bu olumlu özelliklerine rağmen yine de Rakım'da, Osmanlı'nın Batı karşısındaki başarısızlığının nedeni sayılabilecek bir işaret görür, o da, Felâtun dâhil diğer züppe tipler "aynanın karşısından hiç ayrılmıyor" olmalarına karşın, Rakım'ın aynaya bakacak vaktinin hiç

olmamasıdır. Gürbilek bu noktada Tanpınar'ın söz konusu romanla ilgili bir değerlendirmesine yer verir: Tanpınar'a göre, bu durum, romanın "hiçbir felsefî ve içtimaî huzursuzluğa" yer vermeyen, yaşanan sosyal gerçeklerden uzak idealist yapısını açıklar ve eserin "zorlama bir ruh halinin ürünü" olduğunu ortaya koyar. Tanpınar'a (2001b: 494) göre, Recaizade Mahmud Ekrem'in "Araba Sevdası" nın kahramanı Bihruz Bey'in kişiliği ise, "İntibah" ın Ali Bey'iyle, Felâtun Bey arasında gidip gelir. Bu romanda, aşk dâhil her şey "bir şaka ya da yanlışlıklar komedisidir." "Araba Sevdası" nda ağır basan temel unsur "para meselesi" dir. Romanda Bihruz Bey'in, gezmenin, çapkınlığın, eğlencenin mekânı olarak ele alınan Çamlıca'nın ve para meselesinin yanı sıra, başka bir kahraman daha vardır, o da Bihruz Bey'e aşkı öğreten "La Belle Héléne" operetidir. Bu operet bize kitabın sözünü ettiği âlemin seviyesini verir.

Tanzimat'ın ilk dönem romanları, Batılılaşma sonucu toplumda meydana gelen değişmeleri, özellikle aileyi merkezine alarak tartışır. Bu ilk romanların temel sorunsalı, Batılılaşmanın etkilerinin dinî ve ahlakî değerlere, geleneksel kültüre, aile ilişkilerine, insanların dünyayı algılama biçimine nasıl yansıdığıdır. Dolayısıyla bu dönem romancıları eserlerinde, geleneksel değerlerden yana bir tutum içinde, yanlış Batılılaşma karşısındaki kaygılarını dile getirmişlerdir. Bu kaygılar dönemin romanlarına, Doğulu değerlerle Batılı değerleri temsil eden karakterler üzerinden, dikotomik bir bakış açısıyla sunulan çatışma ve gerilimler olarak yansır. Aslında Batılı ve Doğulu değerler arasında bocalama ve bir uzlaşı arayışı içinde olma, Batılı değerlerin toplumsal alana yansımasından kaynaklanan yozlaşma ve yabancılaşma gibi konular Türk-Osmanlı romanının bel kemiğini oluşturur. Dolayısıyla Tanzimat romanlarında göze çarpan en önemli özelliklerden biri de, romanlarda Batılı ve Doğulu değerleri temsil eden roman kahramanlarının, temsil ettikleri değerlere uygun bir ad taşımaları, eş bir deyişle bu romanlardaki isim karakterizasyonudur. Sözgelimi Ahmet Midhat'ın, sözü edilen

“Felâtun Bey ve Râkım Efendi” adlı romanında Felâtun (Platon), Batılılaşmayı yanlış anlamış bir züppe tipini canlandırırken, Bir yükseklik ifadesi olan Râkım, bu tipe karşı Doğulu, Müslüman değerleri temsil etmektedir. Aynı şey, Recaizâde Mahmut Ekrem’in sözü geçen “Araba Sevdası” adlı eserinde de vardır. Sözgelimi bu romanda, Farsça bir kelime olan ve “gün yüzlü” anlamına gelen başkahraman Bihruz, erkek değil bir kadın adı olmasının yanı sıra, Safevî Devleti’nin kurucusu Şah İsmail’in karısının da adıdır. Dolayısıyla Bihruz Bey de dâhil olmak üzere bu dönem romanlarının birçoğunda, kendi kültürüne yabancılaşmış züppe erkek karaktere, gizliden gizliye, adeta kadınsı, efemine bir nitelik de yüklenmiş gibidir. Gürbilek ise, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk romanında yanlış Batılılaşmanın bir örneği olarak kendini gösteren bu züppe tipi üzerinde daha etraflıca durur. Yazara göre; züppelik gerçekte bir aşırılık olarak tanımlanır, züppe bu anlamda Batıyı taklit eden değil, Batılı taklidi aşırıya vardıran, bu işte sınır tanımayandır (2012: 105). Yazarın tespiti yerindedir, sözgelimi yukarıda sözü edilen geç Tanzimat dönemi romanlarından “Araba Sevdası” nın başkahramanı Bihruz Bey, bu Batılılaşmış züppe tipine tam bir örnek teşkil eder. Zengin bir tüccarın oğlu olan Bihruz Bey, o dönem Batıyı tek başına temsil eden Fransa’nın her şeyine adeta âşıktır, bir Fransız gibi giyinmek, onun gibi yemek içmek ve ancak yarım yamalak konuşabildiği Fransızcayı yerli yersiz her iki Türkçe cümleden sonra söylemek vazgeçemeyeceği alışkanlıklarıdır. Bihruz Bey, Batılı tüketimin etkisiyle halk kültürünün yanı sıra geleneksel Osmanlı değerlerine de tam olarak yabancılaşmış bir insandır. Ona göre; Türkçe denilen dil, Fransızca karşısında tam olarak insanın derdini anlatmaya asla yetmeyecek kaba bir lisân, Türk de, Osmanlı saray ve aydın çevresinin diline yerleşmiş bir ifadeyle etrâk-ı bî- idrâk’tır. Bihruz Bey, daha önce Ahmet Midhat Efendi tarafından “Felâtun Bey ile Râkım Efendi”de ilk eskizi çizilmiş olan Batılılaşmayı yanlış anlamış roman karakterinin giderek bir iç dünya kazanmaya başladığı bir züppe tipinin de temsilidir. Mardin’e (2000: 250-259) göre, Bihruz Bey

karakteri, Türk romanında, Tanzimat romanlarından sonra da yazılacak olan romanları da etkileyecek deyim yerindeyse bir "Bihruz Sendromu" na yol açacaktır. Yazara göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan çizgi boyunca yazılmış romanlarda sürekli mutasyona uğrayarak bir şekilde karşımıza çıkan bu Batılı züppe tipi, metaforik bir okumayla, yanlış Batılılaşmanın Türk-Osmanlı toplumunda yarattığı travmaya ya da şoka verilmiş bir tepkidir. Romanın yazarı Recaizâde Mahmut Ekrem'in, Tanzimatçıların Batılı modernleşme çabalarını, halktan yana bir tavır alarak açıktan eleştiren "Yeni Osmanlılar"ın ve onların eleştiri anlayışının daha milli bir kanadını temsil eden "İttihat ve Terakki Cemiyeti"nin görüşlerine yakın durduğu bilinmektedir. Bu durum dikkate alındığında, romanın, hem Tanzimat dönemi Batılaşma anlayışının hem de bu Batılaşma anlayışıyla yetişmiş aydın zümrenin bir eleştirisi olduğu söylenebilir. Öte yandan söz konusu romanda Bihruz Bey'in hem bir mirasyedi hem de Fransızca öğretmeni olan Mösyö Piyer'e züppeliği konusunda çok şey borçlu olduğu dikkate alındığında, bu ilişkiyi yine metaforik bir okumayla, Tanzimat'ın militan Batılılaşma yanlılarıyla ve onunla iktisadî ve siyasi bir çıkar ilişkisi içinde olan dönemin Batılı akıl hocalarıyla eşleştirmek de olasıdır. Böyle bir okuma, izlenen yanlış politikalar sonucunda kendi evlatlarının eliyle çökertilen, siyasi ve iktisadî açıdan güçsüz bırakılmış "hasta" bir İmparatorluğun akislerinin başka bir deyişle de dramının yüzeysel de olsa dönemin romanlarına yansıdığını gösterir. Bu dönem boyunca yazılmış romanların birçoğunda, romanın erkek karakterinin babasının ölmüş ya da hasta olması daha önce de sözü edildiği gibi, bu iddiaya bir kanıt olarak ileri sürülebilir. Baba otoritesinin yokluğu bu romanlara, erkek başkarakterin sonu hüsranla biten 'özgürlüğü', daha doğru bir ifadeyle başıbozukluğu ve züppeliği, kendi hayatının yanı sıra başkalarının hayatını da tehlikelere sürükleyen 'bir akıl tutulması' olarak yansımıştır.

Batılı modernleşmenin özellikle büyük şehirlerde, toplumsal hayatı ciddi bir biçimde dönüşüme uğrattığının farkında olan Tanzimat dönemi yazarları açısından,

genelde edebiyat özellikle de roman, her şeyden önce, toplumsal hayatta ortaya çıkan sorunlara bir çözüm arama sancısından doğmuş görünmektedir. Çünkü Tanzimat dönemi yazarları, içinde yaşadıkları sosyal koşulların da etkisiyle, kendilerini, edebiyatçı ya da sanatçı olarak addetmekten çok, memleketin siyasal ve toplumsal sorunlarına çare bulmakla sorumlu aydın insanlar olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla çoğunlukla hem gazeteci hem düşünce adamı hem de roman, hikâye, şiir, tiyatro yazarı olarak sahneye çıkan bu insanlar için edebiyat, toplumu eğitmenin, halkı bilinçlendirmenin yanı sıra toplumsal sorunlara bir çözüm arayışının da bir yolu olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden dönemin edebiyat eserlerinin çoğu dikkatli bir biçimde incelendiğinde, bu eserlerde dinî ve geleneksel değerlere yönelik güçlü bir vurgu olduğu, yanlış Batılılaşmanın ya da daha doğru bir ifadeyle alafrangalaşmanın hazin sonuçlarının didaktik bir üslupla, adeta bir ibret vesikası olarak ortaya konulduğu görülür. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide romanın merkezi konuları, toplumun geniş kesimlerini ilgilendiren toplumsal, siyasal sorunlardan, bireylerarası ilişkilere ve bireylerin psikolojisine doğru kayar. Yine bu zaman dilimi içinde kaleme alınan romanlarda özellikle de Tanzimat dönemi romanlarında görülen, geleneksel ve dinî değerlere yapılan güçlü vurgu, Meşrutiyet döneminden başlayarak yerini, daha çok, milli bir heyecan etrafında açığa vurulan değerlere bırakır.

Moran (2013: 324), Batılı ve Doğulu değerler arasındaki söz konusu çatışmaların romanlarda, yeni kafa-eski kafa, idealist-materyalist, Batıcı-gelenekçi, hoca-öğretmen, kozmopolit-milliyetçi, Anadolu yakası-Beyoğlu yakası, apartman-mahalle, alafranga- alaturka gibi türlü karşıtlıklarda somutlaştığını söyler. Moran'ın sözünü ettiği karşıtlıklar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan dönem boyunca sürer, ancak her dönemin siyasi, iktisadi ve sosyokültürel yapısının ve koşullarının bir gereği olarak, romannda farklı karşıtlıklar yoğunluklar kazanır. Sözgelimi Tanzimat romanları genel olarak eski kafa/yeni kafa, İstanbul yakası/Beyoğlu yakası, alaturka/alafranga gibi

karşıtlıklar üzerinden gelişirken, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi romanları, idealist/materyalist, hoca/öğretmen, gelenekçi Batıcı, milliyetçi/kozmopolit karşıtlığı üzerinden yol alır görünmektedir. 1950'li yılların başına dek sürecek olan Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışma ve uzlaşma arayışları, Tanpınar'ın romanlarının da en temel konuları arasındadır. Tanpınar, romanlarında bu konuyu, daha yetkin bir bakış açısıyla kaleme alarak Tanzimat'tan beri dış ve iç dünyasıyla romanda bir türlü hakkıyla varlık kazanamayan roman tiplerini, Batılı anlamda birer kahramanına dönüştürmüş, onlara ruhsal açıdan önemli bir derinlik kazandırmıştır. Sözgelimi onun "Huzur" (1948) adlı romanında, birbirini tamamlayan olumlu karakterlerin yanı sıra, Tanzimat romanlarından bu yana devam eden züppe karakterinin bir izdüşümü ya da daha doğru bir ifadeyle dönüşmüş bir biçimi olan Suad'ın psikolojisi/sosyal psikolojisi, ontolojik ve estetik açıdan daha geniş boyutlarıyla yerini almıştır.

1.3.5.3.3. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Hayat Karşısında Roman ve Romanın Toplumsal İşlevi

Tanzimat dönemi aydınları/romancıları, hem ortaya koydukları siyasî ve edebî düşünce ve eserlerle, Osmanlı'daki modernleşme çabalarına önemli siyasal katkılarda bulunmuşlar, hem de Batılı modernleşmeyle, ona karşı oluşan toplumsal hassasiyet arasında mecmua ve gazeteler yoluyla bir köprü oluşturmak suretiyle, halkı eğitici, bilinçlendirici bir işlev yüklenmişlerdir. Söz konusu işlevin, sanat ve edebiyatı, toplumun gelişmesi, eğitilmesi için bir araç olarak gören Tanzimat'ın erken dönem yazarlarında çok daha belirgin olduğu söylenebilir. Bu dönemin Namık Kemal, Ahmet Midhat, Ziya Paşa gibi fikri ve siyasi yönü oldukça güçlü erken dönem düşünce ve edebiyat adamlarının birçoğu, Batının siyasi düşünceleriyle, edebiyatıyla bizzat Batı'da (Fransa'da) yaşadıkları dönemde tanışmışlardır. Dolayısıyla bu yazarların eserlerinde dini ve ahlaki değerler, siyasi düşünceler, Osmanlı'da yeni yeşermeye başlayan vatan sevgisi ve özgürlük, eşitlik, adalet gibi konular, Tanzimat'ın ikinci kuşağı olarak kabul

edilen yazarlara göre daha fazla yer almıştır. Parlatır'a (2006: 12) göre, Tanzimat'ın ikinci dönem yazarlarıysa, ilk dönem yazarlarının aksine, romanlarının merkezine toplumsal ve siyasal olanı değil, sanatsal ve edebî olanı koymuşlar, "Batının edebî zevk ve estetiğini edebiyata mal etmeye çalışmışlardır."

Tanzimat'ın ilk dönem romancıları tarafından ele alınan ve sosyal gerçeklik açısından nesnel bir bakış açısıyla yaklaşmayı gerekli kılan dinî ve ahlaki konuların, dönemin yazarları tarafından realist değil idealist ve romantik bir üslûpla romana konu edinildiği görülür. Söz gelimi, yaşadığı dönemde yazar kimliğinin yanı sıra vatan ve hürriyet şairi olarak anılmış olan Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre" (1872) adlı tiyatro oyunu tam da böyle bir eser olup, sergilendiğinde, halk arasında, saray ve çevresini rahatsız ederek oyunun yasaklanmasına yol açacak kadar büyük bir yankı uyandırmıştır. Namık Kemal'in ilk Batılı edebî roman olarak kabul edilen "İntibah" da, Arapça ve Farsça tamlamalarla sanatkârane bir üslûba bulanmış olan bu romantik ve idealist tutum, 1880'lerden sonra yazılacak romanlarda yerini, daha sağlam bir kurguyla kaleme alındığı hissi veren Fransız realizmine bırakacaktır. Bu realizmin ilk izlerini, Tanzimat'ı izleyen "Servet-i Fünûn" döneminin, en önemli romancısı olan Halit Ziya'nın Maî ve Siyah (1897) ve 1898'de yazdığı "Aşk-ı Memnû" adlı eserinde görmek mümkündür. Yeri gelmişken Halit Ziya'nın, her ne kadar ilk eserlerini bu dönem kaleme almış olsa da, sanat ve edebiyat anlayışı itibarıyla, Servet-i Fünûn yazarlarından ayrı bir bakış açısına sahip olduğunun söylenmesi gerekir. Oktay (1986:1 8), Tanzimatçılarla Servet-i Fünun dönemi roman anlayışını birbirinden ayırırken, Tanzimatçıların daha serbest bir hava içinde yazıp çizdiklerini, onların edebiyatının, "bir inleyiş" olan Servet-i Fünûn dönemi edebiyatına göre "bir haykırış" olduğunu söyler. Yazara göre; yine de bu inleyiş öyle hemen bir kenara atılacak cinsten değildir. Çünkü Servet-i Fünûn yazarları, Batılı bir duyuş ve düşünüş tarzı içinde "lisanı kelime itibarıyla zenginleştirmiş, yeni garp mefhumlarını" ifade olarak genişletmişlerdir.

Dahası, “edebiyat ruhu itibarıyla yaptıkları en büyük hizmet “lâdini ve laik zihniyeti getirmiş olmalarıdır.” Oktay’ın sözünü ettiği bu “lâdini ve laik” unsurlar, Halit Ziya’nın romanlarının da temel niteliklerinden biri olarak görünmektedir. Söz gelimi aşk, Halit Ziya’nın söz konusu romanlarının merkezi bir unsuru olmakla birlikte, aşkın ele alınış biçimi ve roman kahramanlarının sosyal çevreyle kurdukları ilişkiler idealist değil, daha çok realist ve seküler bir çerçeve içinde tasvir edilmiştir. Öte yandan bilindiği gibi sanat ve edebiyatta, özellikle de romanda realizm son derece önemli bir konudur. Suçkov’a (2009: 11) göre, sanat, sadece dış dünyanın, ya da başka bir deyişle görünür olanın gerçekliğini temsil etmekle kalmaz. Bir sanat eseri gerçekliğin aynısını ya da bir benzerini yaratmak için tasarlanmamıştır. Dolayısıyla sanatsal yaratım, hem dış dünyanın gerçekliğinden hem de gerçeklikten tevarüs edilen izlenimlerin özümlenmesinden epeyce farklı bir gerçeklik taşır. Bunun yanı sıra o, insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini ve çevresindeki dünyaya olan tavrını da yansıtır. Suçkov’un düşüncesinin izinden giderek, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e romanın, yaşanan toplumsal değişmelere bağlı olarak sosyal gerçekliği temsilde giderek daha yetkin bir hale geldiği söylenebilir. Bu süreçte, hazır bir düşünce kalıbı içinde ortaya konulan, daha doğru bir ifadeyle belirli bir ideolojiyi, dinî ve ahlaki değerleri doğrulamak amacıyla yazılan bir romandan, sosyal gerçekliğin tasarımında, roman karakterlerinin iç dünyalarının da derinliğine işin içine karıştığı, daha sahici ve canlı bir roman anlayışına doğru bir geçişin olduğu açıktır. Cumhuriyet’in ilk evrelerine uzanan bu çizgi içinde, sosyal gerçekliğin, keskin bir gözlem gücünün sonucu olan etkili bir realizmle harmanlanarak verildiği eserlere Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanları örnek olarak gösterilebilir. Bu romanlarda yaşanan sosyal gerçeklik, İstanbul’un gündelik şehir hayatına ait canlı görünümler, batıl inançların yol açtığı trajikomik olaylar yoluyla, mizahı elden bırakmayan eleştirel bir üslûpla verilmiş, böylelikle roman okuru, adeta dünyayı ve insanı realist çizgiler içinde düşünmeye, kavramaya davet edilmiştir. Ancak,

Tanpınar'a (2007: 69) göre; Hüseyin Rahmi'nin "mizah anlayışı, biraz psikolojiyle birlikte yürüyebilse", yazar, "insanları biraz fert ve talih olarak" ele alıp dokuyabilse daha iyi olabilecektir. İşte o zaman, onun çoğu kez mübalağaya kaçsa da hakikaten lezzetli olan sevimli üslûbu, roman kişileri arasında geçen konuşmalar, "sadece geçerken yakalanmış küçük çizgiler" dağınık düşünceler olarak kalmayacaktır. Yazar, bunu yapılabilse, herkes kendi talihinin hissiyle yaşanmış bir tecrübenin içinden, o tecrübenin ağızda bıraktığı tatla konuşabilecek, Gürpınar'ın, kitaplarının sonuna koymak zorunda hissettiği "o felsefî mülâhazalara, o mücerret fikirlere" gerek kalmayacaktır.

Tanzimat'tan sonra kaleme alınan neredeyse bütün romanlarda, romanın mekânı İstanbul'dur ve kahramanları şehirli hayatın içinden seçilmiştir. Bu romanlarda kahramanlar, yaşanan Batılı toplumsal değişme karşısında biraz şaşkın, biraz da özgüvensiz bir durumda okurun karşısına çıkmaktadır. Söz konusu durum, Osmanlı İmparatorluğunun usul ama derinden bir ulus devlete dönüştüğü Kurtuluş Savaşı döneminde kaleme alınan romanlarda giderek değişen bir hal alır; roman kahramanları ister kadın isterse erkek olsun, bir dava adına hareket eden, zorluklardan yılmayan, kendilerini kuşatan sosyal gerçekliği değiştirmeye yönelmiş karakterler olarak ortaya çıkar. Öte yandan bu romanlarda İstanbul, sosyal gerçekliğin mekânı olmaktan çıkarak yerini Anadolu'ya, o zamanki deyimle Kurtuluş Mücadelesinin kalbi olan taşraya bırakır. Sözgelimi Reşat Nuri'nin "Çalıkuşu" (1922), Halide Edip'in "Ateşten Gömlek" (1923) gibi, bir kadın kahramanı merkezine alan romanlarında aşk, romanın merkezi unsurlarından biridir ancak vatanın makûs kaderini değiştirmek, ona yılmaz bir biçimde sadakatle hizmet etmek duygusu söz konusu romanların temel niteliği olarak karşımıza çıkar. Bu romanlarda ortaya çıkan kadın imgesi, hem Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değişen kadın algısını, hem de bu sürecin seküler niteliğini göstermesi bakımından ayrıca önemlidir. Bilindiği üzere Moran'ın (2013: 155) da isabetle belirttiği gibi,

Tanzimat'la, özellikle de II. Meşrutiyet döneminde kadın hakları konusunda önemli bir yol kat edilmiş, bu konu toplumun değişik kesimlerinde, aydın çevrelerde ve basında değişik tartışmalara yol açmıştır. Bu dönemde kadınlar toplumsal alanda oldukça hareketlidirler, bizzat kadınlar tarafından çıkarılan "Kadınlar Dünyası", Mehasin", "Kadın", "Demet" gibi dergilerde yazılar kaleme alınmakta, kadın derneklerinde, dönemin siyasi sorunlarının yanı sıra kadın sorunları tartışılmaktadır. Bu dönemin en etkili kalemlerinden biri de sonradan "Yeni Turan" (1912), "Ateşten Gömlek" (1922) ve "Vurun Kahpeye" (1923) romanlarıyla, vatan ve kurtuluş meselesine büyük bir yer açacak olan Halide Edip Adıvar'dır. Kısaca, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte kadın hakları, kadının eğitimi ve toplumsal temsili gibi konular, Batılı modernleşmenin yumuşak karnı, başka bir deyişle de "Aşil' in Topuğu" olagelmiştir.

Milli edebiyat döneminde Anadolu, özellikle Yakup Kadri'nin, Reşat Nuri'nin ve Refik Halid Karay'ın eserlerinde daha gerçekçi çizgilerle edebiyata yansır. Ancak Reşat Nuri'nin ve Refik Halid'in kaleme aldığı eserlerde, Anadolu insanının iç ve dış dünyası, Yakup Kadri'nin taşrayı odağına alan, söz gelimi "Yaban" (1932) gibi eserlerine nispeten daha sıcak ve canlı bir üslupla varlık kazanır. Reşat Nuri'nin ve Refik Halid'in romanlarında roman kahramanları, yazarın kendilerine dikte ettiği rolün sınırlarını sürekli olarak aşma eğilimi içinde görünmelerinin yanı sıra, içinde yaşadıkları toplumsal bütünün dinamik bir parçası durumundadırlar. Yakup Kadri'nin söz konusu eserinde ise bu diyalektik tersine işler. Yazarın, "Yaban" (1932) adlı romanı, kanımca Cumhuriyet'in erken evrelerinde yaşanan toplumsal değişmenin yarattığı aydın tipiyle, Anadolu insanının yüzyıllardır değişmeyen kaderinin paradoksal bir biçimde birbirini sürekli kollayan, dışlayan bir karşılaşması niteliğindedir. Moran (2013: 201), bu romanın aydın ve köylü arasındaki derin ayrımı büyük bir samimiyetle dile getirdiği, taşranın gerçeklerini bütün çıplaklığıyla göz önüne serdiği için, kimilerince övüldüğünden söz eder. Yazara göre, roman, kimi kesimlerce ise, gerçekleri ideolojik

bir bakış açısıyla çarpıttığı, köyü ve köylüyü hep olumsuz yanıyla ele aldığı için eleştirilmiştir. Moran, ilerleyen satırlarda dönemin ünlü romancılarından Reşat Nuri Güntekin'in söz konusu romanla ilgili bir görüşüne de yer vermektedir. Reşat Nuri'ye göre "Yaban", temel sanat kaideleri dikkate alınmadan yazılmış en özensiz eserlerden biridir, Reşat Nuri yine de, romanın kendisinde "şiddetli bir heyecan ve teessür doğurduğunu" kabul eder. Kanımızca bu romanda geçen kimi olaylar, köylünün, resmi edebiyat tarafından idealize edilenin aksine, halifeliği kaldıracağı, dinsizliği yaygınlaştıracağı gibi cehalete ve kara propagandaya dayanan yanlış kanaatler yüzünden, Mustafa Kemal Atatürk'e ve Kurtuluş Savaşı'na kayıtsız, hatta karşı bir tutum içinde olduğunu gösterir. Olayların geçtiği köyün Anadolu'nun çok uzak bir bölgesinde değil, Kurtuluş Savaşı'nın cereyan ettiği olayların hemen yanı başında, Eskişehir'de, Porsuk Çayı yakınlarında oluşu romanın başka bir ilginç yönüdür. Köylünün hem bir militan Kuvayı Milliye taraftarı, hem de Batı kültürüyle yetişmiş İstanbullu bir aydın olarak gördüğü Ahmet Celâl'e mesafeli hatta düşmanca yaklaşımının ardında, Celâl'in köylüye tepeden bakmakla, ona karışmak, onunla aynı olmak arasında gelip giden kararsız tutumu kadar, şahsında temsil ettiği Batılı değerler de vardır. Bu durum bile tek başına, Anadolu halkının çok geniş kesimlerinin, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan Batılılaşma deneyiminin ne denli dışında kaldığının acı bir göstergesidir. Eski bir subay olan ve Birinci Dünya Savaşı'nda bir kolunu kaybeden romanın başkahramanı Ahmet Celâl'in, köylüye kimi zaman "ön yargılı" yaklaşımında, bu gerçeği erkenden sezmiş olmasının büyük bir payı vardır. Bunun yanı sıra bir kolunun kesik olması yüzünden Kurtuluş Savaşı'na alınmamasından doğan yetersizlik ve özgüven bunalımının getirdiği bireysel sıkıntıları da kanımızca köylüyle arasındaki sorunlu iletişimin nedenlerinden biridir. Kurtuluş Mücadelesini resmi ideolojinin dışında bir yaklaşımla ele alan önemli romancılardan biri de Tarık Buğra (1918-1994)' dır. Yazarın "Küçük Ağa" (1954) adlı eseri, "Yaban" ın Celal'inin

aksine, yine İstanbul'da, ancak bu kez "Fatih Medresesi" nde yetişmiş Mehmet Reşit Efendi'yi merkezine alır. Olaylar Birinci Dünya Savaşı sona erdikten sonra imzalanan Mondros Mütarekesi (1918) sonrası Konya'nın Akşehir'inde başlar, Mehmet Reşit romanda, Celâl'in aksine halk tarafından sevip sayılan ve "İstanbullu Hoca" olarak anılan bir karakter olarak varlık kazanır. Roman, başlangıçta Kuvayı Milliye' ye karşı çıkan ancak zaman içinde bilinçlenerek Kurtuluş Mücadelesinin önemli aktörlerinden biri haline gelen Mehmet Reşit üzerinden, Anadolu halkının Kurtuluş Savaşı'na karşı yaklaşımını ve yanılgısını haklı ve haksız yanlarıyla açık bir üslupla ortaya koyar. Anadolu köylüsünün savaşlardan, kıtlıktan, tükenmişlikten doğan, bu yüzden Kurtuluş Mücadelesine karşı kimi zaman kayıtsız kimi zamansa olumsuz olan yaklaşımı, sonradan Kemal Tahir tarafından kaleme alınacak olan ve olayların, eski bir İttihat ve Terakki subayı olan Yüzbaşı Cemil'in gözünden anlatıldığı "Yorgun Savaşçı" (1965)' da, daha çarpıcı bir realizmle dile getirilecektir.

Buna karşın Yakup Kadri'nin "Kiralık Konak" (1922) adlı eseri, hem tahlil hem de tasvir açısından Türk-Osmanlı toplumunun Tanzimat' tan Cumhuriyete uzanan üç kuşağının geçirdiği sosyal değişikliği son derece çarpıcı bir üslûpla dile getirir. Tanzimat'la girilmeye çalışılan ancak bugün bile hakkıyla henüz girilememiş olan medeniyet dairesinin, kuşaklar arasında yarattığı kopukluk, çatışma ve gerilimler romanın ana konusunu oluşturur. Yakup Kadri, bu romanında, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve iktisadi alanların yanı sıra, sosyokültürel olarak da iyiden iyiye Batı'ya bağlandığı, bu yüzden de kendi öz değerleriyle Batılı değerler arasında bocalayıp savrulduğu bu son döneminin sosyal gerçekliğini temsilde, "Kiralık Konak" tamlamasını bir metafor olarak kullanmıştır. Tüzer'e (2007: 228) göre; söz konusu romanda, Batı'ya öykünmekle başlayan, toplumsal hayatta, giyim kuşamda ve özellikle de düşüncede meydana gelen yabancılaşma, ister istemez bir kimlik sorunu meydana getirir. Kimliklerini Batılı değerler üzerine kuran ve kendi asıl kültürleriyle sürekli bir

çatışma içine giren bu dönemin insanları, Avrupa'dan emanet aldıkları kimliklerle kendilerini açıklamaya çalışırlar. Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışma, romanın eğitici niteliği elden bırakılmadan 1950'lere kadar sürer. Bu dönemde, Tanzimat'tan beri romanda, Doğulu ve Batılı değerleri temsil eden tipler, Batılı muadilleriyle kıyaslanacak bir düzeyde olmasa da, yaşanan sosyal gerçekliğin ruhunu okura daha derinden duyuran roman kahramanlarına dönüşerek bir iç dünya kazanırlar. Moran'a (2013: 325-327) göre, bu dönem, Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışmaya Peyami Safa'nın, Halide Edip'in ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kimi romanları örnek olarak gösterilebilir.

Öte yandan Batılı anlamda ilk örneklerini 1870'den sonra ortaya koyan Tanzimat dönemi romanları, Tanzimat hareketinin sosyal amacına uygun bir biçimde, konu, dil ve üslûp açısından geniş halk kesimlerini eğitmeye yönelir (Akyüz, 1995:110). Akyüz'ün söylediği "eğitim" konusu, sadece Tanzimat döneminde kaleme alınan romanları değil, Cumhuriyet döneminin erken evrelerine kadar yazılan romanları anlamada da oldukça önemlidir, çünkü bu durum bize bütün bu dönem boyunca sanatın ve edebiyatın nasıl bir toplumsal işlev yüklendiğini gösterir. Tanpınar'a (2001b:286) göre ise; Tanzimat dönemi romanları, toplumun eğitiminin yanı sıra toplum ve kültür sorunlarını dikkatli bir biçimde değerlendirmekten, hayatın ve insanın hangi yöne doğru ve neden değiştiğini ciddi bir tefekkürden uzaktır. Ayrıca bu ilk döneminde, Tanzimat'ın düşünce hayatı da, suların akışına kendini bırakmış, dümensiz, pusulasız bir gemiye benzemektedir. Tanpınar bu konuda oldukça haklıdır, çünkü Tanzimat romanlarının aksine, Batılı romanın arka planında, onun doğumunu hazırlayan siyasi, iktisadi ve sosyokültürel çalkantılarla dolu çok uzun bir tarih vardır. Dolayısıyla Batılı romanın kendisi, araştırmamızda daha önce de dile getirildiği gibi, bu uzun, karmaşık ve çatışma dolu tarihin, bir nevi sanat ve edebiyattaki yankıları, izdüşümleri olarak değerlendirilebilir. Bütün bunlara rağmen Tanzimat dönemi romancıları, sosyal yarar

sağlamakta edebiyatı bir araç olarak kabul ettiklerinden, Batılılaşma sürecinde toplumda meydana gelen değişmelere karşı birçok yönden savunmasız gördükleri toplumu, korumak, eğitmek, doğru bir biçimde yönlendirmek isterler. Bu amaca ulaşmak için de kaleme aldıkları romanların merkezine, geleneksel hikâyelerde olduğu gibi okuru cezbedecek bir aşk ilişkisi koymayı ihmal etmezler. Söz gelimi, dönemin Namık Kemal, Ahmet Mithad, Sami Paşazâde Sezai gibi önemli yazarları, romanlarında bu sosyal yarar ilkesine özellikle dikkat eder ve olay örgüsünü genellikle bir aşk ilişkisi ekseninde geliştirirler. Öte yandan Namık Kemal'e göre, roman oldukça yararlı bir eğlence olarak değerlendirilir, dolayısıyla "insan eğlencesinde birtakım nesâyih bulursa zarar etmiş sayılamaz." Kemal, kaleme aldığı romanlarda aşkı bir garnitür, okuyucuya belli telkinlerin yapılmasını kolaylaştıran bir katalizör olarak düşünmüştür. Bu romanlar genellikle, hayat tecrübesi olmayan baş erkek kahramanın, 'tecrübeli' kadınlar tarafından baştan çıkarıldığı marazi aşk ilişkileri merkezinde gelişir. Söz gelimi, Namık Kemal, sürgün gönderildiği Magosa'da kaleme aldığı, asıl adı "Son Pişmanlık" olan, ancak sansür nedeniyle "İntibah yahut Ali Bey'in Sergüzeşti" (1876) şekline sokulan romanında, hayatı evle memuriyet arasında geçmiş, hayat hakkında, özellikle kadın erkek ilişkileri konusunda tecrübesiz Ali Bey'in sonu hüsranla biten aşkını konu edinir. Yazar bu romanda, kendisinin yürekten inandığı ve birçok yazısında dile getirdiği fert, hürriyet ve eğitim ilişkisinin öneminden hareketle, devrin geleneksel eğitim sistemiyle yetiştirilen gençlerine, hayat tecrübesinin erken yaşlarda kazandırılmasını ister. Kemal, bu yüzden "İntibah", da, kendi dışında akıp giden sosyal hayatın gerçeklerinden habersiz, içinde yaşadığı çevrenin koşullarını, olaylarını ve insanlarını hakkıyla tanımadan yetişmiş gençleri bir aşk ilişkisi odağında ele alır. Romanında sıklıkla ahlaki telkinlere yer veren yazarın asıl amacı, hem gençleri, hem ana babaları hem de devleti, sorumlulukları konusunda uyarmaktır (Akyüz 1995: 77-78). Yine bu dönem, Ahmet Mithad tarafından kaleme alınan "Felâtun Bey ve Râkım Efendi" adlı romanda,

Batılılaşmayı yanlış anlayan, züppe Felâtun Bey'le, Batılı değişim karşısında dinî ve ahlaki değerlerini koruyan Râkım Efendi karşı karşıya getirilir. Gürbilek (2016: 59) kibirli, küstah, müsrif ve hoppa nitelikleriyle tanımladığı Felâtun Bey'i, alafranga züppenin Tanzimat dönemindeki ilk gerçek örneği olarak görür ve Ahmet Midhat'ın onun karşısına "romandaki İngiliz ailenin bile takdirini kazanmış, çalışkan ve tutumlu Râkım Efendi'yi çıkardığını söyler. Yazarın söz konusu romanında her iki tarafın iş ve çalışma ahlakları, aşk ilişkileri, gerek Doğulu gerekse Batılı kadın ve erkeklerle kurdukları çok yönlü ilişkiler eleştirel bir üslûpla ele alınır. Romanda Doğu'yu temsil eden, bileğinin hakkıyla çalışarak hayatını sürdüren, müşfik ve yardımsever Râkım'ın toplum ve insan tasavvuru yüceltilirken, Batılı değerlerin etkisi altında yozlaşarak, kendine ve öz değerlerine yabancılaşmış arsız bir mirasyedi olan Felâtun'un yaşam biçimi yerden yere vurulur. Böylece Tanzimat'tan Cumhuriyet'e roman, toplumda geleneksel olarak varlığını sürdüren, ancak Batılılaşmanın olumsuz etkileriyle aşınarak bazı kesimlerde kaybolmaya yüz tutan maddi ve kültürel değerlerin, toplumun ortak hafızasına alınarak gelecek kuşaklara aktarılmasında bir köprü işlevi görmeyi arzular. Bu romanlarda, Doğulu değerleri temsil eden, daha doğrusu Batılı değerleri kendi öz kültürünün imbiğinden geçirerek özümlemeye çalışan kadın ve erkek roman kahramanlarının adları, her ne kadar değişse de, romanın toplumu Batılı değişim karşısında doğru yönlendirme, eğitme çabası Cumhuriyet dönemi boyunca devam edecektir. Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet döneminde yazılan romanların önceki dönemlerden farkı, romanın havasını oluşturan değerlerin ağırlık merkezinin dinî olandan milli olana doğru kaymasıdır. Roman bu dönem, düşmanı vatandan atmak ve Kurtuluş'u sağlayabilmek için önemli bir görev üstlenmiş gibidir. Kadın olsun erkek olsun milli değerlere bağlı, bilgili ve mücadeleci, cehalete savaş açmış roman kahramanları, bu dönem kaleme alınan romanlarda boy göstermeye başlamıştır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi romanlarında daha minyatür ve naif çizgiler içinde

varlık kazanan roman karakterleri, Kurtuluş Savaşı ve onu izleyen dönem içinde yazılan romanlarda, gerek dış gerekse iç dünyaları itibarıyla daha derin bir gerçeklik kazanırlar. Başka bir ifadeyle Cumhuriyet'e kadar kaleme alınan romanlarda, -Meşrutiyet döneminde kimi istisnaları görülmekle birlikte-, roman kahramanın iç dünyası Batılı anlamda bir derinliğe ulaşamamıştır, eş bir deyişle bu romanların kahramanları romanlarda bir karakter değil bir "tip" görünümündedirler. Moran'a (2013: 324) göre, bu tür romanlarda yazar, işe önce romana bir kalıp sağlayan belirli bir görüşle başlamakta, sonra soyut kalıbın somutlaşması, canlanması için karakterler ve olaylar tasarlamaktadır. Dolayısıyla bu bakış açısıyla kaleme alınan romanlarda, roman kahramanlarının görevleri, kendi duygu ve düşüncelerini dile getirmek değil, roman yazarının daha romanı kaleme almadan hazır ettiği ideolojik kalıba uygun hareket etmek, kendi gerçekliğinden daha büyük bir gerçeği savunmak için çaba göstermektir. Yazarın önceden hazır edilmiş bir kalıp içinde, insandan daha büyük, daha değerli gördüğü kimi idealler adına roman yazma tutkusundan vazgeçmesinde, Meşrutiyet dönemi önemli bir uğrak noktası gibi görünür. Bu dönem kaleme alınan Halit Ziya'nın "Aşk-Memnû" (1899), Mehmet Rauf'un "Eylül" (1901) gibi romanlarında, insanın psikolojik dünyasını biçimlendiren ideal ve romantik çizgiler silikleşmeye, onun yerine, realist ve natüralist bir bakış açısının, usul ama kararlı bir tavrın öne çıkmaya başladığı görülür. Bu dönem roman, Batılılaşma, zihniyet çatışması, savaş ve kurtuluş düşünceleri gibi, makro ölçekli toplumsal sorunları hepten yok saymayan bir tavır içinde, ancak insan ilişkilerini, sosyo-psikolojik bir zeminde, kadın-erkek, arzu-aşk, sadakat-aldatma, umut-hayal kırıklığı ekseninde ele almaya başlar. Karpat (2017: 190-191), Cumhuriyet Türkiye'sinde 1920'ler ve 1930'larda ürün vermiş romancıların çoğunun Jön Türkler döneminde eş bir deyişle Meşrutiyet'in İkinci Döneminde ortaya çıkmış yazarlar olduğunu söyler. Ona göre, bu dönemin yazarlarının eserleri bir bakıma, Jön Türk döneminin sosyal ve siyasal travmasını kendine konu edinmiştir. Söz gelimi Ömer

Seyfettin (1884-1920), Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1945), Halit Ziya Uşaklıgil (1864-1947), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Reşat Nuri Güntekin (1889-1956) gibi yazarların eserleri, "eski Osmanlı toplumunun yerini modern bir topluma bırakması sürecinin zengin bir portresini" çizer, Jön Türk döneminin edebi mirasını Cumhuriyete taşır.

Kısaca Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet'e uzanan süreçte, romanda, realist çizgilerin güçlendiğine, zaman ve mekân anlayışının keskinleşerek derinleştiğine tanık olunur. Buna bağlı olarak roman kişileri de, özellikle Cumhuriyet dönemine doğru, basmakalıp bir "tip" olmaktan çıkarak âdeta daha bir ete kemiğe bürünür ve sosyal gerçekliği daha güçlü çizgilerle yansıtmaya başlayan gerçek bir roman "karakter" ine dönüşür. Moran (2013: 327), bu dönem öncesinde kaleme alınan romanlar 'karakterlerini', belirli bir dünya görüşünü doğrulamak için, Batılılaşma gibi toplumsal sorunlar ekseninde kaleme alınmış, yüzeysel, sadece romanda dile getirilmeye çalışılan söylemi doğrulamak için yaratılmış "kukla tipler" olarak görür. Cumhuriyet dönemine doğru ise yazarın romanda "ikinci çizgi" olarak değerlendirildiği makro toplumsal sorunlardan bağımsız, bireye ve bireyler arası ilişkilere odaklanan romanlar daha bir görünür hale gelir. Ancak yazar bu dönemde, romanın temel konularının yine de toplumsal sorunlardan bütünüyle uzaklaşmadığını, ancak toplumsal sorunların, belli bir bilince ve psikolojik derinliğe sahip az sayıda roman kahramanının dünyasına değer veren bir tutum içinde dile getirildiğinden söz eder. Yazara göre, söz gelimi Tanpınar'ın romanları bu yaklaşıma örnek temsil etmektedir, onun romanları, kurgu, olay örgüsü, karakterler bakımından "birinci çizgi" de yer alan romanlardan farklı özellikler taşır. Tanpınar'ın roman kişileri, dünyayla olduğu kadar, kendisiyle de bir derdi olan karakterlerdir. Tanpınar, romanına az sayıda kişiyle başlar, olaylara yön verense belirli bir görüşü somutlaştırmak ihtiyacı değil, roman kahramanlarının kişiliklerine göre gelişen ilişkiler olur. Eş bir deyişle olaylar zincirinin zembereğini roman

kahramanlarının kendi kişilikleri oluşturur. Karpat'a (2017: 195) göre ise, bu dönem romanında görülen, "sosyal edebiyat vurgusu, sosyal olayların tasvir edilmesinden, bireylerin, sosyal ve kültürel çevredeki uyaranlara verdikleri entelektüel cevapların resmedilmesine doğru" kayar.

Romandaki bu dönüşüm tarihsel bir okumayla bize, Tanzimat'la başlayan marazi ve yüzeysel Batılılaşma çabalarının, Cumhuriyet'le beraber, daha sağlıklı bir yola girerek olgunlaştığını da gösterir. Cumhuriyet döneminde roman, Tek Parti'nin 1950'de yapılan seçimleri kaybetmesiyle yönetime gelen Demokrat Parti'nin uygulamalarıyla, özellikle siyasal ve iktisadî alanlarında yaşanan toplumsal değişmelere bağlı olarak yeniden yön değiştirir. Daha önce sözü edildiği gibi bu döneme kadar Türk romanının en temel konularından biri, Tanzimat'tan beri süre gelen Batılı modernleşmeye bağlı olarak toplumda yaşanan Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışma ve gerilimlerdir. Söz gelimi bu dönem Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarların kaleme aldıkları romanlarda, Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışma ve gerilimler, bu iki hayat tarzı arasında bocalayan karakterler önemli bir yer tutar. Moran'a (2013: 219) göre, Peyami Safa'nın ilk romanlarında, bir tarafta asıl kültürlerinden koparak yabancılaşmış, sadece zevk ve para için yaşayan ahlaki yozlaşma içinde insanlar, diğer tarafta ise İslâmî değerlere, milli kültüre göre yetişmiş, manevî değerlere candan bağlı, vatansever ve dürüst bir zümre, Doğu-Batı çatışması ekseninde ele alınmıştır. Safa'nın bu dönem kaleme aldığı "Şimşek" (1923), "Sözde Kızlar", "Mahşer" (1924), "Fatih-Harbiye" (1931), gibi romanlarında, neredeyse hiç değişmeyen bir kurgu vardır. Safa, bir aşk ilişkisi odağında gelişen bu romanlarında, söz konusu iki zümreden ilkinin Batı'nın çürümüşlüğünü ve kokuşmuşluğunu, buna karşın ikincisinin "sağlıklılığını" pek değişmeyen bir şema içinde ortaya koyar. Bu romanların bir kız üçü erkek olmak üzere dört temel karakteri vardır, erkeklerden biri Doğu'yu diğeri Batı'yı temsil ederken, kız/kadın karakter ise bu ikisi arasında gidip gelen

kararsız biri olarak varlık kazanır. Bu romanların dördüncü kişisi ise, yazarın bir nevi kendisi olup bilgi, görgü ve tecrübesiyle Doğulu değerleri temsil eder. Safa'nın romanlarında Doğulu ve Batılı değerler, hem idealizmin, metafiziğin, hem de rasyonalizmin, materyalizmin zihniyet dünyasını yansıtan karakterlerin sürekli çatıştığı bir zeminde anlam kazanır. Aynı çatışma ve gerilimi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında, özellikle "Huzur" (1948)'da ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954)'nde de görmek mümkündür. "Huzur" un başkahramanı Mümtaz'ın Batılı ve Doğulu değerler arasında yaşadığı zihniyet bunalımı, daha doğru bir ifadeyle "yeni" nin, maziyi reddetmeden, değişen hayatın kuruluşunda "eski" den nasıl yararlanılması gerektiği konusundaki arayışları, romanın bütün kurgusunun odağında yer aldığı gibi, romana otobiyografik bir nitelik de kazandırır. Yine "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", üst yapıda bir takım değişiklikler, köksüz devrimler yapmakla, Batılılaşacağına inanan muktedirlerin içine düştükleri trajikomik durumu, herkesin saatlerinin aynı zamanı göstermesi için kurulan bir "Enstitü" merkezinde ironik bir üslûpla ele alır. Aslında Tanpınar, onu doğru anlamak koşuluyla kendi köklerimizden kopmadan "Batılılaşmak" tan yanadır, Türk-Osmanlı toplumunun geleceği için hem Batıyı hem de Doğuyu değişmez, kaçınılmaz iki kaynak olarak görür. Ona göre, kadim bir tarihe, geleneğe kültürel anlamda sayısız ve özgün, maddi ve manevi değere sahip Türk-Osmanlı toplumu için "yeni hayat", "eski" nin ve "yeni" nin güçlü bir harmonisiyle mümkün olacaktır.

1946'da yapılan ilk "demokratik" seçimleri kazanmak için Tek Parti'nin topraksız köylüye toprak dağıtmasıyla başlayan, Köy Enstitülerinin toplumsal etkisiyle gelişen, tarıma traktörün girişiyle hız kazanan, iç göç hareketleriyle derinleşen bir süreç içinde romana, köy, köylü, işçi, emek, sermaye, ağa, zengin, fakir, eşkıya, göç, gurbet, işsizlik gibi kavramlar da girmeye başlar. Bu dönemde meydana gelen köyden kente göç hareketlerinin giderek artmasının bir nedeni tarımda makineleşme ise, diğer nedeni

yeni atılımların sonucu olarak kentlerde gittikçe gelişen sanayileşmenin ortaya çıkardığı işgücü açığıdır. Köylünün daha gerçekçi çizgiler içinde romana konu olmasının tarihinin, aslında biraz daha geriye gittiği, bu değişimin ilk habercilerinden birinin ise Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf" (1937)'u olduğu söylenebilir. Bu gerçeklik kendisine özellikle Köy Enstitülü yazarlar yoluyla yeni bir dil edinmiştir. Söz gelimi Köy Enstitülü bir yazar olan Mahmut Makal' ın, Anadolu'nun bir köyünde geçen öğretmenlik deneyimine ve gözlemlerine dayanan, 1950 yılında kaleme aldığı "Bizim Köy" ü, köylü-ağa, aydın-köylü çatışmasının yanı sıra, köyün sağlık ve sulama sisteminin yetersizliğini, dinsel geleneklerden doğan cehaleti kendisine konu edinir. Yine Yaşar Kemal'in Türkiye'nin en önemli tarım alanlarından biri olan Çukurova'da geçen İnce Memed (1955) romanı, Anadolu köylüsünün sömürülmesine ve ağalık düzenine karşı, Kemal'in dünya görüşüne uygun bir bakış açısıyla yazılmış, bir isyan öyküsüdür. Aynı şekilde, bu süreçte Orhan Kemal'in yazdığı "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1954) romanı ise, topraksız tarım işçilerinin dramını anlatan en önemli eserlerden biri olarak karşımıza çıkar. Aynı dönem bir başka önemli romancı Kemal Tahir'in de, eserlerinde Anadolu'ya yöneldiği bir dönemdir. Türk romancısını oryantalist bir bakış açısından uzak bir yaklaşımla, kendi öz sorunlarını anlamaya, milli ve yerli benliğine dönmeye çağıran Kemal'in "Körduman" (1957), "Yedi Çınar Yaylası" (1956), "Köyün Kamburu" (1959) romanları da, farklı bir bakış açısıyla köyün geleneksel değerlerine, gündelik hayatına, insan ve toplum tasavvuruna yönelir. Türkiye'de geniş ölçekte yaşanan toplumsal değişmelerin bu küçük yerleşimlerdeki insanların hayatına etkisine odaklanır. Bu odaklanmada Tahir'i diğer romancılardan ayıran temel özellik "onun "yerli sosyalist düşünce" ve "yerli sosyalist edebiyat" bağlamındaki görüşleri ve tartışmalarıdır. Narlı'ya (2012: 228) göre, Kemal Tahir, Kemalizm'den Marksizm'e oradan da yerli bir sosyalizme doğru yönelmesi, "Kerim Devlet" dediği Osmanlının kendine has toplumsal yapısını kabul etmesiyle ve Osmanlı

tarzı bir iktisadî anlayışı savunmasıyla özellikle önemlidir. Yazar, romanlarında köyü, köylüyü bu tarihsel ve ideolojik bakış açısıyla kaleme almıştır. Bilindiği gibi 1950'li yılların ortalarından başlayarak köyden kente göç hareketi giderek hızlanır ve 1960'ların sonunda anarşik bir görünüm kazanır. Kurt'a (2012: 2019 göre, söz konusu göç süreci, köy kökenli insanların hem ayrıldıkları hem de gittikleri yerleri, ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan derinden etkilemiş, toplumsal anlamda bir değişime ve dönüşüme neden olmuştur. Bu insanlar, genellikle kentin çalışma hayatına uyum sağlayacak becerilerden yoksun, eğitimsiz ve kent yaşamını tanımayan gruplar olduklarından, geldikleri kentlerde onların ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir organizasyondan, sorunlarına çözüm bulabilecek mercilerden yoksundurlar, bu nedenle kendi "uyum stratejileri" ni yaratmak ve uygulamak zorunda kalmışlardır. Köyden kente gelen insanların çaresizliği, kente tutunma çabası, barınma sorunu, geleneksel ve modern değerler arasında bocalayışı ise, 1950'li yılların ilk yarısından sonra daha kapsamlı bir biçimde romana yansır. Bu dönemde yaşanan toplumsal dönüşümün izlerini, Orhan Kemal'in "Murtaza" (1952), "Gurbet Kuşları" (1962), Muzaffer İzgü' nün "Halo Dayı ve iki Öküz" (1972) gibi romanlarda görmek mümkündür.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden Batılı Modernleşmeye bağlı olarak, özellikle aile, kadın-erkek ilişkileri, dinî ve ahlaki değerler başta olmak üzere, toplumsal hayatta ortaya çıkan sorunlar ya da başka bir ifadeyle Batılı ve Doğulu değerler arasındaki çatışma ve gerilim, modern Türk romanını güçlü bir biçimde etkilemiştir. Bu çatışma ve gerilimi, gelenek ve modernlik, muhafazakârlık ve inkılapçılık, Doğu ve Batı, mâzi ve âtî, eski ve yeni gibi karşıtlıklar bağlamında romanlarına yansıtan önemli yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar olmuştur. Tanpınar, toplumsal hayatta derin ikilik doğuran bir "buhran" olarak gördüğü Batılı Modernleşmenin doğurduğu sorunları, "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" olarak kavramlaştırdığı kültürel süreklilik düşüncesine bağlı olarak kendince çözümlemeye çalışmıştır. Son tahlilde, söz

konusu sorunların “Şarklı Bir Batılı Olmak” şiarıyla aşılacağına inanan yazar, eserlerinde mâzi ve âti arasında sağlanacak uzlaşı ve dengenin güçlü bir Türkiye’nin geleceği açısından önemini dile getirmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR (1901-1962) 'IN ZİHNİYET DÜNYASI

2.1. YAŞADIĞI DÖNEMİN SİYASÎ, İKTİSADÎ VE SOSYOKÜLTÜREL KOŞULLARININ TANPINAR'A ETKİLERİ

Bir düşünce ya da edebiyat insanının zihniyet dünyasını tahlil etmek için ilk yapılacak şey, onu kuşatan çevrenin şartlarını dikkate almaktır. Çünkü bu şartlar, düşünce ve edebiyat insanının "içinde dönüp dolaşacağı ve sınırlarını nadir olarak aşabileceği fikir ve görüş kadrolarını vücuda" (Ülgener, 2015: 130-131) getirmektedir. Ülgener'in de isabetle belirttiği gibi, yazarın bilincinin sınırlarının oluşumunda ve bu sınırların daha ileriye doğru aşılmasında, yeteneğinin yanı sıra, yaşadığı dönemin toplumsal bilincinin de sınırlarını oluşturan siyasi, iktisadî ve sosyokültürel koşulların ve yaşanan toplumsal değişmelerin büyük bir önemi vardır. Dolayısıyla bir yazarın sosyal gerçeklikle kurduğu ilişki, kimi zaman ortaya koyduğu eserle bu gerçekliği etkilediği gibi, kimi zaman ondan etkilenen diyalektik bir öze sahiptir. Wellek ve Warren'a (2005) göre ise; bir edebî eser, yazar tarafından yaratılan özgün bir dil ve üslûba dayanmakla birlikte, hayatı da temsil eder. Hayat ise büyük ölçüde, dış dünyanın, olayların yanında, içinde yazarın iç ve sübjektif hayatının da soluk alıp verdiği, sosyal bir gerçekliktir.

Tanpınar'ın yaşadığı dönem, Tanzimat'la birlikte devletin özellikle idari, hukukî, askerî, malî ve eğitim alanlarında attığı adımların bir sonucu olarak, adına ister modernleşme isterse Batılılaşma denilsin, farklı alanlardaki toplumsal değişmelerin tabanda giderek kök salmaya başladığı bir dönemdir. Tanpınar, yaşadığı süre boyunca bu değişime yakından tanıklık etmiş, bir yazar ve düşünce insanı olarak Osmanlıdan Cumhuriyet'e geçişin sancılarını derinden yaşamıştır. Tanpınar, aslında bir edebiyatçı olmakla birlikte, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden süreçte, toplumun yaşadığı

“trajediye”, başka bir değişle de yaşanan Batılı modernleşme sürecine, o dönemin hemen hemen bütün edebiyatçılar gibi kayıtsız kalamamıştır. Okay (2017: 278), Tanzimat’tan başlayarak yakın dönem edebiyatımızın bütün şahsiyetlerine kadar, toplum meselelerine ilgi duymayan edebiyatçımızın neredeyse olmadığını söyler. Felsefenin ve sosyolojinin birçok nedenle Batı’yı geriden izlediği bir toplumda, yaşanan toplumsal değişimi anlamak ve yorumlamak, her edebiyatçı gibi bir nevi Tanpınar’ın da kaderi olmuş, yazar, yaşanan bu toplumsal değişmenin bireyde ve toplumsal alandaki etkilerini, kaleme aldığı eserlerine yansıtmıştır. Gerçekten de Tanpınar’ın içinde yaşadığı dönem, nerden bakılırsa bakılsın, toplumsal değişmelerin hız kazandığı, bir yüzyıl önce toplumu bir arada tutan ve asla tartışılmayacağına inanılmış değerlerin hızla aşındığı, hatta kaybolmaya yüz tuttuğu bir dönemdir. Daha açık bir biçimde söylemek gerekirse Tanpınar’ın yaşadığı zaman kesiti bize, altı yüz yıl sürmüş koca bir imparatorluğun bir yandan sürüp giden savaşlarla, bir yandan iktisadî ve siyasî krizlerle, hâkimiyeti altındaki toprakları kaybettiği, giderek bir ulus devlete dönüştüğü bir dönemin kuşbakışı resmini verir. Tanpınar’ın zihinsel dünyasını belirleyen epistemolojik çerçeve, 19. yüzyılın Batılı birikiminin yanında, Osmanlı İslâm medeniyetine dayanmaktadır ve bilindiği üzere bu yüzyıl, ilahî-dinî olanın karşısında rasyonel-pozitif aklın güç kazandığı seküler bir yüzyıldır. Yazarın deyişiyle bu yüzyılda, düşüncenin gelişimi hiç şüphesiz olayların da yardımıyla daha hızlı olmuş, yenilik denilen şey, hayatın her alanını kapsayan geniş bir anlam ve içerik kazanmıştır. Yazara göre bu değişim, bütün bir toplumsal yapının, hayatın ve insanı vücuda getiren değerler zincirinin hepsinin birden değişmesi demektir. Bunda elbette ki eskinin kesin bir biçimde çökmesinin büyük bir etkisi vardır. Çok önemli siyasî olayların ve değişen iktisadî koşulların eşlik ettiği bu değişim, aslında, bir medeniyetten bir başka medeniyete geçmek demektir. Bu da yüzyıllardan beri inanılan ve uğrunda ölümüne mücadele edilen değerler dünyasından kopmak anlamına gelmektedir (Tanpınar, 2001:

64). Bu yüzden hem Osmanlı'yı hem de Cumhuriyet'i tecrübe etmiş bir geçiş dönemi aydını olan Tanpınar'ın, Tanzimat'la başlattığı "medeniyet buhranını" kendisinin yaşadığı kişisel buhrandan, eş bir deyişle içinde yaşadığı çağın baskısının, onda yarattığı zihinsel ve ruhsal travmadan soyutlayarak ele almak mümkün değildir. Tanpınar, bu geçiş süreci boyunca hem Osmanlı İmparatorluğu'nun hem de yeni kurulan Cumhuriyet'in toplumsal dönüşümlerine tanıklık etmiş, birçok çağdaşı gibi, Batılı ve Doğulu değerler arasında yaşanan çatışma ve gerilimlerden payına düşeni almıştır. Tanpınar, Trablusgarp'la ve Balkan Savaşı'yla başlayan Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Mücadelesiyle devam eden bu trajik süreci, daha çocuk yaşlarından itibaren yaşamaya başlamış, bu durum onun dünyasında, sonradan edebî eserlerine de güçlü bir biçimde yansıyacak derin izler bırakmıştır. Okay (2010: 29) Tanpınar'ın "Günlükler" inden hareketle, onun Konya'da 1926-1927 yıllarında mahiyeti tam belli olmayan "büyükçe bir kriz", bir entelektüel buhran yaşadığını söylemektedir. Bilindiği üzere, 1929 yılında başta ABD ve Avrupa olmak üzere, dünya kapitalizminin yaşadığı kriz, ekonomide ve siyasette, devletin, Keynesyen modelin öncülüğünde, denetimi giderek artırdığı yeni bir dünyanın kapılarını açmış, otoriter rejimleri güçlendirmiş, yeni otoriter rejimlerin doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bilindiği gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasında, Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı güç dengelerinin değişmesinin yanı sıra, 1929'da yaşanan bu iktisadî ve siyasî krizin de önemli bir etkisi vardır. O dönem siyasî ve iktisadî açıdan dışa pek açık olmayan, deyim yerindeyse kendi yağında kavrulup giden Cumhuriyet'in de bu anlayıştan, özellikle siyasî ve iktisadî alanlarda uyguladığı daha otoriter politikalarla payına düşeni aldığı söylenebilir. Tanpınar'a (2017: 126) göre, Türkiye, Atatürk gözlerini hayata yumduğunda, Batılılaşma hareketini başarmış, medeniyet değişmemizin ikinci evresi olan sanayileşme döneminin eşiğine gelmiştir. Yazara göre bu hamle, İkinci Dünya Savaşı nedeniyle maalesef yarım kalmıştır. 1939-1945 tarihleri arasında yaşanan İkinci Dünya Savaşı, birçok yazar ve

sanatçı gibi, Tanpınar'ın insanlığa ve uygarlığa olan inancını derinden sarsarak duygusal ve düşünsel dünyasını allak bullak etmiştir. Tanpınar özellikle hikâye ve romanlarında, elbette ki yaşadığı bu acı tecrübelerin de etkisiyle, geleceğin biçimlenmesinde son derece önemli gördüğü ve kültürel bakımdan bir "kıymetler manzumesi" olarak değerlendirdiği mâziyi, âdeta 'kayıp kıta Atlantis' gibi, iç huzursuzluğunu dindirecek, özlem ve arzularını giderecek bir düş ülke haline getirecektir. Söz açılmışken "huzursuzluk" kelimesinin Tanpınar'ın dünyasında mümtaz bir yeri olduğunun vurgulanmasında yarar vardır. Yazar için "Huzursuzluk", çağın içinde bulunduğu, iktisadî, zihni, kültürel, ruhsal, buhranı açıklayan, yazarın deyişiyle "asrın bütün hallerine" tercüman olacak en önemli kelimelerden biridir. Ancak yazara göre; hem içinde yaşadığı devri, hem de iç dünyasını en iyi yansıtacak kelime, bu derin "huzursuzluğu" n da anası olan "buhran" kelimesidir (Tanpınar, 2017: 91-92). Gerçekten de İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal alandaki sonuçları, uygarlık açısından ilkinden daha yıkıcı sonuçlar doğurur. Bu savaş, Avrupa uygarlığının "hümanist değerleri" nin yeniden sorgulanmasına yol açar, insanlığın geleceğine ilişkin umutları karartır. Kapitalist modernleşmenin yarattığı kayıplar, eleştirel teorik yaklaşımı kendilerine merkez alan, Adorno, Marcuse, Habermas, Horkheimer gibi Frankfurt Okulu yazar ve düşünce insanları tarafından geniş bir ufuk içinde ele alınarak sorgulanır. Aynı şekilde bu savaşın, edebiyat ve sanat dünyasındaki karşılığı da büyük olmuş, Savaş'ın yıkıcı sonuçları, özellikle Avrupa'da, içinden Henrich Böll gibi önemli yazarlarında çıktığı, "enkaz edebiyatı" olarak da bilinen ve savaşın getirip götürdüklerine odaklanan bir savaş sonrası edebiyatın doğmasına yol açmıştır. Bu dönem aynı şekilde Varoluşçuluk ve Nihilizm gibi felsefî akımların da edebiyatta güç kazandığı bir dönemdir. Bu iki felsefî akımın edebî etkilerinin izi, Tanpınar'ı da yakından etkileyen Albert, Camus, Jean Paul Sartre, Franz Kafka, Samuel Beckett, Virginia Woolf gibi yazarların eserlerinde sürülebilir. Aynı şekilde, Tanpınar'ın

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyesi, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'yla başlayıp gelişen, ancak Modern Türk Edebiyatına etkileri hakkıyla ancak 1950'lerden sonra ortaya çıkan Gerçeküstücülükle birlikte, söz konusu iki akımdan derin etkiler taşımaktadır. Yine söz konusu yazarların eserlerinde sıkça karşımıza çıkan ve yaşadıkları dönemin siyasi, iktisadi ve sosyokültürel değişmelerinin edebî alandaki bir yankısı olarak düşünebileceğimiz Bilinç Akışı Tekniği de "Huzur" (1948) gibi önemli bazı eserlerini bu dönem kaleme alan, Tanpınar'ın hikâye ve romanlarını etkilemiş görünmektedir.

Gerçekten de Tanpınar'ın içinde yaşadığı dönem, nereden bakılırsa bakılsın tarihin hızlandığı, basmakalıp düşüncelerin yıkılarak yeni biçimler aldığı, bireyi inandığı bütün değerleri yeniden sorgulamaya iten, deyim yerindeyse bütün taşların yerinden oynatıldığı bir dönemdir. Tanzimat'tan bu yana devam eden Batılı modernleşmenin etkisiyle, toplumun durağan, geleneksel değerleri aşınmaya başlamış, modernleşme toplumsal hayatta olduğu kadar, düşünen, sorgulayan insanın kafasında da derin bir kriz yaratmıştır. Çetin'e (2003: 21) göre, sürekli ileriye doğru akan düz çizgisel bir zaman tasavvuruna sahip modernleşme, geleneksel toplumu bir arada tutan değerlerin parçalanması ve yok olması anlamına gelir. Çünkü bu zaman tasavvuru ve modernleşmenin gerektirdiği toplumsal uyarlanma, hızlı ve köklü değişikliklere ihtiyaç duyduğundan, toplumun iki ayrı unsurunun, eş bir deyişle geleneksel ve çağdaş unsurlarının, yeni duruma uyarlanması aynı hız ve nitelikte gerçekleşmez. Bu durumda ise, toplumda gerilim, kargaşa ve çatışma kaçınılmaz bir hale gelir. Yazarın düşüncelerinin izinden gidilerek söylenebilirse, toplumlarda makro ölçekte gerçekleşen bir toplumsal değişme olarak da düşünebileceğimiz modernleşme, insana gelecekte yeni umutlar, imkânlar vaat etmek suretiyle, onu, içinde yaşadığı geleneğe bağlayan siyasi ve kültürel bağlardan azade kılarak, hem toplumsal alanda hem de insanların düşünsel ve duygusal dünyasında bir krize yol açmaktadır. Toplumsal kriz ve çatışma ise,

beraberinde getirdiği olumsuz unsurların yanı sıra yeni bir atılımın imkânını da içinde taşır. Öyleyse modernleşmenin uzun vadede, özellikle geleneksel değerlerin baskın olduğu toplumlarda, Osmanlı-Türk modernleşme sürecinde de görüleceği üzere, hem yaratıcı hem de yıkıcı sonuçlar doğurduğundan rahatlıkla söz edilebilir. İşte modernleşmenin getirdiği bu yaratıcı ve yıkıcı sonuçlar, imkânlar ve kayıplar, Tanpınar'ın özellikle "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) adlı romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Modernleşmenin, kaybın yanında getirdiği yenilenmeye, tazelenmeye, kısaca geleceğe dönük imkânları, "Huzur" da enfes bir üslûpla ve bir "sentez arayışı" ekseninde karşılık bulurken, yol açtığı hayal kırıklığı ve yıkım, hınzır bir ironiyle "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde kendini açığa vurur.

Cumhuriyet'in, Tanpınar'ın da içinde yaşadığı erken evreleri, sanatçı ve edebiyatçıların belirli mekânlarda bir araya gelerek hoş sohbet edip fikir alışverişinde bulundukları bir dönemdir. Bu dönemde, Türk Ocağı gibi kimi derneklerin yanı sıra, birer eğitim yuvası, düşünce merkezi niteliği kazanmış kimi dergilerin, kahvehanelerin de sanatçıların sosyal ve edebî olarak gelişmesinde önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir. Dinler' e (2018: 247) göre;1930'lu yıllarda, "Beyazıt'taki Küllük, İkbal ve Akademi gibi kahvehaneler, edebiyatçıların buluştuğu ve edebî sohbetlerin yapıldığı bir eğitim yuvasıdır." Kendisi de Beyazıt'ın sivil akademi adıyla anılan bu kahvelerinde yetişen Tanpınar, söz konusu kahvehaneleri eserlerinde uzun uzun anlatır. Söz gelimi, Yahya Kemal'in derslerinden çıktıktan sonra, onunla birlikte "Yüksel Muallime" yakın olan "Nuruosmaniye'deki İkbal Kıraathânesi'ne, "Sultanahmet'teki setli kahvelere, kimi zaman da Hasan Efendi adında birinin bakkal dükkânı olan ve o zamanlar Dârüttâlim heyetinin haftada bir kere musiki konseri verdiği bir kıraathaneye gittiklerinden söz eder (Tanpınar, 2001a: 19). Bu dönemin kahveleri, bu kahvelerin müdavimleri ve bu mekânlarda tartışılan konular dikkate alındığında gerçekten de birer akademi gibidir, "hatta bunlardan birine bizzat Yahya Kemal "akademi" adını vermiştir. Aydınlar, bu

kahvelerde oturup oradan dünyaya bakmakta ve sanatı, politikayı konuşmaktadırlar" (Şahin, 2005: 6). Bu kahvelerden "İkbâl" in özel bir önemi de vardır. Okay'a (2017: 121) göre, malî patronu Mustafa Nihat olan "Dergâh" ın çıkarılmasına burada karar verilmiş" isim verme konusundaki tartışmalar bu kahvede yaşanmıştır. "Bir yığın isim listesi yapılmış, bir ara "Zaviye" adı üzerinde durulduysa da, "sonunda Yahya Kemâl'in teklif ettiği "Dergâh" adı kabul görmüştür.

Tanpınar'ın hayatında söz konusu kahvelerin yanı sıra, 1921 yılında, yazarın deyişiyle Profesör Mustafa Şekip Tunç'un, "Bergson felsefesini ülkemizde tanıtmak amacıyla çıkarmaya başladığı" "Dergâh" dergisinin özel bir yeri vardır. Şahin'e (2013: xvi) göre, Tanpınar, "Dergâh" dergisinde yavaş yavaş kendini bir şair gibi hissetmeye başlar. Ancak Dergi' de başyazılar yazan Yahya Kemal'in "yüceliği", onda üniversiteden hocası ve sonradan "dostu" olan bu büyük şairin ağırlığı altında ezilme endişesi uyandırır. Okay (2010: 24), Tanpınar'ın yayın hayatına Dergâh' la başladığını, Dergi' de, sonradan "Şiirler" başlığı altında bir araya getireceği kitabına almadığı 11 şiirinin yayımlandığını söylemektedir. Öte yandan "Dergâh", Anadolu'da süre giden Kurtuluş Mücadelesini açıktan desteklemekte, bu yüzden de "zaman zaman sansüre uğramakta" dır. Ayvazoğlu'na (2001: 332) göre ise, ilk sayısı bin adet basılan Dergi, hiç beklenmeyen bir ilginin yanı sıra, Millî Mücadele'ye karşı olan kesimlerce eleştiriyle karşılanmıştır. "Dergâh", o dönem, Tanpınar'ın düşünsel dünyasının kuruluşunda önemli bir etkisi olan Yahya Kemâl'in, Ziya Gökalp'in "Turancılık" fikrine karşı, millî hayat, dokunulmaması, kendi doğal gelişimine müdahale edilmemesi gereken bir sentezdir düşüncesini geliştirdiği bir mektep niteliğindedir. Tanpınar'a göre, Kemâl'in "Dergâh mecmuasında" kaleme aldığı yazılar, daha sonra bazı gazete ve dergilerde çıkan yazı ve açıklamalarında, özellikle de söyleşilerinde nerdeyse bir formül hâline getirilmiştir (Tanpınar, 2007: 112). Hilmi Ziya Ülken ise, dönemin sosyokültürel ortamına yön veren bu ünlü dergiyi anlatırken, derginin kuruluş felsefesinin gerisinde

yatan sosyolojik koşullara da işaret eder. Ülken'e (1979: 375-376)'göre, İstanbul'da yıkılan imparatorluğun enkazı üzerinde, yeni kurulacak devletin bekasını da belirleyecek iki temel fikir gelişmiştir. Bunlardan biri maddî imkânsızlıklara rağmen manevi kuvvete ve yarı mistik bir ruh atılımına dayanmaktır. İkincisi ise, yenilmenin getirdiği umutsuzluğa karşı, idealist harekete bir tepki olarak, maddeye dayanan yeni bir hamleye girişmektir. Yazara göre, bunlardan ilki Bergson metafiziğini, ikincisi ise diyalektik materyalizmi ifade eder. "Dergâh Dergisi", Tanzimat'tan bu yana devam ederek İttihat ve Terakki üzerinden Cumhuriyet'i biçimlendiren, sosyolojik olarak o dönem Ziya Gökalp'in temsil ettiği pozitivizme karşı bir duruşu temsil etmekle beraber, Kurtuluş Mücadelesini büyük bir heyecanla desteklemektedir. Dergi, Mustafa Şekip Tunç'un çevirileriyle tanıştığı ve Aydınlanmanın, Kant'tan beri devam eden metafizik kanadını içinde değerlendirilebilecek bir filozof olan Bergson'un, merkezinde, hamlesi" düşüncesinin bulunduğu "sezgicilik" düşüncesiyle, "halk sufîliği (Yunûs Emre gibi) arasında bir münasebet aramış, bu yeni felsefenin diliyle Türk Müslüman mistiklerin bilgi ve tecrübelerini yorumlamak istemiştir. Dellaloğlu (2016: 95) ise, Bergson'un "élan vital", dediği "yaşam atılımı" kavramının 1920'lerde "Dergâh'ın en çok kullandığı kavramlardan biri olduğunu söylemektedir. Yazara göre, Osmanlı-Türk modernleşmesinin, hem Batıya karşı Kurtuluş Mücadelesi vermek, hem de onu örnek alarak modernleşmek gibi temel bir paradoksu vardır. Bergson'un merkezinde "yaşam atılımı" ya da "hayat hamlesi" bulunan sezgicilik düşüncesi ise, "Dergâh" ın çevresine göre, "süre" (durée) kavramına tanıdığı imtiyaz nedeniyle bu paradoksun çözülmesinin ilacıdır. Batı, tarihsel modernleşme serüveni içinde, Dellaloğlu'nun da dile getirdiği gibi, "süre" (durée) yani "iç zaman" yerine, uzamsal ya da mekanik zaman da denebilecek "dış zaman" anlayışına uygun olarak, pozitivizmi ve materyalizmi tercih etmek suretiyle, aslında hem toplumsal hem de bireysel ruhu parçalamıştır. Oysa Bergson'da zaman, başka bir deyişle "süre" (durée), şuurun doğrudan verilerine bağlı

olarak varlık kazanır. Bergson'a göre; insan bilinci onun kabuk ve iç taraf dediği ikili bir yapıya sahiptir. Kabuk taraf, zekâ, mantık ve bilim ilim tabakasından oluşur. Bu tabaka, insanın, dış dünyanın, toplumun pratik şartlarına uyum sağlama çabalarının bir sonucu olarak uzun bir zaman diliminde oluşmuştur. Bergson göre; bu tabakada "hürriyet yok, determinizm vardır." Bergson'un "moi fondementel" yani "temel ben" olarak adlandırdığı iç şuur ise, toplumsallaşmak yoluyla, mekânlaşmış, dilde donup kalmış, "durgun sudaki ölü sonbahar yaprakları gibi ruhun üstünde yüzen" kabuk zamanın aksine, canlı fikirlerle sürekli bir kaynaşma, erime ve etkileşim halindedir (Bergson: 2017: 29). Sonuç olarak "Dergâh" ın, özellikle İttihat ve Terakki'den itibaren, kültür ve siyasette etkisini iyice artırdığına ve Cumhuriyet'i kuran kadro içinde de geniş bir taraftar bulduğuna inandıkları Batılı pozitivizme ve materyalizme karşı temel itirazı, metafizikten ve idealizmden yana olan Bergson'cu bir "Sezgicilik" ten beslenmektedir. "Dergâh" ve çevresinde yer alan entelektüellere göre, Bergson'un bu düşüncelerine dayanarak sorulması gerekli soru gerçekte şudur: Tarihsel kimliğimizi ve toplumsal hafızamızı koruyarak, gelenekle bağımızı koparmadan modernleşmek mümkün müdür? "Dergâh" bu soruya evet cevabını verir ve Batılı modernleşmeye ilişkin düşüncelerini, eleştirilerini bu çizgi içinde geliştirir. Mustafa Şekip'in, Bergson felsefesine dayanan şu düşünceleri, araştırmamızın ilerleyen bölümlerinde "Tanpınar'ın Düşünsel Kaynakları" başlığı altında ele alacağımız gibi, o dönem Dergâh dergisinde çok yazı yazmamış olsa da, kendini her zaman bu derginin bir parçası olarak duyumsayan genç Tanpınar'ın zihinsel ve ruhsal gelişimi üzerinde son derece etkili olacaktır. Şekip'e (Ülken, 1975: 378-379) göre, hakiki hürriyet, kendi hayatımızı bütün özüyle duyumsayıp yaşamak, hüzün, ölüm gibi insana acı veren duygu ve düşüncelere karşı "dirençli ve canlı bir halde bulunmaktadır." Çünkü insanın gerçek gücü ruhî gücünde olup, insan ancak taklit değil oluş halinde olursa tam olarak hür olabilir. Dolayısıyla insan canlı ve imanlı yaşamadığı sürece, madde üzerinde etkili olacak gücü kendinde asla bulamayacaktır.

Çünkü insan şuurlu bir varlıktır ve ruhumuzun gücü pozivisitlerin söyledikleri gibi "akılda değil duygularımızdadır." Peyami Safa'ya göre ise, Tanzimat'tan sonra gelişen üç büyük fikir hareketinden biri olan Türkçülük (diğer ikisi Batıcılık ve İslâmcılıktır), o dönem İttihat ve Terakki Partisi'nin önemli ideologlarından bir olarak değerlendirilen Ziya Gökalp'ın yanı sıra, Orta Asya Türklerinden Yusuf Akçura, İsmail Gaspıralı gibi aydınlar tarafından temsil edilmektedir. Dönemin etkili bir akımı olan Türkçülük düşüncesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkan ve kerameti kendinden menkul mistik bir ruh anlayışını savunan Dergâh hareketi, devrin entelektüel ve siyasî ortamını etkilemede ciddi bir varlık gösterememiştir (Ayvazoğlu, 2000: 122).

Zihniyet dünyasının oluşumunda "Dergâh" ve çevresinin büyük bir etkisi bulunan Tanpınar'ın kültürel ve estetik anlayışının gelişiminde, Hocası, dostu Yahya Kemâl'le birlikte yaptıkları İstanbul'un, tarihsel, kültürel ve sanatsal varlığını yakından tanımaya yönelik gezintilerin büyük bir önemi bulunmaktadır. Ayvazoğlu (2001: 42) bu gezintilerin, Yahya Kemal'in düşünsel ve estetik mimarîsinin kurulmasında büyük bir önemi olduğunu, dolayısıyla bunun onda bir ihtiyaçtan ziyade bir tutku halinde bulunduğundan söz eder. Ayvazoğlu'na göre, şairin Paris'ten döner dönemez ilk işi, ayağının tozuyla Lâle Devri'nin izlerini aramak olmuştur. Kemal hemen Kâğıthane'ye koşar, derenin eski rıhtımında bir taşa oturup tıpkı Enderunlu Vâsıf'ın yüz sene önce yaptığı gibi uzun uzun Çağlayan Kasrı'nı seyreder. Yazar'a göre Kemal, Vasıf da belki bir bahar günü, böyle bir taşa oturmuş ve kasra bakarak "Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan" (Bak, gözyaşımın çağlayanlardan farkı var mı"?) diye mâziyi yâd ettiğini düşünüp hüzünlenir. Mâziyle, özellikle de İstanbul'la ilgili kaleme aldığı yazı ve şiirler dikkate alındığında, de Yahya Kemal'in bu gezintilere her zaman büyük bir değer verdiği, bu gezileri İstanbul'un zengin mimarîsinin, kadim tarihinin yanında, Müslüman Türk kültürünü ve ruhunu yakından tanımanın, onunla hemhâl olmanın bir vesilesi olarak gördüğü söylenebilir. Yahya Kemâl'in "Gezinti" adlı yazısında Anadolu

Hisarı'nda bir gün geçiren insanın, Türk ruhunu derinden derine öğreneceğinden söz eder. Kemal'e göre; Güzelce Hisar, Göksu, Otağ Tepesi... Yalnız bu isimler bile başlı başına birer resimdirler, özellikle Otağ tepesi fütuhat devrinin mücessem bir sahnesi gibi insanın gözünü kamaştırır. Yazının ilerleyen satırlarında yazar, Topkapı Sarayı'nda "İslâm mimarîsini tam mânâsıyla gördüm" dediği Revan Köşkü'nde yeniden karşımıza çıkar. Kemal, bu köşkte, derinlerden gelen Kur'an sesiyle âdeta kendinden geçtiğini, rehberine sesin kaynağını sorduğunda "Hırka-ı Saadet Dairesi" cevabını aldığını, odaya girdiğinde ise, yeşil, yemyeşil, rûhânî yeşil bir daire ve arkasını çevirmiş, öteki âleme dalmış bir ruhun istirahatiyle gözlerini yummuş, Kur'an okuyan bir Hâfız gördüğünden söz eder. Kemâl'i, hayrete düşüren bir başka gerçek ise, bu dairede Kur'an'ın, Yavuz Sultan Selim'in Mısır'dan kutsal emanetlerle birlikte halifeliği de alıp geldiği günden bugüne, başka bir deyişle dört yüz seneden beri, nöbetleşe ve "fâsılasız" okunduğudur (Kemal, 1985: 105). Yahya Kemâl, yaşadığı tecrübeyi, "bu gerçeği bilmiyordum, hattâ nice İstanbullular da bilmezler. İşte o günden beri bu düşünce bir saat rakkası gibi hâfızamda sallanıyor ve ben o günden beri "Hilâfetin Türk kalbinde ne kadar derin bir temeli olduğunu duydum" (Kemal, 1985: 116) sözleriyle dile getirir. Tanpınar ise bu "gezintilerden" söz ederken, Kemal'le, sık sık İstanbul içinde birlikte gezdiklerini, özellikle camilerin, eski surların, Boğaziçi köylerinin, Yahya Kemâl'in görmeye doyamadığı yerler olduğunu söyler. Ona göre Yahya Kemal, tarihte ve sanatta, zaman ve mekân içine, ancak bir takım küçük teferruatla yerleşilebileceğini çok iyi bilmekte, hatta araştırmaya gitmezden önce kaynakları yeniden yoklayarak, gezilecek yerlerin bilgisine iyice vakıf olmaya çalışmaktadır. Tanpınar, beraber yaptıkları söz konusu gezintilerde, birçok kez "fetih muhasarasının topografyasının beraberce" tekrarladıklarını, "Fatih ordusunun geçtiği yoldan geçerek Beyazıt'a, Ayasofya'ya" kadar geldiklerini, Yahya Kemâl'in bu gezintilerde rastladıkları insanları âdeta o tarihî günün ışığında görmeye çalıştığından söz eder. Tanpınar'a göre Kemâl, bugünkü

anlamıyla tarihsellik düşüncesinin önemini, mâzi karşısında ruhî bir esarete düşmeden idrâk eden insandır (Tanpınar, 2001a: 28). Tanpınar'ın, örtülü bir kültürel Müslümanlığın yanı sıra, modern bir tarihsel bilince vurguyu da içinde taşıyan bu tespitinin, kültüre ve mâziye dâir kendi bakış açısını da yansıttığı muhakkaktır.

Tanpınar'ın modern bir bilinçle bugünü mâziye bağlayan bu bakış açısına sonuna kadar sadık kaldığı söylenebilir. Ancak, onun, paradoksal gibi görünse de, kendi kişisel geleceğini, Cumhuriyet'in ufku içinde aradığı, dolayısıyla edebî ve siyasal olarak Cumhuriyet'in muktedirlerinden farklı görüşlere sahip olsa da, yakın çevresinde çok farklı muhitlerden geniş bir entelektüel kesimin bulunduğu görülmektedir. Bu dönem, Tanzimat'tan ve Meşrutiyet'ten beri devam eden bir gelenek olarak, farklı siyasi görüşlere sahip aydın ve sanatçıların, birbirlerinden beslendikleri, -Cumhuriyetin erken evrelerinden başlayıp 1950'li yılların ortalarına kadar süren- bir arada yaşama kültürüne değer verilen entelektüel bir iklime sahiptir. Söz gelimi 1930'lu yılların ortalarına dek Nâzım Hikmet, Peyami Safa, Necip Fazıl, Vâlâ Nurettin, Mîna Urgan gibi çok farklı kültürel bağlamlara sahip aydınlar aynı dergi ve gazetelerde yazabilmekte, yaşadıkları bohem hayatın bir sonucu olarak çok farklı sosyal ortamlarda bir araya gelebilmektedirler (Urgan, 1998: 100-101). Dolayısıyla bu dönem, Tanpınar'ın yakın çevresinde de, yazarın birlikte düşüp kalktığı, Abidin Dino, Güzin Dino, Adalet Cimcoz, Füreya Koral, Bedri Rahmi Eyuboğlu, İbrahim Çallı, Zühtü Müridoğlu, Hasan Âli Yücel gibi, adı sonradan "komünist" te çıkacak çok sayıda sanatçı-aydın vardır. Okay'a (2017: 190) göre, bu ilişkiler, sadece dönemin İstanbul'unda değil, Tanpınar'ın 1943'ten sonra daha uzun bir müddet için geldiği Ankara'da da devam etmiştir. Tanpınar'ın bu dönem, "Turan Lokantası" nda, herkesin yemek parasını kendi cebinden ödediği toplantılarda, önceki Hocalığında tanıdığı öğrencilerinin yanı sıra, Bedrettin Tuncel, Cevat Dursunoğlu, Suut Kemal Yetkin, Reşat Şemsettin Sirer, Ahmet Kutsi Tecer gibi dönemin aydınlarıyla bir araya geldiği görülür. Bu ılıman iklim, özellikle

1960'lardan sonra değişecek, ideolojik kutuplaşmalar, toplumun geniş kesimlerini olduğu gibi, sanatçı ve aydınları da birbirinden uzaklaştıracaktır. Tanpınar'ın o dönem söz konusu sanatçı ve aydınlarla kurduğu ilişkiler,1950'li yılların ortalarında değişmeye başlayan iklimin de etkisiyle, Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu" dergisinde "lisan-ı münasip" le manşetten eleştirilmiştir. Öte yandan Tanpınar'ın Cumhuriyet'in kurucusu Mustafa Kemal Atatürk hakkındaki düşünceleri de, baştan beri müspet bir yön izlemiştir. Bu müspet tavır, Tanpınar'ın Tek Parti yönetiminden kişisel ikbal beklentileriyle ilgili olduğu kadar, Cumhuriyet'le birlikte Batılılaşmanın giderek kökleştiği ve geriye döndürülemez bir süreç niteliği kazandığı gerçeğini sezmesiyle de yakından ilgilidir. Tanpınar'ın Atatürk'le ilgili kaleme aldığı yazılarda, ne tarafsız bir gözlemcinin nesnelliğini, ne de kendisinin inandığı değerlerin işe koşulduğu içten ve derin bir analizi bulmak kanımızca güçtür. Dönemin diğer birçok yazarının yaptığı gibi, onun da bu konudaki yazıları, kimi kişisel beklentilerle övgünün öne çıkarıldığı "gösterişli" ve mübalağalı yazılardır. Söz gelimi Tanpınar'a göre, Atatürk kadar insanlarla nasıl ilişki kurulacağının yolunu ve sırrını bilen pek az insan vardır. Fert ve kitle çok kez onun usta ellerinde yoğrulan âdeta plastik bir madde gibidir. O, "Gothe' nin "devâsa" dediği büyük adamlardandır. Atatürk, "sevgi meleğinin doğar doğmaz alnından öptüğü", dünya durdukça "bir güneş manzumesi gibi parlayacak" en büyük dehalardan biridir (Tanpınar, 2017: 99-103). Tanpınar'ın 1950 yılına kadar kaleme aldığı siyasi düzyazılarında, Cumhuriyet'e ve Tek Parti yönetimine karşı son derece temkinli bir üslûp içinde olduğu, Demokrat Parti'nin iktidara geldiği bu tarihlerden sonraki yazılarında ise, daha eleştirel bir tavır takındığı görülür. Demokrat Parti'nin askerî darbeyle alaşağı edildiği 1960 yılında ise Tanpınar, yeniden tavır değiştirerek yeni siyasi oluşumu sevinçle karşılamış, çevresindeki birçok insanı da şaşırtacak bir yaklaşımla DP hükümetini sığ ve saldırgan bir dille eleştirmiştir. Yazara göre; Demokrat Parti idaresi, Cumhuriyetin çağdaşlaşma, modernleşme yolundaki büyük

tecrübesine gözlerini kapadığı için, on senemizin yanı sıra onca imkânı yakıp kül etmiştir. Tanpınar, söz konusu yazısını, İkinci Cumhuriyet'in yeni Türkiye'sinin, kurucusu yüce Atatürk'ün yolunda hiç tereddüt etmeden yürüyeceğine inandığını ve kendisinin bundan büyük bir mutluluk duyduğunu söyleyerek bitirir (Tanpınar, 2017: 126). Tanpınar, Cumhuriyet'in, Dil Devrimi dâhil her türlü hamlesini, samimi olup olmadığı kanımızca oldukça şüpheli olan büyük bir heyecanla savunur.1930'ların ortasında yapılan bir eğitimle ilgili bir seminerde ise, dilinin ve estetiğinin eskidiğinden ötürü, Divân edebiyatının orta öğretimden kaldırılmasını, sadece üniversitelerde eğitimi verilen bir uzmanlık alanına dönüşmesini ister. Oysa ihtiyatı elden bırakmadan söylenecek olursa, kendi kişisel ikbal arayışıyla paralel olan Divân şiiri konusundaki bu tavrı, kanımızca onun bu konudaki gerçek düşüncelerini yansıtmaktan uzaktır. Çünkü Tanpınar'a (İnci, 2012: 108-109) göre, Cumhuriyet öncesi ve erken dönem Cumhuriyet aydını, "geçmişin değişiksiz ve şuursuz" bir devamıdır. Oysa Cumhuriyet'in ortaya koyduğu hedeflere ulaşılması geçmişin birikiminin bugünün ruh ve heyecanıyla kaynaşmasından doğan yeni bir ufuk içinde mümkündür. Yazara göre, memleketimizin her tarafında, harsımızın (kültürümüzün) her köşesinde dünkülerin, "derya içre oldukları halde deryayı tecrübe edememelerinden" kaynaklanan, dolayısıyla o günden ön göremeyecekleri "nefha nefha bir ruh esmekte" dir. Ancak biz, bugünkü zihniyetimiz ve "Garplılaşmış anlayışımızla onlara" dönerek, Divân Şiiri de dâhil o dönemdeki eserleri vücuda getirenlerin dahi aklından geçmeyen nice nice harikalara ulaşabiliriz. İşte o zaman ancak bu keşif, bizim ruhumuz için, o zengin coğrafi kıta keşiflerinden yüz kat daha yararlı olacaktır. Dolayısıyla Tanpınar'a göre, "Eski şiirin "ölü dil" inin" "tekâmülünü yapmış kapalı bir zevk" olarak, aynı tarzda üretilmesi faydasızdır. Onun derdi, tıpkı siyasî konularda olduğu gibi, sanatsal ve kültürel konularda da "eskiyi taklit etmek yerine eskiyi kullanarak yeni bir dünya yaratmak" tır. Tanpınar'ın ortaya koyduğu eserlerde bu düşüncesine ne ölçüde varlık kazandırabildiği, bu amacını başarıp

başaramadığı elbette ayrı bir tartışmanın konusudur. Ancak Tanpınar'ın önce İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi kürsüsü başkanlığına getirilmesinde, 1940'lı yılların başlarında ise Tek Parti hükümetinde Kahramanmaraş milletvekili olarak görev yapmasında, entelektüel kişiliğinin yanı sıra, onu, 'bir yönüyle' Tek Parti zihniyetine bağlayan oportünist yaklaşımının da önemli bir payı bulunmaktadır. Bıyıklı (2002:155-160),Tanpınar'ın Fuad Köprülü'den boşalan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne "Tanzimat Edebiyatı profesörü" olarak atanmasını şaibeli bulur. Yazar, Orhan Okay'ın söylediklerine dayanarak 1939 tarihinde gerçekleşen bu atama öncesinde, Tanpınar'ın "akademik bir altyapıya" sahip olduğunu gösteren herhangi bir yayının bulunmadığını söyler. Yazara göre; Maarif Vekâleti, Tanzimat'ın ilanının yüzüncü yılı nedeniyle söz konusu fakültede "XIX. Asır Türk Edebiyatı" adı altında bir kürsü kurulmasına karar vererek bir çalışma başlatmış, bu alanda gerekli derslerin verilmesi için de Maarif vekili tarafından Ahmet Hamdi Tanpınar görevlendirilmiştir. Bıyıklı, ne böyle bir kürsünün kurulmasıyla, ne de Tanpınar'ın kurulan bu kürsüye atanmasıyla ilgili hiçbir haberin basında yer almamasını ve Fuad Köprülü'nün Edebiyat Fakültesi'nden ayrılmasıyla yerine geçmesi muhtemel üç aday arasında Tanpınar'ın adının bulunmamasını da bu atama işinin şaibeli oluşuna örnek gösterir. Yazara göre; dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in yakın arkadaşı olan Tanpınar, Köprülü'nün üniversiteden ayrılacak olmasını da fırsat bilerek, hatırı sayılır birilerinin de araya girmesiyle bu makama getirilmiştir. Atamanın basına ve çevreye duyurulmaması ise pek manidardır, bunun böyle olmasında ise, yapılan işin usule uygun olmamasının yanı sıra, Cumhuriyetçi ve laik kimliğini yazılarında her zaman vurguluyor olsa da, dönemin aydınlarının ve Milli Eğitim Bakanlığı kadrolarının Tanpınar isminden duydukları hoşnutsuzluktur. Okay (2010: 37) ise, Tanpınar'ın, 1943'te seçildiği milletvekilliği süresinin 1946'da sona ermesinden sonra, "yeni seçimler için partisince aday gösterilmediğini, Edebiyat Fakültesi'ndeki kürsüsüne dönmek için başvurduğu halde, bilinmeyen bir sebepten

ötürü bu isteğinin yerine getirilmediğini yazar. Tanpınar'ın 1948'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne yeniden tayini yapılmıştır. Okay, söz konusu atama işleminin bir hayli geciktiğini ve bu gecikmede muhtemelen Tanpınar'ın kaleme aldığı edebiyat tarihinin çıkmasının beklendiğini ve "bilmediğimiz başka sebepler varsa hiç değilse bir akademik yayınının olmamasının ileri sürülebileceğini" söylemektedir. Tanpınar'ın yeniden Fakülte' ye dönebilmesi için "bir komisyon kurulmuş, komisyonun pek de olumlu olmayan raporuna rağmen Profesörler Kurulunca kürsüsüne dönmesi kararlaştırılmıştır. Öte yandan Tanpınar'ın ellili yaşlarının ortalarında, Paris başta olmak üzere çok görmek istediği Avrupa şehirlerine gidebilmek için, Tek Parti içinde etkin kimi isimlerden ne ricalarda bulunduğu bizzat "Günlükleri" ve "Mektupları" yla sabittir. Bu durum, Tanpınar'ın bir profesör hatta milletvekili olmasına rağmen, dönemin siyasî ve ekonomik koşulları gereği çektiği parasızlık dikkate alındığında anlayışla karşılanabilecek olsa da, kanımızca, kumar ve alkol tutkusu gibi eleştirilecek başka kişisel yönlerinin yanı sıra Tanpınar'ın en önemli insanî zaaflarından biri olarak da kabul edilebilir.

Elbette çizmeye çalıştığımız bu geniş siyasî, iktisadî ve sosyokültürel dış çerçeveden başka, Tanpınar'ın, içinde edebî ve siyasî kişiliğinin şekillendiği dar bir iç çerçeve daha vardır. Ersungur'a (2012: 36)'ya göre, Tanpınar'ın babasının devlette uzun yıllar görev yapmış bir kadı olması, aile içinde, çevresinde, İslam'ın ve geleneklerin önemli bir yerinin bulunması, çocukluğundan başlayarak Tanpınar'ın kişiliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Tanpınar'ın annesini daha çocuk yaşlardayken zamansız kaybetmesi, babasının görevi nedeniyle, çocukluluğunu ve ilk gençliğini, Ergani-Maden, Siirt, Kerkük, Sinop, İstanbul, Antalya gibi, memleketin kültür ve coğrafya açısından bambaşka bölgelerinde geçirmiş olması, yazarın ruhsal dünyasında gurbet düşüncesinin, sıla hasretinin yanı sıra, ölüm düşüncesinin de çok erken yaşlarda yeşermesine yol açmıştır. Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza Mektup" ta,

bize bu etkinin açık işaretlerini verir: Yazar, Antalya'nın hayatında mühim bir yeri olduğunu, "lodos dalgalarını seyrederek", narenciye bahçelerinde dolaştığını, ilk şiirlerini bu geziler esnasında tasavvur ettiğinden dem vurur. Tanpınar aynı mektupta, henüz üç dört yaşlarındayken çok karlı bir kış günü, Ergani madeninde "kendine rastladığından" söz eder. Yazar bu kendine rastlayışta, sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bir bayıra bakmaktadır. Sonra kar birdenbire tekrar yağmaya başlayacak, o küçücük çocuk, geç yaşlarında bile ne zaman kar yağsa hatırlayacağı "lezzetli bir hayranlık içinde" öylece donup kalacaktır. Öte yandan, annenin çocuk yaşlardaki zamansız kaybının, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde değinileceği gibi, ondaki kadın imgesini biçimlendiren çok güçlü bir etki yarattığı, kaleme aldığı hikâye ve romanlarda açıkça görülmektedir. Gürbilek'e (2012: 88) göre, annesinin ölümünün bir başka tezahürü de, zaman içinde bu ölümün, yazarda Şark'ın ölümüne dönüşecek olmasıdır: "Şark onda çoktan bir ölüye, ölü bir anneye dönüşmüştür." Tanpınar ise, "Huzur" da hem annesinin hem de babasının ölümünü, romanda "kendisini temsil eden" Mümtaz karakteri üstünden dile getirir. Annesi bir gece sabaha karşı ölür. Ölmeden evvel oğlundan su ister, sonra da ona bir şeyler söylemeye çalışır, fakat dili bir türlü dönmez, yüzü birden sapsarı kesilir, gözleri kayar, dudakları bir iki defa titredikten sonra kaskatı kesilir. Mümtaz'ın hafızası bu son ân bütün bir ömrü boyunca, olduğu gibi kalır. Mümtaz, zihninde annesini, ondan kısa bir süre önce ölen babasının yanına gömer. Belki de bütün ömrünce ikisini beraber görmeye alıştığı ve ayrı ayrı yerlerde yattıklarını düşünmek ona ağır geleceğinden, annesinin orada, o büyük ölüm ağacının altında babasıyla beraber yatmasının daha iyi ve güzel olacağını düşünür (Tanpınar, 1964: 31).

Kısaca söylemek gerekirse, annesini erken yaşlarda kaybetmiş olması, Tanpınar'da, çocukluğundan bu yana devam eden ve etkilerini daha çok, yazarın ölüm, Tanrı, huzur, zaman gibi ontik kaygılarıyla, aşk ve kadın üstüne düşüncelerinde görebileceğimiz derin bir melankoliye sebep olmuş görünmektedir. Tanpınar, bu

ölümün kendi kalbinde açtığı derin boşluğu ise, "Annem İçin" adlı şiirine şu dizelerle yansıtır:

Seni gömdük anne yıllarca evvel
Gözyaşlarımızla bu ıssız yere
Kimsesiz bir akşam ziya bedel
Matem dağıtırken hasta kalplere.
Kimsesiz bir akşam, ezelden yorgun
Hüznüyle erirken Dicle de sessiz,
Öksüzlük denilen acıyla vurgun
Bir başka ölüydük bu toprakta biz.

(Tanpınar, 2011:104)

Tanpınar, ilk gençlik yıllarından itibaren, özellikle İstanbul'da üniversite eğitimi sırasında, Batı kültürüyle de yakından ilgilenmeye başlayacak, bu kültüre rengini ve kokusunu veren tarihi, estetiği, sanatı, edebiyatı çok farklı kaynaklardan karşılaştırmalı olarak tecrübe etmeye çalışacaktır. Tanpınar'ın, ilk gençlik döneminden ölümüne kadar geçen süre içinde, düşünsel ve ruhsal açıdan sürekli ve hummalı bir arayış içinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla baştan sona değişmeyen tek bir Tanpınar portresinden söz etmektense, zaman içinde değişen, dönüşen bir Tanpınar portresiyle karşı karşıya olduğumuzu düşünmek daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Edebiyat öğretmenliğini bitiren Tanpınar'ın, daha sonraları İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi kürsüsüne "Tanzimat profesörü" olarak atanmasıyla başlayan ve milletvekili seçilmesiyle daha organik bir haline gelen Tek Parti (CHP) hükümetiyle kurduğu kurumsal ve kişisel ilişkiler, onun edebî ve siyasî düşüncelerini özünde değiştirmese de, aydın kimliğine gölge düşürecek kimi zaaflar taşır. Tanpınar'ın 1960 İhtilali sonrasında DP hükümetini karşısına alan, İhtilalcileriyse öven, oldukça sığ bir bakış açısıyla kaleme aldığı yazıları, o zamana kadar belirli bir çevrede epey bir saygınlığı olan yazar hakkında geniş bir tepkinin doğmasına sebep olur. 1990'lı yıllarda,

"Günlükler" inin yayımlanmasıyla başlayan tartışmalarınsa, kişisel olarak ortaya hayli sorunlu bir Tanpınar portresi koyduğu bir gerçektir. Önceki satırlarda da dile gerildiği gibi, Tanpınar, arayış içinde bir yazardır, dolayısıyla ondan "kararlı, ısrarcı, ahlâkî bir fikr-i takip, bir doktrin adamlığı" beklenmemelidir, zaten onun "mizacen ve devrin icabı olarak" bir tavır adamı olabilmesi de mümkün değildir (Armağan (2000:146). Armağan'ın düşüncelerine benzer görüşlere sahip bir başka yazar da Yalçın Küçük' tür. Küçük' e (1985: 445) göre, "Tanpınar bir estet ya da bir düşünür değildir." Zaten "bilgi birikimi, dünya görüşü, kişiliği de" buna elverişli olmaktan çok uzaktır. Küçük, âdeta Tanpınar'ı taklit eden bir üslûp ve istihzayla Tanpınar'ın "ışımaya başlamış bir gecede yanmakla sönmek arasında tereddüt eden bir lamba, bir tatlı tereddüt" olduğunu söyler. Anlaşılacağı üzere, Küçük' ün Tanpınar hakkındaki bu sözleri, Tanpınar'a atfedilen Doğu-Batı arasında bir sentez kurmaya çalışan "düşünür" kimliğine yönelik apaçık bir alay niteliğindendir. Cemil Meriç'in Tanpınar değerlendirmesi ise dürüst ve samimi olduğu kadar, Tanpınar'ın kişiliğiyle ilişkili olarak, söyleme içkin ilginç kimi özellikler barındırmaktadır. Meriç, Tanpınar'ın Batı'yı iyi tanımakla birlikte, Doğu bilgisinin "dekoratif ve plastik "bir nitelik taşıdığını, onun "Batılılaşmış Doğunun timsali" olduğundan söz eder. Tanpınar'ın niçin yalnız kaldığını çok iyi anladığını, onun dönemin büyükleri olarak kabul edilen Nâzım Hikmet'le ya da Necip Fazıl'la kıyaslanmasının mümkün olmadığına inanan yazar için Tanpınar, "söyledikleriyle sarhoş olmayan", "realiteyi bütünüyle kucaklamak ve şekillendirmek isteyen namuslu bir gayretin sahibidir" (Armağan, 2000: 147). Meriç, bu sözlerin yanı sıra Tanpınar'ın aynı zamanda, sürekli kişisel ikbal peşinde olduğunu, küçük hesaplar için Tek Parti hükümeti içindeki velinimetlerine ne gerekiyorsa yaptığını söylemektedir. Meriç'in bu düşüncelerinden yola çıkıldığında, Cemal Süreya'nın "şairin hayatı şiire dâhil" sözü, Tanpınar'ın duruşuna tevil edilebilir mi bilinmez ancak, günümüzde yazarın ya da şairin edebî eserlerinin, kişisel hayatının dışına konularak değerlendirilmesi yönünde güçlü bir

postmodern eğilim olduğu açıktır. Bu eğilime göre, Tanpınar'ın edebî eserleriyle kişiliği arasında doğrudan bir ilişki aramak, esere halel bile getirecek beyhude bir uğraş olacağından, belki de yazar ve şair Tanpınar'la, bütün insanlar gibi az ya da çok zaaflara sahip bir insan olan Tanpınar'ı ayrı kategoriler içinde düşünmek, yazarın da lehine bir durum olacaktır. Sonuç olarak, Meriç'in Tanpınar'la ilgili olumlu-olumsuz söylediği bütün sözler bir kenara konulduğunda, onun son tahlilde Tanpınar'la ilgili verdiği hüküm, kanımızca Tanpınar portresini çok daha doğru yansıtan bir nitelik taşımaktadır. Meriç'e (1974: 74) göre O, Edebiyatımıza derin bir irfan, uyanık bir tecessüs, olgun bir zevkle eğilen bir "müsteşrik" tir. Tanpınar, dürüsttür, samimidir, gerçek bir sanatkârdır. Ama ne yazık ki, imanını kaybeden insanın büyük yabancılığı içindedir (Meriç, 1974: 74).

Tanpınar, kendisini hiçbir zaman bir düşünce adamı olarak takdim etmemiş, her zaman sanatçı kimliğini öne çıkaran bir tavır içinde olmuştur. Hatta bütün edebî çalışmalarının merkezine şiiri koyduğu ve sadece bir şair olarak tanınmayı bütün ömrünce şiddetle arzuladığı bilinmektedir. Ancak bu durum, Tanpınar'ın edebiyatçı kişiliğinin yanı sıra, bir düşünce insanı olmadığı anlamına da gelmemektedir. Çünkü Tanpınar, özellikle hikâye ve romanları dikkate alındığında, geleneksel olanın, yaşayan, canlı parçalarının modern olanla kaynaştığı bir kültürel bütünleşmenin ve sürekliliğin peşindeymiş gibi görünür. Tanpınar'ın kimilerinin ısrarla üzerinde durduğu Doğu'yla Batı arasında bir "sentez arayışı" içinde olduğu savı ise, kanımızca, özünde, geleneksel olanla modern olan arasında aradığı bir uzlaşıdan ziyade, 'modern olanın', geniş anlamıyla geleneğe, geçmiş kültürel birikime olan kayıtsızlığına güçlü bir itiraz niteliği taşır. Dolayısıyla daha yakından ve dikkatle bakıldığında Tanpınar'ın arzuladığı toplum ve insan tasavvurunun, yazarın geleceği kurmada bir büyük imkân olarak gördüğü geçmişin kültürel zenginliğini hakkıyla özümlemiş "modern" bir temel üzerinde yükseldiği görülür. Ancak bu tespitten hareketle, Tanpınar'ın eserlerinde, Osmanlı-Türk

toplumunun toplumsal, tarihsel ve kültürel dönüşümünü, sosyolojik bir bakış açısıyla, belli bir yöntem içinde ele alarak, Kemal Tahir'in "Devlet Ana" da yapmaya çalıştığı gibi, bir toplumsal çözümleme yapmaya, bir senteze ulaşmaya çalıştığını söylemek de zordur. Çünkü Tanpınar, her şeyden önce kendini bir şair olarak addeder, bütün yazdıklarının bir "şiir düşüncesinden doğduğunu" söyler, dolayısıyla onda duygu, Tahir'in aksine, düşünceye her zaman baskın bir durumdadır. Tanpınar, şiirin konuşmadan ziyade bir susma işi olduğunu, uzun sustuğu yerlerin, tıpkı şiirinde olduğu gibi, rüyâ nizamını hâkim kılmaya çalıştığı roman ve hikâyelerinde aranılması gerektiğini söyler. Hatta şiirinin ve kaleme aldığı diğer edebî türlerin birbirini kestiği bu duruma iki örnek de gösterir. Yazara göre; "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" nda ve "Huzur" da iki kolunun bir başka ifadeyle şiirinin ve edebî düzyazının birleştiği yerler vardır (Tanpınar, 2017: 399). Okay (2017: 215) göre ise; aslında ilki güçlü bir şair diğeri ise, ifade edilemezi yaşayan ve gerçeği bir mühendis gibi gören bir muhakemeci olan iki Tanpınar bulunmaktadır. Şair Tanpınar, ikincisine geçtiğinde "hadiseleri berraklığı ile görmekte ve bir kadı gibi muhakeme" edebilmektedir. Yazara göre, Tanpınar'da bazen birbirinden ayrılan bazense sürekli çekişen iki şahsiyet birleşmiş gibidir: "Şair ve âlim". Kanımızca Tanpınar'ın dış dünyaya dönük bütün düşünce ve duygularının, iddialarının, dolayısıyla kaleme aldığı edebî eserlerinin temelinde, toplumsal bir fikrin sancısından ziyade, kendi iç dünyasında yaşadığı ve bütün ömrü boyunca "büyük bir şiire" dönüşmesini arzuladığı çatışma ve gerilimler vardır. Bu çatışma ve gerilimler, Tanpınar'ın, bir geçiş dönemi aydını olmasının yanı sıra, onun, entelektüel açıdan pek de mümbit olmayan bir iklimde, çok erken yaşlarda olgunlaşmış modernist bir sanatçı olmasından kaynaklanmaktadır. Kıran'a (2016: 2) göre; Tanpınar hem eskiyi hem yeniyi aynı anda deneyimlemiş, çok farklı kaynaklardan beslenmiş, belki de bu yüzden "kendisi olmak", "kendini yapmak" isterken farklı kimliklere bölünmüştür. Kıran'ın söylediği bu bölünmüşlük, Tanpınar'ın sadece hayatını değil,

âdeta ikinci bir hayat gibi yaşadığı edebi serüvenini de belirlemiştir. Batı'yı ve Doğu'yu, özellikle edebî ve sanatsal bir birikim üstünden, karşılaştırmalı bir bakış açısıyla okuyabilen bir estet olarak düşünebileceğimiz Tanpınar'ın iç dünyası, kanımızca çoğu zaman, Doğu ile Batı arasında bir sentez arayışının getirdiği düşüncelerin ağırlığı altında ezilmekten ziyade, derin bir melankoliyle sarmaş dolaş bir "iman ağrısı" yla maluldür. Burada sözünü ettiğimiz "iman ağrısı" vurgusu, bizce yerinde olsa da, bu kavramlaştırmanın kimi zaman "ârafta bir sürekli arayış" ifadesiyle yer değiştirebileceği de hesaba katılmalıdır. Elbette ki, eserlerini de güçlü bir biçimde etkileyen bu "iman ağrısı" nın, onun kişisel tarihi ve psikolojisinin yanında, içinde yaşadığı geçiş döneminin ruhuyla da yakın bir ilişkisi vardır. Tanpınar'ın romanları da, insanın hayal gücünü kışkırtan lezzeti emsalsiz edebî ve şiirsel üslûbunun yanı sıra, hem toplumsal-kültürel, hem de kişisel düzeyde söz konusu geçiş dönemiyle hesaplaşma arzusuyla yüklüdür. Ülgener'e (2016: 50-51) göre, bir çağın zihniyeti özellikle edebî ürünlerden ve kaynaklardan hareketle "inşa" edilebilir. (…) Çağın edebî ürünleri ve kaynakları, dikkatli kullanmak şartıyla, bizi dosdoğru ve kıyaslama yoluyla çağın yaşanan gerçeklerine götürür. Ülgener'in edebî eserin doğasıyla ilgili olarak ortaya koyduğu bu sosyolojik tespit, "çağın yaşanan gerçeklerine" ifadesine bir şerh düşmek ve temkinli yaklaşmak koşuluyla, Tanpınar'ın romanları için de aynıyla geçerlidir.

2.2. TANPINAR'IN DÜŞÜNSEL KAYNAKLARI

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın zihniyet dünyasının oluşumunda, sanatçı dehasının yanı sıra, hem Batılı hem de Doğulu kaynaklara büyük bir iştahla eğilmesinin büyük bir önemi vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar, hocası Yahya Kemal'i anlattığı kitabında, devir, şahsiyet ve eser bağlamında, bir taraftan onun tarihî, edebî, siyasi ve insanî portresini ortaya koymaya çalışırken, diğer taraftan düşünce dünyasının gerisinde yatan düşünsel kaynaklara çok sayıda atıfta bulunur. Tanpınar'ın bu çalışması aynı zamanda, daha önce kaleme aldığı "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi" nde de görüleceği gibi, bize, edebiyatın

dışında onun, resim, mimari, müzik, felsefe, mitoloji, psikoloji başta olmak üzere çok farklı alanlardaki derin bilgi birikimini yansıtan bir ayna işlevi taşımaktadır. Yıldırım'a (2019: 266) göre; Tanpınar, "Yahya Kemal" (1962) adlı kitabında çoğunluğunu Fransız edebiyatı yazarlarının oluşturduğu, İngiliz, Alman, Rus, Amerikan, İsveç ve Belçikalı 60 Batılı yazara, 8 ressam ve heykeltıraşa, 45 Batılı düşünür ve bilim adamına, 10 ve dini ve mitolojik kahramana atıfta bulunmuştur. Tanpınar bunun yanı sıra kitabında 100'den fazla Türk yazar ve düşünüre yer vermiştir. Araştırmamızın bu bölümde, Tanpınar'ın kendi yaptığı söz konusu çalışmalardan ve eserlerinde söz ettiği isimlerden yola çıkarak, düşünsel dünyasının oluşumunda etkili olduğu düşünülen sanatçı, yazar ve filozoflar, temsil ettikleri edebî ve felsefî akımlarla ilişkili olarak ortaya konulmaya çalışılacaktır. Ayvazoğlu (2012: 355) Tanpınar'ın ölümünden sonra ele geçen kitapları dikkate alındığında onun okuduğu her kitabı sadece kendine saklayan bir "bibliyoman" değil, "sadece sürekli ihtiyaç duyduğu ve çok sevdiği yazarların eserlerini tutan bir bibliyofil" olduğunu söyler. Yazara göre, Tanpınar'ın arkasında bıraktığı kitaplarına bakarak onun, Evliya Çelebi'nin "Seyahatnamesi" gibi Doğulu büyük kaynakların, İstanbul üstüne çeşitli tarihî kitapların yanı sıra, Batı kültürüne, özellikle Batı resmine düşkünlüğünü anlamak mümkündür. Elbette Tanpınar, her büyük yazarın yaptığı gibi kaynaklarından elde ettiği bilgiyi hem kendi birikimine katarak özümlemekte, hem de sanatçı yeteneğini kullanarak kendi düşünce sistemi içinde dönüştürmektedir. Hilav (2008: 142), "çok başarılı bir romancı olduğuna inandığı Tanpınar'ın zihin dünyasında, onun, tarih ve toplum alanında maddeci görüşe yaklaşmasına karşın, varlık felsefesinde natüralist bir panteizmden, sanat ve estetikte ise rüyâ ve kaçıştan yana tavır aldığından olduğundan hareketle bir "tutarsızlık" olduğu görüşündedir. Ancak yazara göre Tanpınar; bütün bu tutarsızlıklara rağmen derin, geniş ve sindirilmiş kültürü, resmî ideoloji ve kalıplardan farklı bakış açısıyla, özel koşullarını da göz önünde tutarak ülkemizin çeşitli sorunlarına, olumlu çözümler getirmeye çalışmıştır. Tanpınar'ın

düşünce dünyasını inşa ederken çok sayıda sanatçıdan, edebiyatçıdan filozoftan etkilendiği, dolayısıyla Hilav'ın da belirttiği gibi, kafasının bazı konularda oldukça "karışık" olduğu açıktır. Tanpınar'ın gerek Doğu'dan gerekse Batı'dan almış olduğu etki ve esinler, her türlü varlığa, eşyaya karşı estetik bir bakış açısına dönüşerek, onda, Gadamer'in "ufukların kaynaşması" dediği bir yetkinlik doğurmuştur. Öyle ki Tanpınar, "Beş Şehir"in (1946) sonlarında, Süleymaniye Camii'ni mimarî açıdan değerlendirirken âdeta kendinden geçerek Neşati'siz, Nedim'siz, Hâfız Post'suz, Dede'siz, Yahya Kemal'siz olduğu kadar, Mallarmé'siz, Debussy ve Proust'suz bir Süleymaniye olmayacağını, mimarînin değerini bütün boyutlarıyla tartan estetik bir bakış açısına, ancak bütün bunlardan geçerek ulaşılabileceğini söyler (Tanpınar, 2019: 205). Kabul edilmelidir ki; bütün bu etkilerin tek tek ve tarihsel bağlam içinde ele alınması, yazarın düşünceleriyle ilişkilendirilmesi ve yazdığı eserlere nasıl yansıdığı apayrı bir tez çalışmasını gerektiren meşakkatli bir incelemenin konusudur. Gerçi konuyla ilgili olarak Birol Emil'in 1962 yılında kaleme aldığı "Tanpınar'ın Eserlerinde Adları Geçen Garblı Sanat ve Fikir Adamları" adlı bir makalesi bulunmaktadır. Ancak bu konuda araştırma yapacak olanlara ışık tutan bu makale, Tanpınar'ı etkileyen sanatçı ve fikir insanlarının onun üzerindeki etkisinin mahiyetine odaklanan bir çalışma olmayıp, genellikle bu insanların adlarının Tanpınar'ın çalışmalarıyla ilişkisini gösteren bir index görünümündedir. Dolayısıyla araştırmamızın bu bölümü, Tanpınar'ı etkileyen kaynak ve kişileri tek tek ele almak yerine, yazarın edebî ve siyasî bakış açısının, insan ve toplum tasavvurunun şekillenmesinde önemli yere sahip olduğu düşünülen sınırlı sayıda kişiyi, Tanpınar'a etkisi bağlamında dikkate almayı amaçlamaktadır. Böylece bu kişilerin temsil ettikleri düşüncelerle, Tanpınar'ın zihniyet dünyası arasındaki etkileşim açık bir biçimde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu yapılırken Tanpınar'ın zihin dünyasını etkileyen edebiyatçı, filozof, düşünür kimliğinin dışında kalan, mimar, heykeltıraş, ressam, bestekâr gibi, kişilikler –adları anılmakla beraber-dışarda tutulmaya

gayret edilmiştir. Bunların yazara etkilerine, araştırmanın üçüncü bölümünde Ahmet Hamdi Tanpınar'da "Devam Ederek Değişmek" Düşüncesi ve Kültürel Sürekliliğin Unsurları Olarak Din, Mûsıkî ve Mimarî" başlığı altında elden geldiğince yer verilmeye çalışılmıştır. Öz'e (2012: 56-57) göre; Tanpınar'ın düşünce dünyasını çok yönlü kavramaya çalışan metinler, her nedense onun beslendiği kaynakların neler olduğu konusunda pek de istekli değillerdir. Dolayısıyla birçok açıdan ele alınarak değerlendirilen Tanpınar'ın düşünce dünyasının biçimlenmesinde etkili olan kimi isimlere dair herhangi bir çalışanın ve değerlendirmenin kaleme alınmamış olması, yazarın düşünsel beslenme kaynaklarıyla ilgili hâlâ önemli boşluk ve eksikliklerin olduğunu göstermektedir.

Tanpınar, "Antalyalı Genç Kıza mektup" başlıklı yazısında temel olarak beslendiği entelektüel kaynakları, Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Baudelaire, Mallarme, Valéry, Nerval, Proust, Hoffmann, Edgar Allan Poe, Goethe, Nietzsche, Schopenhauer, Freud, Dede Efendi, Mozart, Beethoven, Bach olarak anar. Yazara göre, bu kaynaklara içerden önemli bir isim olan İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın da eklenmesi zorunludur. Tanpınar'ın yazdıklarından yola çıkarak bu listeye, onun dünyasında en etkili isimlerden biri olan Henri Bergson'un yanı sıra, Dostoyevski, Tolstoy, T.S. Eliot, Hölderlin, Aragon, Kafka, A. France, Gide, Verlaine, Rilke, Jung, A. Huxley gigi adlarını da eklemek gerekir. Ayrıca, İsmail Dede Efendi, Buhurî-zâde Mustafa Çelebi (Itrî), Şakir Ağa, Eyyûbî Bekir Ağa, Tab'ı Mustafa Efendi, Hâfız Post, Tanburî Cemil Bey, Tatyos Efendi, Mozart, Beethoven, Bach, gibi adların da kanımızca Tanpınar'ın düşünce ve duygu dünyasında önemi bir yeri bulunmaktadır. Okay (2017: 232-233) Tanpınar'ın ölümünden sonra kütüphanesiyle ilgili yapılan bir çalışmanın sonuçlarına göre, kütüphanesinde bulunan kitap sayısını (yazar, bu sayıya Fakültedeki odasında yer alan kitapların dâhil olup olmadığının "meçhul olduğunu" söyler) 571 olarak vermektedir. Bu kitap listesinde asıl büyük ağırlığı, 373 kitapla çoğu Fransızca olmak

üzere yabancı dillerde yazılmış kitaplar oluşturmaktadır. Yazar, bu listede André Gide'in 15, Valéry'nin 9 kitapla temsil edildiğini ve Tanpınar'ın bu iki yazardan "Valéry ve Gide benim için Sokrat'tan beri gelen bu zincirin (Avrupa medeniyetinin) son halkalarıydı" şeklinde söz ettiğini söylemektedir. Tanpınar, bu listede 8 kitapla yer alan Victor Hugo'yu "bu hâlâ mirası taksim edilen bir adam" ve "En büyük Fransız şairi" olarak kabul eder. Okay, Tanpınar'ın kitapları arasında Dostoyevski, Malraux ve Rilke'nin 6'şar kitabının bulunduğunu, onları 5'er kitapla Mallarmé, Flaubert ve Régnier'in, 3 kitabıyla Marsel Proust'un, 2 kitapla Baudelaire'in, Kafka'nın takip ettiğinden söz eder. Yazara göre, "Tanpınar'ın başka bir ilgi alanı olan Batı müziğine ait kitapların" bu listedeki yeri üçtür. Bunlar: "Wagner ve Lizst'in Mektupları" ile Bach ve Debussy hakkında birer kitaptır. Abdullah Şevki (2012: 131) ise, Birol Emil'in yukarıdaki satırlarda sözü geçen makalesindeki indekste, Karl Marx'ın ve Rosa Lüxemburg'un varlığından yola çıkarak, Tanpınar'ın bu düşünürlere ilişkin de okumalar yaptığını, bu okumaların izlerinin az da olsa yazarın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ve "Huzur" adlı romanlarında görüldüğünü söyler. Ancak yazar, bu okumaların derin bir nitelik taşımadığını, bu filozofların düşüncelerini özümseyecek düzeyde olmadığını da sözlerine ekler. Şevki, Tanpınar'ın Marx ve Lüxemburg okumasına, "Huzur" da geçen "Hazin tarafı şu ki bu cins azapları dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler (s.290)", "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde; "Kafası tamamen ilmî metotlarla işleyen aziz dostum bir aralık bu yüzden Seyit Lütfullah'ın Marx ve Engels'i okuyup okumadığını bile merak eder olmuştu. Sık Sık "Marx ve Engelsi okumuş olması lâzım! Yazık ki tahkik etmemişsiniz" (s.51) diye bana çıkışır", "Sahnenin Dışındakiler" de ise "Bizi yapan elimizdir. Elin düşünceni terbiye etsin! Bütün varlığınla kendini eline ve elindeki işe ver. Göz, el ve kafa birlikte çalışmalıdır" (s.25) cümlelerini örnek olarak gösterir. Bilindiği gibi Tanpınar'ın entelektüel sermayesinin oluşumunda uzunca bir dönem Fransa'da yaşamış, bir dönem sosyalist

ideolojinin ateşli savunucularından olduğunu söyleyen Yahya Kemal'in büyük bir etkisi vardır. Dolayısıyla Tanpınar'ın, Marx başta olmak üzere sosyalizminle ilgili düşüncelerinin biçimlenmesinde, her zaman yakınında bulunduğu, meclislerine katıldığı Kemal'in etkisinin olması muhtemeldir. Öte yandan, kanımızca Tanpınar bu iki düşünürü okuma fırsatını bulmuş olsa bile, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki komünizm tehlikesi ve korkusu, dönemin siyasi şartları gibi hususlar dikkate alındığında, bu okumaların oldukça yüzeysel ve sınırlı kalacağı açıktır. Her şeyden önce Marxizmin temel kaynaklarının bile Türkçeye ancak 1960'ların ortalarına doğru çevrildiği dikkate alındığında, bu okumaların yeterli düzeyde olduğunu düşünmek oldukça zordur. Tanpınar'ın düzyazılarında, günlüklerinde ya da söyleşilerinde de, tıpkı Birol Emil'in indeksinde yer alan Durkheim, Comte, Heidegger, Hegel gibi, bu okumaların derin izlerini bulmak söz konusu değildir. Dellaloğlu (2016: 51) ise, Tanpınar'ın ve hocası Yahya Kemal'in Batıdan etkilendiği kaynakları ilk elden, "Baudelaire, Mallarmé, Proust, Bergson, Nietzsche, Kant, Freud" olarak anar. Yazara göre; o dönem, bugün Türkiye'nin muhafazakârları olarak anılacak insanlar ilginç bir biçimde, Batı'nın modernist ya da avangard diye nitelenebilecek "enfant terrible" leri ile meşgul olurlarken, Türk modernleşmesinin "ilericileri" Batı'nın, Comte, Marx, Durkheim, Tarde, Voltaire, Roousseu gibi, modernleşme zihniyetinin arka planında yer alan "muhafazakâr" düşünür ve edebiyatçıları tutmaktadırlar. Yazara göre; modernleşmeciler, her zaman burunlarının dikine gitme eğiliminde olmuş, bu ülkede kendilerinden olmayana şans tanımamışlardır. Hattâ olgun bir Kemalist olan Berkes, derste Marx anlattığı için yurtdışına kaçmak zorunda kalmış, İdris Küçükömer, CHP'yi muhafazakârlıkla itham ettiğinden soldan aforoz edilmiştir. Meriç ise, Türkiye'de komünist oldğunu söyleyen ilk yazar olmasına rağmen, soldan çok muhafazakârlar tarafından dikkate alınmış bir düşünce adamıdır. Dolayısıyla bu ülkede gerçek anlamda modern/modernist bir bireyin doğuşunu önleyen biçimsel bir modernleşmeden yana

olanlar, yalnız Tanpınar'ı, Yahya Kemal'i değil, Kemal Tahir, Cemil Meriç, İdris Küçükömer gibi, modernleşmeyi, az gelişmiş ülkeler açısından sorgulayan sanatçı ve aydınları, o gün olduğu gibi bugün de görmezden gelmekte, anlamaya da çalışmamaktadır.

Tanpınar'ın zihinsel dünyasının oluşumunda ister Batılı isterse Doğulu olsun kendisinden önce yaşamış ya da çağdaşı olan birçok yazar ve sanatçının yanı sıra, çok sayıda aydın ve düşünürün büyük bir payı bulunmaktadır. Ancak Doğuyu ve Batıyı kendi zaviyesinden karşılaştırmalı bir anlayış içinde ele alan Tanpınar'ın zihinsel dünyasının biçimlenmesinde, özellikle hocası Yahya Kemal Beyatlı'nın son derece özel bir yeri olduğu tarihsel bir gerçektir. Tanpınar, bu gerçeği muhtemelen kendisinin entelektüel dayanaklarını yakından tanıyan okurunda müstehzi bir gülümsemeye yol açacak çok şu çok iddialı bir cümleyle dile getirir: "Hiç kimsenin, Yahya Kemâl hariç etkisinde kalmadım" (Enginün ve Kerman, 2007: 331). Tanpınar'ın olumlu bir hava taşıyan bu düşüncesine rağmen, Yahya Kemal'le olan ilişkisinin bir "dostluk" ilişkisinin yanı sıra, paradoksal bir şekilde marazi bir yön taşıdığından ayrıca söz edilebilir. Tanpınar'ın Kemal'le olan ilişkisinin bu marazi yönüne ilerleyen satırlarda değinileceğinden, öncelikle bu ilişkinin olgunlaşmaya başladığını düşündüğümüz yıllara dönmek, bu konunun aydınlatılmasında daha yerinde bir tutum olacaktır.

Tanpınar, Eylül 1932'de, Ankara'dan Kadıköy Kız Lisesi'ne tayin edilmek suretiyle on yıldır ayrı kaldığı İstanbul'a yeniden kavuşmuştur. Aynı yılın başlarında Madrid' teki elçilik görevinden ayrılan Yahya Kemal de, bir süre Paris'te kaldıktan sonra yurda dönmüştür. Tanpınar, on yıldır ayrı kaldığı hocası, üstâdı Yahya Kemal'in yurda dönüşünün sevinci içinde kaleme aldığı yazısında, onun kendi üstündeki etkisini "mesut bir tesadüf beni oluş çağlarımda onun balıyla beslenenler arasına" sokmuştur. (…) "Biz hızımızı aldığımız bu ocağın hiç sönmediğine eminiz ve şairimizin ana toprağa dönüşünün mesut meyvelerini emniyetle bekliyoruz" sözleriyle açık bir biçimde

dile getirir (Uçman, 2010: 64). Hocasının ölümünü takiben hazırladığı "Yahya Kemal" (2001a: 17) adlı kitap ise, Tanpınar'ın kendisini, Yahya Kemal'i tanıdığında, henüz ne yapacağını bilemeyen, gücü ve arzularıyla arasındaki oranı henüz ölçme imkânı bulamamış, kendi dünyasını başkalarında arayan, iş olarak kendine sadece şiiri seçmiş bir üniversite talebesi olarak tanıttığı satırlarla açılır. Görünen o ki; Tanpınar'ın, Yahya Kemal'i en önemli düşünsel kaynaklarından biri olarak görmesinde, Dârülfünun (İstanbul Üniversitesi)'da onun öğrencisi, sonradan "dostu" olma bahtına erişmesinin büyük bir payı vardır. Yahya Kemal, 1903-1912 yılları arasında yaşadığı Paris'te, "Hugo'dan Gauthier'ye, Lamartine'den Moréas'a, Hérédia ve Leconte de Lisle'den Nerval'e, Verlaine, Mallarme ve Baudlaire'den Valéry'e" kadar Fransız edebiyatının klasik, romantik, parnas, sembolist ve neoklasik akımlarına mensup birçok yazar ve şairin külliyatını defalarca okumuştur. Tanpınar'a göre; sadece okumakla da kalmamış, onların Fransız edebiyatında gerçekleştirdikleri yenilikleri dikkatle gözden geçirmiş, bütün bu tecrübelerin ışığında klasik edebiyatımızı incelemiştir. Kemal'in Avrupa'da kaldığı süre boyunca böyle bir entelektüel arayışın içinde oluşu, memlekete döndükten sonra ise, Klasik Türk Edebiyatı üstündeki araştırma ve incelemelerini derinleştirerek, kendisini "imtidât" dediği "tarihsel ve kültürel süreklilik" düşüncesine adaması, genç yaşlarından beri Avrupa'ya gitme arzusuyla yanıp tutuşan Tanpınar'ı elbette ki derinden etkilemiştir. Kemal'in tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi ise üçlü bir terkibe dayanmaktadır, Tanpınar'a (2001a: 60) göre; Kemal'in adına "imtidâd" dediği bu "terkibin" bileşenleri, Tanpınar'ın "Şarkî Roma" kavramlaştırmasıyla işaret ettiği Osmanlı mirasının yanı sıra, özgünlüğünü içinde yaşadığı coğrafyaya borçlu olan bir "İslâmiyet ve millet" tir. Tanpınar'a göre; hakikatte Yahya Kemal, Müslümanlığı halkımızın saf ruhunun hem yapıcısı hem de en sahih aynası olarak kabul etmektedir (Tanpınar, 2001a:46). Yazara göre; bu kabul, Kemal'in millet ve İslâmiyet kavramına yüklediği anlamı apaçık biçimde göstermektedir. Ayvazoğlu'na (2001: 163) göre ise;

Yahya Kemal, Osmanlı milletinden başka bir de Türk milleti olduğunun farkına Paris'te yaşadığı yıllarda varır. Türk tarihi üzerine okumalarından sonra önce kendisini "Turancı" olarak tanımlayacak olan Kemal, Camille Julian'ın bir kitabında Michelet'ten aktardığı "Fransa toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı" cümlesini okuduktan sonra bambaşka bir arayışın içine girerek fikir değiştirir. Kemal'in bu cümleyi okuduktan sonra kafasında âdeta bir şimşek çakar. Çünkü ona göre; bizim milletimiz de Anadolu ve Rumeli toprağının eseridir. İşin doğrusu, milliyeti zaman ve mekân bakımından sınırlamak lâzımdır. Kemal, tarih kitaplarını okudukça, Malazgirt muhaberesinin başlangıç olarak kabul edilmesine kanaat getirdiğini söyler. Gerçekten de Yahya Kemal'in kabul ettiği bu bin yıllık zaman diliminde, hem Anadolu'da hem de Rumeli'de yaşayan Müslüman Türkler, hayat tarzlarıyla, gerçek değerini edebî eserlerde bulan dilleri, mimarî ve mûsıkîleriyle, diğer coğrafyalarda, söz gelimi Orta Asya'da yaşayan Türklerden farklı bir tarihsel tecrübe ortaya koymuşlardır. Kahraman (2000: 26) göre, Yahya Kemal'in Tanpınar'a olan etkisinin temelinde işte bu anlayış vardır başka bir deyişle, "Tanpınar, Yahya Kemal'i "kayıtsız şartsız Avrupalı" olmanın temel göstergelerinden biri olarak saydığı "realiteden hareket ettiği" için sevmekte, düşüncelerini değerli bulmaktadır. Kemal' in tarih anlayışı, öğrencisi Tanpınar için de, yazarın "kültürel ve tarihsel terkib" ya da "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinde görüleceği üzere aynıyla geçerlidir. Belki tek fark, Bergson'un da etkisiyle, Tanpınar'ın zaman kavrayışının merkezinde, Yahya Kemal'in hamâsi bir ton da taşıyan mâzisinin aksine, bu mâziye bir pencere gibi açılan bir "şimdi" ye başka bir deyişle "süre" ye (durêe) olan teveccühtür. Bu teveccüh, kanımızca Tanpınar'ı modern/modernist bir şair ve yazar kılarken, Yahya Kemal'in tercihi, bütün modern yönlerine rağmen onun bir neoklasik olarak anılmasına yol açacaktır. Aynı şekilde, Tanpınar'ın, romanları dâhil düzyazılarında, Kemal'in tarih görüşüne çok yakın düşünceler içinde görünmekle birlikte, şiirlerinde, "Bursa'da Zaman" gibi bir iki şiiri

hariç, şairin görüşlerinden uzak bir ufuk içinde olduğu gerçeğinin de önemli bir tespit olarak bu cümlelere eklenmesi gerekir.

Aslında Yahya Kemal, yurda döndükten sonra, Hérédia'nın da etkisiyle, yanına Yakup Kadri'yi de alarak Nev Yunanîlik olarak adlandırdığı, Osmanlı'yı da içinde düşündüğü bir Akdeniz medeniyeti düşüncesi geliştirmeye çalışmış, özellikle şiirde "beyaz lisan" adını verdiği arı bir Türkçe ile "Sicilya Kızları" gibi kimi şiirler kaleme almıştır. Cemil Meriç (2016: 13) o dönemin Yahya Kemal'ini anlatırken, 1912'de Paris'ten dönen genç şairin, Fransa'da yakından tanıdığı Yunanlı Papadiamantopulos (Jean Moreas) ve Kübalı Heredia'nın etkisiyle, bu Nev Yunanîlik akımını büyük bir coşkuyla sahiplendiğinden söz eder. Yahya Kemal'e göre Yunan esatiri her kavmindir, dolayısıyla medenî insanların da ebedî kitabıdır. Ancak dönemin savaş koşullarının imparatorluğu adım adım bir ulus devlete doğru sürüklediğini, "Yunan" sözünün yaşadığı topraklarda uyandırdığı milliyetçi tepkinin çabuk farkına varan Kemal, sonradan bu düşüncesinden vazgeçerek "terkib" ve "imtidât" düşüncesine yönelir. Kemal'e (1985: 64-65) göre; zaman, mâzî, hâl ve istikbal olarak üçe bölünecek olursa, bu zaman konusunda gerçekliği doğru yansıtan bir bölünme olmaz. Çünkü ancak sabit olan şey üçe bölünebilir, oysa zaman sabit değil sürekli yürüyen bir mefhumdur, parçalara ayrılamaz bir nitelik taşır. Dolayısıyla bizim "hâl" dediğimiz şey yarından sonra "mâzî" olacaktır. İstikbâl olarak adlandırdığımız gelecek günler ise, zaman yürürken, "hâl" e dönüşerek mâzîye karışacaktır. Öyleyse gerçekte ortada ne mâzi ne hâl, ne de bir istikbâl değil sadece bir "imtidât" vardır. Bizler "imtidâd" hattının ortasında "hâl" içinde yaşamakta olup geleceği görememekteyizdir. Bizler millet olarak geçmişte millî varlığımıza rengini ve kokusunu veren şeyleri sevmişizdir, onlar deyim yerindeyse kültürel genlerimize işlemiştir. Dolayısıyla onları gelecekte de seveceğizdir, öyleyse geçmişten bugüne, bugünden geleceğe yürüyen bir tarih, kültür ve zaman anlayışı içinde olunması gerekir, bu, "imtidâd "içinde bir değişiklik demektir. Yahya

Kemal'in bu konuyla bağlantılı bir diğer önemli düşüncesi ise millî bilince ulaşmış bir insana göre; muhafazakârlıkla, liberallik ve daha ileri fikirler arasındaki farkın az olduğuna ilişkin inancıdır. Tanpınar, Kemal'in bu görüşlerine bütünüyle katılır, onun bu görüşlerden hareketle geliştirdiği "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" şeklinde özetlenebilecek bir toplumsal değişme kavrayışına sahip olduğu bilinmektedir. Tanpınar'a göre Yahya Kemal, Osmanlı-Türk kültür ve estetiğinin Tanzimat'la birlikte uğradığı hasarın boyutlarını ve "kırılan zinciri yeniden bağlamayı" çok iyi bilen bir insandır. Ona klasik veya neoklasik denilmesin nedeni, Tanzimat dönemi ve sonrası şairler gibi, eski şiirden ayrılma, uzaklaşma imkânları aramak yerine, bu şiire, yaklaşma çareleri aramasında, hatta eski dilde yazdığı şiirlerde, Divan şiirini kendi bütünlüğü içinde yenilemesindedir (Tanpınar, 2001a: 62). Uçman, Tanpınar'ın kendisine "Türk tarih, kültür ve medeniyetine çok erken bir yaşta nasıl bakması gerektiğini öğreten Yahya Kemal'i" tanımamış olsa, belki de "Bursa'da Zaman" ı, "Beş Şehir" i, "Mahur Beste" yi ve "Huzur" u yazamayacağını söylemektedir. Ancak kanımızca Uçman'ın bu yaklaşımı, Tanpınar'ın zihin dünyasının şekillenmesinde Kemal'in önemli bir yeri olduğunu kayıt altına almakla beraber, Tanpınar'ın sanatçı olarak dehasını ve içinde elbette Kemal'in de büyük katkısının bulunduğu derin kültür birikimini -kendisi bunu murat etmese de-, hafife alan bir hava taşımaktadır.

Dellaloğlu'na (2016: 61) göre, Tanpınar'ın düşünsel babası, aralarında aynı zamanda marazi bir baba oğul ilişkisi de bulunan Yahya Kemâl'dir. İlişkinin marazi niteliği ise, baskı ve denetimin de bu ilişkinin doğasına içkin olmasından ileri gelir, başka bir deyişle Foucault'un kastettiği anlamda bir iktidar mücadelesini de içermesinden kaynaklanır. Gerçekten de Yahya Kemal'in, yaşadığı süre boyunca gölgesi, Tanpınar'ın üstünde olmuş, Kemal, deyim yerindeyse Tanpınar için Hilmi Yavuz'a müracaatla söylenecek olursa, bir "Öedipal Baba" olmuştur (Uçman, 2010: 76). Abacı'ya (2015: 110-11) göre de, günlüğünde, "geçmişin uygarlık birikimini ve

kültürel sürekliliği temellendirmenin düşünsel yükünü "Yahya Kemal benim eşeğimdir" diyerek kendisinden hiç beklemeyen bir üslûpla dile getiren Tanpınar, "asıl yükü kendisinin taşımış olduğunu pek de fark edememiştir." Yine yazara göre, bu konuda asıl yoğun emek, günlüğünde, "Yahya Kemal'in istese yapabilecek iken, düşünsel destek anlamında kendisine yardımcı olmadığından" yakınan Tanpınar'ındır. Eğer Tanpınar olmasa, Yahya Kemâl'in "imtidât" dediği tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi, bunca bilinir olmayacak, dahası düşünce dünyası üzerinde bu denli etkili bir hâle gelemeyecektir. Zaten Tanpınar'ın kendisi de çok sonradan ortaya çıkan ve kimi edebî çevrelerde büyük bir şaşkınlık yaratan "Günlükler" inde beklentilerinin boşa çıkmasından ötürü Yahya Kemâl'den duyduğu hoşnutsuzluğu ve kırgınlığı apaçık dile getirir. Tanpınar'a göre; Yahya Kemal bizim için çok şey yapmıştır. Fakat o da iddia edildiğinin aksine o kadar ufuklu değildir. Çünkü Türkiye'ye mahpustur. Öte yandan onun kendisi için çok daha müthiş şeyler yapabilecekken bundan geri durması yazar açısından kabul edilemez bir durumdur. O, istese kendisi için birçok şeyi kolaylaştıracakken bunu yapmamış, beklentilerini boşa çıkarmıştır. Ayrıca Yahya Kemal'in şark mûsıkî zevki ve muhabbetini kendisiyle kıyaslar ve onun bu konulardaki kültürünü ve hissiyatının o kadar da derin olmadığı sonucuna varır. Ayrıca Tanpınar'ın sözleriyle, Yahya Kemal sağlığında, kendisine Sedd-i Çin çekmek istemiş, ama bunu başaramamıştır. Çünkü Tanpınar yine kendi deyişiyle, tam vaktinde bu seddi delip karşı tarafa geçmiştir (Enginün ve Kerman, 2007: 267-268).

Tanpınar'ın, Yahya Kemal arasındaki düşünsel alış verişine, dostluğuna, bazı yönleriyle marazi "öedipal" baba-oğul ilişkisine dair söylediklerinin daha ötesi de vardır. Uçman'a (2010: 76) göre, işin ilginç yönü, Tanpınar'ın "Günlüğüne" bu sözleri yazdığı sırada, bir taraftan da, Yahya Kemal'in ölümünün ardından her satırında hocasından büyük bir iftiharla ve muhabbetle söz ettiği "Yahya Kemal" adlı kitabını hazırlıyor olmasıdır. Kanımızca, Tanpınar, yaşadığı süre boyunca, birçok nedenden

ötürü Yahya Kemal'in gölgesinde kalmıştır. Bunun çok çeşitli nedenleri vardır, sözgelimi bunlardan biri, dışardan nesnel bir gözle bakıldığında, kendisinin de dâhil olduğu edebî camianın içindeki ilişkilerin, gelenek ve göreneklerden doğan ve bohem hayatı seven Yahya Kemal' in başköşede oturduğu içkili meclislerde daha bir göze çarpan hiyerarşik yapısıdır. Tanpınar'ın 1939 yılında yazdığı anlaşılan bir mektuba göre; Yahya Kemal'in, Tanpınar'ın yanında Ahmet Muhip Dıranas'ın da bulunduğu bir masaya gelerek, bir süre onların "nesirlerini methettikten" sonra "şiir benimle bitti, siz artık başka şeylerle uğraşın" (Okay, 2017: 264) sözleri edebiyat camiasında, deyim yerindeyse bir şehir efsanesine dönüşmüştür. Yahya Kemal, yaşadığı dönemde boyunca büyük bir şair olarak tanınmanın yanı sıra, Cumhuriyet'in, başka bir deyişle de müesses nizamın nimetlerinden ustaca yararlanmasını bilen, "Mustafa Kemal Atatürk tarafından Ankara'ya davet edildikten" sonra Avrupa'nın birçok şehrinde Büyükelçilik yapan, kültür ve sanat kolunun ise en başında bulunan sanatçılardan biridir (Ayvazoğlu, 2001: 416). Öte yandan Tanpınar 1901, Yahya Kemal ise 1884 doğumludur, tanıştıklarında hoca-öğrenci ilişkisi içindedirler ve aralarında sadece yaş farkı değil, Kemal'in uzun yıllar yaşadığı Avrupa'da kazandığı tecrübelerden doğan derin bir kültür farkı vardır. Tanpınar'la Yahya Kemal'in ilişkisinin bir sevgi-nefret ilişkisi olmasında bu düzlemin de kanımızca hesaba katılması gerekir. Tanpınar'ın "Günlükler" inde ve "Yahya Kemal" kitabında ortaya koyduğu Yahya Kemal portresinden yola çıkıldığında, aslında Tanpınar ve Kemal'in her ne kadar edebî, siyasi, sanatsal ve sosyokültürel alanlarda birbirlerine yakın duruyor olsalar da, daha dikkatle bakıldığında, aralarındaki ilişkinin pek de öyle derin bir dostluk seviyesinde olmadığından söz edilebilir. Kanımızca bu ilişkiyi önemseyen, ona derin bir anlam yükleyen, dolayısıyla beklentileri gerçekleşmeyince de hayal kırıklığına uğrayan taraf, Yahya Kemal değil Tanpınar olmuştur. Okay'a (2017: 252-264) göre; Tanpınar, yazılarında Yahya Kemal'i her bakımdan bir mürşit, bir deha olarak kabul eder, şiirlerinden, nesirlerinden başlayarak

nerdeyse bütün değer yargılarını, her sözünü ve tavrını yüceltir. Tanpınar "Mektuplar" ında ve "Günlükler" inde ise bu durumun tam aksine -bir gün yayımlanacaklarını da düşünerek- Kemal'e karşı "biraz" daha rahat, "biraz" daha eleştirel, hatta kimi zaman laubalilikten de öte duygu ve düşünceler içinde görünmektedir. Ayrıca, ne Kemal'le öğrenci hoca ilişkisinin dışında, samimi iki dost olduklarını söyleyen Tanpınar'ın, ne de Yahya Kemal'in birbirilerine yazdıkları tek bir mektuba bile rastlanmaması ilginçtir.

Tanpınar, Yahya Kemal'i anlattığı kitabında, hocasının biraz da içkinin etkisinden doğan o rindlere özgü neş'esinden söz ederken, büyük Alman şairi ve filozofu Nietzsche'nin de adını anar. Ona göre; bu neş'e hali "Nietzsche'nin o büyük buluşu, Dionysos-Apollon karşılaşmasından ya da birleşmesinden ortaya çıkan hale" çok benzer. Diyonizyen anlayış, hilkatin bütün ahengine rağmen insanın azgın yanı olarak ondan kendini arzularına, coşkularına teslim etmesini ister. Apolloniyen anlayış ise, bunun tam tersine düşüncenin bedensel tutkular üzerindeki hâkimiyetinden yana tavır alır. Tanpınar'a göre Kemal, kimi zaman bu iki anlayış arasında gidip gelmekle birlikte, genellikle her iki ucu birbirine bağlamış, iki kutbu birbiriyle kaynaştırmış, giderek bir şair ve yazar olarak yarattığı bu ahengin bizzat kendisi olmuştur (Tanpınar, 2001a: 133). Kaplan'a (2015: 251) göre ise, Yahya Kemal'in eserleri Tanpınar için "Türk tarih, sanat ve kültürüne açılan bir pencere olmuştur. Yazara göre "bu pencereden bizim bin yıllık medeniyetimiz" görünmektedir. Yahya Kemal'i ve Tanpınar'ı önemli yapan etkenlerin başında "ferdî benliklerini aşmaları, kendi şahsiyetleriyle tarih, millet, kültür, sanat denilen büyük realiteler arasında derin münasebetler kurmaları" gelmektedir. Kaplan'ın söyledikleri bilindik bir gerçeği işaret etmekle ve Tanpınar'ın zihinsel dünyasının inşasında Yahya Kemal, önemli bir uğrak olmakla birlikte, entelektüel açıdan Tanpınar'ın dünyasının Kemal'inkinden daha derin olduğu söylenebilir. Bu derinlik, Tanpınar'ın yaşadığı dönemde yeterince anlaşılamamış, yazarın "Huzur" başta olmak üzere kaleme aldığı eserler yeterli ilgiyi görememiştir.

Tanpınar bu durumu kendisine yönelik bir "sükût suikastı" olarak görür. Gürbilek'e (2012: 86) göre; Bachelard'dan Freud'a, Valéry'den, Proust'a, James Joyce'tan Virginia Woolf'a, uzanan geniş ilgisi ve devrinin Cumhuriyet aydınlarından ayrılan görüş ve düşünceleri, Tanpınar'ın, yaşadığı dönemde, hiç de azımsanmayacak bir kesim tarafından "yabancı bir madde" olarak algılanmasına yol açmıştır. Tanpınar'ın merakı ve bilgi konusundaki iştahı, anlaşılan kimi zaman onu kimsenin aklına gelmeyecek ilişkilere de yönlendirmiştir. Sefa Kaplan (2013: 542) Prof. Dr. Aykut Kazancigil' le yaptığı bir söyleşiye dayanarak Tanpınar'ın "merak yüzünden TKP'nin yayın organı durumundaki "Aydınlık" mecmuasının birkaç toplantısına katıldığından söz açmakta, babasının yakın dostlarından Vedat Nedim Tör' ün "çocuğun da başını yaktık" diyerek kendisine bu hadiseyi anlattığını söylemektedir. Sonuç olarak Hilav' ın (2008: 135-136) da söylediği gibi, Yahya Kemâl'in Tanpınar'ın zihniyet dünyasının biçimlenmesinde önemli bir etkisi elbette vardır ve bu etki kendisini daha çok geleneksel kültürle hesaplaşma ve onu aşma (Aufhebung) konularında gösterir. Yazara göre; Tanpınar, Ziya Gökalp'in, geleneğin getirdiği gerçeklerle hesaplaşmadan, milli kültürün yaratan kaynaklara soyut bir biçimde yönelmesini, gerçek bir milli edebiyat açısından doğru bulmamakla ve milli tarihi, 1071 Malazgirt Savaşı'yla, başka bir ifadeyle Müslüman Türklerin Anadolu'ya girişleriyle başlatan Yahya Kemal'in yolunu tercih etmekle isabetli davranmıştır. Gerçekten de Tanpınar'ın tarihsel süreklilik ve aşma (Aufhebung) düşüncesi, başka kaynakların yanı sıra büyük ölçüde Yahya Kemal'in Gökalp'le bir tartışmasında dile getirdiği, "kökü mâzîde olan âtî" düşüncesinden doğar ve bu düşünce kanımızca Bergson'un zaman kavrayışıyla birleşerek onu, daha geniş bir ufka taşıyan bir eşik işlevi görür.

Yahya Kemal'den sonra Tanpınar'ı en çok etkileyen kişilerden biri, edebiyat dünyasının dışında olmakla birlikte, düşünceleriyle bu dünyayı derinden etkilemiş bir filozof, bir düşünür olan Henri Bergson'dur. Kahraman'a (2000: 27) göre, Tanpınar'ın

zihniyet dünyasının oluşumunda en önemli kaynaklardan biri "Yahya Kemal'in "kültürcülüğü" ise diğeri kaçınılmaz bir biçimde Bergson felsefesinin zaman ve süreklilik anlayışıdır. Kahraman'ın söyledikleri ise kanımızca, filozofun, durée (süre) olarak adlandırdığı zaman anlayışıyla ve "élan vital" olarak kavramlaştırdığı "hayat hamlesi" konusundaki görüş ve düşünceleriyle ilişkilidir. Bergson'un "Sezgicilik" olarak da bilinen felsefesinin anlaşılmasında anahtar bir nitelik taşıyan bu iki kavramın yanı sıra, filozofun düşünce dünyasının merkezinde bulunan "sezgi" (intuition) ya da "iç insan", "kabuk zaman" gibi kavramlar da, Tanpınar'ın düzyazı ve şiirlerinde bazen açık bazen de üstü örtük ve dönüştürülmüş bir biçimde yerini alır. Tanpınar, şiir ve sanat anlayışının oluşmasında, Bergson'un zaman anlayışının önemli bir yeri olduğunu açıkça dile getirir (Tanpınar, 2017: 399). Bergson açısından zaman demek, "süre" (durée) demektir. Süre, onun bazen matematiksel, bazen de çizgisel olarak adlandırdığı dünyevî zamanı da yutan, ardışık olmayan ve parçalanamayan içsel bir zaman anlamına gelir. Süre, alet edevatla ölçülemez, ancak, kendi içine eğilmesini bilen her insanın nüfuz edebileceği bir hâl olarak daima mevcuttur Bergson (2017b: 27). Bergson'un bu düşünceleri Tanpınar'ın "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan " adlı makalesine açık bir biçimde yansır. Tanpınar'a (2017: 40) göre; Selçukludan Osmanlıya Müslüman atalarımız, ne kendilerinden ne de öncekilerden şüphe etmekte, hayatı, düşünceyi, kendilerini idare eden değerleri "kutsî bir emanet" gibi kabul etmektedirler, dolayısıyla onların arasındaki fark, sadece farklı nesillere ait olmaktan gelen bir farktır. Onlar, bizim aksimize, "mâzî ve hâl"in zihinlerinde birbirine bağlı olduğu, parçalanmış bir zamanı yaşamamışlardır. Dolayısıyla onlar, birbirlerini zaman içinde tamamladıkları için, gelecek zamanları da, kendi düşünce ve hayatlarının muayyen olmayana düşen bir aksi gibi tasavvur etmişlerdir.

Bergson'un zaman kavrayışında, içsel olmayan zaman (mutlak/mekanik zaman) aklın eseridir ve esas itibarıyla insanın madde üzerinde tasarrufta bulunabilmesi

amacıyla "zamanın mekânsallaştırılmasıdır." Süre (durée) ise, zamanın özü ve her türlü yaratıcı tekâmülün mayası olarak, insanın iç dünyasında saltanatını kurmuştur. O, bize tabi olmamakla birlikte biz ona tabiyizdir ve insan bu gerçeğe sezgi yoluyla, şuurun doğrudan verilerini deneyimlemek suretiyle ulaşır. Bergson'a (2019: 9) göre; ölçülen çizgisel zaman hareketsiz, zaman (süre) ise hareketlidir. Öğrencisi ve asistanı Alptekin'e (2018: 58) göre, Tanpınar bir "Bergsoncu" dur ve bu durum onun eserinde zaman konusunda yazdıklarında "bilincin doğrudan doğruya verileri" düşüncesine daha çok ağırlık vermeyi gerektirir. Bergson' un özellikle zaman konusundaki düşünceleri, kanımızca, şiirinin yanı sıra, Tanpınar'ın, yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere, mâzî, hal (şimdi) ve gelecek diyalektiği içinde ele alınması gerekli olan "medeniyet değiştirmesi", "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" şeklinde formülleştirdiği görüşlerinin biçimlenmesinde etkili olmuş görünmektedir. Zaten Bergson'a (Rentzsch ve Şahin, 2018: 263) göre de, geçmişimiz peşimizden gelir, izlediği yol boyunca topladığı şimdiyle durmadan kabarır. Dolayısıyla Bergson'un etkisi Tanpınar'ın gelenek ve modernleşme arasında kurmaya çalıştığı denge ve uzlaşı arayışlarına da yansımıştır. Başka bir söyleyişle Tanpınar, Bergson'un zaman kavrayışını ("süre" yi), filozofun daha önce sözü edilen "sezgi", "yaratıcı tekâmül" "hayat hamlesi" gibi diğer kavramlaştırmalarını da dikkate alarak, gelenek ve modernleşmenin birbirini besleyerek iç içe akıp gidebileceğine ilişkin kendi inancını güçlendirmek ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan Batılı modernleşme sürecini, kendisinin "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi bağlamında eleştirel olarak yorumlayabilmek için bir yöntem, bir enstrüman olarak kullanmak istemiştir. Öte yandan Bergson felsefesinde söz konusu kavramlaştırmalar, birbirinden bağımsız olmayıp, diyalektik bir ilişki içinde anlam kazanmaktadırlar. Söz gelimi "yaratıcı tekâmül", "süre" (durée") de, sadece gerçekliğin değil, olasılıkların da devamlı

yaratıldığı" (Bergson, 2019: 19) her türlü hayat hamlesini içine alan, yekpâre ve parçalanamaz bir bütün olarak bulunur.

İçinde yaşadığı toplumsal değişmeyi anlamaya yönelik bu çabası ve arayışı, kanımızca başka nedenlerin yanı sıra, Tanpınar'ın edebiyat ve sanat çevrelerinde Doğu'yla Batı arasında bir sentez arayıcısı olarak düşünülmesine yol açmıştır. Aslında gerçek, onun bir sentez arayıcısı olmamasının yanı sıra, Tanpınar'ın Bergson'un Sezgicilik felsefesine de tam olarak hâkim olmadığı, dolayısıyla kanımızca onu "biraz" yanlış anladığıdır. Gerçi Bergson' un felsefesinin yer yer oldukça anlaşılmaz düşüncelerle dolu olduğu, başka felsefeciler ve yazarlar tarafından da birçok kez dile getirilmiştir. Tanpınar da onunla ilişkili söylediklerinde, Bergson'u çok iyi anlayamamanın sıkıntısı içinde görünür, ancak o, aynı zamanda bunu hiç çekinmeden dile getirebilecek entelektüel bir cesarete de sahiptir. Tanpınar'ın öğrencisi olan Miskioğlu (2015: 13-14), bir dersinde Tanpınar'ın Bergson'u anlattığından söz eder. Bir sonraki derse hocasının, arkadaşı Prof. Dr. Vehbi Eralp'la birlikte gelerek, büyük bir alçak gönüllükle "geçen ders size Bergson'u anlatmıştım; ama iyi anlatamamıştım, bugün size bu konuyu, bu konunun uzmanı olan Vehbi Eralp anlatacak, size Bergson'un yapıtlarını okumak kalıyor" dediğini söyler. Tanpınar'ın kendisi de, Schopenhauer ve Nietzsche'nin de adını andığı bir söyleşisinde, Bergson'u "pek az" okuduğunu ancak "zaman telâkkisinin, şiir ve sanat anlayışında mühim bir yeri olduğunu" hiç çekinmeden dile getirir (Tanpınar, 2017: 399). Tanpınar'ın bu yaklaşımı, onun Bergson' un felsefesine tam olarak hâkim olmasa da, bu filozofu önemsediğinin, onda kendi sanatçı kişiliğini geliştirecek kimi cevherler bulduğunu da göstergesidir. Tanpınar, "medeniyet buhranı" nın getirdiği ve kendisini derinden sarsan varoluşsal krizi, toplumsal alana da aynıyla teşmil etmiş, toplumun da kendisiyle aynı şiddet ve derinlikte yaşadığını düşündüğü modernleşme sürecinin getirdiği parçalanma üzerinden hem kendisiyle hem de modernleşmeyle bir hesaplaşma içine girmiş gibidir. Ancak daha önce de dile

getirildiği gibi bu hesaplaşma kendisini, Batılı modernleşmeye karşı, Doğu'dan yana ve sistemli bir eleştiri olarak -sözgelimi emperyalizme ve kapitalizme karşı bir tavır olarak- konuşlandırmamıştır. Tanpınar, bu süreci, Batılı aklın üstünlüğünü 'zımnen' kabul etmiş entelektüel bir anlayışla ele almış, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecinin temel hatlarını ortaya koymak yoluyla, manzaranın genel bir görünümüne ulaşmaya çalışmıştır. Bu bağlamda Tanpınar'ın kendisini ne tam anlamıyla ne Batılı ne de bütünüyle Doğulu gördüğü söylenemez. Ancak onun, "radikal bir Batıcı" olduğu 1930'lu yıllardan sonra yazdıklarında da, Batılı modernleşmenin kaçınılmaz bir süreç olduğuna dair bir inancın apaçık çizgileri mevcuttur. Tanpınar, bize özgü bir modernleşmenin deyim yerindeyse Batılılaşmanın peşinde gibidir, Şarkı bütünüyle öldürüp taklitçi bir Batılı olmaktansa sanki "Şarklı Bir Batılı" olmayı daha yeğ tutar görünmektedir. Gerçekte ise aradığı, bireysel ve toplumsal anlamda bölündüğünü, parçalandığını düşündüğü "bütün" ün iki yakasını bir araya getirmek, böylece Debussy'nin "Nocturne*"* ile Eyyûbi Bekir Ağa'nın "Mâhur Beste"si arasında, Yahya Kemal'in "derûnî âhenk" olarak adlandırdığı bir harmoni kurmaktır. Çünkü Tanpınar'a (2017: 41) göre; Tanzimat'tan bu yana "daima içimizden ikiye bölünmüş olarak" yaşamışızdır ve bizim için bir başkası, başka türlüsü her zaman mümkündür. Bizi Batıdan ve Müslüman atalarımızdan ayıran ruh hâli budur. Kahraman'a (2000: 45) göre ise, Tanpınar, yaşadığı dönemin modern-modernist şairleriyle zihinsel ve ruhsal olarak büyük bir benzerlik içindedir. O dönem, gerek T. S. Eliot, gerekse W. Faulkner, bu anlamda bütün dayanaklarını tıpkı Tanpınar gibi Bergson'dan türetmektedir. Eliot, Bergson'un derslerini dinlemiş ve onun üstüne önemli bir tebliği kaleme almıştır, Faulkner ise, "Amerikan modernizminin sezgisel boyutunu simgeleyen kişiliğiyle, duyuş, ses, süreklilik, zaman, bellek, geçmiş, gelenek gibi kavramları "Bergsoncu" bir estetik algıya borçludur. Yıkılan bir imparatorluğun enkazları arasında eskiyi savunanların muhafazakârlıkla, yeniyi savunanlarından da Batıcı olmakla suçlandığı bir

dönemde Tanpınar, Batı felsefesiyle cemiyet ruhunun birleştirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Bu bağlamda "modern bir metafizik anlayışla, bir 'Doğu Rönesansı' fikrini" (Ayvazoğlu 1995, 100) öne çıkaran bu düşüncenin odağına, Bergson felsefesinin yerleştirilmesi tesadüfî bir seçim değildir. Hem geçmişe dayanan hem de değişime açık bir dünya görüşünün savunulmasına olanak tanıyan Bergson felsefesi, "modern felsefe açısından doğunun aydınlatılmasını sağlamakla kalmayarak geçmiş ile geleceğin birlikteliğini de sağlayacaktır" (Tanrıtanır ve Tütak, 2015: 38).

Toplumsal değişmeyle ilgili yazdıkları dikkate alındığında, materyalist tarih anlayışını derin bir biçimde kavrayacak sosyolojik okumalara uzak olduğu rahatlıkla görülen Tanpınar, Bergson'un "süre" (durée) ve "iç insan" kavramlaştırmalarında, kendisinin "devam ederek değişmek değişerek devam etmek", Yahya Kemal'in ise "imtidâd" olarak adlandırdığı düşünceye dair bir imkân bulunduğuna inanmış görünmektedir. Tanpınar, bilindiği üzere, Comte'nin pozitivist görüşlerine, Marx'ın materyalist felsefesine ve Gökalp'in Türkçülük (Turancılık) anlayışına karşıdır. Ancak o dönem Tanpınar'ın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan toplumsal değişimi kendi bakışa açısına yakın analiz edebilmesine imkân sağlayacak Pitirim Sorakin (1889-1968), William Fielding Ogburn (1886-1959), Max Weber (1864-1920), Sabri Ülgener (1911-1983) gibi başka sosyologlar da vardır. Söz gelimi Weber, Batılı modernleşmenin rasyonel akla dayalı ilerleyişini kaçınılmaz bir süreç olarak görmenin yanı sıra, bu süreci, "büyüden arınmış dünya" "demir kafes" metaforlarıyla eleştirir. Yine Ülgener, Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'in daha önce sözü geçen "tasavvuf araya girmeseydi biz de işinde gücünde İngilizler gibi olacaktık" mealindeki düşüncelerinde üstü kapalı olarak kendini gösteren tasavvufla beraber dinin, Osmanlının zihniyet dünyasını ve iktisadî yapısını nasıl etkilediğine ilişkin önemli sosyolojik araştırmalar yapmıştır. Bu çalışmalara yakından bakıldığında, Tanpınar'ın kendisinin de içten içe aradığı "Doğuyu ve Batıyı Birbirinden Ayıran Esaslı Farklar" a dair kapsayıcı sonuçlarla karşılaşılır.

Sözgelimi Ülgener, "Gelenekçi Bir Toplumun İktisadî Kıymetler ve Zihniyet Meseleleri" adlı makalesinde Tanpınar'ın özde geniş manasıyla eşyaya bakışta aradığı Doğu ve Batı arasındaki zihniyet farkını "Eşyalara Bakış" başlığı altında çok daha derin bir biçimde ele almıştır (Ülgener: 2016: 302). Ancak Tanpınar'ın bu meseleyi, Ülgener'in makale başlığındaki kavramlaştırmayla ele aldığı, yazarın bakış açısından açık izler taşıyan "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" (Tanpınar; 2007: 130) adlı makalesinde, Ülgener'e hiçbir atıf yoktur. Ülgener, söz konusu araştırmalarında, hem dinin iktisadî hayata hem de iktisadî hayatın dine olan etkisini diyalektik bir anlayışla ele alarak Osmanlı'nın ahlak ve zihniyet dünyasının sosyolojik temellerine inmeye çalışır. Ülgener'e (2015: 31) göre, iktisat ahlakı, hangi zamana, hangi çerçeveye ait olursa olsun, ihtiyaç tatmini yolunda insanın, madde, çevre ve zaman ilişkisiyle içten doğru bir hesaplaşmasının ifadesidir. Ülgener bu noktada ahlâk kurallarının düzen ve çözüm getirmeye çalıştıkları sorunlarda düğümlendiğini düşündüğü bazı sorularla yol almak ister. Söz gelimi maddî eşyaya ne ölçüde ve hangi sınırlar içinde yaklaşılabilir? Çevre ile ilişkinin derecesi ne olmalıdır? Bugünden yarına (geleceğe) hangi mesafe içinde uzanılacaktır? Kısaca Ülgener, Weber'in izinden giderek onun Calvinizm ve Kapitalizm arasında aradığı ilişkiyi, Osmanlının toplum ve insan tasavvurunu ortaya koymak için İslâm'a teşmil etmiş, yazılarında din, tasavvuf, zihniyet ve iktisat ilişkisini merkezine alarak, sosyolojik açıdan Tanpınar'ı da çok yakından ilgilendirecek ilginç sonuçlara, çıkarsamalara ulaşmıştır. Ancak Tanpınar'ın ne Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan toplumsal değişme sürecine dair, ne de kimilerince dile getirilen Doğu ve Batı arasındaki sentez arayışında, bu isimlerin kavramlaştırmalarına benzer bir kavram dizinine ve sosyolojik bakış açısına rastlanmadığı, dolayısıyla derli toplu bir modernleşme eleştirisinin bulunmadığı söylenebilir. Abacı (2015: 18) "Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar" (2015) adlı kitabında, kaynak göstermeden Osmanlı "iktisadî çözülme devirlerindeki iktisat

ahlakını irdeleyen kitaplarıyla Ülgener'in Tanpınar'ı etkilemiş bir iktisatçı ve düşünce adamı olduğunu söylemekte, ancak bu etkinin mahiyetine ilişkin hiçbir şey söylememektedir. Tanpınar'ın hem ilgi alanının hem de döneminin sosyoloji kaynaklarına ilişkin yeterli okumalar yapmamış olduğu konusundaki düşüncemizin, ister istemez, Tanpınar'ın öncelikle edebiyatçı olduğu, dolayısıyla bir sosyolog ya da düşünür olmadığı itirazıyla karşılaşacağı açıktır. Ancak Tanpınar'ın kaleme aldığı hemen bütün romanlarda, Osmanlı-Türk modernleşmesinin getirdiği "medeniyet buhranı" na, bu buhranın toplumsal ve bireysel düzlemde yol açtığı krize, sorunlara odaklanması, kanımızca onun bu toplumsal değişme sürecini, tıpkı Kemal Tahir'de görüleceği üzere, sosyolojik bir bakış açısıyla ele almasını gerekli kılmaktadır.

Kısaca Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinin yanı sıra, özellikle "Huzur", "Mahur Beste" gibi romanlarında "Yaz Yağmur" u, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyelerinde ve "Beş Şehir " adlı denemesinde ortaya koyduğu edebiyat ve sanat anlayışında Bergsonculuğun derin izleri olduğu söylenebilir. Bu noktada Bergson'un Tanpınar üzerindeki etkisinin, zaman kavrayışıyla ("süre"-"durée") sınırlı olmadığı, hâfıza, mâzî, sezgi, bilinç, mistizim, yaratıcı tekâmül, hayat hamlesi gibi, her biri filozofun düşünsel dünyasını kuran temel kavram ve görüşlerin de sanatında önemli rol oynadığı göz ardı edilmemelidir.

Tanpınar'ın zihin dünyasının biçimlenmesinde, özellikle de onun "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" biçimde dile getirdiği terkip (bütünlük) ve imtidâd (süreklilik) konusundaki düşüncelerinin şekillenmesinde, Yahya Kemal'in yanı sıra, İbnülemin Mahmud Kemal İnal da derin bir etkisinin olduğu görülmektedir. Öz'e (2012: 57) göre, Tanpınar'ın beslendiği düşünsel kaynaklar söz konusu olduğunda ilk akla gelmesi gerekenlerin başında, çoğunluğun bilmediği, birçok kişinin ise pek az yakından tanıdığı, âdeta "unutturulan", Tanpınar'ın kendisiyle ilgili kavramlaştırmasına müracaatla, "sükût suikastına" uğratılan isimlerden İbnülemin Mahmud Kemal İnal

gelmektedir. Bu yazar, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde, bu geçiş sürecinin mahiyeti üzerinde en fazla kafa yormuş, yazdıklarıyla, gelenek ve modernlik arasında bocalayan Tanpınar gibi dönemin aydınlarına ışık tutmuş önemli bir kişiliktir. Öz, 1932 yılına kadar aşırı Batıcı bir düşünce çizgisinde olan Tanpınar'ın zihniyet dünyasında, 1940'lardan sonra meydana gelen değişmenin sadece Yahya Kemal'in etkileriyle sınırlı kalmadığını, İnal'ın da onun üzerinde güçlü etkiler yarattığını söylemektedir. Ona göre, Tanpınar'ın Batıcı olduğu dönemden sonra yaşadığı entelektüel değişimin sürecine dair işaretler, âdeta "bilinçli olarak gizlenmiştir." Öz, makalesinde, Tanpınar da bu tarihten sonra meydana gelen zihniyet değişmesinde İnal'ın düşüncelerinin büyük rolü olduğunu, ancak Tanpınar'ın her ne kadar yazdıklarından ziyadesiyle yararlansa da Cumhuriyet rejiminin izlediği politikalara karşı kendisiyle aynı çizgide bulunmayan İnal'ın, kendisi üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktan "çekindiğini" söyler. Hatta Tanpınar'ın, İnal' la ilgili olarak, biri yaşarken kaleme aldığı iki makalede deyim yerindeyse bir suçluluk psikozu içinde, onunla ilgili kimi gelgitler yaşadığını söylemektedir. Öz'e (2012: 61) göre; Tanpınar, İnal' la ilgili övgü dolu bölümlerin de olduğu makalesi dikkatle okunduğunda, İnal'ın, düzyazı olarak ortaya koyduğu gerçeklikleri ve düşünceleri, "düzyazının yaratıcı dünyasını aşarak" edebî bir düzleme taşımıştır. Tanpınar (2007: 419) da, İnal'ın yazdıklarıyla, daha Antalya'da lisedeyken, "Âsar-ı Müfide kütüphanesinde çıkan divan mukaddimeleri" vasıtasıyla haberdar olduğunu, daha sonra ise kendisiyle "Türkiyat Enstitüsü' nde" bizzat tanıştığını, selamlaşmayla başlayan dostluklarının zaman içinde giderek güçlendiğinden söz eder. Ancak İnal (1879), 1901 doğumlu Tanpınar'dan oldukça yaşlıdır ve aralarında "dostluk" İnal'ın da kişiliğinden kaynaklanan nedenlerle sürekli bir tâbi olma durumunu zorunlu kılmaktadır. Tanpınar, buna karşın İnal'ı sevdiğini, entelektüel cazibesine kapıldığını söyler, ancak yazara göre, kendisi ve İnal "sade ayrı nesillerden değil, ayrı ufuklardan gelen insan" lardır. Tanpınar (2007: 418-419), her ne kadar onunla ilgili

olarak hiçbir ortak taraflarının olmadığını, şiir, musiki, düşünce, değerleri alış tarzı, hatta kültürün kendisinde bile aynı düşünmediklerini söylese de, aynı makalesinde, bu mazi adamında, ancak uzun araştırmalarla ve şaşırtıcı tesadüflerle ele geçirebileceğimiz, zamanından kopmuş şeylerin lezzetinin olduğunu ağzından kaçırır. "Beni asıl ona bağlayan şey, bu hâli ve biraz da tabiî neticesi olan yalnızlığı idi" demek suretiyle İnal'ın kendisi üstündeki etkisini açığa vurur. İnal üzerine yazdığı 1941 tarihli makalede yazarın "Türk Şairleri" adlı eseriyle ilgili yazdıkları ise, aynı dönemde "19 Asır Türk Edebiyatı" nı kaleme alarak İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ne atanan Tanpınar'ın bu eserden oldukça yararlandığı izlenimi uyandırır. Tanpınar'a göre, metodolojik olarak ele alındığında dağınık bir görünüm veren bu eser, birçok edebî simayı unutulmaktan kurtardığı gibi, şimdiye kadar yanlış bilinen birçok şeyi de düzeltir. Zihinsel bir bütünlük yaratmayı önde tutarak dikkatli bir biçimde okunduğundaysa, son yüzyıllık edebî hayatımızın geniş bir manzarasını verir. Tanpınar, bu cümlelerini okuyanda bir müstehzi bir gülümseme oluşturacak "Gelecek nesiller, sade bu kitap için muharriri ne kadar fazla hatırlayacaklardır" cümlesiyle kapatır. Bilindiği üzere bugün Tanpınar'ın kendisine İstanbul Üniversitesi'nin kapılarını açan "19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi" adlı eserinin ünü yanında, İnal'ın söz konusu kitabının esamisi bile okunamaz. Tanpınar için İnal "geçmiş devirlerin en güzel ve iyi taraflarını, gelecek nesillere intikalini temine çalışan, ilmin kendisi ve sohbetinin sihriyle dinleyicilerini (ve okurlarını ZD) şaşırtıp tesir eden bir sanatkâr" olarak "bir muasırdan daha yüksek bir şeyi" temsil eder. Öz'e (2012: 63-64) göre, Tanpınar, Tanzimat döneminden itibaren Osmanlı aydınının Batı karşısındaki durumunu anlamaya çalışırken, "önce el yordamıyla, daha sonra bilinçli bir biçimde yaptığı gibi, seçmeci davranarak İbnülemin'i okumuş, onun, kendi arayışı için yararlı gördüğü bilgilerinden düşüncelerinden yararlanarak kendi özgün yorumlarını geliştirmiştir. Yazara göre, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e uzanan sürecin aydınları, bir geçiş

döneminin insanları olarak, çöken imparatorluk paradigmasına karşı farklı duruşları benimsemişlerdir. (…) Düzenin yeni umdelerinin vazedildiği erken Cumhuriyet devrinde bazıları "hicret" etmeyi seçmiş", bazıları ise sistem içinde kalmayı ve mücadele etmeyi tercih etmişlerdir. Bu grubun içinde Tanpınar gibi, yeni paradigmayı benimsemelerine karşın, imparatorluk paradigmasının kimi unsurlarını terk edemeyen, nostaljik bir tutum içinde mâziyle bağını koparamayanlar da vardır. Bu, deyim yerindeyse iki arada bir derede kalma durumu, yazarların, "gündelik hayattan, Doğu-Batı tartışmalarında da görüleceği üzere bazı kültürel tercihlere kadar uzanan farklı alanlarda" ki tavır ve düşüncelerini biçimlendirmiştir. Öz (2012: 65-66), İbnülemin' in, kendi hayatını yaşayan, kendi ağzıyla konuşan, devam ve bütünlük fikrine inanmış, muhafazakâr bir düşünce insanı olduğundan söz eder. Yazara göre; İbnülemin, yazılarında kimi zaman Cumhuriyet'in radikal devrimlerine itirazlarda bulunsa da, özünde devlete itaati esas alan bir siyasal tavra sahip bir insan olarak, Cumhuriyet'i Osmanlı'nın bir devamı olarak görmektedir. Öz'e göre; Tanpınar, tam olarak bir İbnülemin şârihidir. Üstâd'ın Dârü'l-kemâl'de kurduğu meclislerin lezzetini tatmış, başkalarını takdir konusunda eli oldukça sıkı bir insan olan İbnülemin'den "âferin" almıştır. Tanpınar, İbnülemin de kendisini bulmakta, geçmişini aramaktadır. Çünkü üstâd, Tanpınar'ın da bizzat belirttiği gibi "mâzi hâtıralarının "yed-i emini" dir. Çok eski bir zamanın ahlakı ve örfü namına konuşan bu adam üzerinden, "mâzi ile nerede ve nasıl bağlanacağız" sorusunun peşine düşer, muhakemesini yapar. Geniş bir ufuk içinde ele alındığında, Tanpınar'la zihniyet açısından aynı yerde durduğu söylenebilir. Bu yazarı Tanpınar'dan ayıran önemli özelliklerden biri ise, parçalanmış bir zamanda yaşayan Tanpınar, mâziye sahip çıkarak 'ilerleme' ye, dolayısıyla dünyevileşmeye inanırken, İbnülemin'in, İbn-i Haldun'un çevrimsel tarih fikrine sahip biri olarak ilerleme düşüncesine uzak oluşudur (Öz, 2012: 60). Öte yandan İbnülemin de, Tanpınar'da ve hocası Yahya Kemal'de görülen, devlete fizikî olarak yakın durmaya

yönelik tavır, yazara göre, yeni düzene yönelik ideolojik bir yakınlık değil, fiziksel yakınlığın beslediği, kültürel üretime de imkân tanıyan bir yakınlıktır. İbnülemin'in en önemli özelliklerinden biri de, özel bir dikkatle geçmişin imkânlarını yoklamak, mahiyetini kavrayıncaya, eskilerin deyimiyle künhüne vakıf oluncaya kadar onunla uğraşmak, (…) eskinin ve geçmişin ihmal ve inkârı karşısında ümitsiz olmaktansa, oradan derleyip topladığı malzemeyle şimdiki zamanın inşa etmeye çalıştıklarına da olumlu boyutlar katan, yeni bir coşku meydana getirmektir. İbnülemin'in bu tavrı, tıpkı Tanpınar'da görüldüğü gibi, eski olanın apaçık tasfiyesi karşısında belirli bir itirazı veya içten içe, olup bitene karşı sessiz bir direnişi temsil etmektedir. Öz'e göre, üstündeki Yahya Kemal etkisini açık bir biçimde dile getiren Tanpınar'ın, sıra İbnülemin'e gelince sus pus olması, hattâ onunla ilgili kaleme aldığı iki makalede ince bir üslûpla üzerindeki etkisini yadsımaya çalışması manidardır. Yazara göre, bütün bu yadsımaya karşı, Tanpınar açısından, "tarihi sadece yazmayan aynı zamanda içinden geçtiği zamanları hafızasında canlandıran İbnülemin'le karşılaşmış olmak", sunduğu eşsiz imkânlar açısından tam bir entelektüel fırsat olmuş, bu durum, Tanpınar'ın zihniyet dünyasının biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Tanpınar'ın, zaman ve bilinç akışı konusunda etkilendiği bir başka yazar ise modernist romanın büyük öncülerinden biri olan "Ulysses"in yaratıcısı James Joyce'dir. Okay (2017: 234) Ulysses"in Fransızca çevirisinin yazarın kitaplığında bulunduğunu, yatmadan önce her gece Tanpınar tarafından mutlaka okunan kitaplardan biri olduğunu belirtmektedir. Tanpınar, "Huzur" da görüleceği gibi, romanlarını kurgularken, Joyce'nin yanı sıra, Virginia Woolf, Samuel Beckett, Franz Kafka, Willam Faulkner gibi yazarların romanlarında kullandıkları bilinç akışı tekniğinden ve zaman algısından yararlanmıştır. Tanpınar'ın (2005: 150), "Mahur Beste" adlı romanında Behçet Bey'e hitaben yazdığı satırlar, onun bu tekniği romanlarında kullandığının açık bir göstergesidir. Yazar, Behçet Bey açısından zihnî bir arıza olan bu firarî zamanın,

kendisine, sanat için bir metot gibi göründüğünü söyler. Yazar, Behçet Bey'in hatırlamalarının ileri geri gidişini takip ettiğine hiç de pişman değildir, ancak bu zaman atlayışlarının kendisini çok yorduğu da bir gerçektir.

Kaplan'a (2015: 101) göre ise; Tanpınar'ın dört bölümden oluşan "Huzur" da güncel zamanı yirmi dört saat olarak düşünmesinde, James Joyce'nin "Ulysses" örnek almış olmasının büyük bir etkisi vardır. Bunun yanı sıra, Tanpınar'ın "Huzur" un 332. sayfasında Joyce' un bu romanına kısa bir telmihte (anıştırma) de bulunması, onun "Huzur"u kaleme almazdan önce, Joyce' un bu romanını okuduğunu düşündürmektedir. Kaplan, yine aynı şekilde, Tanpınar'ın "geçmiş zaman" tasvirinde, şimdiki zamanla geçmiş zaman arasında hatırlamalar yoluyla kurduğu ilişkilerde Fransız romancı Marcel Proust'u kendine örnek aldığından söz etmektedir. Tanpınar'ın Kafka'yı okuduğu ise, onun çok ilginç bir bağlantıyla Divan şiirinin çok dilli yapısıyla (Arapça-Farsça-Türkçe), Almanca yazmak zorunda kalan Yahudi yazar Franz Kafka'nın anadili arasında kurduğu analojiden anlaşılmaktadır. Tanpınar'a göre, Arapça ve Farsça ile tarihsel olarak hiçbir ilgisi olmayan Türkçe, bu dillerin esareti altında kaldığından nasıl kendi kelimelerinin sıcaklığıyla konuşamamış, sunî kalmışsa, bir Yahudi yazar için "Almanca anne ve baba kelimeleri de hiçbir zaman tam manâsıyla bu kelimelerden beklenen sıcaklığı vermeyecektir" (Kaplan, 2015: 187).

Tanpınar'ın etkilendiği bir başka yazar ise büyük Rus romancısı Dostoyevski'dir. Berna Moran (2013: 283-284), Tanpınar'ın "Huzur" adlı romanın başkarakterlerinden biri olan ve kanımızca romanda Tanpınar'ın arketipi işlevi gören Suad'ın, bu romanın havasına ve bağlamına yabancı düştüğünü, Suad'ın Dostoyevksi' den gelme bir karakter olduğunu, bu duruma, gerek Mehmet Kaplan'ın gerekse Fethi Naci'nin işaret ettiklerini söylemektedir. Tanpınar'ın kendisi de yazılarında Dostoyevski'nin etkisini, Goethe, Hoffman, Dostoyevski ve bu üçünden sonra okuduğunu söylediği Poe'nun, kendisi için çok hayırlı olduğunu söyleyerek bu

yazarların haklarını teslim etmektedir. Berna Oran'a göre, söz konusu romanın Suad'ın intiharını anlatan bölümü, A. Huxley'in "Point Counter Point" ("Ses Sese Karşı") romanındaki Spandrel'in intiharına oldukça benzemektedir. Huxley'in söz konusu romanında, Spandrel can verirken plak, Beethoven'in "La Mineur Dörtlüsü" nü çalmaktadır, aynı şekilde "Huzur" da Suad da, kendini asmazdan önce Beethoven'in keman konçertosunu dinlemiştir. Yazar, bunun bir tesadüf olmadığını, çünkü Tanpınar'ın "Huzur" un 269'ncu sayfasında, "Ses Sese karşı" nın bu son sahnesine atıfta yaparak, Huxley'in, Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu söylediğini belirtir.

Yine Tanpınar'ı etkilemiş önemli Fransız şair, yazar ve düşünürlerinden biri de Paul Valéry (1871-1945)'dir. Tanpınar'ın onunla karşılaşması 1926-1927 yıllarında geçirdiği "büyükçe" bir kriz nedeniyle olmuştur. Tanpınar, yazılarında bu krizin mahiyeti ve sonuçları hakkında pek fazla bilgi vermemekle birlikte, bu dönemin onun edebî ve düşünsel kimliğini bulmaya çalıştığı yıllara denk geldiği anlaşılmaktadır. Tanpınar bu dönem modern şiirle yakından ilgilendiğini, onun kendisini âdeta bir bataklık gibi kendine çektiğini söyler. Arkadaşlarının çoğu dışardadır, o ise Konya'da kendi sözleriyle garip bir tereddüt ve büyük bir yalnızlık içindedir. Şiirin hakikî mahiyetiyle, arzu ve istekleri şairin ruhunda çarpışıp durmaktadır. Tanpınar devam eden satırlarında Paul Valery'in edebî arayışlarını ve ruhsal bunalımlarını anlattığı düzyazılarından oluşan "Variétés" inin tam da bu dönemde eline geçtiğini ve kendisini birçok tereddütten kurtardığını söyler. Tanpınar'ın bu yazısı, Yahya Kemal'le arasında içten içe yaşanan 'yarıştan' ve hiyerarşiden doğan 'marazi' ilişkiyi doğrular ve özünde kanımızca ince bir ironi barındırır. Tanpınar, bu yazıda kendinden oldukça emin bir tavır içinde görünür. Ona göre; üniversite yıllarında hocası Yahya Kemal'in söyledikleriyle Valéry'nin ve sonradan okuduğu Bremond'un fikirleri arasında büyük fark yoktur. Yalnız söz konusu Fransız yazar ve şairleri, Kemal'in aksine çok daha

zengin bir mirasa dayanarak konuşmaktadır. Yahya Kemal ise onca kuramcı (nazariyeci) yanına rağmen bu fikirleri basitleştirmiş, âdeta çekirdeğine indirmiştir. Bu durumu hayretle karşıladığından söz eden Tanpınar'ın bu sözleriyle, kendisine sağlığında Sedd-i Çin olduğunu söylediği hocası Kemal'i övdüğü mü, yoksa ironi mi yaptığı okurun takdirine (!) bırakılacak bir konudur. Yazının devamında Tanpınar, Valéry' yi daima okuduğunu, bu yazarın yanı sıra Andre Gide'nin ve Marcel Proust en sevdiği yazarlar olduğunu söyler (Tanpınar, 2017: 347).

Tanpınar bir başka yazısında asıl estetiğinin 1928 ve 1930 yıllarında, Valéry'i tanıdıktan sonra teşekkül etiğini, bu estetiğin özünün ise, Valéry'in "Velev ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır" düşüncesinden yola çıkılarak "şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikri etrafında toplamak" şeklinde açıklanabileceğini söylemektedir. Valéry'nin bu düsturu Tanpınar'da "biraz değiştirerek, "uyanık bir gayret ve çalışma içinde, dilde rüya halini kurmak" haline gelmiştir (Tanpınar, 2017: 399). Tanpınar'ın zaman anlayışının şekillenmesinde Bergson'un yanı sıra Fransız romancısı Marcel Proust'un da büyük bir etkisi vardır. Tanpınar, Bergson'dan öğrendiği içsel zaman kavramının edebiyata nasıl uygulanacağı konusunda bu yazardan birçok şeyin yanı sıra, kurgusal açıdan da büyük bir destek almış olmalıdır Abacı (2015: 14). Tanpınar'ın romanlarında bile, Proust'un dilimize "Geçmiş Zamanın İzinde" adıyla çevrilen nehir romanlarına açık göndermelerde bulunduğunu söyler. Tanpınar'ın Proust'a özenerek onun romanlarının temel kişiliğinin akraba çevresinde genişleyen nehir romanlarına özenerek düşsel bir aile tasarlayıp tasarlamadığı sorusuna bir cevap arar. Ancak yazara göre, Osmanlı toplum yapısı ve "büyük aile "geleneği düşünüldüğünde, Tanpınar'ın Proust'a özenmekten çok, ondan bir "ışık" aldığını ve bu esini somut bir kurguya dönüştürme noktasında uygun bir zemin bulduğu" nu söylemek daha akla yatkın bir tutumdur.

Psikanalizin kurucusu olarak kabul edilen Sigmund Freud da aynı şekilde Tanpınar'ı yakından etkileyen düşünürlerin başında gelmektedir. Tanpınar (2017: 399), çok ilgi duyduğu "rüya meselelerinin kendisini Freud'a ve psikanalistlere götürdüğünü" söyler. Kaplan'a (2015: 234-258) göre, Freud ve Bergson, Tanpınar'ın gençlik yıllarından beri düşüncelerine büyük bir teveccüh gösterdiği yazarlardandır. Tanpınar'ın rüyaları seven, tahlil eden, onlarda kimi hakikatler aradığını söyleyen Kaplan, "Bergsonizm ve Freudizmin onun bu itikadını besleyici" temel gıdalardan olduğunu söylemektedir. Tanpınar, Freud'un 1907 yılında yayımlanan "W. Jensen'in Gardiva'sında Hezeyan ve Düşler" adlı makalesini okumuş olmalıdır. Freud'u yakından tanıdığı açıktır, çünkü öğretmenlik için gittiği Erzurum'a vardığında yanında Verlaine, Dostoyevski gibi yazarların yanı sıra Freud'un kitapları da vardır (Rentzsch ve Şahin: 2018: 249). Dolayısıyla yazarlara göre (2018: 321) göre, Tanpınar'ın "poetik kaynakları arasında Freud ve diğer psikanalistlerin önemli bir yeri vardır." Tanpınar bu önemi, "Mahur Beste"(2005) adlı romanının sonunda, roman kahramanı Behçet Bey'e yazdığı mektubunda, Freud ve Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocukları olduklarını, onların bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı öğrettiklerini söyleyerek doğrular (Tanpınar, 2005: 148). Tanpınar'ın bu sözleri, kanımızca yazarın insan psikolojisini metafizik ve materyalist düzlemde anlamaya çalışan iki farklı düşünüre vurgunun yanı sıra, "modern" insanın, dolayısıyla kendisinin bölünmüşlüğüne de işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Gerçekten de Freud, Tanpınar'ın özellikle "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde, Doktor Ramiz denetiminde yürütülen psikiyatri seanslarıyla, "Abdullah Efendi" nin Rüyaları" adlı eserlerinde ise, yazarın "öteki beni" yoluyla etkisini göstermekte, ego ve süper ego arasında sürekli bir çatışma içinde olan roman kahramanlarının psikolojileri üzerinden sürekli varlığını duyurmaktadır. Ayrıca Tanpınar'ın asistanlığını da yapmış olan Turan Alptekin'e (2018: 69-70) göre, Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanının başkahramanlarından olan ve

otobiyografik kimi özellikleri dikkate alındığında, romanda Tanpınar'ı temsil ettiği iddia edilen Hayri İrdal'ın ağzından, romanın bir başka kahramanı Doktor Ramiz'e yazılmış, Freud'un değerini teslim eden bir mektubu vardır. Tanpınar'ın bu mektupta yer alan, "psikanaliz bugün bütün dünyada kabul edilmiş, kendinden evvelki nazariyelerin birçoğunu, bir yığın tedavi sistemiyle beraber silip süpürmüş metotlardan biridir. Belki de insanoğluna tevcih edilmiş en berrak ışıklardan biri" cümlesi, onun Freud'u dikkatlice okuduğunun göstergelerinden biri olarak düşünülebilir. Freud etkisi "Huzur" da, Tanpınar'ın bir arketipini/öteki benliğini simgeleyen anarşist ve nihilist düşüncelere sahip, intihara eğilimli Suad karakterinde de aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kaplan'a göre; Tanpınar'ın Batılı ressamlar, musikişinaslar ve edebiyatçıların yanı sıra fikir adamlarını da yakından tanımaktadır. Yazar, Tanpınar'ın Paul Valéry ve Marcel Proust'un yanında, Freud, Jung ile beraber, Sartre, Bachelard gibi Fransız edebiyatının büyük fikir adamlarının eserlerini okuduğunu, yazarın eserlerinde bu isimlerin düşünce dünyalarından süzülüp gelen çok sayıda ince ve derin düşüncenin olduğunu söyler (Kaplan, 2015: 225).

Nihilist ve Gerçeküstücü düşüncelerin etkisine açık bir zihin ve ruh yapısına sahip olan Tanpınar, Batılı modernliğin amansız eleştirmeni Nietzsche'yi de yakından tanır gibidir. Tanpınar bir söyleşide bu tanışıklığı,"1922 yılında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğumu da hatırlatayım" (Tanpınar, 2017: 399) sözleriyle doğrular. Rentzsch ve Şahin'e (2018: 318) göre de, Tanpınar, Nietzsche'nin düşüncelerine, onun düşüncelerindeki çelişkileri eleştirecek denli büyük bir ilgi içindedir. Çünkü yazarlara göre; "Tanpınar'da olduğu gibi, ikili hal yaşayan öznelerde pek çok çelişki göze çarpar." Tanpınar'ın 1939 yılında kaleme aldığı edebiyata yeni başlamış genç bir dostunun hikâyesini değerlendirdiği, "Bitmeyen Çıraklık" adlı yazısı da Nietzsche'nin ve Freud'un görüşlerini yakından tanıdığını gösterir. Çünkü yazar bu yazısında, romantizmden sürrealizme, Nietzsche'den Freud'a kadar birkaç felsefe

sistemi kadar, bir yığın sanat kuramını bulmak mümkündür (Tanpınar, 2017: 68). Tanpınar'ın Nietzsche'ye yönelik derin ilgisi, yazarın bir başka yazısına da açıkça yansır. Tanpınar bu yazıda Nietzsche'nin adını verdiği yırtıcı, fakat son tahlilde lâtif ifrit, şuur hayatımızın eşiğinde mütemadiyen şekil değiştiren o cazip Sfenks'i duyduktan sonra ruhumuzu kaplayan atalete galebe çalabilen aşkın, büyük imtihanını vermiş asıl büyük aşk olduğunu söyler (Tanpınar, 2017: 146-147). Tanpınar'ın bu sözleri, Nietzsche'ye olan yakınlığını göstermesinin yanında, bu filozofun "sıkıntısının" kesin olarak farkında olduğunu, onu en azından yüzeysel okumadığının da bir göstergesidir. Çünkü Batılı modernliğin şiddetli eleştiricilerinden biri olan, bu modernlikle beraber insanın huzuru ve dinginliğini kaybettiğine inanan Nietzsche'ye göre, modern çağda insanın kendisi ölçüsüz, sınırsız, çağı ise gürültülü bir hale gelmiştir. Tanpınar da, tıpkı Nietzsche gibi, bu modern çağın, insanı en az ikiye böldüğüne, belki de büsbütün parçaladığına inanmaktadır. Söz gelimi, Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" adlı hikâyesinin başkahramanı Abdullah Efendi, parçalanmış bir kişiliği temsil eder, bu hikâyede Abdullah Efendi, içip sarhoş olduktan sonra dünyevî kimliğinden ayrılır ve bilinçaltına doğru uzun bir yolcuğa çıkar. Yine yazarın "Huzur" romanında, Suad başta olmak üzere kimi parçalanmış kişilikler vardır. Söz gelimi, romandaki otobiyografik özellikler dikkate alındığında, Tanpınar'ın kendisini temsil ettiği düşünülen Mümtaz, romanın önemli karakterlerinden biri ve aynı zamanda akrabası olan "Suad" ı, hep kendinden bir parça olarak görür. Başka bir deyişle söylemek gerekirse Rentzsch ve Şahin'e (2018: 317) göre; Suad, romanda Mümtaz'ın "öteki ben" ni temsi etmektedir. Handan İnci (2012: 163), Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adlı romanında Nietzsche'den ve Schopenhauer'den izler bulur. Yazara göre; modern Avrupa, Kafka'nın, Musil'in, Freud'un yanı sıra Roth, Kokoschka, Karl Kraus, Schnitzler gibi isimlerin eserlerine de güçlü bir biçimde yansımış olan ve Avusturya İmparatorluğu'nun sonunu getiren "Mitteleuropa"

("Ortaavrupa") kriziyle maluldür. Söz konusu anlam krizinin nedeni ise, eski düzenin ve değerlerin çözülmesidir. Bu kriz adı geçen Batılı yazarların eserlerine, bir şaşkınlık ve kaybolmuşluk hissi olarak yansımıştır. Yazar, Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adlı eserindeki roman kahramanlarının da, bu krizi gayet açık bir biçimde temsil ettiklerine inanır.

Öte yandan Tanpınar, özellikle edebiyat alanında Yahya Kemal'den sonraki hocası olarak Baudelaire'i görür. Gerçi daha önce sözü edildiği gibi bir söyleşisinde yazar, kendisini edebiyat kamuoyuna, hocası Yahya Kemal'in etkisi hariç, hiçbir yazardan çok fazla etkilenmemiş bir sanatçı olarak takdim etmiştir. Ancak özellikle gazete ve dergilere verdiği mülakatlar dikkate alındığında, bu tür paradoksal yanların Tanpınar'ın açıklamalarında her zaman var olduğu görülür. Söz gelimi kimi yerde şiirin ne olduğunu anladığını, ancak onu yapamadığını söylerken, kimi yerde kendisine verilmeyen değerden rahatsız bir tutum içinde, modern Türk şiirinin en önemli üç beş şairinden biri olduğunu söyler. Aynı tutum, Doğu ve Batı arasında yaptığı kıyaslamalarda da kendini gösterir. Yazar, Osmanlı mimarisini, güzel sanatlarını, sade Müslüman hayatını yere göğe koyamadığı "Beş şehir" de, dönüp birdenbire Süleymaniye ve Selimiye Camileri dışında Batılı eserlerle yarışacak düzeyde eserimiz olmadığından söz eder. Ancak bütün bu paradoksal düşünceleri bir yana, Tanpınar, birçok yazısında ve söyleşisinde Yahya Kemal'den sonra kendisini en fazla etkileyen şair ve yazar olarak Baudelaire'i anmaktan da geri durmamıştır. Kahraman (2000: 26), Tanpınar'ın Baudelaire'in kendi üstündeki etkisini "bu büyük şairi her zaman sevdim. Hattâ diyebilirim ki, sade şiir için değil, hayat için bir hoca telakki ettiğim devirler oldu" sözleriyle apaçık ortaya koyduğundan söz eder. Yazara göre, Tanpınar'ın zihinsel dünyasının oluşumunda Doğu'dan ziyade Batı düşüncesi daha etkili olmuş görünmektedir. Tanpınar, Kahraman'ın sözünü etiği cümlenin devamında, Baudelaire'in, kendisini, aynı zamanda Batı müziğine ve resmine götüren adam diye

takdim etmekte, onun "Luxe, calme et volupté" sinin ise, kendisi için "zihni bir düstur" olduğunu dile getirmektedir. Tanpınar, Baudelaire'den sonra kendisini etkileyen şairler olarak Verlaine ve Mallarmé'nin adlarını özellikle anar. Tanpınar, üniversiteden ayrılırken verdiği dersi Baudelaire ayırdığını söyler, onun zihin ve beğeni dünyasının kuruluşunda ne denli önemli bir yer tuttuğunun altını çizer (Tanpınar, 2017: 347). Tanpınar'ın Batı'dan kendisini etkileyen düşünce insanları arasında, kişilik ve zihniyet açısından aralarında pek de bir benzerlik kurulamayacak Baudelaire'in adını anması, onu Yahya Kemal'den sonra en önemli hocalarından biri olarak görmesi, Tanpınar'ın Batı edebiyatına ve sanatına yönelik ön yargısız ve entelektüel iştahını göstermesi bakımından oldukça ilginçtir. Ancak yine de, meseleye biraz daha yakından bakıldığında, Tanpınar'ın kişiliği ve zihin dünyasıyla Baudelaire' in dünyası arasında büyük bir benzerlik olduğunu düşünmek kanımızca yanlıştır. Büyük bir benzerlik kurulamaz çünkü Sartre (2016: 80-81) göre Baudelaire, acılı güzelliğin en olgun örneği olarak Şeytanı görür. Baudelaire'de Şeytan, yenik, gözden düşmüş, suçlu, Evren'in dışına atılmış, kefareti ödenmez suçun anısıyla bunalmış bir varlık olarak resmedilir. O, içini doymak bilmez bir hırsın kemirdiği, ruhunun en karanlık en kuytu köşesinin, Tanrının bakışıyla delinip geçilerek bütünüyle iyiliğe boğulduğu anda bile bu ezilişe karşı bağışlanmaz bir sitem gibi parlayan o hüzünlü doyumsuzluk alevi ve çektiği acıyla, efendisi olan ve kendisini dize getirmiş bulunan Tanrı'ya galebe çalma arzusundadır. Baudelaire için Tanrı olmasa bile Din yine de kutsal ve Tanrısal olabilir, Tanrı dediğimiz varlık ise, hükmedebilmek için, var olması bile gerekmeyen tek varlıktır" (Sartre, 2016: 47). Oysa Tanrıya inanmakla birlikte, Müslüman olup olmadığı konusunda bir hüküm veremeyen, ancak Müslüman dininde ölmek isteyen, nesneyi, Batılı nazarla görmeyi tecrübe etmiş bir estet olarak, Müslümanlığın yarattığı her türlü maddi ve manevî kültüre büyük bir hayranlık duyan Tanpınar'ı, Sartre'ın Baudelaire'i anlatırken çizdiği bu soğuk resmin içine yerleştirmek oldukça zordur. Yine de

Tanpınar'ın, Baudelaire'den, Tanrı ve din hakkındaki görüşlerinden değilse bile, bir hayli etkilendiği açıktır. Her iki şairin estetik algısı, hem günün, hem de mevsimlerin değişen ışığı altında, tabiata yönelik keskin bir bakışta birleşmektedir. Görüneni sembolize ve idealize etmede kullandıkları renkler, kokular, sesler konusunda her iki şair de oldukça mahirdir ve özellikle şiirlerinde kullandıkları simgeler dikkate alındığında, yer yer aynı dalga boyunda ve çağrışım ağının içinde yer aldıkları söylenebilir. Handan İnci, Nihayet Dergisi (26.06.2020) ndeki bir söyleşide, "Şiir Sanatı" adlı kitabında, Tanpınar'ın, Fransız şairlerinin şiirlerini deyim yerindeyse yağmaladığını söyleyen Erdoğan Alkan'ın iddiaları karşısında ne düşündüğü sorusuna cevap verir. Ona göre, Tanpınar'ın bir iki dizesiyle Baudelaire'in dizelerini yan yana getirerek "çalıntı" demek doğru değildir, çünkü şairlerin ayrı mekân ve zamanlarda aynı ifadeleri kullanabilme ihtimallerinin yanında, aynı kaynaktan beslenip aynı izlenimi aktarabilmeleri mümkündür. İnci'ye göre, yeryüzünde sadece kendi düşünceleriyle var olmuş, öncekilere borçlu olmayan saf bir yazar ya da şair yoktur. Dolayısıyla aynı kaynaklardan beslenen şairler, yazarlar arasında, ister istemez bir etkileşim oluşmakta, okunanlar şairin, yazarın duygu ve düşünce dünyasında birikilenlere karışmakta, imgelemden süzülerek yeni eserler ortaya konulmaktadır. Bu durumda çağrışımların, benzeşim ve kesişmelerin kendiliğinden oluştuğu düşünmek gerekir, yazara göre bu durum, şiir sanatının doğasına içkin kaçınılmaz bir gerçekliktir.

Bilindiği üzere Tanpınar'ın, resme ve müziğe karşı, bu sanatlar hakkında dikkate değer eleştirel yazılar kaleme alacak kadar derin bir birikimi vardır. Ayrıca Tanpınar, daha önce de sözü edildiği gibi, yaşadığı bohem hayat boyunca, dönemin çok ünlü ressamlarıyla yakın bir dostluk içinde olmuştur. Öte yandan resim ve müzik sanatının onun üstündeki etkisi sadece kendi ülkesinin sanatçılarıyla sınırlı da değildir. Söz gelimi Tanpınar'ın yukarıdaki satırlarda, Baudelaire'in şiir ve düşüncelerinin, kendi şiirine etkisi bağlamında adını andığı ve "zihni düstur" olarak gördüğünü söylediği

“Luxe, calme et volupté” adlı tablo, Fransız ressamı Henri Matisse’nin, Baudelaire’in “I’ınvitation au voyage” (“Seyahate Davet”) adlı şiirinden esinlenerek yapılmıştır. Tabloda ışığa boğulmuş bir sahil kenarında erkekler ve çırılçıplak kadınlar, gamdan, tasadan azade gönüllerince yiyip içmektedirler. Dolayısıyla Tanpınar’ın zihniyet dünyasını kuran unsurlarla, Baudelaire’in dünya tasarımı arasında çok büyük farklar olsa da, edebiyat ve sanat anlayışlarının biçimlenmesinde “kadın” gibi çok önemli bir ortak paydanın olduğu rahatlıkla söylenebilir. Baudelaire için kadın, bizim düşlerimize hem en büyük gölgeyi düşüren, hem de en büyük ışığı yansıtan bir varlıktır. Kadın, oldum olası ilham vericidir ve onun adeta kendi hayatı dışında bir başka hayatı daha vardır. O, “içinde yuvalanıp döllendirdiği imgelemlerde, kendine özgü ruhsal bir yaşamı sürdürür” (Baudelaire, 2008: 37). Yine Baudelaire’e (2016: 61-62) göre; “aşkın biricik ve en üstün şehveti, kötülük yapmaktan emin olmakta yatar ve kadın da, erkek de doğuştan, bütün şehvetin kötülükte olduğunu” bilmektedirler. Şehvet diye adlandırılan bu ruhsal zevk ise, eylemin bizzat faili olmakla gerçek değerini bulmaz, tam aksine o, “beden tümüyle geri çekilip sarılmadan okşandığında ortaya çıkan kötünün ürkek otlakçılığı olup, bütünüyle seyretme ve zevkten” oluşan Baudelaire’e özgü bir karışımdır. O, cinsel eylemin kendisini, sıradan, kaba ve değersiz bulduğundan “dikizci ve fetişisttir”, ona göre uzaktan alınan zevkler vardır: “Görmek, yoklamak, kadın tenini koklamak.” Aynı zamanda Tanpınar gibi iyi bir resim eleştirmeni de olan Baudelaire’ in kadına yönelik bu yaklaşımıyla, Tanpınar’ın en güzel örneğini “Huzur” un kadın karakteri Nuran’da bulduğumuz estetik anlayışı arasında tam bir uyum vardır. Yazar, “Huzur” da Nuran’ı tasvir ederken Doğu’ya özgü oryantalist çizgilerin yanı sıra, sevdiği kimi Batılı ressamların, kadın temalı tablolarına da açık göndermelerde bulunur. Dolayısıyla Matisse’ in kimi zaman “Huzur” un ruh iklimine de yansıyan söz konusu tablosu, her iki şairin bakış açısının kesişmesinden doğan bu uyumu gösteren örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Resim ve şiir sanatı arasındaki etki ve ilişkiye

güzel bir örnek teşkil eden bu şiirin, armonisiyle de Tanpınar'ı etkilediği açık olan kimi dizeleri ise şöyledir:

Le monde
s'endort
Dans une chaude
lumière.
(Dünya uykuya dalıyor
Sıcak Bir ışıkta)
Là, tout n'est
qu'ordre et beauté (…)
(İşte, her şey
Düzen ve güzelliktir.)
(https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Invitation_au_voyage)

2.3. BİR MODERNİST ZAMAN SEYYAHI OLARAK TANPINAR

Zaman, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hem şiirlerinin hem de roman ve hikâyelerinin derin tasarımını oluşturan, dolayısıyla yazarın zihniyet dünyasını biçimlendiren en temel izleklerden biridir. Eserleri bir bütün olarak incelendiğinde, Tanpınar'ın zaman kavrayışının sayılara, saatlere bölünebilen niceliksel bir zaman değil, kozmosla birleşme arzusuyla dopdolu ontolojik bir zaman olduğu görülür. Tanpınar'ın bu zaman kavrayışının oluşmasında, Batı'da 1910-1950 yılları arasında oldukça etkili olan ve öncülerini Franz Kafka, William Faulkner, Samuel Beckett, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, gibi yazarların temsil ettiği modernist roman anlayışının temel yöntemlerinden olan Bilinç Akışı Tekniğinin önemli bir yeri vardır. Bu teknikte, olaylardan çok izlenimlere, bedenden çok ruha, yaşantı zenginliğinden çok deneyimlere önem verilir. Bilinç Akışı Tekniğiyle yazılan eserlerde yazar, kahramanının, hayatı, dış dünyayı, çevresinde gördüğü şeyleri nasıl algıladığını, bir bilinç yansıması eşliğinde aktarır. Bu tür eserlerde okur, olayları değil, o olayların

insan psikolojisinde ve zihnindeki karşılığını görür. İnsanın yaşanan durum ve olaylardan etkilenme süreçlerini, bunların yarattığı çağrışımları ve duyguları izleme imkânını bulur. Bilinç akımı metinlerinde, herhangi bir anda bilinç devreye girmekte, yaşananlar, duygular, izlenimler, bir düş atmosferi içinde anlatılmakta, anlatım derinleştirilerek bir zihinsel yolculuğa dönüştürülmektedir. Bilinç Akışı Tekniğiyle, yazarın/şairin nesnel gerçekliğe bakış açısı köklü bir biçimde değişmiş, nesnel gerçeklik bu anlayışın etkisiyle çok boyutlu ve imgesel bir özellik kazanmıştır. Bilinç Akışı Tekniği, zihnin, şimdiki zamanın gevşek koordinasyonu altında geçmişten geleceğe, ileriye ve geriye doğru, kesik kesik sıçramalarla işlediği anlayışına dayanmaktadır. Bu tekniğin izlerini özellikle Marcel Proust'un Türkçeye "Kayıp Zamanının İzinde" (1913) olarak çevrilen nehir romanında ve James Joyce'nin başkahramanın bir gününü anlattığı "Ulysess" (1922) adlı eserinde görmek mümkündür. Tanrıtanır ve Tütak'a (2015: 36) göre; Tanpınar eserlerinde, psikolojik zaman unsurlarını öne çıkaran bilinç akımı ve iç konuşma gibi tekniklere özellikle yer vermektedir. Bu teknikleri ustaca kullanan Tanpınar, Bergsoncu zaman anlayışına bağlı olarak geçmişle, şimdiki zamanın iç içe geçmişliğini gösterirken, aynı zamanda nesnel zamanın tek başına tarihsel bir durumdan ibaret olduğuna işaret etmekte, asli zamanın ise ancak şuur halleriyle beraber ele alındığında anlamlı bir bütünlük ifade ettiğini göstermeye çalışmaktadır.

Tanpınar'ın zaman kavrayışının oluşumunda Tanrıtanır ve Tütak'ın da ifade ettiği gibi, Bilinç Akışı Tekniğinin yanı sıra, felsefenin, özellikle de Henri Bergson'un felsefî düşüncelerinin büyük bir etkisi bulunur. Okay'a (2017: 330) göre; zihni "Bergson'un ve Proust'un zaman anlayışıyla sürekli meşgul olan Tanpınar, bu konuyu eserlerinin "çok defa problemi, teması, bazen de tekniği haline getirir." O, eserlerinde, "kendi hâfızası, şuuraltı ve dinledikleriyle beraber bir yığın karmaşık çağrışımla yeni terkipler" oluşturur. Tanpınar da, şiir ve sanat anlayışının oluşmasında, Bergson'un zaman kavrayışının önemli bir yeri olduğunu açıkça söyler (Tanpınar, 2017: 399).

Türkiye'de Sezgicilik olarak bilinen Bergsonculuğa göre, insan varoluşunun temelinde mevcut asıl zaman, mekanik ve düz çizgisel bir zaman değil, filozofun durée olarak kavramlaştırdığı içsel bir zaman ("süre") dır. Bergson'a göre; bu içsel zamanın bilincine ancak, metafiziğin yöntemi olan felsefî sezgiyle varılabilir. Bu iddiadan yola çıkıldığında, Bergson'un felsefî açıdan Aristo'dan Kant'a, Newton'dan Einstein' e değişerek devam eden gelen zaman telakkisine farklı boyutlar kazandırdığı söylenebilir. Söz gelimi Aristo'ya göre, şimdiki zamanın ya da filozofun deyişiyle "hâl" in, insan bilincinde bıraktığı izler, her yerde ve her insanda bir bütünlük oluşturmamaktadır. Başka bir deyişle "şimdi" nin, her insanda ortak bir bilince karşılık gelmemesi zamanın doğasını açıklayıcı en temel niteliklerden biridir. Kant'a göre ise; zaman, iç duyunun ve iç durumumuzun sezgisinden başka bir şey değildir. Zaman tasarımının bizatihi kendisi sezgidir, öyle ki; "tüm zaman ilişkileri, bir dış sezgide anlatılmaya izin verir" (Yanar, 2002: 584). Görüleceği üzere, Kant'ın ilk okunduğunda insana mistik bir zaman algısı gibi gelen zaman kavrayışı, insanın zaman algısının dış bir gerçekliğin "dokunuşuyla" şekillendiği ve bilinçle kavrandığı bir zaman düşüncesine dayanmaktadır. Bu düşünce son tahlilde, Aydınlanma düşünürlerinin ancak beş duyu organıyla kavranan ve kendini ancak deney yoluyla ortaya koyabilme hakkına sahip gerçeklik algısıyla bakışımlıdır. Bergson açısından ise zaman demek, "süre" (durée) demektir. Dolayısıyla filozoftaki "süre" kavramının anlamı üzerinde durmak, Sezgiciliği, eş bir deyişle Bergsonculuğu kavramada önemlidir. Süre, Bergson'un kimi zaman matematiksel, kimi zamansa çizgisel olarak adlandırdığı dünyevî zamanı da yutan, ardışık olmayan ve parçalanamayan "içsel bir zamanı" temsil eder. İçsel olmayan zaman aklın eseridir ve esas itibarıyla insanın madde üzerinde tasarrufta bulunabilmesi amacıyla "zamanın mekânsallaştırılmasıdır." Süre (durée), zamanın özü ve her türlü yaratıcı tekâmülün mayası olarak, insanın iç dünyasında saltanatını kurmuştur. O, bize tabi olmamakla birlikte biz ona tabiyizdir ve insan bu gerçeğe sezgi yoluyla, şuurun doğrudan verilerini

deneyimlemek suretiyle ulaşır. Bergson'a göre saf süre; ben' in geçmişle gelecek arasında hiçbir ayrım yapmadan, kendi kendisini yaşadığı anlarda, zamanın bütünlüğü içinde bölünmez bir akışla aktığı anlardaki süredir. Taburoğlu'na (2019: 311) göre; "sürenin açıldığı yerde zaman kaybolur, süre, "mekâna serilmiş zaman" a göre daha ileri gider ya da geri kalır." Öyleyse zaman, Bergson'da her şeyden önce, kendi imkânlarıyla dopdolu mâzi ve istikbalin "halde" yani "şimdi" de toplandığı kesintisiz bir "süre" olarak varlık kazanmaktadır. Söz konusu hâlin içinde şuurun doğrudan verileriyle sürekli yeniden yaratılan mâzinin ve geleceğin ışığı altında gerçeklik, insana mekanik zamanın istese de sunamayacağı yepyeni bir yüzle kendini gösterir. Aslında Müslüman tasavvufunun vecd ânı, bir yönüyle Bergson'un Tanpınar'ı derinden etkileyen bu zaman tasavvuruna benzer, ancak Bergson'un zaman kavrayışında bilinç, tasavvufta olduğu gibi hiçbir zaman kendinden geçerek farklı bir âleme açılmaz, başka bir deyişle "hâlden" kopmaz, hâl'i bir oluş olarak kavrar. (Bergson'a (2019: 9) göre; ölçülen, çizgisel zaman hareketsiz, "zaman" ("süre") ise hareketlidir. Zamanı, "yekpâre geniş bir an" ve "parçalanmaz bir bütün" olarak kavrayan Tanpınar, Bergson'un zaman öğretisine, adeta Kur'an'ı hatmeden bir öğrenci edasıyla eğilmiş ve onu, şiir başta olmak üzere eserlerinin derin tasarımında kullanmıştır. Tanpınar'ın söz konusu zaman tasavvuru, şiirlerinde olduğu kadar, özellikle "Huzur (1948)" ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954)" adlı romanlarında, metnin derin tasarımını ve söylemin özünü oluşturan bir özellik olarak dikkati çeker (Tanrıtanır ve Tütak, 2015: 35-36).

Bergson'un, gerek düşünce tarihimizin, gerekse günlük yaşantımızın en önemli kavramlarından biri olan zamanla ilgili görüşlerinin mihverini oluşturan sezgi temelli epistemolojisi ve insan tasavvuru, felsefe başta olmak üzere, müzik, sinema, resim ve edebiyat gibi çağdaş sanatın tüm dallarında ve akımlarında etkisini göstermiştir. Bu etki, edebiyat bağlamında incelendiğinde Henri Bergson'un çevrimsel zaman anlayışıyla sembolist şairleri ve çizgisel zamanın geçiciliğini, geri dönüşsüzlüğünü vurguladığı

düşünceleriyle de empresyonist şairleri etkilediği (Kocabay, 2010: 139-140) görülmektedir. Tanpınar'ın Bergson'un zaman felsefesinden derin izler taşıyan söz konusu zaman kavrayışı, kimi yazarlara göre; sadece Batılı idealist/metafizik felsefeyle değil, yer yer belirli çizgiler içinde kalmak koşuluyla İslâm felsefesinin özellikle tasavvuf koluyla da bakışımlıdır. Ancak Taburoğlu'na (2019: 308) göre, Doğu'da mâzinin, şimdiki zamanın ve geleceğin birleşmesini başka bir deyişle "zamanın vecd halini, kaynaşmasını kısmen tasavvuf sağlamakta, ama son tahlilde o da bir "firar kapısı" olarak farklı bir âleme kaçmaktadır." Yazara göre; Müslüman Şark'ta, insanın yeri ve zamanıyla bütünleşmesini, fani olanla temasını zorlaştırmaya dönük âdeta ısrarlı bir çaba, dünyevî zaman algısının Tanrıya şirk koşmakla aynı sayıldığı örtük bir baskı vardır. Dolayısıyla tasavvufun çevrimsel zaman anlayışının dışında, modernist bir yazar olan Tanpınar'ın zaman algısındaki rolü ve işlevi konusu üzerinde durulması gerekli oldukça "muammalı" bir konudur. Bu noktada Müslüman tasavvufunun zaman kavrayışından Ülken ve Ülgener'e müracaatla birkaç cümleyle söz etmek uygun olacaktır. Ülken (2017: 10), uygarlıkları birbirinden ayıran kimi özellikler olduğunu söyler. Söz gelimi yazara göre, "Yunan uygarlığının ayırt edici özelliği "biçime" önem vermesiyken, Batı'nınki "değişme, hareket ve ilerleme" dir. İslâm uygarlığını her iki uygarlıktan da ayıran temel özelliklerinden en önemlisi ise "hareketsiz, değişmesiz, mutlak bir sükûn içindeki ezelî an" dır. İslâm'da bu ân kavrayışını tam mânâsıyla temsil edenlerse mutasavvıflar olmuştur." Ülgener'e (2015: 98) göre ise, geçmişin ve geleceğin her ikisi de bir sûfî için aynı derecede anlamsızdır, çünkü "biri gerilerde, öbürü eli yetmeyeceği kadar uzaklarda" dır, tek anlamlı olan, müminin Tanrı'ya ibadet ve zikr yolunda sonuna kadar kullanabileceği "bugün" dür. Ülgener kitabında, sûfîliğin bu düsturuna kimi örnekler gösterir. Sözgelimi, İsmail Resuhi Ankaravi'ye göre "sufîliğin şartı, mâzi ve müstakbel'e nazar etmeyip vaktin hükmünü vermektir," Ali bin Hüseyin Kâşifi'ye göre ise, "her nefesi huzura hasretmek gerektir, (…) zaman-ı halde

ehemm-i vazife (zikir ve ibâdet) ile iştigal" kişiyi "mâziyî tezekkür ve müstakbeli tefekkürden meşgul eyle" melidir. Yazara göre, İbrahim Hakkı, "Mârifetnâme" de "sabaha sahip çıkıp (ertesi) fikrin çeken felah bulmaz. Ömrün o vakittir ki içindesin" demektedir. Ülgener'in bu cümlelerle ortaya koymaya çalıştığı zaman, tıpkı Tanpınar'ın "yekpare ve parçalanamaz" sıfatlarıyla nitelediği zaman algısına benzer bir biçimde, geçmiş özlemini ve gelecek endişesini dışlayan sûfîliğin, Tanrı'nın varlığı ve birliğiyle dopdolu bir zamandır.

Kimi şiirlerinin yanı sıra, romanlarında ve hikâyelerinde, zamanı ele alış biçimine bağlı olarak, Tanpınar'ın zaman kavrayışının tasavvufî bir nitelik taşıdığı bazı yazarlar tarafından ileri sürülmüş, onun "ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında/ yekpâre geniş bir ânın parçalanmaz akışında" dizeleriyle başlayan şiirinden yola çıkarak pek çok yorum yapılmıştır. Bu yorumların çoğunda, şairin "İçim muradına ermiş/Abasız postsuz bir derviş" ve "Kökü bende bir sarmaşık/ Olmuş dünya sezmekteyim" dizelerinden hareketle, şiirin temelinde Bergson'un "süre" (durée) kavramıyla ilişkisi olmayan, tasavvufî/dinsel bir öz, mistik bir sezgi ve zaman bulunduğu dile getirilmiştir. Bu tür yorumlar gücünü kanımızca, Tanpınar'ın sanatının oluşmasında, şairin "muhafazakârlığının" ve "Müslümanlığının" önemli bir bileşen olduğuyla ilgili bir yanılsamadan almaktadır. Söz gelimi Asna (2015: 71-75) Tanpınar'ın bu şiirindeki hâkim arzunun, "huzur" bulma isteği olduğunu, şairin, "bu duyguyu tasavvufi bir duyuşla dile" getirdiğini, şiirde geçen, "derviş imgesinin tasavvufî bir derinliği örneklediğini, söylemektedir. Yazara göre; şair, insanın ulaşmayı sürekli arzuladığı bu kavuşmayı, Allah'la (c.c.) hemhâl olmanın verdiği bu saadeti, bir derviş edasıyla şiirine yansıtmıştır. Özcan (2012: 80)'a göre de Tanpınar, "Ne İçindeyim Zamanın" şiirinde "İslâm'ın an-ı dâim dediği ezelî ve ebedî bir zamana ulaşmak istemektedir. Ancak şiirin son dörtlüğünün hemen başında geçen "kökü bende bir sarmaşık/olmuş dünya sezmekteyim dizelerine biraz daha yakından bakıldığında bu yorumun pek de doğru

olmadığı söylenebilir. Bilindiği üzere "Aşk" (I'şk) kelimesi, musallat olduğu ağacın özsuyundan beslenen, onu çepeçevre sararak kurumasına yol açan bir bitki adı olan Arapça "aşeka" (çoğulu: "aşakun") kelimesiyle ilişkilidir (Sarı: 1982: 1007) ve Türkçede hakkıyla "sarmaşık" sözcüğünde yaşar. Tasavvufî aşk, tıpkı bir sarmaşık gibi insanı sarar, onu dışındaki her türlü "şey" den koparark kendine tabi kılar. Dolayısıyla, tasavvufî anlamda aşkın kökeni, tıpkı ağaç ve sarmaşık analojisinde görüleceği gibi, insan varlığının ve zamanının dışındadır. Çünkü İslâm tasavvufunda, Batılıların yanlış bir biçimde tasavvufla eş tuttukları panteizmin aksine, insan ve Allah, kendine özgü hususiyetleri olan iki ayrı varlık olarak kabul edilir. Tasavvuf felsefesine göre; Allah insanı ezelde (bezm-i elest) yaratmıştır, insan, tasavvuf ehlince seyr-ü sülûk olarak adlandırılan, "şeriata" uygun bir yola girerek, önce insan-ı kâmil, sonra da "fenâfillah" la nihayet bulacak olan bir yolculuğun sonunda Allah'ta fânî olur. Dolayısıyla Tanrı ve insan ikiliği, tasavvuf erbabının yolun sonunda varacağı "fenâfillah" haliyle ortadan kalkmaz. Tanpınar'ın yukarıdaki dizelerindeyse tasavvuf anlayışına ters bir biçimde, aşkın, eş bir deyişle sarmaşığın köklerinin Tanrı'da değil, insanda başlayıp insanda nihayet bulduğu görülmektedir. Tanpınar'ın şiirde geçen "İçim muradına ermiş, abasız postsuz bir derviş" dizesindeki "post" ve " aba" kelimelerinde, İslâm tasavvufuna bir gönderme olduğu açıktır, ancak şairin, özellikle edebiyat ve sanat ürünleri yoluyla derinden etkilendiği İslâm tasavvufuyla inanç temelinde yakın bir ilişki içinde olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla hayatını bu minval üzere yaşamadığı da hesaba katıldığında, bu dizelerin okura telkin ettiği duygunun mistik bir öz taşıdığı varsayılsa bile, bu özün tasavvufî anlamda dinî bir veçhesi olmadığı söylenebilir. Bu yüzden Tanpınar'ın "ne içindeyim zamanın ne de büsbütün" dışında" dizeleriyle başlayan, "oluşa" dikkat kesilmiş uyanık, canlı bir benliğin ışıltılarıyla dolu "ânı, tasavvuf erbabının kendi benliğinden vaz geçerek Tanrıyla birleştiği fenafillah ânıyla karşılaştırıldığında, tasavvufî anlamda dinsel ve Tanrısal bir içerikten yoksun görünmektedir. Şiirin

öznesinin bütün bir şiir boyunca şiirin merkezinde oluşu, dış gerçeklikle ilişkisini, Bergson'un süre (durée) anlayışına benzer, "bilinçli bir hâl ("süre")" içinde sürdürmesi ve kendisinden sürekli "ben" olarak söz ediyor olması da ayrıca bu iddiaya kanıt olarak gösterilebilir. Öyleyse Tanpınar (2017: 398)'ın "kozmosla, insanın birleşmesi, bir rüya hali, bir içe dalma" olarak değerlendirdiği bu şiirinde, tasavvufî bir anlam aramak, Umberto Eco'nun kavramlaştırmasıyla "aşırı bir yorum" dur. Tanpınar'ın, "ne içindeyim zamanın" dizesiyle başlayan şiiriyle ilgili olarak söyledikleri bu iddiayı doğrular bir nitelik taşır. Yazara göre; "Ne içindeyim zamanın" şiiri, şiir halini, kozmosla, insanın birleşmesini anlatır, başka bir ifadeyle söylenirse; bu şiir, bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya halidir. (…) Yazar, bunu, yaşadığımızdan başka bir zamana, başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zamana gitmek olarak tarif edilebileceğini söyler (Tanpınar, 2017: 398). Söz konusu şiirde, şairin "şiir hâli" olarak dile getirdiği ruhsal durumla, Bergson'un "sezgi" adını verdiği durum arasında bir benzerlik olduğu göze çarpmakta, bu benzerlik özellikle şiirin "kökü bende bir sarmaşık/olmuş dünya sezmekteyim/mavi, masmavi bir ışık ortasında yüzmekteyim" dizelerinde geçen "sezmek" eyleminde somutlaşmaktadır. Çünkü Bergson için sezgi, bilincin kendiliğini doğrudan deneyimlenebilmesinin önünde bir yanılsama, bir engel oluşturan dışsal zaman perdesinin aradan çıkmasıyla varlık kazanan içsel zamanın, akışını hissetmek, başka bir ifadeyle dışsal zamanı da yutan "süre" nin içinde yaşadığımız gerçeğinin farkına varmaktır. Kısaca söylenecek olursa Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın" şiirinde, Yûnus Emre'nin "Beni bende demen bende değilim/ Bir ben vardır bende benden içeri" dizelerinde billurlaşan bir "ben" den geçme hâli olmadığı gibi, kanımca "şerîat tarikat yoldur varâna/ Hakıykat ma'rifet andan içe" dizelerinde karşılığını bulan bir "seyr-ü sülûk" da yoktur. Kanımızca tasavvufun zaman algısını yakından bilen Tanpınar kaleme aldığı eserlerinde, özellikle de şiirlerinde, bu zaman kavrayışından yöntemsel olarak yararlanmıştır. Tanpınar'ın bu şiirinin

merkezinde bulunan zaman algısının tasavvuftan ziyade, Bergson'un zaman felsefesinden, özellikle de onun sezgi, süre ve yaratıcı tekâmül düşüncesinden derin izler taşıdığı açıktır. Söz gelimi Tanpınar (2007: 33) geceleyin insanın "benliği, kökü ve yaprağı birbirinin aynı bir ağaç, kozmik bir sarmaşık olmuş zamanın "üç buudunda yüzdüğünden" söz eder. Onun için geçmiş, şimdi (hâl), gelecek, bir hatıradan başka bir şey değildir. İnsanın bizzat kendisi "varlığın, sayısız varlıkların terkibini nabzıyla idare" etmektedir. Her gece, şairi adeta çalınmadan önce usta bir elin akort ettiği bir müzik aleti gibi, ömrünce aradığı o büyük şiire hazırlar. Bu hazırlık esnasında şair, "kulağıyla görmeye, nabzıyla işitmeye, şuur ve muhakeme melekeleri ilga" edildiği için, bütün bir sonsuzla perdesiz ve aracısız konuşur. Artık zaman denen mefhum onun için anlamını yitirir, saniyeler, bu gölgeler âleminde ebediyet kadar uzundur, yarattığı bu âlemde her düşünce, her hayal yekpare bir âna karşılık gelir. Görüleceği üzere şairin bu sözleriyle ortaya koyduğu "üç buutlu" zaman (geçmiş-şimdi (hâl)-gelecek), Bergson'un duyu idrakinin dışında tuttuğu saf bir idrakin, şuurun doğrudan verileriyle dolaysız bir biçimde yüzleşmesinin zamanıdır. Bu zaman filozofun ancak "saf algı" olarak adlandırdığı kaynağında hür ve dinamik bir hafızanın bulunduğu süre" (durée) dir, insan "süre" nin bilincine ise, dışsal zamanın bağlarından kurtulup, kendi içine eğilme cesaretini gösterebildiğinde varır. Bergson (2017b: 40-41) bunun için, Tanpınar'ın bir murakabe (içe dalma) olarak yorumladığı derunî ahengi, "geçmişten hâle ve hâlden geleceğe doğru uzayan bir oluş" olarak tanımlar. O da, Tanpınar'ın dediğine benzer bir biçimde "hatırlamanın, uzak ve yakın hatıraların, "geçmişin kendiliğinden gelip hâl ile kaynaşmasından ibaret" olduğunu açıkça söyler. Bilindiği üzere insanın böyle bir hale geçmesinin ilk eşiği, maddi ilgilerden uzaklaşmaktır. Bunun sonrasında insan, "nispeten geçmişten ve dinamik hâfızadan" alacağı güçle saf bir idrakin içinden geçerek "süre" ye ulaşır.

Tanpınar'ın sanatsal ve edebî açıdan, ister mâzide, isterse şimdide mevcut olsun, kendisini ilgilendiren her türlü gerçekliğe estetik bir bakış açısıyla yaklaştığı, bu gerçekliği, canlı bir bilincin ışığı altında "biraz da" idealize ederek ele aldığı muhakkaktır. Doğu'yu ve Batı'yı, geçirdikleri siyasî ve iktisadî dönüşüm ve bu dönüşümün arkasında yatan dinamiklerden ziyade, bir bakıma bu dönüşümün edebî ve sanatsal yankıları olarak düşünülebilecek kültürel değişim çizgisi üzerinden okumaya, kavramaya meyilli Tanpınar'ın, gerçekliğe dönük bu estetik algısının modern, dolayısıyla da Doğulu değil Batılı olduğu açıktır. Çünkü Ülgener'e (2015: 94) müracaatla söylenirse, Doğu için, sanatsal ya da kültürel bir gerçekliğe başka bir ifadeyle eşyaya, içten ve derinlemesine bir "murakabe" yerine, dıştan yaklaşma ("vücud-i gayri şuur") kişinin nefsine yükleyeceği hem gereksiz hem de zararlı bir külfetten başka bir şey değildir. Ülgener'in ortaya koyduğu bu Doğulu ilahî bakış açısının aksine Tanpınar, bir kültür eserini, hem şimdinin hem de mâzinin ışığı altında çift yönlü düşünmeye, ona, yapıldığı tarihte üstüne sinen ruhsal iklimin yanı sıra, "devam ederek değişmek" düşüncesine bağlı olarak, bugüne kattığı estetik değer açısından da yaklaşmaya meyillidir. Doğu'nun sadece Tanrısal kelamı yüceltmek adına ortaya koyduğu her türlü eser, Tanpınar için, aynı zamanda bir sanatçının gözüyle ele alınarak işçiliğine hayran olunacak ya da eksik yönleri eleştirilebilecek bir nesnedir. Dolayısıyla tıpkı maziye dair hatıralar gibi, mâzi yadigârı bir sanatsal eser de gerçek değerinin tayininde, telkin ettiklerinin yanı sıra, ona bakanın halet-i ruhiyesinin, hafızasının ve zekâsının da hesaba katılmasını gerekli kılan bir işlev taşır. Söz gelimi mâziye ait bir kalıntı ya da yıkık bir mimarî eser, geçmiş zamanın yankıları içinde Tanpınar'a yönelmiş bir bakıştır ve bu bakış gerçek değerini ancak Tanpınar'ın bakış açısıyla kaynaştığında bulur. Çünkü Tanpınar'ın Bergsoncu zaman kavrayışı, başka bir deyişle "süre", şuurun doğrudan verilerinin yanı sıra, hafızanın sakladıklarıyla dış dünyanın canlı izlenimlerinin birbirine karıştığı bir aralıkta açığa çıkar. Bu duruma

gösterilebilecek en güzel örneklerden biri, Tanpınar'ın, olağanüstü imge tasarımı ve çağrışım ağının yanı sıra, Yahya Kemâl'in tarih anlayışının, imtidât düşüncesinin de etkilerinin görüldüğü "Bursa'da Zaman" adlı şiiridir. Tanpınar, Bergson'un zaman algısının merkezinde bulunan süre (dureé) kavramından ve Hocası Yahya Kemal'in "kökü mâzide olan âti" anlayışından hareketle geliştirdiği "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesini, rüya estetiği adını verdiği yöntemin de yardımıyla "Bursa'da Zaman" adlı şiirine başarıyla uygular. Tanpınar için Osmanlı'nın kuruluş ve gelişme yıllarına başkentlik yapmış bu uhrevî şehir, kaleme aldığı "Beş Şehir" den biri, hatta denilebilir ki İstanbul'la birlikte en önemlisidir. Tanpınar'a (2019: 93) göre bu şehirde, "muayyen bir çağa ait olmak fikri o kadar kuvvetlidir ki" insan bu şehri şöyle bir gezdiğinde, onda "ikinci bir zamanının" daha var olduğunu düşünür. Bu zaman yaşadığımız, seviştiğimiz, gülüştüğümüz zamanın yanı başında, ama aynı oranda ona uzak, çok daha derin, sanatın, ihtirasla, imanla, hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarlandığı, takvimle, saatle ilgisi bulunmayan; velut ve yekpâre bir zamandır. Tanpınar, söz konusu kitabının "Bursa'da Zaman" başlıklı bölümünün son sayfasında bu ikinci zamana yeniden döner ve ona bir açıklık kazandırmaya çalışır. Ona göre bu ikinci zamanı yapan "ses" ve onun çevreyi kucaklayan, her dokunduğu şeyin özünü bir sonsuzlukta tekrarlayan akisleri, bu mevsimlerin ve düşüncelerin sonsuz aynası, zamanın mâziden, hâlden ve gelecekten oluşan üç çizgisini yansıtan veren tılsımlı aynasıdır. Tanpınar'a göre; zaten "sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir" (Tanpınar, 2019: 115). Tanpınar'ın bu şiiri, onun genel şiir estetiği dışında kalır, ancak imgelem ve çağrışım gücü bakımından olduğu kadar, kültürel belleğe kaydedilen kolektif mirasın modern bir şairin belleği aracılığıyla şimdide yeniden canlandırması açısından önemlidir. Bilindiği üzere bellek imgesel olarak yapılanmıştır ve onun bunun yanı sıra kolektif bir boyutu da vardır. Çünkü Dalar' a (2018: 183) göre; doğası gereği, kişisel hayatı aşarak tarihselleşen kültürel bellek, anımsama yoluyla

mâziyi yeniden inşa eder. İşte tam da bu noktada belleğin, unutmaya karşı hem zamana hem de mekâna tutunduğunu söylenebilir.

Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde geçmiş zaman, şairin Bergsoncu zaman algısından ve Yahya Kemal'in imtidât düşüncesinden hareketle söylediği "hal yoktur, mâziden devam eden bir şimdi vardır" düşüncesine uygun olarak, şimdiki zamanın içinde erir, hatta muhayyel bir geleceği de içine alıp genleşerek yaratıcı bir tekâmül haline gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinin bir zaman şiiridir, zamanın onun şiirini kuran, ona rengini ve kokusunu veren en temel kavram olduğu "Bursa'da Zaman" adlı şiirinin yayımlanmasından beri hep dile getirilmiştir. Oysa hocası Yahya Kemâl'in gölgesinde kalmanın verdiği gizli bir hırsla, Kemal'in, "tarihsel süreklilik" düşüncesi ekseninde yazdığı bütün şiirlerine bir nazîre olsun diye kaleme alındığı hissini veren bu şiir, hâlde yaşayan geçmiş, rüyâ nizamı gibi, Tanpınar'ın şiir estetiğinin kimi bileşenlerini kullanılmakla birlikte, şairin temel şiir anlayışının büsbütün dışındadır. Öyle ki, Alptekin (2018: 58) bu şiirde, Tanpınar'ın bireysel zaman kavrayışının yanı sıra, doğrudan doğruya insanın tarihselliğinin bir ürünü olan sosyal ve kültürel içerikli bir tür zaman algısıyla karşılaşıldığını söylemektedir. Taburoğlu'na göre ise; zaman konusunda Bergson'dan oldukça etkilenen Tanpınar'ın zaman kavrayışında, hocası Yahya Kemal'in de önemli bir yeri vardır. Bu yüzden bu şiirde de görüleceği üzere, Tanpınar'da "zamanın ileri geri hareketi, hakikat kurucu bir fiil gibi görünse de, mâziyi ayrıcalıklı kılan, hafıza içinden şimdiye taşınan bir kökenin varlığı bu üretimi öncelemek" tedir (Taburoğlu, 2019: 315). Tanpınar'ın, Bergson'un zaman felsefesinden etkiler taşıyan "Ne içindeyim zamanın" dizeleriyle başlayan şiirinin merkezinde yer alan süre (durée) ya da içsel zaman, "Bursa'da Zaman" şiirinde, beklenmedik bir hamleyle âdeta kendi varlığından dışa taşarak, şairin, güçlü bir imge ve çağrışım örgüsüyle donattığı döngüsel/mevsimsel bir zamanı çepeçevre kuşatır. Bu şiirde deyim yerindeyse, şiiri bir buğu gibi sararak kendi rengine boyayan ve geleceğe eşik olmak

arzusuyla dolu olan geçmiş zamanın, okura, "yaratıcı bir tekâmül" adına "şimdi" ("hâl" de) de erimiş, yarı "mistik" bir zaman telkin ettiği muhakkaktır. Bilindiği üzere Bergson'un felsefesinden ve özellikle Mallarmé, Valery, Verlaine, Baudelaire gibi Fransız sembolist şairlerinden etkilenmiş olan Tanpınar, inandığı estetiğin bir sonucu olarak, hemen her şiirinde bir rüyâ nizamını hâkim kılma arzusundadır. Oysa onda zaman, "Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında" dizeleriyle başlayan şiirinde de görüleceği üzere, tıpkı bir madeni paranın tersi ve yüzünü andıran kronolojik ve mekanik zamandan olduğu kadar, mevsimsel/döngüsel zamandan da başkadır.

Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman" şiirinde, dış dünya, şairin imgeleminden süzülerek, şiirinin temelini oluşturan rüya estetiğinin ruhuna uygun bir biçimde, yarı gerçek yarı hayâl ve âdeta esrik, mahmur bir âlemde yeniden varlık kazanır. Şiirde, sürekli olarak geçmiş zamanı hatırlatan, okuru kimi zaman huzura, kimi zamansa vecde sürükleyen, güçlü imgelerle ve çağrışımlarla yüklü mistik bir havayla karşılaşılır. Sanki o kayıp tılsımlı zamanın nabzı, adeta "hâl" de yeniden atmaya başlar, başka bir söyleyişle, bu şiirde Zaman, o geniş kanatlarıyla mekânı fethederek şimdinin aynasına olanca ihtişamıyla yansır. Bergson'a göre geçmiş zamanı hatırlatan ve onu sürenin bir parçası haline getiren "şey" insanın beş duyuyla algıladığı dünyada değil, insanın içsel varlığında/zamanında gizlidir. Aslında ruh, dış âleme üst yüzüyle temas eder. Eşyanın izlenimlerini de bu yüz sakladığından, yan yana "idrâk ettiği halleri tedainin (çağrışımın) bitişiklik kanunuyla" açıklar. Dolayısıyla "tedaîci nazariyeye uygun gelen tamamıyla basit ve şahsi olmayan bu türlü duyum bağlarıdır" (Bergson, 2016: 120). Bütün bu yanılsamanın aksine filozof, insanda bir "duyu idraki" bir de hâfızanın yardımıyla ortaya çıkan ve insan karakterinin katılımını şart koşan "saf bir idrak" olduğunu söyleyerek bunları birbirinden ayırır. Oysa toplumsal ve bireysel düzeyde, geçmiş bir zamanın varlığını bilinçli bir biçimde tecrübe eden, insanın bizzat kendisidir. Dolayısıyla geçmiş zamanın, duyular aracılığıyla dış dünyadan yansımalarını da içine

alan tecrübe, tıpkı Tanpınar'ın "Bursa'da zaman Şiirinde görüleceği üzere, her insanın karakterinin ve duygusal/düşünsel dünyasının derinliğiyle ölçülebilecek bir nitelik taşır, dolayısıyla şahsî (kişisel) bir anlam da kazanır. Tanpınar, tıpkı bu şiirinde de görüleceği gibi, kimi zaman mûsıkîyle, kimi zaman da çok eski bir zamanın telkin ve çınlamalarıyla dopdolu bir mimarînin etkisiyle, yekpâre bir zamanın "hazzını tadar ve unutulmaya başlananlarla bütünleşir" (Yanar, 2002: 588). Tanpınar'ın bu şiirinde zaman, bazen billûr bir âvize, bazen ise Yeşil Türbe'nin çinilerine mâziden bir mûsıkî gibi sinmiş Kur'an sesidir. Tanpınar'ı mâzinin yankılarıyla kuşatan yekpâre zaman, şairin dizelerinde olanca güzelliğiyle kendini açığa vurur:

Bir zafer müjdesi burda her isim:
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.
Güvercin bakışlı sessizlik bile
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle.
(Tanpınar, 2011: 50)

Tanpınar'ın şimdiyle mâzinin nerede ve nasıl birleştirilmesi gerektiği konusunda yaşadığı endişe ve arayışı, paradoksal bir biçimde, Ortaçağ'ın çevrimsel ya da mevsimsel zamanıyla, modernleşmenin düz çizgisel zaman anlayışı arasında aradığı uzlaşmada/kaynaşma arzusunda da görmek mümkündür. Oysa bu iki zaman parçası insanlık tarihinin ayrı tarihsel düzlemlerine aittir ve bu iki zaman kavrayışının uzlaşabileceği ya da kaynaşabileceği bir zamansal iklim, sanatçının dünyaya bakışında ve hayal gücünde kendine bir karşılık bulabilse de, özünde somut gerçekliğin doğasına aykırı bir nitelik taşır. Bilindiği üzere, Ortaçağ'ın toplumsal hayatını yöneten çevrimsel zaman algısının temelinde ilahi bir bakış açısı gizlidir. Bu bakış açısına göre, dünya Tanrının elinden çıkmış, eksiği gediği olmayan mükemmel bir bütünlüktür. Ancak insan için bu mükemmel bütünlük, hem bu dünyayı hem de ahireti yaratan Tanrıyı yüceltmek

için sadece bir vasıtadır. Hatta Hıristiyanlığın ve Müslümanlığın bazı yorumlarında dünya, içten de ve dıştan da, uzağında durulması gereken ölümlü bir varlık, daha doğrusu "var görünen bir yokluk" (Ülgener, 2015: 98) olarak tasavvur edilmiştir. Modern dünyanın insanına göreyse; Herakles'in sözü biraz değiştirilerek söylenecek olursa "her şey akar" (Panta rhei). Eş bir deyişle değişmeyen tek şey, değişimin kendisidir. Haliyle tek gerçekliğin, değişimin kendisi olarak algılandığı bir toplumun zaman kavrayışının, durağanlığın yüceltildiği ve akışkanlığın reddedildiği bir toplumsal zeminde kendine bir yer bulması söz konusu olamaz. Kahraman'a (2000: 47) göreyse; 19. yüzyılın zaman kavramıyla, 21. yüzyılın zaman kavramı bile aynı değildir. Dolayısıyla Tanpınar'ın hem Osmanlıdan Cumhuriyet'e kültürel sürekliliğin içinde aktığını tasavvur ettiği, sanatla, şiirle, mimarîyle, mûsıkîyle hemhal dışsal zamanı, hem de en güzel ifadesini "Ne içindeyim zamanın /ne de büsbütün dışında/ Yekpâre geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında" dizelerinde bulan Bergson'un içsel zaman kavrayışı günümüzde aşılmıştır. Bu zaman anlayışı bugün, ancak Tanpınar'ın içinde yaşadığı dönemi ve kendi kişisel tarihini anlamada bir imkân olarak düşünülebilir. Bugünün insanı, duyan değil yaşayan insandır, çünkü gündelik gerçeklik o büyük hülyayla yer değiştirmiş, başka bir söyleyişle onun yerini almıştır. Tanpınar'ın Tanzimat'la başlattığı buhran ya da Kahraman'ın söylediği biçimiyle "Tanzimat Sendromu" da, Cumhuriyet'in geriye döndürülemez bir biçimde bugünden yarına kurduğu güçlü köprüler sayesinde aşılmıştır. Dolayısıyla Kahraman'a göre; "Tanpınar'ın hiç yitirmediği ve "muhafaza etmek" istediği zaman, önce parçalanmış, sonra yitirilmiş, hatta bu zaman ilk önce" Tanpınar'da yitmiştir. Böylece "bendedir korkusu biten şeylerin" diyen Tanpınar korkusunda haklı çıkmıştır. Kanımızca Kahraman'ın bu yargısı, modernliği kendi tarihsel yatağında, başka bir deyişle bizzat kendinden doğan tarihsel dinamiklerin biçimlendirdiği bir süreç olarak yaşayan Batılı toplumlar için daha geçerli görünmektedir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde

ortaya çıkan travmalarla hakkıyla yüzleşmemiş, bu yüzden de Doğulu ve Batılı değerler arasında hâlâ bocalayan bir toplum içinse sonuç, tarihsel açıdan daha trajik ve dramatik olmuştur. O yüzden Tanpınar'ın zamanı, kendi tarihinin imbiğinden süzülerek oluşmuş Batılı bir kafanın zamanı değil, tarihsel tecrübelerin kendisini dayattığı yerde, zorunlu olarak "Batılı değil Şarklı bir Batılı" olmanın gereğine inanmış, "yeni" olanın, mâzinin zenginliğine olan kayıtsızlığına kırgın, aynı zamanda anlam krizleriyle malul bir kafanın zamanıdır. Öte yandan Tanpınar, uzak mâzinin çevrimsel/mevsimsel zamanıyla modern Cumhuriyet'in çizgisel zamanı arasında kendi zamanını arayan, belki de onu buldukça, hep yeniden bulmak için isteyerek kaybeden bir modernist zaman seyyahıdır. O, Nietzsche'ye müracaatla söylenecek olursa; "geçmişin günümüzün bakış açısıyla daha net ve berrak" gözüktüğüne inanır (Esedova: 2008: 3). Tanpınar, İmparatorluğun geçmiş zamanlarının kültür ve estetiğinde, insan ve toplum tasavvurunda, modern dünyanın ve insanın giderek soğuyan kalbine merhem olacak bir tılsım keşfetmiş gibidir. Bu yüzden, yeni kurulan Cumhuriyet'in kanatlarını kültürel açıdan daha zengin ufuklara açabilmesi için, geçmişle çok daha sağlam köprüler kurulması gereğine eş bir deyişle mâzi ve gelecek arasında bir "devam" fikrine samimi olarak inanmıştır. Bu tılsımı ele veren zaman algısı, şairin, "Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/ Yekpâre ve geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında" dizelerinde gerçek değerini bulur. Bu dizelerde zaman, sonsuz bir akış, "yekpâre ve parçalanamaz bir bütün" olarak varlık kazanmaktadır. Bu akışta geçmiş, şimdi ve gelecek, saatle ve mevsimle bağını koparmış bir biçimde, tek bir potada toplanmış, insana huzur telkin eden yepyeni bir deneyim içinde kaynaşmıştır. Bu "ân", insanla sonsuzun, varlıkla, kozmosun arasındaki perdenin kalktığı, insanın varlığın tılsımıyla baş başa kaldığı bir "ân" dır.

2.4. SEKÜLERLEŞME VE TANPINAR'DA KÜLTÜREL MÜSLÜMANLIK

Adına ister Batılı toplumsal değişme isterse modernleşme denilsin, Aydınlanma düşüncesinin akıl nosyonunu kendine rehber edinen süreç, ilahî olanın, alanı insan aklına terketmek zorunda kaldığı seküler bir tarihe işaret eder. Charles Taylor (2017: 233), seküler kavramının "dinle bağlantısız" anlamının yanı sıra, dinin dışında bıraktıklarıyla ilişkili çok daha geniş bir kapsama alanı bulunduğunu, çünkü onun gerçekte "çağa özgü", yani dünyevî zamanla ilgili bir kavram olduğunu söylemektedir. Eagleton'a (2014: 159) göre de; Tanrı terimleri (yani Tanrı vekilleri) her zaman kuşkuya ve daha fazla sekülerleşmeye davetiye çıkarsa da sekülerleşmenin tarihine, gerçek ve önemli bir süreç olarak bakmak gerekir. Yazara göre, seküler kavramlar sanıldığının aksine öylesine güçlü bir dinsel temele sahiptir ki; yazarın sözleriyle, "dinsel inancı kara cahil bir geçmişe emanet" edip gitmek o kadar kolay değildir. Gerek Taylor'un gerekse Eagleton'un bu bağlamda seküler kavramının zamanla olan ilişkisine vurgusu gayet yerindedir. Çünkü modern zamanlardan önceki zaman kavramı, dünyevî zaman kavramını da içine almakla, daha doğrusu onu da yutmakla beraber, özünde Tanrının ebedî zamanından başka bir şey değildir. Gerçekten de sekülerleşmeyle birlikte tanrısal zaman algısı yerini dünyevî zamana bırakmış, Tanrı, Taylor'un (2017: 233), deyişiyle "yeryüzünden kovulmuştur." Taylor'a göre, sekülerleşme, modern zamanlar açısından ele alındığında "yüksek zamanın reddi ve zamanın tümüyle dindışı olduğunun varsayılması" biçiminde anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle artık bu süreçte "olaylar, sadece tek boyutta var olmakta ve bu boyut içinde aynı türden olaylarla az çok zamansal bir mesafede ve bir nedensellik ilişkisi içinde durmaktadırlar. Kısaca yazara göre; sekülerlik denilen geçişin işte bu "radikal bir biçimde ortadan kaldırılmış zaman bilinciyle" açık bir ilişkisinin olduğu muhakkaktır. Öte yandan Taylor (2017: 505), "Seküler Çağ" (2017) adlı eserinde, "sekülerleşme" yi tanımlarken, "seküler"

kavramının anlam açısından genişliğinin aksine, onun temelde "insanların inançlarıyla" ilgili olduğundan söz etmektedir. Yazara göre; bu anlamda bir toplumun bir diğer toplumdan daha "seküler" olduğunu söylemek, aynı zamanda ikinci topluma oranla ilk toplumda, daha az sayıda insanın hayatının dinsellikten etkilendiği anlamına gelir. Batı'da, özellikle Sanayi Devriminin etkilerine bağlı olarak siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlar başta olmak üzere, toplumsal hayatın her alanında uzun zamandır yaşanan toplumsal değişimlerin sonucunda, 18 inci yüzyılın başından itibaren, "Tanrı, tabiat ve insan kavramlarında büyük bir değişiklik meydana gelmiştir" (Kantarcığlu: 2009: 92). Başka bir söyleyişle, din sosyolojisi literatüründe, sonradan sekülerleşme olarak anılacak bu değişiklikle birlikte, Tanrı merkezli evren ve toplum anlayışı yerini insan merkezli bir anlayışa bırakmıştır. Bunun nedeni yüzeysel anlamıyla dinin toplumsal hayatı belirleme gücünün ortadan kalkması anlamına gelen sekülerleşmenin, aynı zamanda giderek her alanda artan akılcılaşmayla, kentleşme ve modernleşmeyle, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle karakterize bir fenomen olmasıdır. Zaten sekülerleşme kavramı da etimolojik anlamıyla bütün bu toplumsal gelişmelerin ruhunu ele vermektedir. Çünkü o köken olarak çok uzun bir zaman dilimi anlamına gelen Latince "saeculum" kelimesinden gelir. Dolayısıyla Taylor (2017: 315)'ın daha önce de çarpıcı bir biçimde dile getirdiği gibi; "Tanrının zamanından veya ebediyetten ayrı olan sıradan zamanı, asırlarla ölçülen zamanı ifade eder." Tanpınar'a (2001a: 49) göre, mâzinin ruhu ilahi bir zamana vergidir, bu yüzden Ortaçağda, hem Doğu'da hem de Batıda din, sadece devletin şeklini ve siyasetini tayin etmekle kalmamış, "bütün bir estetik hayatı da idare" etmiştir. Bu yerinde tespitin yanı sıra, Tanpınar, mâziden bugüne kalan mirası Batılı sanatsal ölçüyü hareket noktası olarak alan estetik bir bakış açısıyla görür ve değerlendirir. Çünkü kendine özgü bir teokrasi olan Osmanlı'da yüzyıllar boyu geçerli olmuş bu ilahî zamanın Tanzimat'la beraber yerini merkezinde insanın/aklın olduğu seküler bir zamana bıraktığının bilincindedir. Öte yandan bohem

bir hayat süren, kendisinin tanrıya inandığını, ancak bir Müslüman olup olmadığını bilmediği söylenen Tanpınar, içinden çıktığı halkın, gelecekte de, Müslümanlığın kültürel ve ahlâkî değerlerini dikkate alan bir hayat yaşamasını ister. Bu hayatın nasıl bir hayat olması gerektiğinin ipuçları ve işaretleri ise elbette ki yazarın kaleme aldığı eserlerinde gizlidir.

2.4.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Uzun Bir Yol: Sekülerleşme

Tanzimat Fermanı'yla açılan ve Cumhuriyet'in ilanıyla âdeta geriye döndürülemez bir süreç özelliği kazanan Batılı modernleşme dönemi, birçok toplumsal değişmenin yanı sıra dinin etkisinin devletin ve toplumsal hayatın işleyişinde etkisini giderek yitirdiği bir dönemi işaret etmesi bakımından da kayda değerdir. Bu dönem, din ve onun mihverinde oluşmuş maddi ve manevi kültüre yönelik müdahaleler, tavan ve taban arasında çatışmalara ve gerilimlere neden olur. Bu dönemde din alanında yaşanan toplumsal değişmelerin bir sekülerleşme mi yoksa bir sekülerizasyon mu olduğu, radikal çözümlerin dışında başka türlü çözüm yollarının bulunup bulunamayacağı konusu değişik mahfillerde uzun bir süre tartışılmıştır. Akgül'e (1999: 154) göre; sekülarizasyon, önce Batı toplumlarında sonra yeryüzü ölçeğinde, modernitenin bir uzantısı olarak yaygınlaşan bir sorun olarak ele alınabilir. Sekülerleşme olgusu, hem modern dünyaya hem de onun temelinde yatan dünya görüşüne eklemlenme süreci içine giren Batı dışı toplumların modernleşme sürecinin en önemli özelliği olarak ortaya çıkar. Yazar, sekülerizmin değişik bir yorumla, din-dışı (irreligious) olmaktan çok dinden yoksunlaşma (unreligious) olarak da tanımlanabileceğini, dolayısıyla sekülerlik kavramının dinden arınma anlamına gelirken, sekülerizmin bu arınma sürecini ifade eden bir kavram olduğunu söylemektedir (Akgül, 1999: 94). Yazara göre, toplumsal değişme bütün toplumlar için kaçınılmaz bir olgudur, ancak o aynı zamanda, her toplumun tarihsel özgünlüğü ve sorunlarıyla karakterize yaşanan bir sürece karşılık gelmektedir. Osmanlı esas itibarıyla Tanzimat'la başlayan Batılı modernleşme sürecini,

geçmişte Batı karşısındaki üstünlüğüne yeniden kavuşmak ve onu sürdürebilmek için seçmiştir. Ancak zaman içinde bu değişim paradoksal bir biçimde "hiçbir şeyi değiştirmemek için" ya da başka bir ifadeyle eski güçlü kurumsal devlet yapısına yeniden kavuşmak için "her şeyi değiştirmek gerektiği" düşüncesiyle yer değiştirmiş, bu yanlış değişim ve reform algısı, Osmanlı'nın kendi öz dinamikleriyle bağının kopmasına yol açmıştır. Bir başka ifadeyle Osmanlı geleneksel patrimonyal sistemi olan imparatorluk, kendini Batılı reform ve tekniklerle eski gücüne döndürmeye çalışırken kendi gerçekliğini ve tahayyül dünyasını, adına ister sekülerleşme isterse "dünyevileşme" denilsin, kendi öz değerlerinden uzaklaşarak, aslına yabancılaştığı çatışmalı bir sürece kurban etmiştir (Akgül, 1999: 57). Karpat (2017: 95) da İttihat ve Terakki döneminin son yıllarında (1915-1918), din alanında yapılan bazı yeniliklerin, üniversitenin açılmasından, yükseköğrenim kurumlarına kadınların da kabul edilmesinin, Osmanlıda sekülerleşmeyi gösteren olgular olduğunu düşünür. Yazar, bu gibi örneklerden hareketle, Tanzimat'tan beri devam eden modernleşmenin "çağın gereklerine uygun, laik bir yola girdiğini ve özellikle kültürel alanda Batılılaşmanın giderek ivme kazandığını" söyler.

Öte yandan Marx, Comte, Durkheim, Simmel, Weber gibi sosyolojinin kurucu ustalarının yazdıkları dikkatle okunduğunda, bu sosyologların geliştirdikleri modernleşme ve toplumsal değişme teorilerinin ulusların sekülerleşme sürecini doğal olarak içerdiği görülür. Bu durum bize, özellikle Comte ve Durkheim'in düşüncelerinden derin izler taşıyan Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan toplumsal değişme sürecinin bir yönüyle seküler bir süreç olarak işlediğini gösterir. Cemil Meriç ise, bütün tespit ve fikirlerine katılmasa da, Türk-İslâm tarihi hakkında olduğu kadar, Cumhuriyet devrimleri hakkında da tutarlı görüşlere sahip bir yazar olarak düşündüğü Celal Nuri'nin, modernleşmeyle ilgili bazı görüşlerine değinir. Meriç'e göre; Nuri'nin düşünceleri bize, aynı zamanda bir sekülerleşme dönemi olan Cumhuriyet'in yönetici

sınıfının görüşlerinin de bir çerçevesini verir. Celal Nuri'ye göre; Avrupalı oldum demekle Avrupalı olunamaz, yaşayış ve düşünüş tarzının da bu amaca göre değişmesi gereklidir. Bu yüzden Batı medeniyetinin toplumda kabulüne ve kökleşerek yaygınlaşmasını zorlaştıran engeller sökülüp atılmalıdır. Yazara göre; Cumhuriyetin ilanıyla birlikte bu saha her türlü inşaata uygun bir hale gelmiştir. Cumhuriyetçiler için "yıkmak önemli bir iştir ve bu görev cesaretle yerine getirilmiştir, ancak artık yapmanın vakti gelip çatmıştır." Bundan böyle inkılaplar, bir amaç değil, ilerlemek için bir araç olarak kullanılmalıdır. Çünkü Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan inkılaplar, gelecekte ilerlememiz için bir yol temizliği işlevi görmüştür. Nuri'ye göre; evet, "Civciv, yumurtanın kabuğunu kırmış hayat sahnesine çıkmıştır", ancak onun gelişmesi için zamanın, "sürekli inkılaplarla", reformlarla yönlendirilmesi de gerekmektedir (Meriç (2019: 159),

Laikliğin militan bir yorumunun iktidara egemen olduğu Cumhuriyet döneminde, dinle ilgili yapılan radikal düzenlemeler, kanımızca Türkiye'nin Batılı anlamda seküler bir toplum haline gelmesini önleyecek bazı nitelikler taşır. Bilindiği üzere sekülerleşme, Batı'da kendi sosyal dinamiklerine göre gelişen modernliğin bir fonksiyonu olarak varlık kazanmış görünürken, sekülerizm, Batıyı model alarak modernleşmeye çalışan toplumlarda, dini alanın toplumun rızasının hilafına, gerektiğinde zora dayanarak düzenlenmesi, denetim altına alınması, dinin kendi haline bırakılmayarak bu konuda toplumun yönlendirilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Cumhuriyet'in erken evrelerinden başlayarak din alanında yapılan reformların sekülerizmin ruhuna daha uygun düştüğü açıktır. Fransız İhtilali'ni kendine örnek alan Cumhuriyet'in, sekülerizmin bir fonksiyonu olan "laiklik" anlayışına dayanması kendisi açısından olağan bir durumdur. Dellaloğlu'na (2016: 179) göre ise; aslında sekülerlik ve laiklik, süreç olarak bize, İngiliz ve Fransız tecrübeleri arasındaki farkı açıklar. Yazar, sekülerleşmenin, kendini daha çok "bireysel düzlemede bir zihniyet değişimi" olarak

ortaya koyan bir toplumsal bir süreç olduğunu, laikliğin ise siyasi bir proje olarak devleti işaret ettiğini söyler. Yazarın ortaya koyduğu bu farka başka tarihsel tecrübeleri örnek göstermek de mümkündür. Söz gelimi Sovyetler Birliği'nde dini inanç ve ibadetler, -teorik açıdan bir hak gibi görünse de-, gerçekte iktidar tarafından komünist toplum düşüne ters düşen, bu süreci akamete uğratan bir olgu olarak ele alındıklarından, uygulamada devletin ateizmi zımnen desteklediği söylenebilir. Cumhuriyet döneminde yaşanan Türkçe ezan gibi radikal uygulamalarsa aynı şekilde devletin, hem pozitivist hem de "idealist" zihniyetinin bir sonucudur. Dolayısıyla bu anlayış dini, fırsatını bulduğunda "karşı devrimci" potansiyelini ortaya koymaktan asla çekinmeyecek, tarihsel miadını doldurmuş bir sosyokültürel olgu olarak düşünme eğilimindedir. Öte yandan Türkçe ezan uygulamasının, tıpkı "Güneş-Dil Teorisi" gibi yaklaşımlarda da görüleceği gibi, Türk ulusunu merkeze koyan kültürel bir milliyetçiliğin ürünü olduğu da düşünülebilir. Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde; devletin dine karşı böyle radikal bir tavır içine girmesinde, Kuvayı Milliyecilere yönelik İstanbul Hükümeti'nin emriyle çıkarılan fetvaların yanı sıra, Cumhuriyet'in erken evrelerinde din kisvesi altında ortaya çıkan "Şeyh Sait Ayaklanması", "Menemen Olayı" gibi isyanların büyük bir payı bulunduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Cumhuriyet modernleşmesinde de görüleceği üzere, modernleşen/modern toplumlarda kültür, din, kimlik gibi olguların, sabit, verili gerçeklikler olmadığı, tam tersine bir oluş ve akış içinde oldukları, dolayısıyla bu olgularla ilişkili sabitelerin ancak belirli bir tarihsel bağlam içinde söz konusu olabileceği açıktır. Bu yüzden hem tarihî, hem de sosyolojik bakımdan, "toplumsal ve kültürel bir fenomen" olarak kimlik, din, kültür gibi dinamik bir perspektif içinde değişen olgu ve süreçleri daima makro toplumsal değişmelerin ışığı altında düşünmek gerekir (Coşkun,2003: 6). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanan bir zaman diliminde yaşamış, dolayısıyla hem Osmanlı'yı hem de Cumhuriyeti yakından tecrübe etmiş bir aydın olarak Tanpınar'ın da, siyasi ve

sosyokültürel açıdan zihin dünyasına yön veren ve kişiliğini biçimlendiren dinamiklerin böyle bir sürecinin ürünü olduğundan söz edilebilir. Bu yüzden onun kişiliğini ve zihin dünyasını, içinde yaşadığı dönemin, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel değişmelerinin ışığı altında anlamaya çalışmak gerekir. Zaten Tanpınar (2017b: 344)'ın kendisi de "Hiçbir milletin münevverinin, bizim kadar içtimaî" olamayacağını söyler. Yazara göre; eğer bireyin sahip olması gereken bazı doğal hakların bile peşinden koşmamışsak bu, sürekli bir yok olma tehlikesi içinde yaşamamızdandır. Türk milleti, neredeyse iki yüzyıl kuşatma altına alınmış bir kale nizamıyla yaşamış, kuşatma şiddetlendikçe birey, yazarın deyişiyle "fert" kendini topluma (cemiyete) feda etmiştir.

3.4.2. Kültür ve Kültürel Müslümanlık

Tanpınar'ın zihin dünyasını kavramada kanımızca önemli kavramlardan biri olan Kültürel Müslümanlık kavramını açıklamadan önce, kültürün ne olduğundan kısaca söz etmek yararlı olacaktır. Marx, kültürü, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şey (Güvenç, 1991: 97) olarak tanımlar. Öyleyse insanın bizzat kendisinin yaratıp özne olarak da etkilendiği kültür, hem diyalektik bir nitelik hem de bir sistem özelliği taşımaktadır. Öte yandan kültür kavramı, birçok temel sosyoloji kavramı gibi, kullanıldığı bağlama göre anlamı değişen bir kavramdır. Söz gelimi o, yerine göre, bazen insanoğlunun yarattığı uygarlık birikimini, bazen de kendine has özelliklere sahip belirli bir toplumu ifade eder. Bu yüzden Güvenç (1991: 95)'e göre; kültürü değil bir kelime, başlı başına bir denemeyle anlatmak, tanımlamak söz konusu değildir. Ancak yine de, indirgemeci bir yaklaşımla, insanın tarih sahnesine çıkmasından bu yana ortaya koyduğu maddi ve manevi birikimin tamamı kanımca bu kavramla dile getirilebilir. Bu yaklaşım esas alındığında ise, tarihsel süreç içinde kültürün, basitten karmaşığa, yatay düzlemlerden daha derin düzlemlere doğru hareket eden bir sosyal gerçeklik olduğu varsayılabilir. Gramsci ise kültürü, tarihsel süreçte, sürekli var olan bir tortu, insanın düşünce ve eylemleriyle varlık kazanan yaşama

biçimleri ve belli bir zaman diliminde pek çok tarihsel süreç arasındaki etkileşimin sonuçta aldığı biçim (Crehan, 2006: 109) olarak tanımlar. Kültüre bakışını hermeneuik (yorumsayıcı) yaklaşım üzerinden şekillendiren Geerzt (2019: 19)'e göreyse kültür**,** kısaca, bir toplumsal yapıyı oluşturan anlamlar ağı olarak tanımlanabilir.

Cemil Meriç'e (2019: 36-37) göre kültür, oldukça netameli bir kavram olup bir türlü berrak bir tanıma kavuşturulamamış olan bir mefhumdur. Ona göre bu kavram Fransızca sözlük ve denemelerde "İnsanını insan yapan bilgilerin bütünü" anlamında kullanılmaktadır. Almanca ve İngilizce eserlerde ise kültür, daha ziyade "sosyal yaşayış" kavramıyla karşılanabilecek bir anlam taşımaktadır. Bu "uğursuz" kelime Türkçeye daha çok Fransızca ve "Amerikanca" olmak üzere iki kaynaktan nüfuz etmiştir. Yazara göre; kültürün Fransızcadaki karşılığı, Türkçe olarak aşağı yukarı "irfan", Amerikancadaki karşılığı ise "medeniyet" tir. Meriç, İbn-i Haldun'a müracaatla, kültürün gerçek anlamını, medeniyeti ve kültürü aynı bütünün iki cephesi olarak bünyesinde eriten "umran" kavramında görür. "Umran" onun için ancak "içtimaî hayat" la karşılanabilecek, en geniş anlamında "aynı insan topluluğunda maddî, fikrî ve ruhî hayatı perçinleyen" bir kavramdır. Meriç (2019: 67), Tylor ve başkalarının tariflerinden de esinlenerek kültürü, birçok insan tarafından öğrenen ve bölüşülen "az veya çok kalıplaşan düşünüş, duyuş ve davranış tarzları" olarak tanımlar. Yazara göre, kültür, sözgelimi Marxçılar için ideolojiden türeyen, ondan bağımsız düşünülemeyecek bir olguyken, kimine göre ideolojinin bir parçasıdır. Nasıl düşünülürse düşünülsün kültür her durumda "ideolojinin gerçek çekirdeği" durumundadır. Meriç'e göre kültür "daima birlik ve bütünlük peşindedir ancak çok defa bunu başaramaz, birleştireceğim derken bölüp ayırır." Oysa kültür, kültürel değerler, her zaman toplumda "tabiî bir konsensus yaratmak" isterler. Yazara göre; bu bağlamda ideolojiyi "kültürün daha gevşek ve yumuşak meyvesi içinde sağlam ve sıkı bir çekirdek" olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşımdır. Eagleton (2014: 216-218) ise, Friedrich Schegel'in, kültürün insanı doğaya

yabancılaştırdığına inandığından, George Simmel'in ise onu "nesneleşmiş bir ruh" olarak gördüğünden söyler. Yazar, kültürel ve siyasal olanın bir anlamda birbirinin zıddı olduğunu ya da daha ihtiyatlı bir ifadeyle, en azından estetik gibi kültürün de siyasal-dışı bir kılığa bürünmüş bir siyaset olduğundan söz etmektedir. Ona göre, modern çağda, milliyetçilik, yerelcilik, anti-kapitalist eleştiri, dinsel inancın gerileyişi, kimlik siyaseti gibi kavram ve olgular kültür mefhumunun kaynağı niteliğindedir. Akgül (2002:405) ise, kültürü insanla birlikte düşünür ve onu insan kişiliğinin oluşumu ve gelişimi bağlamında diyalektik bir süreç olarak ele alır. Yazar'a göre, kişilik, kimlik ve kültür arasındaki uyum, toplumu meydana getiren bireylerin inanç, tutum, bilgi ve davranış bütünlüğü içinde gerçekleşmekte, bireyi oluşturan ve bütünleştiren bileşenlerin parçalanması ya da sağlıksız oluşu, tutarlı bir kişiliğin oluşumunu, gelişmesini önlediği gibi, kültürü de olumsuz etkilemektedir.

Kültürel Müslümanlık ise, dinin toplumsal alandaki görünürlüğünün giderek kaybolduğu modern/seküler bir dünyada, kültürel Hıristiyanlık kavramından türemiş ve Türkçeye geçmiş bir kavram olarak görünmektedir. Kültürel Hıristiyanlık kavramının arka planında, kökleri 18. yüzyıla kadar uzanan ve birçoğu deist ya da agnostik olan, Hugo, Novalis, Goethe, Schiller, Shelley, Hölderlin, Rilke gibi Batılı romantik yazar-şairlerin, David Hume, Thomas Pain, Herder, Kant, Voltaire, Rousseau gibi Aydınlanma dönemi düşünürlerinin olduğu söylenebilir. Günümüzde önemli bir ateist yazar ve bilim insanı olarak bilinen Richard Dawkins, kendisini, birkaç söyleşisinde "kültürel Hıristiyan" ya da "kültürel Anglikan", Fransız devlet başkanı Emmanuel Macron ise, "kültürel Katolik" olarak tanımlamıştır. Roat (2019), "İncil ve Kültürel Hıristiyanlık Arasındaki Fark Nedir?" adlı yazısında, ne bir dine ne de bir Tanrıya inanan Richard Dawkins gibi bilim adamı ve yazarların, kültürel Hıristiyanlığa inandıklarından, Hıristiyanlığın ahlakını ve kutlamalarını toplumsal açıdan yararlı gördüklerinden söz eder. Buradan hareketle de, günümüzde hangi dünya görüşüne sahip

olursa olsun her insanın, pekâlâ bir kültürel Hıristiyan olabileceğini iddia eder. Yazara göre, günümüzde kültürel Hıristiyanlar, gündelik hayatlarında, toplumsal iyiden, insanların barış içinde, huzurlu bir biçimde bir arada yaşamalarından yana bir tavır içinde görünmekte ve bu amacı önde tutan Hıristiyanların kilise ayinlerine ve her türlü etkinliklerine katılabilmektedirler. Bu düşüncelerden ilhamla, Kültürel Müslümanlığın da, İslam'ın, inananlardan istediği şartları yerine getirmemekle beraber, bu dinin çevresinde oluşmuş sözlü ve yazılı kültürel değerlere, başka bir ifadeyle yarattığı felsefî, ahlaki, edebî ve sanatsal ürünlere, insan ve toplum tasavvuruna ilgi duyan insanlara atıf yapan bir kavram olduğundan söz edilebilir. Akyüz ve Çapcıoğlu'na (2016: 49-50) göre; Glock ve Stark'ın birlikte yaptıkları bir araştırmanın sonuçları, dinî tecrübenin bireysel veya toplumsal hayatın yanı sıra, tarihsel ve sosyokültürel ortam içinde büründüğü kimi ifade şekilleri olduğunu göstermektedir. Buna göre; herhangi bir dinî yaşayışın gözlemlenebilir beş boyutu bulunmaktadır. Bunlar, İnanç (Belief), Dinî pratikler (Practice), Tecrübe (Experience), Bilgi (Knowledge) ve Etkiler (Consequences) başlıkları altında sıralanabilir. Kültürel Müslüman olarak nitelenen insanların, dinin sayılan bu boyutlarından en çok "Dinî pratiklerle (Practice)" ya da başka bir ifadeyle dinin namaz, oruç, hac, zekât gibi dinin ibadete ilişkin pratikleriyle mesafeli bir tavır içinde oldukları söylenebilir. Ancak yine de onlar, gündelik hayatlarında, dinin özellikle ibadetle ilgili söz konusu hükümlerine kısmen ya da tamamen kayıtsız olmakla beraber, genellikle aile geçmişlerinin, içinde doğup geliştikleri sosyal ve kültürel ortamın ya da bireysel tecrübelerinin etkisiyle, kendilerini geniş anlamıyla hala dinin içinde görürler. Kültürel Müslümanlığın bir başka formunu da, başka bir dine mensup ya da dinsiz olmakla beraber, Müslüman kültüre ilgi duyan insanlar oluşturur. Bir deistin tasavvufa ilgisi ya da bir inançsızın Müslüman güzel sanatlarına duyduğu yakınlığın yanı sıra, bir Hıristiyan'ın Müslümanlarla sıcak bağlar kurmak için Müslüman kültürüne karşı belirli bir hassasiyet içinde olması, bu kültürün

değerlerini öğrenmeye ve uygulamaya çalışması Kültürel Müslümanlık kavramı içinde düşünülebilir. Öyleyse Kültürel Müslümanların, eğer başka bir dinin mensubu iseler, dinin kendisinden ziyade ürettiği kültüre, geleneğe, ritüellere, hayat tarzına, insan ve toplum tasavvuruna karşı ilgili, Müslüman bir aile ve toplumda doğup gelişmişlerse, dine genel bir kayıtsızlık içinde olmakla beraber, bu sayılanları hayatlarının, kişiliklerinin vaz geçilemez bir parçası olarak kabul edip özümlemiş insanlardan oluştukları pekâlâ söylenebilir. Söz gelimi bu kişiler oruç tutmadıkları halde çağrıldıkları iftar sofrasına hiç yüksünmeden hatta sevinçle oturur, dinî bayramlarda mütedeyyin ailelerini, komşularını ya da arkadaşlarını ziyaret etmekten, hayır dualarını almaktan hoşlanır, günlük hayattaki konuşmalarında sık sık "Estağfurullah", "Allaha Ismarladık", "Vallahi billahi" "Eyvallah" benzeri ifadeleri sıkça kullanırlar. Ayrıca Kültürel Müslümanlık kavramı içinde anılabilecek insanların dini inancı, bireysel ve vicdanî bir mesele olarak gördükleri açıktır, dolayısıyla bu konuda laik ya da seküler bir tutum içindedirler. Bu son cümleden hareketle, bugün Türkiye'de azımsanmayacak sayıda bir kütlenin, Thomas Luckmann'ın deyişiyle bu "görünmez dinin" mensuplarından, başka bir değişle Kültürel Müslümanlardan oluştuğu söylenebilir.

Kültürel Müslüman olarak tarif edilen insanlar, aynı zamanda, tıpkı Tanpınar ve hocası Yahya Kemal'in hayat serüvenlerinde görüleceği gibi, ailelerinde ve yakın çevrelerinde dinsel kültürün ve değerlerin önemli bir yer yuttuğu, dinin gündelik hayatı, kişinin insan ve toplum tasavvurunu şekillendirmeye muktedir olduğu bir iklimin insanları da olabilirler. Bu insanların, kişisel gelişimlerinin, eğitimlerinin, entelektüel, ontolojik ve psikolojik düzeyde yaşadıkları krizlerin ya da değişen siyasi, iktisadî ve sosyokültürel şartların bir sonucu olarak, dinle, geçmişte olduğu kadar organik ilişkiler kurmaktan uzaklaşan insanlar oldukları da, Kültürel Müslümanlık bağlamında üzerinde durulması gerekli sosyal bir gerçekliktir. Bu tür insanlar, namaz, oruç başta olmak üzere dinî vecibelerini yerine getirmede eskisi kadar istekli olmasalar ya da bu ibadetleri hiç

yerine getirmeseler de, duygusal olarak dinî kültürle ve onun toplumsal tezahürleriyle hayat boyu sıcak ilişkiler içinde olmayı arzu eder, kendilerini bu dinin bir mensubu olarak görmeyi yeğlerler. Öte yandan yine Tanpınar ve Yahya Kemal'de de görüleceği üzere, yaşam biçimlerine, din ve Tanrıyla ilgili düşüncelerine, insan ve dünya tasarımlarına bakıldığında, kimi zaman onları, belirli bir dinin mümini olarak görmeyi zorlaştıran bir manzarayla karşılaşmak da mümkündür. Kültürel Müslümanlar, düşüncelerinden, eylemlerinden ve yaşam biçimlerinden hareketle agnostik, dinsiz, ateist, deist gibi kavramlar altında toplanabilirler. Ancak Kültürel Müslümanlık kavramının toplumsal hayatta en çok, sorulduğunda "Müslüman" olduğunu söyleyen, ancak uygulamada dinin hiçbir temel vecibesini yerine getirmeyen insanları tanımladığı söylenebilir.

Yılmaz (2014: 2) Kültürel İslâm'ın dayandığı dinamikleri ortaya koymaya çalıştığı makalesinde, toplumda, kurumsallaşmış bir dinin yanı sıra, gündelik hayatın dinamizmini yansıtan popüler bir dinin varlığından söz etmektedir. Yazarın sözünü ettiği popüler din kavramı, kanımızca dinin popüler kültür alanına yansımasını ifade etmesinin yanı sıra, popüler kültürün de -özellikle kültürel, sanatsal değerler yoluyla- din üstündekini etkilerini açıklamak için üretilmiş bir kavramdır. Yazara göre; popüler din, yaşayan, kurumsallaşmamış, kendi deyişiyle "yapılandırılmamış" dini ifade eder. Makaleden anlaşıldığı kadarıyla, popüler din, toplumsal alanda yapılandırılmış ya da resmî dine bir seçenek olarak doğmuş değildir. Ancak o, toplumsal alanda, kültürün farklı ve çeşitli kollarıyla, başka bir ifadeyle dünyevî olanla daha içli dışlı, kişiyi teori ve dinî söylem içinde boğmayan bir işleve sahiptir. Makalesinin sonunda yazar, dünyanın farklı Müslüman ülkelerinde yapılan ve makalesinin temel varsayımlarını yönlendiren araştırmanın sonuçları hakkında bilgi vermektedir. Bu araştırmaya göre; dünyanın farklı ülkelerindeki Müslümanların çoğu Müslümanlığın temel sabiteleri olan Allaha, Peygambere, cennet ve cehenneme, meleklere kısaca imanın şartlarına

inanmakla birlikte, dine bağlılık, dinin anlam ve önemi, gündelik hayatta Müslümanlığın yaşanması gibi konularda, tarihsel süreçlerden, kültürden, iklim ve coğrafyadan doğan farklıların bulunduğuna inanmaktadırlar. Bu araştırmaya katılan insanların çoğu, dinin, canlı kültürün, geleneksel ya da modern alışkanlıkların ayrılmaz bir parçası haline geldiğini, dini düşüncenin ve dinin gündelik uygulamalarının aynı zamanda yönetimin otoriter, demokratik, modern ya da geleneksel olup olmamasından, modernleşme süreci yaşanıp yaşamamasından ya da toplumda varlık gösteren tasavvufî yapılardan etkilendiğinden söz etmektedir. Yılmaz (2014: 3-4), 1926'da halifeliğin kaldırılmasının, 1932 ve 1950 arasında ise, Cumhuriyet'in yukarıdan aşağıya işleyen kültürel politikalarının bir parçası olarak, Türkçe ezanın yanı sıra, dinî dernek ve cemaatlerin yasaklanmasının ya da baskı altına alınmasının, toplumda "yerel ve ulusal değerlere dayalı laik bir dindarlık anlayışının yerleştirilmesinde" etkili olduğunu söylemektedir. Yazarın yazının ilerleyen satırlarında söylediklerinden hareketle, Türkiye örneğinde dile getirdiği uygulamaları, Kültürel Müslümanlığın baskıcı bir uygulaması olarak değerlendirdiği söylenebilir.

2.4.3. Tanpınar ve Kültürel Müslümanlık

Din, insanın kişisel olarak sadece kutsal olanla ilişkisini belirleyen bir olgu değil, aynı zamanda insanı içinde yaşadığı toplumun kültürüyle, ruhuyla tanıştırıp bütünleştiren, ona gündelik hayatında rehberlik eden, toplumsal gerçeklikleri anlama ve yorumlamasını sağlayan toplumsal bir fenomendir. Okumuş (2014: 453)'a göre; genel olarak toplumda dinden bağımsız bir toplumsallaşmadan söz etmek mümkün değildir. Dinin toplumun, toplumsal hayatın bir yazgısı, bir ruhu, varoluşsal bir boyutu olduğu düşünüldüğünde zaten bu anlaşılabilir bir durumdur. Dinin bir başka toplumsal işlevi, insanlığın geçmişten bugüne ortaya koyduğu maddî ve manevî mirasa dair, dinî, ahlaki ve estetik değerleri, toplumsal hafızaya kaydederek hem muhafaza edilmesini hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak olmuştur. Okumuş' un bakış açısı, Ahmet

Hamdi Tanpınar'ın Müslümanlığa bakışıyla örtüşen bir nitelik taşımaktadır. Çünkü Tanpınar için din, ne sadece biçimsel pratikleri içine alan ilahî bir yapı, ne de, Tanzimat ne de Meşrutiyet dönemi Osmanlıcılık-İslamcılık düşüncesine sahip aydınların savundukları gibi ideolojik bir olgudur. Gökalp'in Türkçülük (Turancılık) düşüncesinin yanı sıra, Afganî'nin ve Akif'in modern İslamcılık düşüncesine de eleştirel yaklaşan Tanpınar için din, hem geniş anlamıyla kültürün oluşumuna katkı sağlayan en önemli tarihsel bileşenlerden biri hem de canlı bir varlık olan kültürden etkilenerek onunla birlikte "değişen dönüşen" bir sosyokültürel yapı ve olgudur. İslamcılığın toplumsal düzen tasavvurunun ise, temsil gücünü dinî yasalardan eş bir deyişle şeriattan alan ideal ve ilahi bir devlet anlayışına dayandığı söylenebilir. Dolayısıyla böyle bir toplumsal yapıda din, insanın uhrevî ve dünyevî bütün ihtiyaçlarıyla ilgili olarak, toplumsal hayatın her boyutunu düzenleme iddiasındadır. Çünkü İslâmcılıkta teorik olarak gerçek olan tek şey, her şeyden önce tanrısal kelâmın kendisidir, devlet ise insanları söz konusu tanrısal kelâma uygun olarak yaşamalarını sağlayan bir araçtan ibarettir. İslâmî esaslara dayanan bir devlette, insanın en öncelikli görevlerinden biri, devleti yaşatmak, başka bir ifadeyle devletin bekası için çalışmaktır. Böyle bir toplumsal yapı içinde, insanın gündelik hayatının her alanının dinî bir zaviyeden en ince ayrıntısına kadar düzenlenmesi ise kaçınılmaz bir durum olacaktır.

Eskin'e (2000: 164-165) göre; Osmanlı-Türk modernleşme sürecinde ortaya çıkan İslâmî hareketin temel entelektüel genetiği, Osmanlı ulemasının donanımı ve işlevi tarafından kodlanan bir misyona dayanıyor olmasıdır. Bu misyon aynı zamanda, "militer ve otoriter bir sınıfın yanında duran, ancak siyaset yapma yetkisi bulunmayan, temel işlevi, devlet gücünü halk katında meşrulaştırmaya" dayanan, "o nedenle de büyük ölçüde dişileştirilmiş tebâ (reaya, sürü ya da kul sınıfı) ile eril (tanrısal bir erk arasında neredeyse cinsiyetsiz bir aracılıktır." Tanpınar'ın Müslümanlık anlayışı ise, kanımızca gündelik hayat pratiğine yönelik "mahalle baskısı" ndan arındırılmış, insanın

özgür iradesine, başka düşünce ve inançlara karşı saygılı, sanat ve edebiyatın güzelliğiyle bezenmiş bir "dindarlığa" işaret eder. Dolayısıyla siyasal İslâmcılığın karşı kutbunda yer alır ve ister istemez bizi dinin seküler formlarına götürür. Aydın'a (2014: 199-200) göre; Tanpınar'ın düşüncesinde gelenek kavramı, halkın gündelik hayatında varlığını canlı bir biçimde sürdüren Müslümanlık kültürünü de içermektedir. Gerçekten de Tanpınar'ın eserleri dikkate alındığında, onun Selçukludan Osmanlı'ya oradan da Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide Müslümanlıkla, musiki, edebiyat, mimari, güzel sanatlar gibi bu dinin yarattığı somut kültür ürünleri üzerinden bir ilişki kurduğu görülür. Tanpınar, Müslümanlığı her şeyi kuşatan, her türlü gerçekliğin onun gölgesinde kaldığı bir dinsel/siyasal söylem ve uygulamalar bütünü olarak değil, tarihten bugüne süren Türk-Müslüman kültürünün canlı bir parçası, rengi ve kokusuyla bu kültürün insan ve toplum tasavvuruna önemli bir değer katan sosyal bir fenomen olarak görür. Dolayısıyla Tanpınar'ın Müslümanlığı kurumsal/siyasal özelliğinin dışında, hayatın içindeki varlıksal ilişkisi içinde ele aldığı söylenebilir. Bu yüzden de onun Müslümanlık anlayışı modernist-muhafazakâr- İslâmcı düşünce çizgisi içinde güçlü bir referans noktası olarak ele alınamaz. Son tahlilde Tanpınar'ın Müslümanlığı, "değişime uğrayarak devam eden bir kültür" e, Şerif Mardin'in deyişiyle "Volk İslâm" a ("Halk İslâm") karşılık gelen Kültürel bir Müslümanlığı ifade etmektedir. Tanpınar, "değişerek devam etmek devam ederek değişmek" düsturuna bağlı olarak, zaman içinde dinin de, temel bazı sabiteleri hariç bu değişiminden nasibini alacağına inanır. Çünkü yazara göre din, yaşayan, canlı hayatın ayrılmaz bir parçası olarak, hayat tarzı ve insan tasavvuru dâhil, toplumun yarattığı her türlü maddi ve manevi kültür içinde yapılaşmıştır. Tanpınar'a göre; söz konusu bu kültürün içinde tarihten bugüne Selçuklu ve Osmanlı toplumlarının karşılaşarak bünyesine kattığı değişik kültürlerin de büyük bir etkisi vardır. Ülgener'e (2015: 88) göre de; İslâm da dâhil olmak üzere her büyük din, ilk dönemlerinde çevresini genişletmeye çalışırken, karşılaştığı farklı kültürlere karşı dünya

kavramını mümkün olduğu kadar basit ve sade tarafından ele almış, zühd ve riyâzet, çile ve ona ait ağır, külfetli gerekçeler her zaman gelmiştir. Yazara göre, İslâm, yayılıp uzandığı çevrelerin yol boyu düşünce ve inanç unsurlarından dişe dokunur ne bulduysa hepsini gövdesinde eritip özümlemiştir. Yazarın bu söyledikleri İslâm'ın yayıldığı kültürlere kendi özünü katarken bu kültürlerden de kendi bünyesine birçok değer aldığının açık kanıtıdır. Balkanlar'dan, Anadolu'ya, Orta Asya'dan Orta Doğu ve Afrika'ya Müslüman dünya coğrafyasına bu dikkatle kısa bir göz gezdirmek, İslâm'ın, temel sabiteleri hariç bu kültürlerde ne denli farklı yaşandığını ortaya koyacaktır. Gerçekten de Müslümanlığın, öncelikle tasavvuf yoluyla Türkler arasında tanınıp benimsenmesi Ülgener'in söylediklerini doğrulamaktadır. İslâm her ne kadar bütün insanlar için ortak, evrensel bir çağrıya sahip olsa da, bu çağrının muhatabı olan toplumların tarihlerinin, dillerinin, kültürlerinin, yaşadıkları coğrafyanın farklılıklarından doğan bir insan ve toplum tasavvuruna sahip oldukları açıktır. Dolayısıyla bir büyük din yayılma sürecinde karşılaştığı bu topluluklara, onların bu farklılıklarının bilincinde olarak seslenmesini bilmelidir. Pala'ya göre; Hoca Ahmed-i Yesevî, yaşadığı coğrafyada İslâmiyet'le karşılaşan konar-göçer Türklere, bu yeni dinin ilkelerini, onların kültürel anlayışını ve hayat koşullarını dikkate alarak öğretmeye ve benimsetmeye çalışmıştır (Pala, 1995: 856). Gerçekten de, İslâmî birçok ilme derinliğine nüfuz edebilecek bir eğitime sahip olan, tasavvufun en büyük yol açıcılarından Hoca Ahmet Yesevî, Orta Asya Türklerini İslâm'a davet ederken, yazının çok fazla gelişmediği, tabiatla iç içe, sade ve yalın bir hayat içinde yaşayan Türklere, onların anlayabileceği bir şiir diliyle seslenmiştir. Bu anlamda Yesevî'nin bu tür şiirlerin zengin örnekleriyle dolu "Divân" ı, İslâm'ın, edebiyat yoluyla bir toplumu nasıl 'terbiye' ettiğinin en güzel örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Tasavvufun, Sünni itikadın dar bakış açısının dışında insana soluk alabileceği bir firar kapısı araladığına inanan Tanpınar (2001a: 46-47) ise, din algısı da dâhil olmak

üzere birçok yönden kendine örnek aldığı hocası Yahya Kemal'in, tasavvufun Anadolu'daki serüveni hakkında daha başka bir tutum içinde olduğundan söz eder. Kemal, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunda büyük bir önemi olan tasavvufun, Müslüman halkı ve devleti uzun bir süre gönül bağıyla birbirine bağlayarak, devletin bekasında son derece önemli olduğuna inanır. Ancak ona göre tasavvuf, zaman içinde birçok nedenle "iptidâi" bir hâle gelerek düzeni sağlayıcı bir unsur olmaktan çıkmış ve toplumsal huzursuzluklara yol açmıştır. Kemal'in şu sözleri onun kültürel bir Müslüman olarak tasavvufa nasıl baktığını göstermektedir. Kemal'e göre; "eğer Melamilik ve tasavvuf işin içine girmese, tıpkı İngilizler gibi işinde ve ibadetinde çalışkan insanların cemaati olmak" içten bile değildir. Kemal'in tasavvuf cereyanlarının 17. yüzyıl sonunda yarattığı huzursuzluğu eleştirirken kullandığı ifadeler ise ayrıca dikkate değerdir: "Eline her def alan ben Allah'ım, diyor. Böyle bir cemiyeti nasıl idare edersin? Ve terakki ettirirsin?" Tanpınar'ın eserlerinde "Talih" ve "Kader" kavramlarına oldukça sık yer verdiğini söyleyen Okay'a (2017: 267) göre ise; Tanpınar, bu kavramları "dinî mânada veya doğrudan İslâmî bir terim olarak kullanmamıştır." Ona göre, elbette insan hayatını geride idare eden bir güç vardır, ancak insan bütün hayatı boyunca "talih" i veya "kader" iyle mücadele edecek, bu savaşta ya galip gelecek ya da mağlup olacaktır. Okay, Tanpınar'ın bu biçimde düşünmesini yazarın dinî mânada bir kader anlayışı olmamasına bağlar. Okay'a göre Tanpınar, Sünnî akidenin dar dünyasına bir firar kapısı araladığı için, tasavvufa belirli bir ilgi duymakta, ancak onun da "sadece bir istiğrak içinde ve kalenderce yaşamayı temin ettiğine", başka bir ifadeyle "hayatın çerçevesini genişletmediğine" inanmaktadır. Ancak yine de yazar, Tanpınar'ın "Beş Şehir"de, Konya İnce Minare'yi anlatırken satır aralarına sıkıştırdığı, "Allah kelâmının büyüklüğü önünde insan talihinin biçareliğini anlatmak ister gibi mütevazı açılan giriş kapısını çerçeveleyen bu kapı" ifadesinde, İslâmî inanca ilişkin açık bir işaret gördüğünü söylemektedir.

Ülgener'e (2015: 6) göre, Bir toplumun ahlâk ve zihniyet dünyasını tarih boyunca etkileyip şekillendiren unsurları tek bir pota içinde toplamak imkânsız olmakla birlikte, bu yolda ilk adımı atarken, "çevrenin iklim, nüfus, din, politika ve daha birçok unsurundan" mürekkep bir "faktör yığınıyla" yüz yüze gelineceğini akıldan çıkarmamak gerekir. Ülgener'in toplumun ahlak ve zihniyet dünyasının biçimlenmesinde çevre, iklim, siyasa gibi önemli etkenlerin yanı sıra, dini de anması oldukça manidardır. Gerçekten de insanlık tarihine bakıldığında, ilk insanların varlığından bu yana önemli bir yer tutan ontolojik sorunlar çevresinde oluşmuş sözlü-yazılı, geniş ve çok yönlü bir kültürle karşılaşılır. Din, başından bu yana insana bir dünya görüşü, yaşam biçimi sunmasının yanı sıra, toplumsal kültürün içinde oluşmuş gelenekleri, ananeleri, maddî ve manevî kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir vasıta olmuştur. Söz gelimi Tanpınar'a (2017b: 407) göre, Osmanlı geleneksel mûsıkîsi bir "san'attan ziyade dine benzer", yazar bu sanatın gelecek kuşaklara hakkıyla intikal edemeyişinden derin bir üzüntü duyar. Ona göre, mûsıkî birçok geleneksel sanatta olduğu gibi Müslümanlığın insan ve toplum tasavvurunu yansıtan bir ayna, insanı doğrudan Tanrıya götüren bir vasıtadır. Tanpınar'ın geleneksel mûsıkînin ruhsal dünyasındaki etkisini anlatan "Mûsıkî Hulyaları" adlı yazısında söylediği şu sözler, bu düşünceye bir örnek olarak gösterilebilir: "Ve muhakkak ki her veli, her aziz Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman, şu an benim yaptığım gibi, yakıcı ziyaretinin sonunda sadece bir kül yığını olmak istiyordu." Tanpınar başka bir yazısında ise bu tutumunu sürdürür, Dede Efendi'nin "Ferah-fezâ"sında, "bir medeniyetin, bir kültürün son defa ve en gür sesiyle, bütün kudretleri, bütün mâzisiyle dile geldiğini söyler. Ona göre, bu eserin yalvarışında fert olarak sahip olduğumuzdan daha fazlası vardır. Çünkü insan orada sadece Allah'ı bulmakla kalmaz, O'nun karşına bütün zenginlikleriyle çıkar (Tanpınar, 2017b: 421). Aynı şekilde Tanpınar, "Beş Şehir" adlı eserinde dini, yine kültür ve tarih bağlamında ele alır. Ona göre, Malazgirt ovasında kılıç sallayan yiğitler,

yaptıklarıyla Hayrettin'in, Itrî'nin, Dede'nin başka bir deyişle gelecekteki büyük temsilcilerin dünyalarını hazırladıklarından elbette ki habersizdiler. Onlar, sadece "yaratıcı ruhun emrinde, onun istediğini" yapmışlardır (Tanpınar, 2019). Tanpınar, Müslümanlığı, Tanrıyı Kur'an'ın işaret ettiği emirler üzerinden anlamaktan çok, onları, Müslüman kültürün hayata, sanata ve edebiyata yansıttıklarında arar. Her türlü eski "eşyaya", âdeta bir sanat ürününe yaklaşır gibi estetik bir bakış açısıyla yaklaşan Tanpınar, Müslümanlığa ve Müslüman kültürün yarattığı kültürel ürünlere de böyle yaklaşmakta ve onu ister istemez Batı'nın yarattığı kültürel ürünlerle karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Çünkü Tanpınar kültürel ve estetik açıdan, Doğulu kaynakların yanı sıra Batıdan da önemli ölçüde beslenmiş bir yazardır. Mallarmé, Baudelaire, Valéry, Rimbaud'un kimi şiirlerinde esrar ve afyon gibi maddeler yoluyla sağladıkları esriklik aynıyla onda da vardır ve bu etkilerle gelen büyülenme ve rüya mahmurluğu özellikle Tanpınar'ın şiir estetiğini biçimlendirmiştir. Belki de bunun da bir sonucu olarak Tanpınar, paradoksal görünse de, Hıristiyanlığı, gerek düşünsel temelleri gerekse sanat ve edebiyat açısından İslâm'dan daha ilerde görmektedir. Bu yüzden kimi zaman Batı'nın muazzam eserleri karşısında Süleymaniye'den, Selimiye'den başka eserimiz olmaması karşısında hayıflanır (Tanpınar, 2002: 128). Besim Dellaloğlu ise, aralarında çok sayıda benzerlik olduğunu söylediği Walter Benjamin'le Tanpınar'ı kişilik ve alışkanlıklar üzerinden karşılaştırır. Ona göre, Walter Benjamin "kültürel Yahudi", Tanpınar ise "kültürel bir Müslüman" dır, "her ikisi de dine, geçmişe, geleneğe karşı saygılıdır, anlayışlıdır." Benjamin, modernliğin eleştirisini yaparken, Tanpınar, Tanzimat'tan beri topluma zorla giydirilmeye çalışılan elbisenin, başka bir söyleyişle Batılı modernleşmenin eleştirisini yapar (Dellaloğlu: 2016: 74).

Hocası Yahya Kemal'in kendi üstündeki etkisini inkâr etmeyen Tanpınar'ın kültürel Müslümanlığını anlamaya çalışırken, Yahya Kemal'in bu meseleye nasıl baktığı ister istemez karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Tanpınar'ın zihin dünyasının

biçimlenmesinde önemli bir yeri olan Yahya Kemal'in, İslamcılık ve Türkçülük (Turancılık) düşüncelerine eleştirel yaklaştığı, bu konuda özellikle Gökalp'le teorik açıdan çatıştığı bilinmektedir. Kemal, Müslümanlığı 1071 Malazgirt Zaferi'nin ve İstanbul'un vatan kılınmasının fetih ruhuyla birleştirir. Dolayısıyla Müslümanlığın gerçek değerine, ihtişamına, Türk kültürüyle tanışıp kaynaştıktan sonra ulaştığı düşüncesi, Yahya Kemal'de olduğu gibi aynıyla Tanpınar'da da mevcuttur. Tanpınar ve Kemal'in araştırmamızda daha önce sözü edilen İstanbul'un tarihî ve doğal güzelliklerine yönelik kültür gezileri, bir bakıma onların Kültürel Müslümanlıklarının da göstergesidir. Ayrıca üniversitede asistanı olan Alptekin (2010: 44) Tanpınar'ın kendisini Kitab-ı Mukaddes'i okumaya yönlendirdiğini, Kur'an'ı Kerim'den manzum şiir çevirileri yapmaya özendirdiğinden söz etmektedir. Tanpınar, bir konuşmasında Alptekin'e, din fikrini kaybettikten sonra birçok sanatkârın "devamının durakladığı" nı, "büyük şairlerin büyük ahlâkçılardan çıktığını" söylemiştir. Öyleyse Tanpınar'ı ve Yahya Kemal'i, Müslüman değerlerine gönülden "bağlı" ve bu değerleri takdir eden, bir toplumun kültürünün oluşumunda ve devamlılığında bu değerlerin önemine inanan, ancak dinin ibadet yönünden ziyade felsefî, sanatsal ve estetik alanda ortaya koyduğu ürünlere daha çok ilgi duyan sanatçılar olarak takdim etmek yanlış olmasa gerektir. Ayvazoğlu'na (2001: 361) göre, Yahya Kemal, bir tartışmada kızdığı İslamcılık davasının savunucularından Babanzâde Ahmet Naim Bey'e, Türk milletinin dinini istediği gibi, kendi gönlünce benimsediğini, "diyanetini vatanının toprağına istediği gibi karıştırdığı" nı söylediğinden söz eder. Yazara göre, aynı konuşmada Kemal "Evet, bu millet İslamiyet'i kendi mizacına göre kabul etmiş ve çok eski putperestliği ile karıştırmış ve öyle sevmiştir, onun uğruna yalnız bu sebeple ölür" dediğini söylemektedir. Ayvazoğlu, Yahya Kemal'in bu sözlerinden Ahmet Naim Bey'in, Kemal'in dinin zorunlu ibadetlerine olan kayıtsızlığını da dikkate alarak, onun Müslümanlığının kültürel bir Müslümanlık olduğu sonucuna vardığını ifade etmektedir.

Çünkü Naim Bey'e göre, herhangi bir millet İslâm'ı kendi milliyetinin unsurlarından biri olarak göremez ve onu istediği şekle sokamaz. Müslüman bir kavim ancak, "kavmiyetini unuttuğu ve İslâm'ın naslarına tamamen bağlanıp diğer Müslümanları da kendi kavminden saydığı takdirde Müslüman" sayılabilir.

Yıldırım (2012: 180-181) ise; Tanpınar'ın, Yahya Kemal'in, Fransa'dayken Camille Julian'ın bir kitabındaki "Fransa toprağı bin yılda Fransız milletini yarattı" cümlesinden hareketle geliştirdiği imtidât düşüncesine bağlı olarak söylediği "millet bin yıldır İslâm, bu yüzden saygı duyulmalı" söyleminin önemli bir temsilcisi olduğundan söz etmektedir. Yazar, Tanpınar'ın din algısının İslâm'ı bir mesele olarak görebilecek düzeyde olduğunu, aslında CHP'nin din konusundaki uygulamalarına eleştirel bir anlayışla yaklaştığını, bu konudaki "Türkiye Müslümandır; bu hakikati unuttuk" tespitinin yerinde olduğunu, ancak son tahlilde yazarın, CHP" nin gittiği yola değil, metoduna karşı" olduğunu söylemektedir. Yazara göre; Tanpınar'ın zihnindeki Türkiye portresi, "Günlükler" inde çok sevdiğini söylediği İsmet İnönü'yle hiçbir şekilde uyuşmaz. Yazar, bu duruma onun şu cümlesini örnek gösterir: "Allah Türkiye'yi korusun Ben Orhan Gazi'nin mübarek eliyle kurduğu bu terkibin devam etmesini, yıkılmamasını istiyorum. Tarihî Türkiye'nin peşindeyim." Yıldırım yazısında, Tanpınar'ın "Günlükler" inde yer alan, "Allah'a inanıyorum. Fakat Müslüman mıyım bilmem. Fakat anamın babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum" sözlerini, onun "Kültürel Müslümanlığının bir ikrarı" olarak görür. Tanpınar, Yahya Kemal'i anlattığı kitabında, hocasının din anlayışını ortaya koymaya çalışırken, düşünce ve hayal dünyasını Hıristiyanlığın tarihi üzerine yaptığı çalışmalardan doğan şüphe üzerine kuran Ernest Renan'ın aksine, onun âdeta felsefenin ve ilahiyatın keskin suallerinin kendisine hiç sorulmamış gibi yaşadığını, hocasının "metafizik ve dinî azap ve endişelerin adamı" olmadığını söyler. Kemal'in Müslümanlık anlayışını ise Fransız yazarı Ernest Renan'ın

sözlerine müracaatla açıklar: “Talihin beni içinde yarattığı cemiyetten ayrılmak istemediğim ve dedelerimiz böyle itikat ve ibadet ettikleri için Katoliğim” (Tanpınar, 2001a: 47). Tanpınar üzerindeki Yahya Kemâl etkisi hesaba vurulduğunda, Renan’ın bu sözleriyle Tanpınar’ın din anlayışına da tercüman olduğu söylenebilir. Yahya Kemal’e (Ayvazoğlu, 2001: 358) göre, Türkiye’nin iki manevî temeli vardır bunlardan biri bugünde hâlâ okunmakta olan Fatih’in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezan, diğeri ise o günden bugüne hâlâ bir gelenek olarak devam eden Selim’in Hırka-i Saadet önünde okuttuğu Kur’an. Yazar bu cümlenin hemen ardından Kemal’in Kurtuluş Mücadelesine ilişkin şu sözlerine yer verir: “Eskişehir’in, Afyon Karahisar’ın, Kars’ın genç askerleri! Siz bu kadar güzel iki şey için döğüştünüz.” Gündelik hayatında Müslümanlığın temel ibadetlerine kayıtsız, ‘ehl-i keyf’ bir insan olan Yahya Kemal’in bu düşünceleri onun Kültürel Müslümanlığının bir göstergesi olduğu gibi, sonradan devletin de güçlü desteği altında muhafazakâr aydınlar tarafından bir siyasî proje olarak geliştirilecek olan Türk-İslâm Sentezi” nin de habercisi gibidir.

Tanpınar’ın yaşam felsefesi, tıpkı hocası Yahya Kemal Beyatlı gibi rindâne bir temele dayanmaktadır. Tanpınar’a göre rind; yaşamın boşluğunu derinden duyumsayan, fakat yine de dinginliğini bozmamaya çalışan, hiçlik duygusuna zevk ve neşeyle karşı koymaya çalışan, aslında uyanıkken bile bir tür rüya gören insandır. Tanpınar’a göre; rindâne tavır ve yaşayışın en güzel tarihsel örneklerinden biri ise Ömer Hayyam’dır. Tanpınar, yaşlandıkça, tıpkı hocası Yahya Kemal gibi ölüm korkusunun getirdiği bu hiçlik duygusuna karşı alkole ve bohem hayata sığınmış, böylece onu unutmaya çalışmıştır (Şevki, 2002: 128). Birol Emil, Tanpınar’ın ölümünden sonra kaleme aldığı yazısında, onun, ölmeden önce üniversitede son sınıfa yaptığı derslerde, hocası Yahya Kemal vesilesiyle, “garip bir ısrarla ölüm fikri üzerinde durduğunu” söylemekte, Tanpınar’ın son dönemlerinde “bu fikrin vehim ve korkularına hapsolduğunu” belirtmektedir (Emil, 1962: 49-50). Tanpınar’ın yaşam felsefesinin, her ne kadar,

Hayyam, Mevlana, Yûnus gibi tasavvufçulardan, bu tasavvufçuların mûsıkî alanındaki temsilcileri olarak düşünülebilecek Hâfız Post, Itrî, Eyyûbî Ebubekir Ağa gibi mûsıkîşinaslardan derin etkiler taşıyor olsa da özünde uhrevî değil dünyevî, başka bir deyişle seküler bir temele dayandığından söz edilebilir. Bunda onun kendi ifadesiyle son tahlilde "Garplı" olmasının yanında, kendi kişisel ikbalini Tek Parti içinde aramasının, buna bağlı olarak çevresindeki birçok insanın seküler ya da laik olmasının, özgür sanatçı kişiliğinin getirdiği bohem hayatın da önemli bir payı vardır. Öte yandan Şevki'ye göre (2002); Prof. Dr. Birol Emil tarafından yazılan ve Tanpınar'ın etkilendiği kaynakları kapsayan makalede yer alan listede Kur'an'ın olmaması ilginçtir. Şevki, Tanpınar'ın Bergson'dan etkilenmesinin altında Kur'an'dan çok İncil ve Tevrat okumaları olduğunu düşünür. Gerçi Bergson'nun yazdığı eserler dikkate alındığında, onu bir Hıristiyan mistiği olarak düşünmek pek de mümkün değildir. Kanımızca Bergson'u yönlendiren temel dinamik din değil, materyalizmin ve pozitivizmin bilim, insan ve toplum anlayışına karşı ortaya koyduğu ve kendi düşünce sistemi olan Sezgiciliğin yöntemi olarak gördüğü metafiziktir. Ancak açık söylemek gerekirse, başından beri değişmeyen tek bir Tanpınar portresi yoktur, o siyasetin, kültürün, sanatın ve edebiyatın içindeki uzun yolcuğu boyunca sürekli bir arayış içinde görünür. Bu arayış onda daha önce bu araştırmada dile getirildiği gibi birçok konuda paradoksal bir düşünme biçimine de yol açmıştır. Dolayısıyla her dönemin kendine göre bir Tanpınar'ı olduğunu söylemek abartı olmasa gerektir. 1932'ye kadar radikal bir Batılı olduğunu söyleyen Tanpınar'ın birçok konuda olduğu gibi dinle, Müslümanlıkla ilgili düşüncelerinin zaman içinde, özellikle ölümüne doğru eşyanın tabiatına uygun olarak değişip dönüştüğünden söz edilebilir. Nitekim asistanı Alptekin (2010: 40) hocanın kendisine "23 Ocak 1962'de, ölümünden bir gün önce, 5 Şubat tarihinde yayımlanacak bir radyo konuşmasını daktilo ettirip bazı bağlantıları koordine etmesini söylediğini, o arada konuştuğu bir doçentle, sözünü, "Rabbenâ ve lâ tahmil aleynâ ısren kemâ

hâmeltehü âlellezîne min kablinâ. Rabbenâ ve lâ tuhammilnâ mâ tâkate lenâ bih" (Rabbimiz! Bize, bizden öncekilere yüklediğin gibi ağır yük yükleme. Rabbimiz! Bize gücümüzün yetmediği şeyleri yükleme" âyeti ile sözü bağladığını ve "kattaki Profesörler Kurul Odası" na doğru yürüdüğünü söylemektedir.

Tanpınar (2007: 414), Osmanlı'nın mimarî, mûsıkî, tezhib, çini gibi geleneksel sanatlarında bütün ihtişamıyla açığa çıkan, bir medeniyeti medeniyet yapan estetikten yola çıkarak, Türk ruhunun "zaman ve mekânın çift bahçesinde", bu alanlarda sayısız güzel eserle yarattığını, onlara kendi "kanının tecrübesini aşıladığını" söyler. Yazara göre; bu aşı, küçük bir dalı, bir çiçeği, bir harfin kıvrımını, alelâde bir çizgi ve münhâniyi, gülün kırmızısını ve servinin neftisini, emsalsiz sabrı ve güzellik aşkıyla ruhun ve hayatın sırlarını ve hikmetlerini alabilecek geniş ve yüksek bir sembol yapmıştır. Tanpınar'ın bu ifadelerinden bu ruhun, bütün bir tarih boyunca deyim yerindeyse bir devri daim içinde inceliklerini, sanatın her türlüsüne bir elmas ustasının titizliğiyle işleyerek, Müslümanlığa gerçek değerini kazandırdığına inandığı söylenebilir. Akyüz ve Çapcıoğlu (2016: 53), dinin iki temel unsuru olan inanç ve ibadetten hangisinin önce geldiği ya da tarihsel olarak bireyde hangisinin daha önce yerleştiği konusunun, üzerinde tam bir anlaşmaya ulaşılmasa da alanda tartışıldığını, ancak her ibadetin arka planında Tanrıyla ve kutsal olanla ilgili inanç ve düşüncelerin bulunduğunu söylemektedir. Yazarlara göre; tarihsel açıdan ele alındığında, toplumda her dinî inancın mutlaka ibadetle ve eylemle birleşik bir görünüm sergilediği görülmektedir. Aynı şekilde, dinin esas ibadetlerinin yanında, cemaatlerin hayatında da açıkça görüleceği gibi, ayinler, ritüeller de, bu temel ibadetleri tamamlayıcı bir niteliğe sahip olup, cemaati hayatta tutmak gibi bir işlev taşımaktadır. Yazarların bu tespitlerinden hareketle, Tanpınar'ın hem kişisel hayatında hem de onun bir izdüşümü olarak değerlendirilebilecek romanlarında, dinin temel ibadî pratiklerinden ziyade, "Huzur" romanının da merkezi unsurlarından olan Melevîlik/Bektaşîlik gibi, şehirli

tarikatların, mûsıkînin eşliğinde sürüp giden âyin ve ritüellerine, dolayısıyla da bu tarikatlar özelinde dile gelen tasavvufî bir Müslümanlığa kendini daha yakın gördüğü söylenebilir. Tanpınar'ın tarihsel olarak tasavvuf merkezinde oluşmuş kültürün maddî ve manevî unsurlarına ilgi ve yakınlığı, özellikle roman ve hikâyelerinin yanı sıra kaleme aldığı düzyazılarında karşımıza çokça çıkmaktadır. Ayrıca "Beş Şehir" de Hacı Bayram Veli ve tarikatına ilişkin kaleme aldığı satırlar (bu tarikatın, çalışmayı, üretimi hayatın merkezine koyması gibi) onun kafasındaki Müslüman kavramının hayatla alışverişi güçlü, uhrevî olduğu kadar dünyevî unsurları hesaba katan bir Müslümanlık olduğunu göstermektedir. Tanpınar'ın bu bakış açısından yola çıkarak, onun Müslümanlığının sadece Kur'an'ın vaaz ettiği şer'î, teorik çizgiler içinde kalan bir Müslümanlık değil, hayatın içinde, hayatla birlikte soluk alıp veren, onunla hemhal, canlı kültürel bir Müslümanlık olduğundan söz edilebilir. Tanpınar'ın Kültürel Müslümanlık konusundaki bu düşüncelerini, Ülgener'e (2015:7-8) müracaatla, farklı bir yaklaşımın izinden gidilerek zenginleştirmek mümkündür. Ülgener, Weber'in Din ve iktisat ahlakı ilişkisinin izlerini sürdüğü "Zihniyet ve Din, İslâm, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı" (2015) adlı kitabında, İslâm'ın bütün diğer dinler gibi, tarihin her döneminde toplumun farklı kesimleri için, ortak bazı sabiteler hariç tutulmak kaydıyla farklı bir insan ve toplum tasavvuru sunduğundan söz eder. Din, bir toplumu tarihsel bağlam içinde anlamının bir aracı olarak ya da yazarın kendi sözcükleriyle "kütlenin pratik ahlak anlayışına ve davranışına ışık tutma noktasında" taşıdığı işlev açısından ele alındığında, "soyut ve dogmatik bir din anlayışının yararlılığı çok su götürecektir. Yazara göre, İslâm, nasıl ki bir din olarak dünyanın farklı kültürlerine yayıldığında, ister istemez o kültürün rengini ve kokusunu almışsa, Anadolu coğrafyasında da halkın tarihten bugüne sürüp gelen yaşam biçimlerinin, insan ve toplum tasavvurunun etkisiyle farklı bir zenginlik, bambaşka bir çehre kazanmıştır. Tavanın ya da merkezin tarih boyunca temsil ettiği İslâm, hiçbir zaman aynıyla tabanın (çevrenin-halkın) İslâm'ı

olmamış, tavandan tabana sızarken halkın anlayabileceği bir kılığa girerek "şer'i-Ortodoks kurallar" dan kopmuştur. Söz gelimi Anadolu'da, halkın dünya görüşünü, çalışma ve iktisat ahlakını şekillendirmede, tavanının soyut ve dogmatik kalıplarının değil, bize, toplumun yaşama pratiğini veren esnaf ve lonca teşkilatlarının, tasavvuf ve tarikatların, "sade, samimî bir hava içinde yumuşatılmış basit mahallî kıssa ve imajlardan süzülüp gelen" Müslümanlık anlayışının büyük etkisi olmuştur.

Tanpınar'ın "Sahnenin Dışındakiler" (1950) adlı romanında, çocukluğunun geçtiği İstanbul-Fatih semtindeki, Şehzâdebaşı ile Horhor arasında kalan Elagöz Mehmet Efendi Mahallesini anlatırken çizdiği manzara, bize, Kültürel Müslümanlık kavramının anlamına ilişkin bir fikir vermektedir. Tanpınar, okura önce, söz konusu mahallenin dışardan bir görünümünü sunar, mahalle, "camiinin etrafına toplanmış beş sokakla onların açıldığı bir tramvay caddesine muvazi ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibarettir." Yazar çizdiği bu manzarayı "dört evliyamız" la türbeleri, camiiden başka bir ahşap mescidi" ve "biri Lâle Devrinden kalma" iki medreseyi, bir su kuyusunu ve mezarlığı da ekleyerek tamamlar (Kocahasanoğlu, 2002: 320). Tanpınar'ın çizdiği manzara, örneğini Anadolu'dan Rumeli'ye, Bosna Hersek'ten Makedonya'ya her yerde görebileceğimiz tipik bir Müslüman Mahallesidir. Bilindiği üzere Osmanlı-Türk şehir mimarisinde camii, şehrin imar planında merkezi bir unsur olarak son derece önemli bir yere sahiptir. Medrese, külliye, vakıf, imarethane gibi yapılarsa adeta camiinin tamamlayıcı unsurları olarak onun çevresinde yer almaktadır. Şehir bu merkezden dışa doğru gelişir, camiyi yatay ve dikey kesen sokaklar da çoğu zaman aynı işi yapan esnafın toplandığı arastalar bulunur. Şehrin daha dış halkalarında ise, birörnek bir mimariyle birbirine bağlanan çoğu cumbalı evleriyle, Tanpınar'ın, sözünü ettiğini Müslüman mahalleleri bulunur. Tanpınar, resmini çizdiği bu mahallenin, yazarın kendisini de dâhil edebileceğimiz Kültürel Müslümanlığın anlamına ışık tutan günlük hayatını, mâziye özlem dolu

satırlarla dile getirir. Çocukluğunun geçtiği bu eski mahallelerde, iman denilen duyguyu içinde duysun ya da duymasın herkesin, evinden çıkarken onun kisvesine büründüğünü söyler. Sözünü ettiği dönemlerde iman, sadece insanı Allah'a bağlayan bir bağ değil, müşterek kıyafet, yüz ifadesi, muaşeret şekli, hulâsa cemiyet hayatında nezaket ve merasim dediğimiz şeylerin, yani karşılıklı münasebetlerin tek kaynağıdır. Onu içlerinde gereği gibi bulamayanlar veya onun emirlerine gereği gibi uymayanlar bile, âdeta bir evin taşlığında veya kapının yanı başında bir dolap varmış gibi, onun hâllerini, o kendisinden geçme, çok yüksek bir varlığa bağlanma ve tevekkül maskesini yüzlerine geçirmeden dışarı çıkıp insan içine karışmazlar (Tanpınar, 2005: 21).

Bilindiği üzere Tanpınar, kendisinin de birçok kez belirttiği gibi, özellikle Boğaz'dan başlayarak, İstanbul'un doğal ve kültürel güzelliklerini Hocası Yahya Kemâl Beyatlı'yla beraber defalarca gezip dolaşmıştır. Hocasıyla bu gezintilerde, yapılan sohbetlerin bir tarih, mimarî, sanat ve edebiyat dersi niteliği taşıdığı açıktır. Ancak Kaplan (2013: 544)'a göre, Orhan Pamuk, Hocanın ve öğrencisinin "İstanbul'da en hafif tabirle birer turist, en ağır ifadesiyle birer oryantalist olarak dolaştığından" söz etmektedir. Pamuk'a göre, bu semlerde "hakikî Müslüman ruhu" nu bulduklarını söyleyen her iki yazar, gerçekte, yaptıkları bu gezintilerde İstanbul'un kenar semtlerini idealize etmekte, yaşamak içinse "Ezansız Semtler" olarak adlandırdıkları Beyoğlu, Taksim gibi yerlerden bir türlü vazgeçememektedirler. Pamuk'un dediklerinden yola çıkıldığında, hem "Müslüman ruhu" nun yaşadığı semtleri bir sıla hasreti içinde dolaşıp derinden sevmek, hem de "yaşamak için" "Ezansız Semtler" i seçmek arasındaki çelişki açıktır ve bu durum kendine yabancılaşma kavramıyla açıklanabilecek bir nitelik taşımaktadır. Ancak işin daha trajik tarafı odur ki; Tanpınar da, Yahya Kemal de içten içe bu gerçeğin farkındadırlar. Yahya Kemal (1985: 126) bunu Tanpınar'a göre daha açık bir yüreklilikle, "İftardan önce gittim Atik-Valde semtine" dizesiyle başlayan bir şiirinde şöyle dile getirir:

(…)

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz

Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı

Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.

Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime;

Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:

"Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;

Mâdem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.

Yahya Kemal'in, "Koca Mustafa Paşa", "Atik Valide", Süleymaniye'de Bayram Sabahı" adlı şiirlerinde, "bir çeşit vicdan azabına benzeyen bir eve dönüş" vardır. Tanpınar, hocası Yahya Kemal üzerine yazdığı kitabında, Kemal'i kendi hususi inancında deizme daha yakın gördüğünü söylerken, Ernest Renan'ın kahramanlarından biri olan Patrice'nin söylediği şu cümleye "Talihin beni yarattığı cemiyetten ayrılmak istemediğim ve dedelerimiz itikat ve ibadet ettikleri için Katoliğim" (Tanpınar, 2001a: 47) cümlesine atıfta bulunur. Dolayısıyla, Yahya Kemal'in de dini, içinde yaşadığı toplumun sosyal ve kültürel olgularından biri olarak görüp mayasına kattığı muhakkaktır. Tanpınar'a göre; O, dinde hayat seviyesi ve tarzının getirdiği farklarla ayrılmış olduğu bir insanlığa yaklaşmanın en asil ve sağlam çaresini bulur (2001a: 47). Dellaloğlu (2016: 25), daha önce de sözü edildiği gibi, Tanpınar'ın eserlerinin bütününden çıkarılacak önemli kavramlardan birinin, kültürel Müslümanlık olduğundan söyler. Yazara göre, İslâm' ın beş şartında dile gelen namaz, oruç, hac gibi önemli ibadetleri yerine getirmemekle, hatta kendisini ateist kabul etmekle birlikte, insan, kültürel anlamda Müslüman olabilir. Çünkü yine yazara göre, her din, hiçbir insanın dışında kalamayacağı "bir yaşama biçimi, bir gündelik hayat, bir kültür, bir zihniyet üretir." Müslümanlığın tek bir biçimi olmadığı gibi, bir insanın Müslüman olup olmadığının kendi beyanı dışında herkesi ikna edecek bir kanıtı da yoktur. İnsanların,

doğum ve ölüm, düğün, bayram gibi dinle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili sosyal olaylarda bir araya gelmeleri ya da gündelik hayatlarında kullandıkları dil kültürel Müslümanlığı üreten bir yapıya sahiptir. Tanpınar' "Beş Şehir" (1946)" de, İstanbul'un kendi nesli için, dedelerimizden, hatta babalarımızdan çok ayrı bir şey olduğu, bu yüzden onun ne "muhayyilemize sırmalı, altın işlemeli hil'atlere bürünerek geldiğini ne de onun din çerçevesinden" göründüğünü söylemektedir. Yazara göre; ona bakar, onu yaşarken bu kelimelerden taşan aydınlık, bizim daha çok, içinde bulunduğumuz ruhsal duruma göre seçtiğimiz mâzi hâtıralarının, mâziye duyduğumuz o derin özlemin aydınlığıdır (Akkan, 2016: 79). Tanpınar'ın bu sözleri, kanımızca onun Kültürel Müslümanlığına bir başka delil olarak gösterilebilir. Sonuç olarak; Tanpınar, hem Batılı hem de Doğulu kaynaklardan beslenmiş bir geçiş döneminin aydınıdır. Dolayısıyla dönemi açısından değerlendirildiğinde erken bir modernist ve estet olarak, geçmişin hazinelerini, mâzinin değerini yakından tanımakta, geçmişin bugüne işleyebilecek güçteki canlı parçalarıyla 'şimdi' nin, eş bir deyişle Cumhuriyet'in ufkunun kaynaşmasının milletin geleceğine büyük bir zenginlik getireceğine inanmaktadır. Onun açısından, bu zenginlikte, din ekseninde oluşmuş ve yüzyılların imbiğinden süzülmüş olan edebiyatın, mûsıkînin, mimarînin, güzel sanatların yanı sıra Türk milletinin yaşadığı topraklarda gerçek değerine ulaşmış, yaşayan, canlı bir Müslümanlığın müstesna bir yere sahip olduğu açıktır. Ancak onun, "mâziyle nerede buluşup nerede ayrılmak gerektiği" noktasında yaşadığı kafa karışıklığının ve endişenin, samimi bir Müslüman olup olmadığı konusunda kendisinin de dürüstçe dile getirdiği gibi aynı şekilde sürdüğü söylenebilir.

2.5. TANPINAR'IN BATILI MODERNLEŞME SÜRECİNE BAKIŞ AÇISI VE ELEŞTİRİLERİ

Tanpınar, bu araştırmada daha önce de dile getirildiği gibi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Batılı Modernleşme boyunca, toplumsal hayatta meydana gelen

değişmeyi, bir "buhran", toplumda ve bireyin hayatında derin bir krize yol açan bir "ikilik" olarak görmüştür. Dolayısıyla yazarın, "medeniyet değiştirmesi" kavramlaştırmasını, onun söz konusu modernleşme sürecine yönelik eleştirileri merkezinde toplayan ve bakış açısını belirleyen temel bir kavram olarak anlamak gerekir. Bilindiği üzere, Tanpınar'ın, modernleşme sürecinin yol açtığı toplumsal sorunların aşılabilmesi için, özellikle Henri Bergson'un ve hocası Yahya Kemal'in düşüncelerinden ilhamla öne çıkardığı temel düşünce ise, "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" tir.

2.5.1. Kavram Olarak Modernlik, Modernizm ve Modernleşme

Batılı toplumsal değişmenin farklı varyantlardaki tezahürleri olarak değerlendirilmesi gereken modernlik, modernizm, modernleşme gibi kavramların alanda sıklıkla yanlış kullanıldığına tanık olunmaktadır. Dellaloğlu (2016: 50-51), Türkiye'de kimi mahfillerde âdeta aynı şeymiş gibi kullanılan, modernlik, modernizm ve modernleşme kavramlaştırmaları arasındaki ayrıma vurgu yaparken, Nietzsche'nin "sanatı doğanın içinden çıkan ama doğanın gözünü oyan şeydir" sözüne atıfta bulunur. Yazara göre, modernizm ve modernlik arasındaki ilişkiyi bundan daha güzel anlatan bir söz bulunamaz. Çünkü gerçekten de modernizm, modernliğin içinden çıkan bir şey olmakla birlikte, içinden çıktığı "kabuğu beğenmeyen", onu aşmaya çalışan bir yön taşır. Aslında burada yazarın söylemek istediği, zamansal ve mekânsal bağlamda ele alındığında, modernliğin, Batı'nın tarihinde siyasi, iktisadi ve sosyokültürel bir toplumsal değişimi, modernizmin ise, bu değişime karşı sanat ve felsefe alanında ortaya çıkan bir tepkiyi temsil ettiğidir. Aksoy'a (2009: 1-2) göre ise; modernlik denilen olgu, kategorik olarak sadece akla ne de ilerleme düşüncesine indirgenecek bir olgu değildir. Doğuşundan bu yana, içinde kendi eleştirisini de yaratmış karmaşık bir olgu olarak modernliği, hem bu eleştirilerden hem de günümüze kadar devam eden çatışma ve gerilimlerden bağımsız düşünmek ne doğru ne olanaklı değildir. Gerçekten de, yazarın

söylediği gibi modernlik, Batı'da, başından beri kendi eleştirisini içinde taşıyan bir süreç olarak gelişir. Modernliğin Aydınlanma döneminden devraldığı rasyonel aklın öncülüğünde ilerleme düşüncesinde ifrata düşülmesi, insanın önce doğaya sonra da kendine yabancılaşmasını getirmiş, bu durum modernizmin öncüleri olarak kabul edilen romantik yazar ve şairler tarafından kıyasıya eleştirilmiştir. Dolayısıyla sanatta ve edebiyatta geleneksel konturların ortadan kalktığı, gündelik hayatın sıradanlığına karşı, gerçekliğin sanatçının imgeleminden süzülerek bambaşka bir estetik boyut kazandığı bir dönemi işaret eden modernizmin, Aydınlanma dönemi ve Sanayi Devrimi'nden sonra ortaya çıkan düz çizgisel (kronolojik) ilerlememe anlayışına ve rasyonelleşme olgusuna bir karşı duruş olarak şekillendiği söylenebilir. Aynı şekilde modernleşme de, modern olan karşısında "modern olmadığının bilincinde" olan "öteki" ni açıklayan bir kavram olmanın yanı sıra, "modernliğe, modern olmayanın" gösterdiği bir 'olumlu' tepki olarak da değerlendirilebilir. Bu tepki, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde, kendisini ilk önce, Batının, bilim ve teknoloji alanında –özellikle savaş teknolojisi konusunda- hızla ilerlemesinin doğurduğu, "her şeye geç kalındığı" endişesiyle ortaya koyar. Osmanlı-Türk modernleşmesinde, Batıyı en kısa sürede yakalamak ve eskiden olduğu gibi ona üstün gelebilmek için yapılan ıslahatlar ve reformlarda bu endişenin derin izlerini görmek mümkündür. Osmanlı modernleşmesi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, birbirine zıt iki eğilimi içinde taşır: bunlardan biri, Batı medeniyetinin üstünlüğüne duyulan hayranlık, diğeri ise bir zamanlar egemen olunan bu medeniyet karşısında duyulan özgüven eksikliğidir. İlk bakışta birbirine zıt gibi görünen bu iki eğilimin, daha yakından bakıldığında içten içe birbirini beslediği söylenebilir. Ortaylı (2007: 15) ise, modernleşmenin, gelişmiş toplumun niteliklerinin azgelişmiş toplumlar tarafından alınması şeklinde tanımlandığını, oysa bu tanımın yeterince açık olmadığından söz etmektedir. Yazara göre, modernleşme, aslında var olanın değişmesi,

daha açık bir ifadeyle, zaten belli ölçüde, bir değişim içinde olan bir toplumda, ani ve hızlı bir toplumsal değişme dönemine girilmesidir.

Akça ve Hülür'e (2004: 259-261) göre ise, Batı medeniyeti tıpkı bir janus gibi çift yönlü bir yapıya sahiptir. O bir yandan bilimsel ve teknolojik üstünlüğü nedeniyle erişilmek istenilen bir uygarlık seviyesini imlerken, diğer yandan emperyalist amaçları nedeniyle önlenmesi gereken karanlık bir gücü temsil eder. Yazarların bu dikotomik bakış açısının izinden giderek denilebilir ki; Osmanlı'nın Batı'yla olan ilişkileri, 19. yüzyılın sonunda topraklarını kaybetmesiyle başlayan ve Cumhuriyet'in kuruluşuna doğru giderek derinleşen bir güvenlik sorunuyla iç içe var olagelmiştir. Batı'yla deyim yerindeyse bir sevgi-nefret ilişkisi ekseninde sürdürülen ve içinde her zaman derin bir güvensizliği barındıran siyasi ve iktisadi ilişkilerin biçimlendirdiği bu atmosfer, Cumhuriyet'in kurulmasından sonra değişmiş görünmekle birlikte, sorun olarak varlığını bugüne dek sürdürmüştür. Bu sorun, özellikle 27 Mayıs 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamının da etkisiyle siyasal ortama egemen olmuş ve 1980'lere kadar devam eden ideolojik arayışların, tartışmaların odağına yerleşerek giderek kitlesel bir hâle gelmiştir. Günümüzde, hem iç siyasetin ve hem de "entelektüel" ortamın Batıyla ilgili ürettiği her söylemde -sözgelimi Avrupa Birliğine üyelik sürecinde ortaya çıkan siyasî ve sosyokültürel sorunlarda- bu sevgi-nefret ilişkisinin işaretlerini görmek mümkündür. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e süregelen Batılı modernleşme sürecini, ağırlıklı olarak emperyalizm ve küreselleşme temelinde ele alan kimi yazarların yanı sıra, onu "geç modernliğin" ürettiği bir "medeniyet değiştirmesi", toplumsal ve bireysel planda bir "buhran" a, "ikiliğe" yol açan bir toplumsal ve kültürel değişmenin yarattığı bir sorun olarak düşünmeye eğilimli yazarlar da vardır. Bu son eğilimi, Batıyı, özellikle sanatsal ve kültürel planda yakından tanıma bahtına erişmiş "modernist" yazarlardan biri, aynı zamanda bir geçiş dönemi aydını olan Tanpınar'ın Osmanlı-Türk modernleşmesine bakış açısında apaçık görmek mümkündür.

2.5.2. III. Selim'in Islahatlarından Tanzimat'ın Batılı Reformlarına Modernleşme

Ahmet Hamdi Tanpınar, II. Selim'den II. Mahmut'a uzanan zamansal çizgide ıslahatlarla başlayan modernleşme sürecinin, Batılılaşma hareketinin temelini oluşturduğuna, ancak Batılılaşmanın Tanzimat'la birlikte yepyeni bir karakter kazandığına inanmaktadır. Tanpınar'a (2001: 67) göre, orduda, Batılı anlamda yenileşme sürecinde yaşanan en önemli olaylardan biri "Vaka-i Hayriye" olarak da anılan bir kararla Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması (1826)' dır. Yunan âsilere karşı Mısır ordusunun yardımıyla kazanılan Misolonya Zaferi'nin efkârı umumîye üzerindeki tesirlerinden de istifade edilerek, birçok siyasî ve askerî meselede giderek devletin başını ağrıtır bir konuma gelmiş olan bu ocak ortadan kaldırılır, yerine Tanpınar'ın deyimiyle "asrî bir ordu" kurulur. O dönem orduda yapılan bu yenileşme, sadece bununla sınırlı görünmekle birlikte, aslında nerdeyse bir yüzyıldan beri memleket içinde yol açan bir fikrin, şartların da zorlamasıyla, yüksek sınıfta doğan, yine bu zorunluluklarla beslenen bir zihniyetin ilk ve çok önemli bir zaferidir. Bilindiği üzere, orduda yapılan yenileşme ve düzenleme hareketleri bununla da sınırlı kalmaz, Avrupaî tarzda kurulan eğitim verilen askerî okulların kurulup geliştirilmesiyle daha da yaygınlık kazanır. Tanpınar, Tanzimat'la başlayan ve özellikle hukuk ve eğitim alanında ortaya çıkan "ikiliğin" giderek bir "medeniyet değiştirmesi" ne, bir kültür bunalımına yol açtığı düşüncesindedir. Ziya Gökalp (2008: 49)'in, Tanzimat'ın Batılılaşma anlayışına yönelttiği eleştiriler, Tanpınar'ın düşünceleriyle benzer bir yaklaşım içinde görünmektedir. Yazara göre, Tanzimatçıların büyük yanılgılarından biri de Doğu ve Batı uygarlığının birleşiminden bir kültür karışımı meydana getirmek istemeleridir. Oysa onlar, dizgeleri birbirinden farklı bu iki zıt uygarlığın bağdaşamayacağını düşünememişlerdir. İki türlü mahkeme, iki türlü okul, iki türlü vergi, iki türlü bütçe, iki türlü yasa gibi o dönem siyasal yapımızda var olan ikilikler, işte bu anlayışın bir

eseridir. Ancak Gökalp, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasının yanı sıra, Tanpınar'ın olumlu görüp görmediğini Gökalp kadar açık bir biçimde dile getirmediği çağdaş tarzda eğitim veren askerî okulların kurulmasının doğru olduğuna inanan aydınlardandır. Gökalp'e göre, Harbiye ve Tıbbiyede verilen Avrupaî eğitimin, medrese ve çağdaş tarzdaki okullar arasındaki ikiliğin getirdiği gerilim ve çatışmadan en az payını alması, "bugün ulusal hayatımızı kurtaran büyük kumandanlarla bireysel hayatlarımızı kurtarabilecek bilgin hekimlerimizin yetişmesi" nin önünü açmıştır.

Tanpınar'a göre; Tanzimat öncesinde yapılan ıslahat ve reformlar, devletin irade ve denetimi altında, özellikle ordu başta olmak üzere ihtiyaç duyulan belirli alanlarla sınırlıdır. Ancak Tanzimat'la birlikte durum değişir, bu dönemden itibaren yapılmaya başlanan ve Avrupa'dan, özellikle de İngiltere'den alınan dış borçlarla finanse edilmeye çalışılan kısa, orta ve uzun vadeli olarak ölçeklendirilmemiş, yol açacağı siyasî, iktisadî ve sosyokültürel sorunlar hesaba katılmamış Batılı reformlar, Osmanlı İmparatorluğu'nu adım adım yıkıma götürür. Tanpınar'a (2001: 69) göre; bu yapılan değişiklikler içinde devlet kurumlarında kıyafetin değişmesi ve bu kurumların Avrupa örnek alınarak yeniden kurulması, eğitim alanında başlatılan Batılılaşmanın derinleşmesi özellikle önemlidir. Çünkü bunlar toplumun panoramasını, hayat tarzını değiştiren, taklit mahiyetinde olsa bile, yeni zihniyetin ve yeni modaların hayata sağlayan yeniliklerdir. Dolayısıyla Tanzimat'a gelinceye kadar, çok dar bir alanda yapılması düşünülmüş yenileşme ve düzenleme hareketleri, bu tarihten sonra birdenbire hız ve derinlik kazanarak toplum hayatında kapsamlı bir değişiklik haline gelmiş, Tanzimat, toplumsal alanda yol açtığı krizlerle, toplumu bugün bile devam eden bir "medeniyet buhranı" nın içine sokmuştur. Tanpınar'ın deyişiyle, hayatımızda bir nevi bir ritm bile kurmuş olan bu kültürel buhranın gerçek nedeni, bir medeniyetten başka bir medeniyete geçmemizin getirdiği ikiliktir (Tanpınar, 2017: 36-38). Zaman içinde etkisini giderek derinleştiren bu ikilik, toplumu zihniyet açısından ikiye ayıracak,

toplumsal bünyemize iyice yerleşerek bireylerin zihin dünyasını ve toplumsal hayatı biçimlendirecektir. Tanpınar'a göre, Türk Müslüman toplumunun kendi zengin kültür iklimini yeterince tanımadan, Batı'yı, sadece biçimsel düzeyde taklit ederek modernleşmeye çalışması, Tanzimat'tan bu yana hüsrandan başka bir şey sağlamadığı gibi, zaman içinde derinleşen bir kimlik krizine de yol açmıştır. Ona göre Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, adına Batılı modernleşme denen bu süreç, belirli bir plandan yoksun olup, kültür başta olmak üzere toplumsal alanda yaratacağı kısa ve uzun vadeli etkiler hesaba pek katılmadan, Batılı ülkelerle devlet katında yürütülen görüşmelerin sonuçlarına bağlı olarak alınan kimi kararlarla şekillenmiştir. Tanpınar, daha önce sözü geçen "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" başlıklı yazısında, Tanzimat'la başlayan ve bir daha da geriye döndürülemeyen bir sürece yol açan yanlışların neler olduğunu açıkça belirtmektedir. Tanpınar'ın yaşanan toplumsal değişmeyi nasıl okuduğunu anlayabilmek için, onun yanlış addettiği bu sorunlara biraz daha yakından bakmak gerekir. Ona göre, öncelikle Tanzimat işe plansız, programsız başlamıştır, bunun yanı sıra o, "bilgi noksanlığı" –ki biz bunu Batı'daki toplumsal değişime yön veren tarihsel dinamikleri hakkıyla kavrayacak bir bilinç eksiliği olarak anlayabiliriz- ve "hedef yokluğu" yla maluldür. Tanzimat'ın Batı'yı örnek alarak modernleşme zorunluluğunda, Tanzimat öncesinden başlayan ve "1850 yıllarından sonra gittikçe kızgın bir şekil alan iktisadî çöküşün âmillerinden biri olan siyasi hâdiselerin büyük hisseleri vardır" (Tanpınar, 2017: 39). Tanpınar'ın söz konusu yazısında "iktisadî çöküşün âmillerinden biri olan, "sebeplerin ve neticelerin birbiriyle durmadan yer değiştirdiği, birbirinin çehresini takındığı", "bu devirden" yazının ilerleyen bölümlerinde söz edeceğini söyler. Ancak okuru, yazarın Osmanlı toplum yapısıyla ilgili siyasî, iktisadî ve sosyokültürel bir çözümleme yapacağı beklentisi içine sokan böyle bir çözümlemeyi yazının ilerleyen bölümlerinde görmek mümkün değildir. Oysa bilindiği üzere bu tür çözümlemeler, Tanpınar'ın yazısının yayımlandığı tarihte, başta Sabri Ülgener'in "İktisadî İnhitat

Tarihimizin Ahlâk ve Zihniyet Meseleleri" ve "Tarihte Darlık Buhranları ve İktisadî Muvazenesizlik Meselesi" (1951) olmak üzere, kimi önemli yazarlar tarafından ortaya konulmuştur (Ülgener, 2015: 3). Tanpınar, söz konusu çözümlemeyi yapmak yerine, yazısının ilerleyen bölümlerini, "devam ederek değişmek" biçiminde özetleyebileceğimiz bir anlayış içinde, bir medeniyetin "terkib"ini oluşturan hususlara ayırır ve Batı'yı örnek göstererek "değişerek devam etmek" vurgusu yapar, ancak yazısının ilerleyen satırlarında bunun nasıl yapılacağına dair okuru tatmin edecek bir cevap bulmak zordur. Tanpınar devam eden satırlarda, sadece tarihsel olarak Batı'nın, kendisini oluşturan "terkip" den kopmadan, zihniyetinin ve kültürünün sürekliliğini sağlayan canlı unsurları özüne katarak ilerlemesine atıfta bulunur. Böylece onun daha ileri bir aşamaya doğru toplumsal değişmeyi başarabildiğinden, buna karşın Selçukludan Osmanlı'ya bütünlük içinde, zenginleşerek devam eden Türk İslâm medeniyetinin sürekli sekteye uğrayarak bunu bir türlü başaramadığından dem vurur.

Tanpınar, söz konusu yazısında, Batılılaşmada bir kırılma, bir zihniyet değişimi olarak gördüğü Tanzimat eleştirisine, Alman şairi Heine' nin anlattığını söylediği bir teoloji âliminin hikâyesinden çıkardığı ibretle Cenap Şehabettin ve Tevfik Fikret üzerinden noktayı koyar. Tanzimat aydını "yeni" karşısında açık bir aşağılık duygusu içindedir. İşin doğrusu, Tanzimat'tan beri yetişen aydınların pek çoğunda hemen her hareket, gürültülü ve sessiz bir istifa, bir nevi tövbekârlık, kendi kendini inkârla sona erer ya da kişilik kısır bir şüphe ve tam bir dargınlık içinde kendini tüketir (Tanpınar, 2017: 42). Tanpınar'a göre, Tanzimat aydınını "eski" olan her şeyi inkâra sürüklemiş olan bu duygusal tavrın bir sonucu olarak da okunabilecek inkâr, az ya da çok, sert ya da yumuşak bütün Tanzimat aydınlarında belli bir oranda mevcuttur. Oysa ona göre, tıpkı Heine'nin anlattığı hikâyede olduğu gibi, Batı inancını yitirir, sonra döner onu yeniden bulur, çünkü o uğraş alanıyla namuslu bir ilişki içindedir, bir şeyi yıkarken yıktığıyla açık bir yüreklilikle yüzleşir. Çünkü aradığı "şey" in arzusuyla, inancının ya

da inançsızlığının sahici acısıyla doludur. Dolayısıyla Batı'nın yıkıp yeniden yaptığı şey bir biçimde yıktığının hamuruyla oluşur o yüzden yeni yapılana biraz yakından bakıldığında biraz da eski olanın ruhuyla karşılaşılır. Tanpınar'ın Tanzimat aydınının genel karakteriyle ilgili söyledikleri doğru görünmekle birlikte, Batılı modernleşmenin bizim ruhumuza uygun bir istikamet edinememesinin kökleri çok daha derinlerdedir, aydınların sürecin biçimlenmesine katkıları yadsınamayacak olsa da, onların modernleşme karşısındaki durumları, kanımızca çarpık Batılılaşmanın bir nedeni değil daha çok bir sonucu olarak ele alınmalıdır. Tanpınar'ın Tanzimat üzerinden Batı'yla yüzleşmesinin başka bir deyişle modernleşmeyle ilgili düşüncelerinin açık ve örtülü kimi işaretlerini ele veren bu yazı, Batıyı örnek alarak modernleşmenin kaçınılmazlığına inanan, ancak "özden" uzaklaşılmasına da razı gelmeyen bir aydının bakış açısıyla kaleme alınmıştır ve yer yer paradoksal özellikler taşır. Söz gelimi "devam" ve "bütünlük" fikrinin kaybolmaya başlaması başta olmak üzere Tanzimat'a yönelik onca eleştiriden sonra, yazar birden bire dönerek Tanzimat'la yapılan her şeyin yarım kaldığını söylemek istemediğinden söz eder. Tam aksine Tanzimat döneminde "büyük zaman kayıplarıyla da olsa" çok şeylerin yapıldığını, bu yapılanlarla "nesilden nesile cemiyetimizin iç ve dış manzarasının değiştiğini" söz gelimi kadının toplumsal hayata girdiğini, toplumun Batılı fikirlere ve sanata daha açık bir hale geldiğini, insanımızın makinayla tanıştığını, devletin giderek "Avrupalaştığını" söyler. Yine de Tanpınar'a göre; yapılan bu yeniliğe, gösterilen onca çabaya rağmen, bu işte içimize sinmeyen bir "şeyler" vardır, bu yüzden de bizim için bir başkası, başka türlüsü, o gün olduğu gibi bugün de mevcuttur. İşte hem bizi Batılıdan, hem de Müslüman atalarımızdan farklı kılan ruh hâli budur (Tanpınar, 2017: 41). Tanpınar'ın bütün bu meseleler etrafında ortaya koymaya çalıştığı düşüncelerinden yola çıkıldığında, onun meseleleri siyasî olarak nasıl yorumladığı, kendisini bir aydın olarak nasıl tanımladığı noktasında kimi sıkıntılarla da karşılaşılmaktadır. Söz gelimi tıpkı Tanpınar gibi "bir arayış" içinde olan

Gökalp kendi kimliğini "Türk ulusundanım, İslâm ümmetindenim, Batı uygarlığındanım" (Gökalp, 2008: 52) şeklinde açıkça ortaya koyarken, Tanpınar'ın son tahlilde; "Garplıyım ama Şarklı bir Garplı" demesi, kapalı olduğu kadar, Gökalp'in yaklaşımından daha fazla izaha muhtaç bir ifadedir. Tanpınar, "Günlükler" inde hem şarklı hem garplı olabilir miyiz diye sorar. Sonra da bu soruya "elbette ki hayır" diye cevap verir. Ancak yazara göre; Garplı bir Şarklı olunabilir. Şark, bizim şimdilik çekirdeğimizdir ve uzun zaman da öyle kalacaktır. Kimliğimizden millet olarak vaz geçmek imkânsız olduğuna göre aksi mümkün değildir. Tanpınar'a göre; asıl imkânsız olan bir toplumun bütünüyle geçmişinden ve kimliğinden kopmasıdır (Dinler, 2018: 232). Tanpınar'ın insan ve toplum tasavvurunu açığa vuran şu satırlar, Durkheim'in her şeyin temeline toplumu, kolektif bilinci koyan, dolayısıyla toplumu bireye önceleyen yaklaşımından esinler taşıdığı kadar, Tanpınar'ın "devam" ve "medeniyet değiştirmesi" kavramlaştırmalarına da ışık düşürür. Tanpınar'a (2017: 18-19) göre, cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır (…) Çünkü "ebediyet boyunca yaşayacak olan fertler değil cemiyetlerdir. Bu yüzden "kaderin ve zamanın karşısında ancak cemiyetler ve onun tarihi varlığı olarak kabul edilmesi gerekli "milliyet" durur. Kısaca, en güçlü fırtınalara karşı "yapraklar değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan çınar dayanır."

Görünen o ki; Tanpınar, Tanzimat'la derinleşen ve kimilerince Batıyı örnek alarak modernleşme, kimilerine göre ise düpedüz özünü kaybetme süreci olarak değerlendirilen toplumsal değişmeyi, siyasî ve iktisadî alana pek fazla girmeden, daha çok sosyokültürel boyutlarıyla anlamaya, yorumlaya çalışmaktadır. Bunun böyle olması ise Tanpınar açısından belki de kaçınılmazdır, çünkü Tanpınar'ın Batının tarihine ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecine yönelik bakış açısını belirleyen entelektüel birikim, siyasî-iktisadî-tarihî ağırlıklı bir temelden çok, edebiyat ve sanat eksenli bir temele sahiptir. Tanpınar'ın "biraz" da kişiliğinden kaynaklanan

nedenlerden dolayı, başından beri siyasal olana karşı bir alerji, daha doğru bir deyimle bir "çekimserlik, kararsızlık" içinde olduğu görülmektedir. Ona göre politika, insan zihnini bütünüyle bulandırmasa bile, hem dikkatini dağıtmakta ya da başka yerlere çekmekte hem de sürekli olarak "insanın içinden bir şeyleri yemek" tedir. Böylece o, bazı kimseleri "muayyen fikirlerin adamı" yaparken, bazı kimselerin hayatını ümitsizliğe sürüklemekte, bazılarına ise ihtiraslar aşılayarak hayatını orada denemeye yönlendirmektedir (Okay, 2017: 293). Söz konusu alerjiyi, güncel siyasetin dışında, tarihte "siyasal olana karşı" bir alerji olarak okumak, kanımızca bize, Tanpınar'ın zihniyet dünyası hakkında önemli bir fikir verebilir.

2.5.3. Gelenek ve Modern Arasında: Radikal Batılı Bir Cumhuriyetçiden Kültürel Muhafazakârlığa

Tanzimat'tan bu yana devam edegelen bu geç modernleşme sürecinin "cebri" karakterini belirleyen temel niteliklerden biri olan "sürekli savaş" ortamına çok erken yaşlarda tanıklık etmeye başlayan Tanpınar için, bu çatışma ve gerilimlerle dolu sürecin, yerini, vatanın kurtuluşuyla beraber bir huzur ve barış dönemine bırakması büyük bir önem taşımaktadır. Yazar, 1919 yılında İstanbul'da Edebiyat Fakültesi'ne girdiği zaman, Millî Mücadele henüz başlamak üzeredir. Dolayısıyla bu dönem, bütün vatansever aydınlar gibi Tanpınar'ın da gözü kulağı Anadolu'dan gelecek haberlerdedir. Bu endişeli, huzursuz ruh halini onun, "bu hâl, bizim neslimizde büsbütün kuvvetli oldu. Çocukluğumun hangi devresine baksam, etrafımda ve kendi içimde bu vatan endişesini gördüm. İşte mütarekenin eşiğinde bu endişe beni büsbütün kaplamıştı" (Tanpınar, 2017: 301) cümlelerinde görmek mümkündür.

Kurtuluş Mücadelesi Cumhuriyet'le taçlanacak ve bu sürecin öncesinde vatanın bekası için ortaya çıkan İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık akımlarından son ikisi, eş bir deyişle Türkçülük ve Batıcılık, İslamcılığa galebe çalacaktır. Ancak bu arada hemen belirtmek gerekir ki; Gökalp'in söyleminde "Turancılık" olarak varlık kazanan

Türkçülük düşüncesi, Cumhuriyetin coğrafi sınırları içinde revize edilerek misak-ı millî sınırlarına dayanan akılcı bir ulusçuluğa dönüşecektir. Böylece, Gökalp'in "Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muasırlaşmak" (1918) bireşimiyle İslâm dinine yaptığı güçlü vurgu da, "Türkçülüğün Esasları" (1923)' nda yerini, milliyet vurgusunun dinî esaslara baskın geldiği daha ölçülü bir yaklaşıma bırakacaktır. Bunun böyle olması ise, dönemin siyasî koşulları dikkate alındığında eşyanın tabiatına gayet uygundur. Çünkü Kaya'ya (2006: 90-91) göre; Kemalist Devrimin ilk amacı; imgesel bir topluluk olan İslâm ümmetini başka bir imgesel topluluk olan Türk ulusu ile ikame etmektir, söz konusu ulusun nihai hedefi ise özerk bir modernlik yaratmaktır. Yazara göre; bu özerk modernliği yaratma çabalarında Kemalistler çok ileri gitmiş, ilk başta modernliği evrensel bir medeniyet olarak algılamışlardır. Onlara göre; böyle bir medeniyet, ancak toplumsal düzenin en ileri düzeyde rasyonelleşmesiyle mümkündür. (…) Dolayısıyla Türk modernleşmesine Aydınlanma düşüncesinin bir armağanı olan rasyonelleşmeyle, toplumsal alanda bu anlayışa karşı oluşan romantik reddediş arasındaki gerilim yüklü ilişkilerin, İmparatorluk'tan ulus devlete geçiş sürecinde temel bir rol oynadığından söz edilebilir.

Tanpınar, her ne kadar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecine karşı endişeli ve eleştiriler bir tavır içinde görünse de, bu eleştiri hiçbir zaman onun Batılılaşmanın gereğine inanmış bir aydın olduğu gerçeğine gölge düşürecek bir düzeyde değildir. Başka bir ifadeyle Tanpınar'ın eleştirisi bir bütün olarak Batılı modernleşmenin kendisine değil, bu süreci yöneten aktörlerin, Osmanlı-Türk toplumunun siyasî, iktisadî, sosyokültürel dinamiklerini, dinî ve tarihî hassasiyetlerini bilmemelerinden kaynaklanan duyarsızlıklarına, bu duyarsızlıktan doğan hatalara, değişen şartlara uygun olmayan ve süreci akamete uğrattığına inandığı yöntemlere odaklanır. Oysa adına ister duyarsızlık isterse kayıtsızlık denilsin, Tanpınar'ın hiç de hoşuna gitmeyen bu durum, aslında modernleşmenin temel niteliklerinden biridir.

Çünkü Çetin'e (2003: 21) göre modernleşme, çoğu zaman geçici olanın üstün tutulmasına yol açar ve geleneğin kurumsal biçimleri içinde açıklanan temel değerlerin de sık sık ret edilmişine neden olur. Oysa Tanpınar, için modernleşmek, mâziyle bütün köprüleri atmaya ya da geçmişten radikal bir kopuşa değil, onun "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinde açığa çıkan bir yeniden yapılanmaya karşılık gelir. Aydın'a (2013: 213) göre, Tanpınar bu noktada bize hazır bir reçete sunmaz, onun anladığı modernleşme serüveni daima sürprizlerle doludur. Mâziyi "dikkate alan" bir modernleşme sürecinde "arzu edilen tüm yeni değerler hayatın içinden çıkacaktır." Dolayısıyla Tanpınar mâziyi, bugünün canlı unsurlarıyla birleşerek şimdinin sunduğu imkânları derinleştirecek bir dinamik olarak görür ve onu bu geniş bir ufuk içinde ele alır. Ancak Osmanlı-Türk tarihi açısından Tanpınar'ın mâzisi, hocası Yahya Kemal'in tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesine bağlı olarak 1071'den sonra başlar. Bu yüzden de gerek Türk tarihi gerekse diğer toplumlar açısından bu tarihinin gerisine uzanan geçmiş, Gökalp' in düşüncelerine getirdiği eleştirilerde de görüleceği üzere onun ilgi alanının dışında kalır. Söz o, gelimi Cumhuriyet döneminin "Güneş-Dil Teorisi" gibi iddia ve arayışlarına karşı tepkilidir, ancak Cumhuriyet'in, özellikle kültür politikalarına karşı bu tür tepkilerini, siyasi düzyazılarında açıkça göstermekten ziyade romanlarında ortaya koymayı tercih eder. Söz gelimi "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde bu tepkisini, dile getirirken hep mâziden şikâyet ettiğimizi ve her zaman onunla meşgul olduğumuzu, oysa içten içe hep onu değiştirmek istediğimizi söyler. Yazar göre, bu durum Freud'un sözünü ettiği baba kompleksinden başka bir şey değildir. Bunun en açık ifadesi altı yüzyıllık bir geçmişi âdeta hiçe sayıp, kendine Etiler'de, Frigyalılar'da "bilmem ne kavimlerde" köken aramak çabalarında gösterir (Tanpınar, 2017: 115). Sanatçı psikolojisi açısından değerlendirildiğinde, hem Osmanlı'yı hem de Cumhuriyet'i tecrübe etmiş bir aydın ve sanatçı olarak Tanpınar'ın bu düşüncesinin, bize, hem kendi edebî portresini hem de düşünsel arayışını görmemizi sağlayacak bir

ayna tuttuğundan söz edilebilir. Bir estet olarak Tanpınar, mâziyi imgelemin süzgecinden geçirdiği için, kimi zaman onu idealize eder, ancak bunun böyle olması bir yerde kaçınılmazdır çünkü mâzinin ona bakan gözün ışığı altında yeniden canlanması nostaljinin temel bir özelliğidir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide Şark'ı sevip sevmediğiyle ilgili sorulan bir soruya, Şarkı elbette sevdiği, ancak onu bir zenginliği, bir hastalığı sever gibi sevdiğini, bu sevginin "bir nevi yaşanmış hayattan kalma bir sevgi" olduğu mealinde bir cevap verir. Başka bir deyişle Tanpınar, Şarkı ya da mâziyi, "Avrupalı olduğu için, Şarka bir Avrupalı gözüyle, "tefsir ederek" baktığı için sevmektedir. Hem ona göre, bunda bir "fevkalâdelik de yoktur, çünkü "her nesil mâzinin tefsirini yapar." Bu yüzden de mâziyi sevmek her daim "hususî bir bakış tarzı" dır (Tanpınar, 2017: 362). Mâziye yönelik bu "hususî" bakış açısı Tanpınar'ın yazdığı eserlere, daha çok da şiir ve hikâyelerine güçlü bir biçimde yansımıştır. Tanpınar romanlarında ve düzyazılarında ise, daha çok, Osmanlı-Türk toplumunun modernleşme sürecinin getirdiği bunalım ve açmazların bireyin ruhunda doğurduğu buhranlara, toplumsal alandaki etkilerine odaklanmış görünür. Öte yandan Cumhuriyet'in yönetici elitlerinin düşünce ve uygulamalarını yönlendiren temel bir unsur olan rasyonel ve sosyal gerçeklere uygun düşünme biçiminin, toplumsal, siyasal meseleleri anlamaya çalışırken Tanpınar'ı da teslim aldığından söz edilebilir. Yazar, buna bağlı olarak da modernleşme sürecinin doğurduğu sorunlar hakkında söz alırken, daha soğukkanlı ve gerçekçi bir tutum içindedir. Ancak Tanpınar'ın gerçekte aradığı "şey", Osmanlı'yla Cumhuriyet arasında kültürel bağlamda bir dengenin, bir uzlaşının nasıl kurulacağıdır, bu yüzden onun zihin dünyası Osmanlı-Türk mâzisine karşı, Cumhuriyet'in elitlerinde açıkça görüldüğü gibi, radikal bir hoşnutsuzluk ve kayıtsızlık içinde değildir. Evet, geçmiş geride kalmıştır ancak mâziyi toplumsal ve bireysel hâfızadan bir kalemde silmek siyasî açıdan ne mümkün ve ne doğru bir yaklaşımdır. Yazarın bu süreçte mâziyle bugünün nasıl ve nerede buluşup kucaklaşacağı konusunda zihinsel bir

zorlanma ve kafa karışıklığı içinde olduğu görülür. Çünkü içinde kendi istikbalini de aradığı Cumhuriyet, kendisinin aksine genel olarak, mâziyle bir bakışımsızlık, ona karşı derin bir kayıtsızlık içindedir. Oysa "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde de belirttiği gibi, Tanpınar'a göre; hâl yok, mâzi ve onun emrinde bir istikbal vardır ve biz farkında bile olmadan kendi istikbalimizi inşa (Tanpınar, 2017: 86) etmekteyizdir.

Öz'e (2012: 71) göre; bir estet olan Tanpınar'ın, Osmanlı'nın sanatsal ve kültürel mirasına büyük bir özlemle duyarken, aynı zamanda Kemalist Türkiye'nin modernliğe yaklaşım tarzının sığ ve biçimsel olduğunun farkına varmasına rağmen, bu yeni düzene sadakatini sürdürmesi ilginçtir. Bu durumun nedenleri anlaşılmadığında onun kültürel politikasını yorumlamak mümkün değildir. Öz'ün bu tespiti, Tanpınar'ın zihin dünyasını kavrayabilmek açısından gerçekten çok yerindedir, çünkü Tanpınar, geç modernliğin bütün sancılarını yaşayan bir toplumda erken olgunlaşmış modernist bir yazar olarak, daima eskinin ihmal edilmediği bir "yeni" den yana olmuştur. Ancak yazar, bir taraftan da kendi kişisel istikbalinin Tek Parti anlayışının biçimlendirdiği siyasete bağlı olduğunun farkındadır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Kürsüsüne profesör olarak atanması ve ardından gelen Tek Parti milletvekilliği, bu istikbal arayışının zor da olsa semeresini verdiğinin işareti olarak okunabilir. Bu yüzden kaçınılmaz bir biçimde, Öz'ün de dile getirdiği gibi "Batılı" bir zihne sahip olan Tanpınar'da açık ve radikal bir Kemalizm eleştirisi bulmak söz konusu olamaz. Öte yandan yazara göre; Tanpınar, çoklarının sandığı gibi "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde "Kemalizm'in bütününe değil, evrensel ve genel anlamda modernliğin bir parçası olarak gelişen sürece" bir eleştiri getirmiştir. Yazarın bu düşüncesinde elbette bir doğruluk payı vardır, çünkü her önemli edebî eser, çoğu kez kurgusu ve söylemiyle, yazıldığı bağlamın dışına taşar, başka bir deyişle zaman içinde kendisinin daha geniş bir çerçeve içinde değerlendirilmesine imkân sağlayan bir ufuk açar. Ancak yazar, yine de romanını kendisinin de içinde soluk alıp verdiği tarihsel bağlam içinde kaleme alır, dolayısıyla

yerellik esere yüklenecek evrensel bir bakışa öncel bir nitelik taşır. Kısaca Tanpınar'ın bu eseri her şeyden önce Kemalizm düşüncesi de dâhil, içinde yaşadığı modernleşme sürecine yönelik bir eleştiriyi örtük bir biçimde içinde barındırır. Dolayısıyla Öz' ün bu düşüncesi, Tanpınar'ın söz konusu romanını, yazarın otobiyografisini de hesaba katarak, yazıldığı tarihsel bağlam içinde değerlendirmekten ziyade, bu bağlama Weber'in rasyonelleşme ve bürokrasi benzeri kavramlarının ışığında, daha geniş bir çerçeve içinde yaklaşan sosyolojik bir nitelik taşımaktadır. Elbette Aydınlanma Döneminin akıl nosyonunun modernleşme sürecindeki varyantlarından biri olarak düşünülmesi gerekli rasyonelleşme ve bürokrasi, Max Weber'in kapitalist modernleşmenin sonuçlarını eleştirirken kullandığı en önemli kavramlaştırmalardandır. Fakat bu noktada "modernlik" ve "modernleşme" kavramları arasındaki örtük iyelik ilişkisine dikkat çekmek yerinde olacaktır. Tanpınar'ın söz konusu eserinde rasyonelleşme ve bürokrasi, Batının tarihsel yatağında, kendi iç dinamiklerinin bir sonucu olarak doğup gelişen "modernliğin" değil, jakoben ve biçimsel "modernleşme" den doğan çarpık bürokrasinin ironik ve trajikomik sonuçlarına odaklanır. Nasıl ki Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Tek Parti yönetiminin baskıcı ve biçimsel modernleşme tecrübesinin ironik bir eleştiri olarak da değerlendirilebilecekse, Okay'a (2017: 292) göre, tamamlayamadığı ve "ölümünden sonra müsveddeleri düzenlenerek yayımlanan romanı "Aydaki Kadın" (1987) da, aynı şekilde Demokrat Parti yönetiminin ironik bir eleştirisi olarak okunabilir. Sonuç olarak Öz'ün söylediği gibi Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", söylem açısından yazıldığı zamanı ve coğrafyayı aşan bakış açısı içinde elbette ele alınabilir. Ancak Tanpınar'ın, söz konusu romanında, ister istemez bir parçası olduğu, o yüzden de bir türlü açıktan eleştiremediği Kemalizm'in, aklına bir türlü yatmayan kimi uygulamalarına, edebî planda bir tepki gösterdiğini düşünmek daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Yıldırım'a (2012: 177) göre ise, Osmanlı kültürü almış, başta sanat ve edebiyat olmak üzere bu kültürün rahle-i tedrisinden

geçmiş biri olarak Tanpınar'ın Cumhuriyet'in getirdiği inkılapların bütününe müspet yaklaştığı söylenemez. Ancak Tanpınar, müspet bulmadığı inkılaplara bir aydın olarak karşı tavır almayı aklına bile getirmemiş, tıpkı hocası Yahya Kemal gibi devlette görev almayı tercih etmiş, ama göreceği tepkiyi de hesaba katarak yeri geldiğinde "hak bildiğini" söylemiştir. Yazar, bu tepkilerden birine, onun, Gazi Terbiye Enstitüsü'nde öğretmenken Dîvân Edebiyatının artık miadını doldurduğu düşüncesiyle müfredattan çıkarılması bildirisini gösterir. Yazar, aslında Tanpınar'ın bu savunduğuna gerçekte kendisinin de inanmadığını, ancak yine "bazı sebeplerden" dolayı bunları savunmak durumunda kaldığını söylemektedir. Yazara göre; Tanpınar, askerden oldukça çekinmektedir ve bu çekincesinin sebebi bilinmeyen nedenlerle askerlikten on ay geç terhis edilmesiyle de yakın bir ilişkisi vardır. Gerçekten de Tanpınar'ın edebî olmayan siyasî düzyazılarında ve özellikle "Günlükler" inde, kendisinin, hem edebî hem de siyaseten sürekli ihmâl edildiğine, değerinin bilinmediğine yönelik sıklıkla yakındığı görülür. Bu yakınmalar ise, kanımızca, yazarın kumar tutkusu ve bohem hayatının da etkisiyle sürekli yaşadığı parasızlık kadar, Tek Parti içindeki istikbal arayışlarıyla ilişkilidir.

Okay'a (2017: 291) göre, Tanpınar, 1953 yılında Paris'teyken, Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektupta, bir cemiyet hayatında hatalar olabileceğinden ancak adım başı geriye dönmenin mümkün olmadığından söz etmekte, bir yapıcılık devri içinde bulunan Türkiye'nin, devlet otoritesine ve "Avrupalı bir kafaya" muhtaç olduğunu söylemektedir. Ona göre, münevver, artık mâziyle köprüleri atmıştır ve bu söyledikleri bir "realitedir." Eğer Türk İhtilali bir medeniyet ihtilali olarak başarılı olmasa, ne imparatorluk kaybolacak ne de bugünkü Türkiye mâzisinden soyunmuş, "mukadderatı elinde tutanlarla", büyük kalabalığın arasında bocalayan bir memleket olacaktır. Fakat olan olmuştur. Tanpınar'ın kendi zihin dünyası açısından paradoksal bir nitelik de taşıyan bu sözleri, bir söylem analizine tabii tutulduğunda ortaya çıkan sonuç

şudur: Tanpınar, Türkiye'nin kaçınılmaz bir biçimde devlet otoritesinin öncülüğünde Avrupalılaşmasından eş bir deyişle modernleşmesinden yanadır. Çünkü Tanpınar'ın deyişiyle Türk İhtilali ya da Cumhuriyet, tarihsel süreç geriye döndürülemeyecek biçimde başarılı olmuştur. Öte yandan, yazara göre; devleti yönetenlerle, yönetilenler yani geniş halk kalabalıkları arasında rejimin ruhuyla ilgili bir zihniyet farkının bulunduğu açıktır. Yine de sonuç olarak Tanpınar'ın devletin öncülüğünde bir modernleşmeden yana olduğu, devleti yöneten zihniyetin gerisinde kaldığını düşündüğü geniş halk kesimlerinin bir şekilde Cumhuriyet'e kazanılması gerektiğine inandığı söylenebilir. Ancak bu noktada Tanpınar'ın sosyolojik bakımdan bu süreci karşıt ya da zıt güçlerin mücadelesiyle şekillenmeyen, âdeta kendi kendine gelişen tarihsel bir süreç olarak değerlendirdiğine yönelik gizli bir tavır sezilir. Bu tavrın altında ise, Tanpınar'ın yaşadığı süre boyunca bu sürecin biçimlenmesine, inandığı, savunduğu değerlerden taviz vermeyen bir aydın olarak etkin bir biçimde katılmak yerine, siyaseten Cumhuriyet seçkinleriyle birleşmeye yönelik bir çaba içinde olması vardır. Enginün ve Kerman'a (2007: 332) göre ise; Tanpınar, Cumhuriyet'in Batılı modernleşme yolunda attığı adımları sonuna kadar desteklediğini bazı konulardaki çekincelerinin altını çizerek şüpheye yer bırakmayacak bir kesinlik içinde dile getirir. İnkılapların taraftarı olduğunu ve dil meselesindeki ifratlar hariç, bu konuda geriye dönmeyi kesinlikle istemediğini, "Garplı" olduğunu açıkça söyler. Gerçekten de Tanpınar'ın en başından beri saltanatın ve hilafetin kaldırılması, Latin Alfabesinin kabulü, laiklik, Türkçe ezan uygulaması, medeni kanunun kabulü gibi temel devrimlere karşı, dönemin Müslüman muhafazakâr aydınlarında görüleceği gibi muhalif bir tavır içinde olmadığı açıktır. 1945'te söylediği "şurası meydandadır ki; bundan böyle her yolda, her alanda geriye dönmek şöyle dursun, eskinin unsurlarını bile saklayamayız, 1923 güneşi bir özenmeden değil, bir yıkılışın önlenmesi için duyulan ihtiyaçtan doğdu" ifadesi, onun Cumhuriyet modernleşmesine nasıl baktığını itiraza yer bırakmayacak bir biçimde ortaya

koymaktadır (Tanpınar, 2017: 127-128). Tıpkı bu yazıda da görüleceği üzere, Tanpınar'ın Tek Parti rejiminin hâkim olduğu 1930-1940'lı yıllarda gazete ve dergilerde yazdığı yazılarda, kendi ikbal arayışlarının da etkisiyle devlet otoritesine kayıtsız şartsız itaate eğilimli koyu bir Cumhuriyet taraftarı olduğu görülür. Söz gelimi Cumhuriyet'in Türk Ocaklarının yerine kurduğu Halkevlerinin on ikinci yıldönümü üzerine kaleme aldığı yazısında, muhafazakâr kesimin pek de hazzetmediği halkevleri hakkında övgü dolu sözler eder. Ona göre; "İnkılâpçı Türkiye, Halkevleri ve onun milli hayata getirdiği birlik fikriyle kendisinin olan yeni hayat şekillerini yaratacaktır. (…) Halkevleri bu kurtarıcı düşünceyi "şuurlaştırmak" derinleştirmek, onu hayatımızın her dönemi için esaslı bir yapıcı haline getirmek amacıyla açılmıştır (Tanpınar, 2017: 55). Ancak yazarın bu yıllarda yazdığı yazılarla, 1950 ve sonrasında yazdıkları kıyaslandığında üslûp açısından önemli bir farkın olduğu da gözden kaçmamaktadır. Tanpınar'ın, 1950'den sonra yazdığı yazılarda, "medeniyet değiştirmesi", "devam ederek değişmek değişerek devam etmek", "Tanzimat'la başlayan buhran ve ikilik", "kökü mâzide olan âti" gibi başlıklar altında kategorize edilebilecek konularda daha özgür konuştuğu ve Tek Parti döneminde dile getiremediği kimi konularda daha eleştirel bir üslûp takındığı görülmektedir. Bu da istikbal arayışında her daim yeni fırsatlar için tetikte olan Tanpınar'ın, deyim yerindeyse suyun akışına göre hareket ettiği, gerektiğinde siyasî koşulları da dikkate alarak nabza göre şerbet verdiğinin göstergesidir. Tanpınar'ın 1960'da Demokrat Parti'ye yapılan İhtilali alkışlaması, yazdıklarıyla da askerî darbenin yanında durması, onun, modernleşme sürecinin gerçek bir demokrasinin esaslarına dayanılarak yürütülmesini içtenlikle isteyip istemediği düşüncesine gölge düşürecek niteliktedir. Tanpınar (2017: 126), 1960 Kasım'ında "Ulus" ta yazdığı "Atatürk'ten Alınacak Ders" başlıklı yazının sonunda "Demokrat Parti idaresi bu derse ve büyük tecrübeye gözlerini kapadığı için on senemizi ve bu kadar imkânı yaktı, kül etti. İkinci Cumhuriyet'in yeni Türkiye'sinin kurucusunun yolunda hiç tereddütsüz yürüyeceğine

eminiz ve bununla mesuduz" demek suretiyle 27 Mayıs İhtilali'ni açıkça selamlamaktadır. Yıldırım'a (2012: 178) göre Tanpınar, alkışladığı 27 Mayıs'tan sonra bir kaç kez İnönü'yle görüşmek için teşebbüste bulunmuş, elini öpmek için fırsat kollar. Bu teşebbüslerin nedeni elbette ki yeniden milletvekili olmaktır, görüşmek ve İnönü'nün elini öpmek için birkaç kez imkân da bulur, ancak belli ki İnönü'nün ajandası Tanpınar için bu kez doludur. Okay ise, Tanpınar'ın 1960 yılında Günlüğüne yazdığı, "Demokrasi hükümeti beni az çok heyecanlandırdı. Bu işin istendiği gibi yürümeyeceğine, henüz o seviyede olmadığımıza emindim. Demokrasinin bir elit işi olmadığını çok iyi biliyorum" (Okay, 2017: 292) sözlerinden yola çıkarak, Tanpınar'ın siyasal düşüncesinin aslında otoriter bir rejimle örtüştüğünü ve bu süreci kendi kişisel ikbali için bir imkân olarak düşünmüş olabileceğinden söz etmektedir.

Sonuç olarak; gerek romanlarından gerekse dergi ve gazetelerdeki düzyazılarından hareketle, Tanpınar'ın Batılı modernleşmeye bakış açısını, genel hatlarıyla şu şekilde özetlemek mümkündür. Tanpınar'a göre; Osmanlı İmparatorluğu, Batının bilim ve teknoloji alanında hızla gelişmesinin bir sonucu olarak siyasî, iktisadî, teknolojik ve sosyokültürel alanlar başta olmak üzere birçok konuda geride kalmıştır. Bu geri kalmanın önüne geçmek için, devletin üst katmanlarında başlatılan yenileşme hareketleri, özellikle Tanzimat'ın bilgisizliği, programsızlığı, "ben yaptım oldu" tarzı buyurucu mantığı yüzünden, ilk önce borçlanma ve üretim sorunu nedeniyle derin bir iktisadî krize yol açmıştır. Osmanlı toplumunu ayakta tutan sosyokültürel yapının özellikleri dikkate alınmadan yapılan Batılı reformlar ise; zaman içinde toplumsal dokuda bir kültür ve uygarlık buhranına neden olmuş, bu buhran hem kişisel benliğimizi hem de toplumsal hayatımızı ikiye bölmüştür. Kaplan'a (2015: 284-285) göre; bunda "Batı'nın sanatının, ev eşyasının, eğlence tarzlarının, muaşeretlerinin" bizimkilerin yanında yerden biter gibi yeşermesinin büyük bir payı vardır. Yazar, Tanpınar'ın Batılılaşma hareketinin 1923'den sonra daha da kökleşip hızlandığına, bu durumun

eskiyle bağları tamamıyla kopardığına inandığını, bu durumun Tanpınar'ın deyişiyle "hayat şekillerimizi" yitirmemize yol açtığını, toplum olarak Cumhuriyet'in yönetici sınıfının uygun gördüğü yabancı şekilleri almamıza rağmen Batı uygarlığına geçemediğimizi söylemektedir. Oysa Batılılaşma karşısındaki düşünceleri zaman içinde bir takım farklılıklar gösterse de Tanpınar'ın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan geniş bir zaman dilimindeki gelişmelere, başka bir deyişle merkezi İstanbul olan büyük bir imparatorluktan Başkenti Ankara olan bir ulus devlete dönüşme sürecine, Batılı, rasyonel bir bilinçle yaklaştığı söylenebilir. Tanpınar, Yaşar Nabi'ye yazdığı mektupta, "1932'ye kadar çok cezri bir garpçı" olduğunu, "Şark'ı bütünüyle reddettiğini, ancak 1932'den sonra "kendisine göre tefsir ettiği bir Şarkta" yaşadığını, Türkiye'nin asıl yaşama ikliminin de böylesi bir terkip olacağına inandığını açıkça söylemektedir. Ona göre, kaleme aldığı "Beş Şehir" (1946) ve "Huzur (1948)", yazacağı bütün eserlerin çekirdeğini oluşturan, söz konusu terkibe yönelik deyim yerindeyse birer arkeolojik kazı ya da sosyal bir araştırma niteliğindedir (Tanpınar, 2017: 348).

Tanpınar, yitip gidenin değerini ve aynıyla geriye döndürülemeyeceğini bildiği kadar, yeni kurulmakta olanın mahiyeti ve "neliği" konusunda da, şimdiki zamanın imkân ve şeraitini hiçbir şekilde dikkatten kaçırmayan uyanık bir bilinç içindedir. Tanpınar'da geçmişin ve şimdinin nerede buluşup nerede ayrılması gerektiğine yönelik temel mesele, milletin bekasının ve geleceğinin "bu modern çağda" gerçekçi bir anlayışla nasıl inşa edilmesi gerektiği noktasında düğümlenir. O, Batıyı da Doğuyu da kendi tarihsel ve toplumsal gerçekliğimizin ayrılmaz bir parçası olarak görmekte, geriye dönmenin imkânsızlığını bilmenin huzursuzluğu içinde, bu iki parçanın, çerçevesini 'şimdiki zamanın' oluşturduğu bir düzlemde nasıl bir araya getirilebileceği konusunda düşünmektedir. Tanpınar konusunda önemli incelemeler kaleme alan Handan İnci, "Nihayet Dergisi" (26.06.2020)'ne verdiği bir mülakatta, bu bir araya getirme konusuna Tanpınar'ın düşüncelerinden hareketle mûsıkî bağlamında değinir. Yazar, Tanpınar'ın,

“Huzur” (1948) romanında da tartıştığı gibi, Dede Efendi’yi de, Bach’ı da dinlemekten zevk almayı öğrenmemiz gerektiğine, bunların ikisinin de kültürümüzün bir parçası olabileceğine inandığından söz eder. Yazara göre, Tanpınar için, birini diğerine tercih etmeye gerek yoktur, aksine o, ikisini de kendimize ait kılabileceğimiz, iki kültürün de sahici ve değerli olanını hayatımıza katabileceğimiz, iki âlemin arasında bir tamlık oluşturabileceğimiz düşüncesindedir. Yazara göre; Tanpınar için “bu bir sentez değil, bir seçmece, eş bir deyişle bir yan yanalık durumudur.”

2.6. AHMET HAMDİ TANPINAR'DA "DEVAM EDEREK DEĞİŞMEK" DÜŞÜNCESİ VE KÜLTÜREL SÜREKLİLİĞİN UNSURLARI OLARAK DİN, MÛSIKÎ VE MİMARÎ

Tanpınar, daha önce de dile getirildiği gibi kültürü, dünden bugüne süreklilik içindeki canlı unsurların, kıymetlerin bir manzumesi olarak görür. Dolayısıyla Batılı modernleşmeyle gelen kültürel yabancılaşma tehlikesine karşı onu toplumsal geleceğin üstüne inşa edilmesi gereken en sağlam temel olarak değerlendirir. Pitirim Sorakin (1974: 252-253), “Kültürün Muhtelif Bölümlerindeki Değişmenin Sür’atı ve Onları Bağlayan Correlationun Şiddeti Üzerinde İncelemeler” adlı yazısında, tıpkı Tanpınar’ın söylediği gibi, “kültür” denilen şeyin, değişmenin sürekli bir processus’u olduğunu ifade etmektedir. Yazar, W.F. Ogburn’un maddî kültür alanında meydana gelen değişmelerin manevî kültür alanında, manevî kültürdeki değişimin maddi kültürel alanda yapacağından daha fazla değişmelere neden olacağı yönündeki düşüncelerine eleştirel bir anlayışla yaklaşır. Bilindiği üzere Ogburn’a göre; tarihsel süreç içinde kültürün maddî olmayan bölümünün de maddî kültürden daha önce değiştiğini gösteren durumlar olmakla birlikte, bir toplumsal değişmede maddî kültürdeki değişmelerin daha önce meydana geldiği ve kültürün manevi alanda kalan kısmını zorunlu olarak dönüştürdüğü daha doğru bir yaklaşımdır. Ogburn’un bu düşüncelerinin izi sürülerek denilebilir ki, tarihsel süreç içinde maddi kültür unsurlarının nicel birikimi, manevi

kültür unsurlarından daha hızlı ve çoktur. Bunun bir sonucu olarak maddi kültür alanındaki nicel birikim, bir noktadan sonra nitel bir sıçrama yaratarak kendi alanında manevi kültürü de derinden etkileyecek bir değişime yol açar. Manevî kültür alanının bu hızlı değişim sürecine uyum sağlayamaması maddi kültür alanıyla manevi kültür alanı arasında, maddi kültür alanının lehine bir "ahenksizliğin", "boşluğun" doğmasına yol açar. Sorakin, Ogburn'un, "cultural lag" ("kültürel boşluk" ya da "kültürel gecikme") olarak adlandırdığı, kültürün maddî ve manevi alanları arasında, maddi kültürün manevi kültür üzerindeki etkisinin sonucunda meydana gelen "ahenksizliğe" yönelik bir takım eleştirel tespitlerde bulunur. Ona göre, bu düşünce determinist bir yaklaşım içermekte olup kusurludur. Çünkü tarihsel olarak maddi kültürün oluşumunda ve değişiminde, insan zihninin, yaratıcılığının ortaya koyduğu icatlar büyük ölçüde belirleyicidir. Sorakin'in sözleriyle "İcatlar, insan düşüncesinin ve bilginin maddeleşmesi ve bilimin genel haline" bağlıdır. Öyleyse, teorik açıdan ele alınıp sıkı bir incelemeden geçirildiğinde, manevî kültürün doğasında var olan özlerle ya da ortaya koyduğu ürünlerle, maddi kültürü etkileyerek gelişme ve değişimleri tetiklediği söylenebilir. Söz gelimi, tarihte "maddî kültürün durakladığı kimi dönemlerde, Budizm'in, Hıristiyanlığın, İslâm'ın ilk yüzyıllarında da görüleceği üzere, toplumların dinsel tavırları sürekli bir biçimde değişmiştir. Bu değişime bağlı olarak dinsel kültürün çevresinde oluşmuş, onun manevî ögeleri olarak değerlendirilebilecek müzik, güzel sanat, edebiyat, ideoloji de farklılaşarak dönüşmüştür. Sorakin'in bu düşüncelerinin izinden gidilerek manevî kültür alanındaki değişmelerin tıpkı İslâm'ın yayılma döneminde ya da Batı'da Haçlı Seferleri'nde görülebileceği gibi, tarihte, toplumsal değişmeyi hızlandırma açısından maddî kültürel alandaki değişmelerden daha önemli bir rol oynadığı düşüncesine ulaşılabilir. Manevi kültürün maddi kültür üstündeki etkisi sadece Sanayi Toplumu öncesi döneme özgü bir durum da değildir. Söz gelimi Marx, Batılı toplumlardaki kapitalist gelişmeyi iktisadî yapıya bağlı olarak toplumsal sınıflar

arası çatışmaların bir ürünü olarak anlamlandırırken, Weber, onu "Protestan Ahlakı ve Kapitalizm" ilişkisinde de görüleceği üzere, özgün bir dinsel yönelimin çalışma ahlakının yarattığı bir dönüşüm süreci olarak yorumlamıştır.

W.F. Ogburn'un maddi alandaki kültürel ilerlemenin manevî alanlardaki gelişmeleri belirlediğine yönelik yaklaşımını ve Sorakin'in bu düşünceye yönelik eleştirel bakış açısı, kültürel süreklilik ekseninde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın konuya ilişkin düşünceleriyle birlikte ele alınabilir. Kanımızca böyle bir okuma, Tanpınar'ın kültürel süreklilik ekseninde, "değişerek devam etmek devam ederek değişmek biçiminde dile getirdiği, "eski-yeni", "gelenek-modernlik", "Garb-Şark", "Osmanlı-Cumhuriyet", "mâzi-âti" gibi dikotomik kavramsallaşmalarına, yazarın "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" düsturu altında dile getirdiği düşüncelerine daha zengin bir yaklaşımı mümkün kılacaktır.

2.6.1. Tanpınar'da "Devam Ederek Değişmek, Değişerek Devam Etmek"

Tanpınar, "kültürel değişim ve süreklilik" konusunda, Ougburn'un yukarıda sözü edilen düşüncelerine benzer bir yaklaşım içindedir. Yazar, Tanzimat'tan itibaren Batıyı örnek alarak ortaya konulan maddî, bir başka deyişle teknik, hukuk, yönetim ve eğitim alanında yapılan çalışmaların biçimlendirdiği somut kültürün, manevî kültür unsurları üzerinde kurduğu tahakkümün bozucu-yıkıcı etkilerine odaklanır. Aynı şekilde tıpkı Sorakin'in yukarıda değinilen, manevi ve maddi kültür arasındaki ilişkiye dair söylediklerine benzer bir yaklaşım içinde, kültürel sürekliliğin ve ahengin sağlanmasında, kültürün maddi unsurlarının olduğu kadar manevî unsurlarının, özellikle Müslümanlık ve onun çevresinde yaratılmış kültür ve sanat ürünlerinin de büyük bir etkisi olduğunu düşünür. Tanpınar, maddi ve manevi kültür unsurlarının ahenk içinde bir araya gelmesiyle yaratılan Türk-Müslüman kültürüne karşı hissiyatını şu sözlerle dile getirmektedir:

> Doğrusu istenirse Müslüman şark hiçbir zaman, hiçbir yerde bizde olduğu kadar güzel, zevkli, ölçülü olmadı. Yunan nisbetiyle Roma azamet ve şevketini âdeta

> pür Rönesans bir zarafetle hiçbir mimarî bizimki kadar doyurmadı. Mistik felsefe ve din pek az yerde, hayatı çürütmeden onunla bu kadar yakından birleşmiştir. Mûsıkîmizin ruh cünbüşü, eskilerin tâbiriyle şevki de aynı şeydir. Taş, duvar, yaldızlı yazı, nağme ve şiirin bütün hayatın malı olduğu çok nâdir ve özlü medeniyetlerden birinin sahibiyiz (Tanpınar, 2017: 195).

Tanpınar, Batılı modernleşmenin gereğine ve yararına inanmakla beraber, Tanzimat'la dönemiyle başlayan ve toplumsal-kültürel alanda yaratacağı sorunlar düşünülmeden yürütülen plansız Batılı modernleşmenin, yüzyılların imbiğinden süzülerek gelen kendi öz kültürel varlığımız açısından zararlı sonuçlar doğurduğuna, kendi tarihi yatağında akan kültürel sürekliliği, bu yatağın dışına çıkararak akamete uğrattığına işaret eder. Tanpınar'a göre, önü arkası düşünülmeden, kısa, orta ve uzun vadeli toplumsal sonuçları hesaba katılmadan yapılan Batılı reformlar, iktisadî ve siyasî açıdan zaten zor bir dönem geçiren imparatorluğu adım adım bir batağa sürükleyerek, zamanla içinde çıkılamaz sorunlarla baş başa kalmasına yol açmıştır. Ona göre; Tanzimat'la başlayan bu reform süreci, "bir medeniyet değiştirmesi" dir ve bu durum özellikle kültürel alanda yol açtığı sorunlar açısından değerlendirildiğinde, tarihsel olarak bir makas değişimine işaret eder. Bu "medeniyet değiştirmesi" başka bir değişle "bir medeniyetten başka bir medeniyete geçme", kültürel alanda bir "buhran" a yol açmış, düşünsel planda etkileri günümüze dek uzanan bir "ikilik" e neden olmuştur. Söz konusu olan "ikilik", etkilerini felsefe, din, siyaset, sanat ve edebiyat başta olmak üzere birçok alanda ortaya koyar ve tarihten bugüne devam eden kültürün eş bir deyişle geleneksel olanın yanı başında, onunla kaynaşma ve uzlaşmaya değil, gerilime ve çatışmaya dayalı yeni bir kültürün gelişimine işaret eder. Akkan'a (2016:105-106) göre, Bergson'un zaman felsefesini benimseyen Tanpınar, ustası Yahya Kemal gibi imtidad kavramını savunur. Ona göre, "değişim köksüz olmamalı; bugün, temellerini maziden alırken yarınlara uzanmalıdır." Tanpınar tarihsel açıdan "kültürel süreklilik" düşüncesinden yanadır, hep yeniyle eski arasında bir kaynaşma, bir uzlaşı arayışı içinde görünür. Dolayısıyla Tanpınar'ın, Tanzimat-Cumhuriyet hattında yenileşmeye karşı

tutumunu olabildiğince böyle bir denge içinde belirlemeye çalıştığı bilinen bir gerçektir. O, Yahya Kemal'in "kökü mâzide olan âti" düşüncesinde dile gelen imtidâd kavramını "gelişerek değişmek" olarak yorumlar ki; bu Tanpınar'ın sözlüğünde köklerden kopmadan yenilenmek anlamına gelmektedir.

Türkdoğan (1996: 302), Batılılaşma karşısındaki yanılgımızın, Batılı değer yargılarının, inanç ve kültür sistemlerinin oluşturduğu bir dünya görüşünü, kendi tarihî gelişmemizin bir yansımasıymış gibi telakki etmek, benimsemekten kaynaklandığını söylerken, aslında Tanpınar'ın sözünü ettiği "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği bu "ikilik" düşüncesine işaret etmektedir. Yazara göre, Batı uygarlığının geçirdiği tarihsel evreler, "Batı insanının dünya görüşü, yaşam biçimi ve zihniyet kategorilerinin bir ürünüdür." Batı uygarlığının dolayısıyla da Batılı insanın merkezî özelliklerinden biri "olayları bir zaman süreci veya organik deyimle bir gelişme olarak görmek," dolayısıyla insanı ve dış dünyayı bu anlayış içinde kavramaktır. Bu bakış açısı, tarihsel süreç içinde Batı uygarlığının insan, toplum ve evren anlayışını biçimlendirmiştir. Oysa Doğu'da "öze dönüş, kendi "mahiyet-i ruhiyetisen" yöneliş esastır." Bu bağlam içinde Batı, bir nicelikler dünyasıdır, Doğu'da ise nesneler niteliksel değerlerine göre incelenerek ele alınmış, mâna ve ruha girilmiş, ancak biçim ve kalıpla ilgilenilmemiştir. Tanpınar'ın "Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" adlı yazısında ortaya koyduğu görüşler, genel olarak Türkdoğan'ın düşünceleriyle bakışımlıdır. Tanpınar'a (2007: 130-131) göre; Doğu ve Batı arasında ilk bakışta göze çarpan ayrılıklardan biri "bu iki zihniyetin eşya ve madde karşısındaki davranışlarıdır. Tanpınar, "eşya ve maddeden" hem gerçek anlamıyla eşya ve maddeyi, hem de en geniş manasıyla fikir, hayal, zihni ve içtimai hayatın bütün verilerini kısaca" düşünen zekâ ve işleyen el karşısında nesne (obje)" kastettiğini söyler. Ona göre, Doğu, maddeyi olduğu gibi yani doğal haliyle veya ona ilk rastladığında verdiği değişiklikle kabul eder, "telkin ettiği ilk hususiyetle" yetinir. Bu karşılaşmada Doğu'nun eşya üzerindeki tasarrufu, bazen

ulaşılması imkânsız gibi gözüken kimi mükemmelliklere ulaşır ancak "çarçabuk teessüs eden bu gelenekte bu mükemmellik durur, kalıplaşır." Batı ise, maddeyi elinde sürekli evirip çevirir, onu, hep "zihninin karşısında tutar", onun hakkında en derin, en etraflı bilgilere sahip olmaya çalışır, onu başka maddelerle ilişki içinde düşünür, maddede bir takım başka niteliklerin, mükemmelliklerin imkânlarını arar. Tanpınar, Doğu'nun ve Batı'nın maddeye bakış açısının farklılığına elmas işçiliğini örnek göstermekte, elmasın anavatanı Doğu iken, elmas işçiliğinin vatanının Batı olduğunu, bu yüzden "iyi yontulmuş elmas ve pırlantanın adının bizde "Flemenk" olduğundan söz eder. Bu örnekten yola çıkan Tanpınar, yazısının ilerleyen bölümünde, Müslüman medeniyetinin bugün tıpkı elmas işçiliğinde olduğu gibi, en ince işçiliğini, üretimini yaptığı kemanın yanı sıra kanunun da aslında Müslüman medeniyetinin icadı olduğunu, bunları icat ettiğinde Müslüman medeniyetinin gerçekte Batı medeniyetinin bir yüzü olduğunu söyler. Bu dönem öyle bir dönemdir ki, Kadim Yunan ve Lâtin'in miras ve tecrübelerine sahip olan bu medeniyeti, Aristo'yu öğrenmek için bütün Avrupa Endülüs medreselerine akın etmektedir. Görüleceği üzere, Tanpınar'ın kültürel süreklilik ekseninde ele alınabilecek bu düşünceleri iki temel inancı yansıtmaktadır. Bunlardan biri, sayılan nedenlerden dolayı Doğu'nun madde karşısındaki zihniyet farklılığı, ikincisi ise bu zihniyet farkından ötürü tarihsel süreç içinde Doğu'yu galebe çalan Batı'nın kültürel ve entelektüel gelişiminin gerisinde Doğu medeniyetinin önemli bir payı bulunduğudur. Ancak burada dikkat edilmesi gereken şey, Tanpınar'ın Doğu'nun Batı'ya üstün olduğunu söylediği o dönem, eş bir deyişle İslâm'ın, özellikle Antik Yunan'dan yapılan tercümelerle, bir Rönesans yaşadığı 11. ve 12. yüzyıllar, Batı'nın kör bir karanlık içinde yaşadığı, Orta Çağ'a tekabül etmektedir. Dolayısıyla bu dönem, Batı'nın henüz tanışmadığı Antik Yunan Felsefesinin İslam medeniyetine etkisiyle ışık Doğu'dan yükselmekte, Müslüman medeniyetinin yıldızı parlamaktadır. Ancak İslâm medeniyetinin bu yükselişi Gâzali'yle başlayan ve Müslüman kültürün en son

Endülüs'te etkisini kaybetmesiyle nihayet bulan bir sürecin sonunda çöküşe geçecek, kültürel planda bir donmaya uğrayacaktır. Kanımızca bu donmanın sebeplerinden en önemlisi, siyaset alanını ve toplumsal hayatı elinde tutan dinin skolastik ve Ortodoks yorumlarının insan aklına galebe çalarak, insan, doğa ve evren hakkında takdire şayan bir yol alan Müslüman zihnini felce uğratmasıdır. Bunun yanı sıra, bu dönem Müslümanlık, Antik Yunan'dan ve Roma'dan felsefeyi, hukuku, devlet yönetiminin esasına ve işleyişine ilişkin düşünceleri alırken, bu medeniyetlerin resim, heykel, mimarî gibi güzel sanatlarına, edebiyatlarını dışarda bırakmış, bunlara kayıtsız kalmıştır. Elbette bunda Arap toplumlarında edebiyatın özellikle de şiirin çok gelişmiş olmasının yanında İslâm'ın resim ve heykele "hoş bakmamasının" önemli bir payı vardır. Daha önce sözü edildiği gibi Batı açısından bu dönem, Doğu vasıtasıyla daha yakından tanışacağı kendi asıl kültürel kaynaklarına henüz çok uzak olduğu skolastik bir dönemdir.

Bilindiği üzere Doğu üzerinden yaşadığı bu kültürel tanışma ve bu tanışmanın getirdiği zenginleşmeyle birlikte Batı'da, Rönesans ve reformla karakterize yepyeni bir dönemin, hatta yeni bir çağın kapıları aralanacaktır. Tanpınar, nerdeyse iki yüzyılı aşkın bir süre farklı Müslüman coğrafyalarda yaşayan sözünü ettiği bu Müslüman medeniyetinin yeniden doğuşunun (Rönesansının), neden Batıda olduğu gibi, kendi iç dinamikleriyle bütünleşerek bir süreklilik kazanamadığı, deyim yerindeyse İslâm'ın skolastik bir yorumu içinde donup kaldığı konusunda bize bir şey söylemez. Çünkü o, Batı medeniyetinin temellerinde böyle bir kültürel geçmişin olduğuna inanmakla beraber, Türk-Müslüman medeniyetinin tarihini, kültürel sürekliliğin miladını, Hocası Yahya Kemâl gibi Türklere Anadolu'nun kapılarını açan 1071 Malazgirt Savaşı'yla başlatır. Tanpınar "Beş Şehir" (1946) de, yukarıdaki satırlarda Batı'ya atfen kullandığı "elmas işçiliği" ni bu kez Türk-Müslüman medeniyetinin kültürel gelişim evrelerini anlamada kullanır. Tanpınar'a (2019:134-135) göre, Türk-Müslüman atalarımız

"İstanbul'u iyi bir elmas yontucusunun eline geçmiş bir mücevher gibi" işlemişlerdir, camilerimiz hem dışardan hem içerden bakıldığında bu işçiliğe en güzel mimarî örnektir. Ancak bu işçilik bir günde olmamıştır. Bu incinin böyle sade kendi ışık külçesi olarak oluşabilmesi için, "ilkin Selçuklu sedefinin yüzyıllarca bir yığın mazi mirası ve yerli anane üzerine kapanması, sonra İznik'le Bursa'nın imbiklerinden geçmesi, kabuklarını yavaş yavaş atması; Nilüfer imaretinde, Yıldırım'da, Yeşil'de, Edirne'deki Üç Şerefeli' de sağlamlığını denemesi lâzım" gelmiştir. Tanpınar'ın anlattığı bu "hikâye" de, Türklerin Müslümanlıkla, tasavvuf yoluyla tanışmış olmalarının büyük bir yeri vardır. Bilindiği gibi, tasavvuf Türklere önce Orta Asya'da, Hoca Ahmet Yesevî'nin gönülleri yumuşatan sade diliyle seslenecek, daha sonra Anadolu'da, Yûnus'la ve Mevlâna'yla kemâle ulaşarak tamamına erecektir. Tasavvufla yoğrularak yeni bir mâna kazanan Türk-Müslüman medeniyetinin yarattığı kültürün, başka bir deyişle Tanpınar'ın mimarî, edebî ve sanatsal planda "Beş Şehir" (1946) de izini sürdüğü bu kemâlin, en güzel örneklerini, Erzurum'dan Konya'ya, Bursa'dan İstanbul'a, bütün Anadolu'da görmek mümkündür. Ancak, yazık ki; Tanpınar'a (2019: 157) göre, "yapmasını çok iyi bilen ve seven Şark", muhafaza etmesini bilmez, söz gelimi "Sultanahmet Camii'nin yapılması için beş vezir sarayı birden yıkılmıştır. Hiç şüphesiz bu caminin yapımıyla Osmanlı çok büyük bir eser kazanmış, ancak, "Kanunî devri gibi en parlak döneminde yapılan" bu saraylar hakkındaki mimarî bilgimiz eksik kalmış, kültürel sürekliliği sağlayan zincirin en önemli halkalarından biri kopmuştur.

Öte yandan Selçuklu ve Osmanlı'da, kuruluşundan beri devletle hemhal olan, onun istikrarına büyük katkılar sağlayan tasavvuf, zaman içinde iktisadî ve siyasi nedenlerden dolayı "yoldan çıkarak", Sünnî İslâm'ın Osmanlı İmparatorluğu'nda Ortodokslaşmasına yol açar. Bu Ortodokslaşma, özellikle 17. yüzyıldan başlayarak, Osmanlı toplumundaki siyasî, iktisadî ve sosyokültürel gelişmenin önünü kesen durgunlaşmanın ana nedenlerinden biridir. Antik Yunan'ın pagan kültürü ve sanatının,

Roma'nın askeri ve hukukî alandaki verimlerinin yanı sıra, İslâm tasavvufunun da etkileriyle giderek hümanist bir hal olan Hıristiyan Medeniyeti ise, Rönesans ve Reformasyon süreciyle birlikte kendisine yeni yollar edinir. Kâh yeni değerlerle çatışıp uzlaşarak kâh eskinin modern olanla kaynaşmaya uygun canlı unsurlarıyla hemhâl olarak, kültürel bir süreklilik içinde, önce Aydınlanmaya, sonra da Sanayileşmeye doğru ilerler. İşte Osmanlı'nın sürekli yenilgiyle sonuçlanan savaş meydanlarında karşılaştığı ve Tanzimat reformlarıyla kısa sürede düzeyine ulaşacağını düşündüğü Batı, 18. ve 19. yüzyıllarda yeni icatların üretime etkisiyle gelişmiş, siyasi, iktisadî ve kültürel istikrarını büyük oranda sağlamış olan bu Batıdır. Ancak bunu söylerken Batı'nın yaşadığı toplumsal değişim sürecinin, özellikle Dinî Reformasyon ve Rönesans'la başlayan, Aydınlanma ve Sanayi Devrimi'yle ilerleyen dönemlerin, siyasi, iktisadi ve sosyokültürel alanlarda, Osmanlı'nın gerçek anlamda Tanzimat'la başlayan Batılılaşma sürecinden, çok daha radikal kırılmalar içerdiği unutulmaması gereken bir gerçektir. Batı, toplumsal ve kültürel değişimini kendi tarihsel yatağında yaşamış olmakla birlikte, onun, insan ve toplum tasavvurunda meydana gelen köklü değişimler, izi en çok mimarî eserlerde, sanat ve edebiyat ürünlerinde de sürüleceği gibi, Osmanlı'nın yaşadığı toplumsal değişimle kıyaslanamayacak bir derinlik içerir. Ortaylı'ya (2007: 15) göre, gerçekte Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyılın sonunda kadar, egemen kültürün Balkan kültürü olduğu bir Balkan İmparatorluğudur. Bu imparatorluk 16. yüzyıldan sonra Ortadoğu kültür bölgesine girer, 18. yüzyıldan itibaren ise Avrupa kültürünün derin baskısına maruz kalır. 19. yüzyılda Osmanlı toplumunda meydana gelen toplumsal, hareketlilikler, kurumsal değişmeler, birçok tarihçinin ve düşün insanının "kötü Batılılaşma", kültürel yozlaşma ya da gerileme, dağılma, sömürgeleşme gibi "ksenofobik (yabancı düşmanı) değerlendirmeler ve kavramlaştırmalarla açıklamaya çalıştıkları "niceliksel ve niteliksel" olarak bir patlama yaratır. Yazara göre, bu tür kavramlaştırmalar yanlıştır ve bu tutum, o dönem kaçınılmaz olarak yaşanması gereken

radikal düzeydeki toplumsal değişmelere, özellikle aydınlar tarafından gösterilen duygusal bir tepkinin bir sonucudur. Çünkü Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte yaşanan modernleşme deneyimi, Batı'nın yaşadığı modernliğin yol açtığı sonuçlarla karşılaştırıldığında, bizim yaşadığımız "tecrübe", toplumsal ve kurumsal düzeyde, Batıdaki kadar radikal ve trajik sonuçlar doğurmaz. Bilindiği gibi, modernleşme denilen olay, bir toplumda sarsıcı etkiler yaratmakta, o vakte kadar yaşayan kültür kalıplarını ve toplumsal kurumları kimi zaman bütünüyle ortadan kaldırırken kimi zaman dönüştürmektedir. Osmanlı-Türk modernleşmesi, Batı'nın Rönesans'tan bu yana yaşadığı toplumsal değişmeler ve bu değişmelerin yol açtığı sonuçlarla karşılaştırıldığında Ortaylı'nın düşüncelerinde bir haklılık payı bulunmakla birlikte, kanımızca modernleşme sürecinin kendisi, Osmanlı-Türk modernleşme deneyimi de dâhil olmak üzere, özellikle siyasî, iktisadî, tarihî ve sosyokültürel açıdan kendine özgü renkler taşıyan geleneksel toplumlarda, kökleri kültürel tarihin derinliklerine dek uzanan gündelik alışkanlıkları, geleneksel değerleri ve ritüellerin yanı sıra, uzun vadede sosyal bütünleşmeyi zayıflatan ve toplumsal zihniyeti dönüştüren oldukça zor bir süreçtir. Bu, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesiyle itiraz ettiği, kültürel sürekliliği akamete uğratan bir toplumsal değişme olarak işaretlediği "şey" dir. Tanpınar'ın Tanzimat'a bakış açısı, bu araştırmanın muhtelif bölümlerinde daha önce de dile getirildiği gibi yer yer paradoksal özellikler de taşır. Sözgelimi "Beş Şehir" (1946) de, Batılı modernleşme konusunda hesapsız, kitapsız, kısaca ufuksuz olarak suçladığı Tanzimat konusunda yazdığı şu satırlar bunun en açık göstergesidir: "Tanzimat İstanbul'a büsbütün başka bir gözle baktı. O, bu şehirde, iki medeniyeti birleştirerek elde edilecek yeni bir terkibin potasını görüyordu" (Tanpınar, 2019: 118). Bu satırlar Tanpınar'ın kimilerinin sandığı gibi bir sentez arayışında olmadığını göstermesinin yanı sıra, Tanzimat'a yönelik şiddetli eleştirilerini de belli ölçüde yumuşatmaktadır.

Sonuç olarak, Ersungur'a (2012: 36) göre; kültür doğası gereği geçmişten geleceğe doğru bir süreklilik içindedir ve toplumların modernleşme sürecinde kültürel varlık bileşenleri değişip dönüşmektedir. Tanpınar'ın "Devam Ederek Değişmek Değişerek Devam Etmek" biçiminde ortaya koyduğu tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi, bu "değişip dönüşmenin" gereğine inanmakla beraber, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zaman diliminde, geleneğin canlı unsurlarını dikkate almayan, Batılı modernleşmenin getireceği toplumsal sorunlar konusunda öngörüsüz, yukarıdan aşağıya doğru işleyen "Medeniyet Değiştirmesi" ne bir tepki olarak geliştirilmiştir. Gerçi Batılı modernleşmenin yukarıdan aşağıya ya da tavandan tabana doğru işlemesinin tarihsel açıdan derin siyasî, iktisadî, sosyokültürel nedenleri vardır. Söz gelimi Batılı anlamda toplumsal sınıfların olmayışı, özellikle Müslüman bir burjuva sınıfının değişime rengini ve kokusunu verecek bir kıvama ulaşmamış olması bu noktada önemlidir. Kısaca söylenirse Göle'ye (1991: 131) göre, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batıcı seçkinlerle Müslüman halk arasındaki kopukluğun nedeni, işte bu, "tarihsel zayıflığın bir sonucudur" ve kanımızca bu zorunluluk, Osmanlı-Cumhuriyet modernleşmesinin tavandan tabana işleyişini belirleyen en önemli etkenlerin başında gelmektedir.

Tanpınar'ın "Devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin gerisinde, yazarın tarih ve kültür konusundaki bakış açısını derinden etkilemiş olan hocası Yahya Kemal'in "imtidât" düşüncesi bulunur. Yahya Kemal'in sözlüğünde "gelenekten" kopmadan, değişen dünyaya uyum sağlamayı ifade eden bu kavram, Kemal'in "kökü mâzide olan atiyim" sözlerinde gerçek değerini bulur. Kemal, bu sözü Türkler açısından tarihsel sürekliliğin miladı ve Müslümanlığın mahiyeti konusunda bir türlü anlaşamadığı Ziya Gökalp'in, biraz da şaka yollu söylediği "Harabisin, harabati değilsin/Gözün mazidedir, ati değilsin" dizelerine karşı söylemiştir. Dizelerin bütünü şöyledir: "Ne harabi, ne harabatiyim/Kökü mazide olan bir atiyim" Kemal'e göre; söz

konusu âti için, Gökalp'in yaptığı gibi tarihsel açıdan çok uzaklara gitmeye gerek yoktur. Bir toprağın vatan, bir milletin millet vasfını kazanabilmesi için bin yıllık bir süre yeterlidir. Kemal'e göre zaman denilen mefhum, "mâzî, hâl ve istikbâl diye üçe taksim edilirse de bu çok itibârî bir taksim olur" çünkü ancak "sâbit olan bir şey üçe taksim edilebilir; "lâkin dâimâ yürüyen bir şey taksim edilemez. "Hâl" dediğimiz şey yarından sonra "mâzî" olacak, istikbâl dediğimiz gelecek günler dahi, zaman yürürken "hâl" olacaklar, sonra da mâzîye karışacaklardır. Öyleyse hakîkatte mâzî, hâl ve istikbâl denen bir şey yoktur. Tam tersine ortada sadece bir "imdidâd" vardır. Yahya Kemal sözleriyle söylenirse; Bu imtidâd hattının ortasında "hâl" içinde yaşmakta ve gelecek kısmını görememekteyizdir. Geçmiş olan kısmını ise tarihçilerin aktardıkları kadar bilmekte ya da o kısmın, bize miras kalan eserlerinde tecrübe etmekteyizdir. Millî varlığımızdan, sadece geçmiş olan dönemler tahayyülümüzde bir bütün hâlinde durmaktadır (Kemal, 1985: 65). Kemal'in bu görüşlerinden hareket eden Tanpınar, zengin imkânlarla dolu güçlü bir gelecek için, geçmişi ve şimdiyi geniş bir ufuk içinde buluşturmak, birbirine bağlayarak kaynaştırmak ister. O kendine aydın olarak tarihi bir görev vermiştir: "Mâzî ile hesabını gören bir Türkiye'nin peşinde" dedir, "memleket içindeki vazifesi" budur" (Aydın, 2013: 15). Tanpınar, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" olarak dile getirdiği bu "kültürel süreklilik", yazarın şu satırlarında ruhunu tam olarak ele verir:

> Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir sahil arar. Hâlbuki millî hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır, hakikî kırılışlar ve kopuşlar ancak yaratış ucubeleri, yarım mahlûklar vücuda getirir. Çünkü hayatın ortasında onun bir parçası gibi değil, kendi dağılmış zerrelerinde devam ederler. Tıpkı ölümde olduğu gibi (Tanpınar, 2001: 24).

Görüleceği üzere, hem Yahya Kemal'in "imtidâd", hem de Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" biçiminde ortaya koyduğu düşünceler, kültürle ilgili olduğu kadar zamanla da ilgilidir. Bu düşüncelerin şekillenmesindeyse her

ikisinin de deyim yerindeyse "Dergâh Dergisi" vasıtasıyla rahle-i tedrisinden geçtikleri Henri Bergson'un zaman kavrayışının büyük bir öneminin olduğu muhakkaktır. Bilindiği gibi Bergson'un zaman felsefesi, mekanik zaman ve ruhsal zaman ayrımına dayanmaktadır. Adlandırmalardan da anlaşılacağı üzere, mekanik zaman geniş anlamıyla, rasyonel aklı kutsayan pozitivist anlayışın, büyüden arınmış insan ve toplum tasavvurunu ele verirken, ruhsal zaman, insanın iç dünyasına, bir başka deyişle iç saatinin işleyişine atıfta bulunmaktadır (Demir ve Şahin, 2018: 472). Bergson'a göre; insanın kabuğunu kırarak iç huzura ulaşması, ancak içinde işleyen gerçek zamanın, başka bir deyişle mâziyi ve geleceği yaratıcı bir tekâmülle kavrayan "hâli" n farkına varmasıyla başlayan bir süreçtir. Kahraman'a (2000: 27) göre, Tanpınar Bergson'un zaman anlayışının getirdiği süreklilik düşüncesinden ve Yahya Kemal'in tarih ve kültürle ilgili düşüncelerinden hareketle ilginç bir denemeye girişmiş, biraz da umutsuzca, Batılı ve Doğulu değerler ekseninde yaratılacak "organik bir toplum düşüncesine" yönelmiştir.

Tanpınar'ın "kendi kendimle âşikâr bir biçimde tezattayım" (Kahraman, 2000: 25) cümlesinden yola çıkıldığında, hem Osmanlı'yı hem de Cumhuriyet'i tecrübe etmiş bir geçiş döneminin aydını olan Tanpınar'ın, "mazi ile hesabını görmek" düşüncesi, bireysel hayatında yaşamak zorunda kaldığı "buhrana", "parçalanmaya" ya da en hafif deyimiyle "huzursuzluğa" teşmil edilebilir. Tosun'a (2002: 367)'göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e hızlanarak yaşanan medeniyet ve kültür değişimine yakından şahitlik etmiş bir yazar olan Tanpınar, kaleme aldığı romanlarında bu değişimle beraber gelen toplumsal ve bireysel "çarpılmayı" işler. O, yeniyi sahiplenmekle birlikte, sonuna kadar mâziye sadıktır ve medeniyet değiştirmesiyle gelen bu kırılmayı bir türlü hazmedememektedir. Çünkü bu değişimle beraber "zaman ve bütünlük parçalanmış, bilinç yaralanmış," insanı ve toplumu ayakta tutan değerler çözülmeye başlamıştır. Onun özellikle "Huzur" (1948) da ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954)

romanlarındaki kahramanlar, "sentezci oldukları için" parçalanmış bir ruha sahiptirler ve buhranlarının kaynağı yeniyle gelen ikilik ve seçimsizliktir. Yazar, Tanpınar'daki bu ikilik ve buhran düşüncesine onun "Yaz Yağmuru" adlı hikâyesinden bir örnek verir: "Sabri bu ağacın komşu bahçe ile bulunduğu yer arasında bir türlü karar verememiş gibi darmadağın, bir kısmı duvara yapışmış, bir kısmı duvarın üstünden aşmış haline her gördükçe şaşırıyordu. Tıpkı benim gibi."

Tanpınar'ın mâzi ve şimdi arasında kurmaya çalıştığı uzlaşı ve bütünlük arayışı, onun çoklarının kendisine atfettiği, Doğu ve Batı arasında kurmaya çalıştığı "sentez" den, bu konuda izini sürdüğü düşüncelerden azade değildir. Okay'a (2012: 163) göre; Tanpınar'ın bugün bile farklı kesimlerden, farklı siyasi görüşlere sahip insanlardan ilgi görmesinin nedeni onun bir "orta yol insanı" olmasından, başka bir deyişle eklektik olmasından değil, eski ile yeni, Batı ile Doğu arasında bir "armoni" aramasındandır. Ancak Tanpınar'ın, Batı ve Doğu konusundaki düşüncelerinin izinden gidildiğinde, bu iki sosyal gerçeklik arasındaki gerilim ve çatışmayı birçoklarının sandığı gibi, bir uyuma ya da bir senteze ulaştırmaya çalışan bir kişilikle değil, gözlem gücü, bu trajediyi derinden yaşadığı için oldukça keskinleşmiş bir geçiş dönemi insanının yaptığı çarpıcı tespitlerle karşılaşılır. Oysa bu sentez arayışı kimi yazarlarda, sözgelimi Peyami Safa'da, oldukça açık bir üslûpla dile getirilmektedir. Safa'ya göre, Doğu, Batı'ya, Batı'nın bir dönem yakından tanıdığı ama sonradan büsbütün yitirdiği bir ruhluluk (spiritualité) verecek, Bunun karşılığında ise ondan maddeyi ve tabiatı zekâ emrinde kullanmanın "âmeli sırrını" alacaktır. Eğer Doğu "bir madde ihmali, Batı bir ruh kifayetsizliğiyse, Türklerin millî hamlesi Doğu'nun ruhuyla Batının maddesini bu "zifaf döşeği" nde birleştirecektir (Gürbilek, 2016: 182). Tanpınar içinse bu gerçekleşmesi pek öyle mümkün görünen bir düşünce değildir. Tanpınar'ın bu düşüncesi "Mahur Beste" (1944) ye, "Şark yok, şark öldü. Bizler yetimiz. Unutmaktan başka çaremiz yok. Yetimlikten kurtulmak için unutmalıyız" sözleriyle yansır (Tanpınar, 2005: 89).

Tanpınar'a göre; biz, Tanzimat'la birlikte Şarkı ve Garbı birleştirmek istemiş, hatta böyle yapmakla yeni bir fikir bulduğumuzu sanmışızdır. Oysa tarihte bu tür tecrübeler her zaman yapılmıştır ve bu tecrübelerin sonucu "daima iki çehreli insanlar" yaratmıştır (Kahraman, 2000: 27). Yazara göre; Batının, medeniyet ve insan tasavvurları son tahlilde birbirinden farklıdır, bu yüzden de Şarkla Garp birleşemez: "Şarkla Garp birbirinden ayrı" dır. Öyleyse Tanpınar için esas olan şey, kendi kimliğine yabancılaşarak Batılılaşmak değil, kendi öz değerlerini, zenginliklerini inkâr etmeden, bunları kendi bünyesine katarak "Şarklı bir Batılı olmanın" yollarını aramak, bulmaya çalışmaktır.

2.6.2. Tanpınar'da Kültürel Sürekliliğin Unsurları

Tanpınar, Tanzimat'la başlayan Batılı modernleşme sürecinin kaçınılmazlığını inkâr etmemekle beraber, bu değişimin toplumsal yapıda yol açacağı sorunlara ve bu sorunların çözümüne yönelik ortaya konulacak politikalara karşı duyarlıdır. Dolayısıyla Tanzimat'ı, geleceği öngörmeden attığı hesapsız kitapsız adımlar nedeniyle eleştirir. Tanpınar'a göre, her medeniyet, modernleşme tecrübesini kendine özgü tarihsel koşulları ve dinamikleri dikkate alarak yaşayabilir. Yazar, medeniyeti, dünden bugüne devam edegelen bir kıymetler manzumesi olarak düşünür ve modernleşme sürecinde bu kıymetler manzumesini bir arada tutan harcın çatlatılmaması gerektiğine inanır. Kaya'ya (2006: 76) göre, modernleşme, sadece kıtaya ya da belirli bir coğrafyaya, sözgelimi Batı'ya özgü bir durum değildir. Her toplum kendine özgü tarihî şartları eş bir deyişle siyasî, iktisadî, sosyokültürel gerçekliği içinde, gerek Batı'nın, gerekse başka toplumların geçirdikleri tecrübelerden yararlanmak suretiyle pekâlâ modernleşebilir, bu modernleşmenin kendine has bir rengi ve kokusu da olabilir. Yazarın modernleşmenin kendine özgü bir nitelik taşıyabileceğine dair tespiti yerinde olmakla beraber, modernleşme, 'masum' bir süreç de değildir, çünkü o, özünde statik değil, farklı dinamiklerle işleyen, siyasi, iktisadi ve sosyokültürel alanları dönüştüren karmaşık bir

süreçtir ve bu sürecin ilk dönüştürdüğü alanlardan biri de kültürdür. Ancak yine de, kültürel alandaki dönüşümün, son tahlilde, modernleşme tecrübesini yaşayan toplumun tarihsel özgünlüğüne, kurumsal olarak sürecin nasıl yönetildiğine, kısaca o toplumun iç dinamiklerine bağlı olarak ilerlediğini kabul etmek gerekir. Dolayısıyla modernleşme, geniş manasıyla "gelenekle" ilişkilendirildiğinde, teorik açıdan, sanıldığının aksine toplumların geleneksel kültürel değerlerini sürdürmelerinin önünde bir engel değildir. Elbette bu geleneksel değerlerin modernleşme süreciyle girdikleri etkileşimde sağ kalabilmeleri ya da daha olumlu bir ifadeyle modernleşme sürecini besleyebilecek güçte olmaları gerekir. Öyleyse her özgül kültürün, kendine özgü bir modernlik yaratma potansiyeli barındırdığı bir gerçektir. Ancak bu gerçeğe, kültürün modernleşmenin ruhuyla girdiği derin ilişki sonrasında homojen olmaktan çıkacağı, dolayısıyla yeni koşulların ışığı altında, yeni bir bakış açısıyla tekrardan yorumlanması gerektiği de eklenmelidir.

Öte yandan modernleşme sürecini, "kimin", "kimlerin" yönettiği sorusu önemlidir. Çünkü modernleşme süreci, rengini ve kokusunu "biraz" da bu süreci yöneten aktörlerin düşünce ve eylemlerine borçludur. Mardin (1983: 97), Osmanlı'daki modernleşme sürecinde devletin ve devleti temsil eden aktörlerin, "mahalli kültür temalarını geliştirebilecek grupların önüne geçtiğini, bu yüzden "aşağı kültür" ün durgun kaldığını" söyler. Oysa Batı'da edebiyat ve sanat, özellikle roman ve müzik, "aşağı kültür" ün kaynaklarından, dinamizminden el alarak gelişip dönüşmüştür. Yazara göre, meseleye böyle yaklaşılınca "bizde köylü temalarını işleyen Osmanlı Beethoven'lerine ya da Schubert' lerine neden rastlanılmadığı" anlaşılır. Mardin'in ortaya koyduğu bu sonucun gerisinde daha derin meseleler olduğu açıktır. Söz gelimi Osmanlı'da, Batı'da olduğu gibi, tarihsel süreç içinde bir burjuva sınıfının ortaya çıkmayışı, topluma has maddî ve manevî kültür öğelerinin dünyevî bir bakış açısıyla işlenemeyişine, dolayısıyla bu ögelerin toplumun ortak hafızasına somut olarak

kaydedilememesine, bir gelenek içinde gelecek kuşaklara etkili bir biçimde aktarılamamasını neden olmuş gibidir. Bunun böyle olmasında İslâm dininin, bu dinin tasavvuf gibi kimi yorumlarının yanı sıra, Osmanlı iktisadî yapısının ve buna bağlı zihniyetin dünya ve insan tasavvurunun Batı'dan farklı olmasının önemli bir yeri vardır.

Birçok konuda olduğu gibi "kültürel süreklilik" ve toplumsal değişme konusunda da, başından sonuna değişmeyen tek bir Tanpınar portresi ortaya koymak mümkün değildir. Çünkü Tanpınar, çağın, çok çeşitli iç ve dış dinamiklerinin etkisi altında hızlandığı bir geçiş döneminin aydınıdır. Dolayısıyla Doğulu ve Batılı değerler arasında bocalayan, yeni bir yol arayan her aydın gibi, bu toplumsal değişmeyi iliklerine kadar yaşamıştır. Tanpınar'ın düşünceleri bu hızlı toplumsal değişmenin de etkisiyle zaman içinde önemli bazı değişiklikler gösterir. Söz gelimi Şark'la Garp arasında aradığı dengeye ilişkin yukarıdaki satırlarda ortaya koyduğu "Şark öldü", "Garpla Şark Birleşemez" gibi katı düşünceler, Cumhuriyet'in geriye döndürülemez bir süreç özelliği kazandığını gördükçe değişir. Yerini kişiye, ilk okunuşta paradoksal bir kavramlaştırma gibi gelen "Şarklı bir Batılı" nın nasıl olunacağı sorusuna ve bunun imkânlarını aramaya bırakır. Tanpınar'ın bu arayışında, hem Doğu'yu hem de Batıyı -özellikle kültür ve sanat üzerinden- karşılaştırmalı bir biçimde ele alacak geniş bir birikime sahip olmasının büyük bir etkisi olduğu açıktır.

Tanpınar, Osmanlı-Türk medeniyetinin Fatih ve Kanunî' yle ulaştığı güçlü askerî ve siyasî zirveyi, kültürel ve sanatsal açıdan da bir doruk noktası olarak değerlendirmektedir. Yazar, bu zirveye giden yolda, Osmanlı'nın kendini "Şarkî Roma" nın mirasçısı olarak görmesinin, onun askerî ve idarî olduğu kadar kültürel ve sanatsal zenginliğini hiç çekinmeden kendi bünyesine katmış olmasının büyük bir önemi olduğuna inanmış görünür. Tanpınar'a (2019: 124-125) göre, bu kültürel ve sanatsal zenginliği bütün ihtişamıyla yansıtan İstanbul, bir "terkip" tir. Eskinin ve yeninin, yerlinin ve yabancının ahenk içinde kaynaştığı ve gümrükten geçen her şeyi

rahmanîleştiren bu terkibin temelinde, "Müslümanlık ve İmparatorluk müessesi, bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında döndüren" kendine özgü bir "iktisadî şartlar bütünü" vardır. Ona göre; bu terkibin içinde "asıl yayı çeken ve âhengi gösteren şeyler bizimdir." Bunlar, şehrin kendisi, bizim olan mimarlık, bizim olan musiki ve hayat, nihayet hepsinin üstünde dalgalanan hepsini kendi içine alan, neşesi ve sevinci, hüznü ve kederiyle bize özgü bir hissiyatı yansıtan "zaman ve takvim" dir. Dolayısıyla diğer bütün münferit sazların içinde kaybolduğu bu büyük orkestranın içindeki ana sazlar, "bizim" dir. Tanpınar'a göre, medeniyet, nesilden nesile devam eden bir değerler mânzumesidir. Tanpınar, bu konuda Hocası Yahya Kemal'in düşünceleriyle uyum içinde görünür. Yahya Kemâl'e (1985: 65) göre; İstanbul'da o zamanki medeniyetin, manevî havasıyla, ahlâk ve görgü kurallarıyla, hayat şartlarıyla yaşayan ve bunların gücüyle Eski İstanbul'un güzel semtlerinin görünümüne zevkinin mührünü vuran Türklük, gerçek Şark medeniyeti içinde hükmünü sürdürmektedir. Ancak Tanzimat'la birlikte başlayan ve Cumhuriyet'le güçlenen modernleşme sürecinin bir sonucu olarak artık bu Türklük, "Garp medeniyetinin havası ve kaideleri, hayat şartları içinde yaşamakta" dır. Kemal'e göre, artık bu gerçekliğin ışığı altında hareket etmek ve "ona göre mesken, semt ve şehir yaratılmak zorunluluğu" vardır. "Türklük millî şuuruna sahip olursa, hayat ve varlık manzarası, eskisinden başka üslûpta" da olsa yine de güzel olabilir. Ki Kemâl'e göre "imtidâd" içinde (ki) değişiklik (aslında) budur." Yahya Kemal'in bu düşüncesi, Tanpınar'da karşılığını "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düsturunda bulur. Tanpınar'ın Tanzimat'la beraber bozulmaya başladığını söylediği, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin bir fonksiyonu olan kültürel süreklilik ise, bir toplumun ruh ikliminin korunmasının yanı sıra, başka milletler karşısında bekası için hayatî derece önemlidir. Tanpınar'ın bu konudaki düşüncelerine dikkatle bakıldığında, onun söz konusu kültürel sürekliliğin sağlanmasında, Müslümanlığın yanı sıra -ki bu Müslümanlık, yüz yılların imbiğinden

süzülmüş, kendine özgü kokusu ve rengi olan bir Türk Müslümanlığıdır-, mûsıkînin, mimarînin, edebiyatın, çini, tezhip, hat, minyatür gibi güzel sanatların da büyük bir payı olduğuna inandığı görülür. Bir estet olan Tanpınar, bu sözünü ettiği alanlar konusunda ciddi bir kültürel birikime sahiptir. Emil'e (2010: 121) göre; kendisi ressam olmadığı halde, Türk ve Avrupa resmini Tanpınar ayarında bilen ve "derinliğine yorumlayan" başka bir sanatçı daha yoktur. Aynı durum Tanpınar'ı biraz yakından tanıma bahtına ulaşmış her insan için, edebiyat, mimarî ve mûsıkî için de aynı şekilde geçerlidir.

2.6.2.1. Kültürel Sürekliliğin Sağlanmasında Dinin Önemi ve İşlevi

Klasik sosyologlardan Weber, dini, "ruhun kurtuluşu için bir girişim" olarak tanımlarken Durkheim onun, "bir kilise etrafında bireyleri toplayan bir dayanışma unsuru olduğunun altını çizmektedir" (Özbolat ve Macit, 2016: 207). Durkheim'in bu tanımı sonradan daha ileri bir aşamaya taşıyarak toplum ve dini özdeş saymıştır. Din, insanın kişisel olarak sadece kutsal olanla ilişkisini belirleyen bir olgu değil, aynı zamanda insanı içinde yaşadığı toplumun kültürüyle, ruhuyla tanıştırıp bütünleştiren, ona gündelik hayatında rehberlik eden, sosyal gerçeklikleri anlama ve yorumlamasını sağlayan toplumsal bir olgudur. Kaplan'a (1999: 15) göre ise, din ve kültür birbirinden ayrı iki vakıa olarak kabul edilmekle birlikte, her ikisi arasında hayatî bir münasebet vardır. Yazara göre, "din, kültürü aşan ve onu besleyen bir kaynaktır." Kaplan, bu düşüncesini güçlendirmek için T.S. Eliot'ın konuyla ilgili şu cümlesini anar. Eliot'a göre, "kültür, aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş bir şeklidir." Dolayısıyla Okumuş (2014: 453)'un da söylediği gibi, "genel olarak toplumda dinden bağımsız bir sosyalleşmeden bahsedilemez. Dinin toplumun, toplumsal hayatın bir yazgısı, bir ruhu, varoluşsal bir boyutu olduğu düşünüldüğünde bu anlaşılır bir durumdur." Dinin bir başka sosyal işlevi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da inandığı gibi, insanlığın geçmişten bugüne ortaya koyduğu maddî ve manevî mirasa dair, dinî, ahlaki ve estetik değerleri, toplumsal hafızaya kaydederek hem muhafaza edilmesini hem de

gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak olmuştur. Dinin, dünden bugüne devam eden bir süreç içinde, insanın yarattığı her türlü maddi ve manevi kültürel unsuru gelecek nesillere aktarmadaki gücü, onun bir toplumdaki kültürel sürekliliğin sağlanmasındaki en temel bileşenlerden biri olduğunun apaçık bir delilidir. Dinin "bizzat kendisi, kültürde değişim gerçekleştirmek veya tersine kültürü korumak isteyebilir. Din bu değişimi veya korumayı gerçekleştirebilecek boyut ve donanımlar itibariyle güçlüdür" (Okumuş, 2016: 290). Okumuş' un bu sözlerinden yola çıkarak dinin, Anadolu Selçuklularından Osmanlılara uzanan zamansal bir çizgide, devlet kurucu bir niteliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Din, özellikle Osmanlı devletinin kuruluş felsefesi olan fütuhat düşüncesinin temelinde yatan en önemli sosyal olgulardan biridir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültür ve sanatın en yaratıcı bileşenlerinden biri olarak gördüğü din ya da daha doğru bir ifadeyle Müslümanlık, tarihsel süreç içinde Osmanlı-Türk toplumunun dünyevî ve uhrevî dünya anlayışını biçimlendirmiş son derece dinamik bir olgudur. Birol Emil'e (Tanpınar, 2017: 17) göre; Tanpınar, "milliyet mefhumunun mucizesi ve yapıcı sırrı" olarak gördüğü "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" fikrini, din de dâhil bütün cemiyet meselelerinin yanı sıra, kültür ve sanat alanına da uygulamıştır. Onun için tıpkı din gibi, "tarih, millet, cemiyet, kültür, sanat, her şey edebîlik boyunca uzanan bir devam zinciridir."

Kurumsal olarak dinin, kendi dışında kalan varlık alanını başka bir deyişle kültürel ve toplumsal hayatı biçimlendirecek bir güç haline gelebilmesi ise, Peter L Berger'in deyimiyle ancak onun "yasallaşmasıyla mümkündür. Din, bütün toplumsal kurumları ve onların bir fonksiyonu olan kültürel alanı, söz konusu toplumsal kurumlara "nihai olarak geçerli bir statü bahşetmekle, yani onları kutsal ve kozmik bir referans çerçevesine yerleştirmekle yasallaşır" (Berger, 2000: 95). Berger'in söyledikleri Tanzimat'tan günümüze devam eden sosyolojik bir çerçevede İslamcılığa karşılık gelir. Turhan'a (1969: 289) göre; İslâmcılık, "şeriatın "mahzı hikmet, mahzı hakikat ve mahzı

adalet" olduğuna dair bir methiye veya İslamiyet'in terakkiye mani olmadığının bir müdafaanamesidir." Her ne kadar bu akımın içinde "koyu şeriatçılar" ve "mutediller" in varlığı bilinmektedir. Ancak sonuçta her ikisi için de, terakkimize mani olan İslamiyet değil, bize Müslümanlık adı altında öğretilen yanlış an'aneler ve hurafelerdir. Tanpınar'ın buraya kadar Turhan'ın bu sözlerine katılacağı muhakkaktır. Ancak, Turhan, İslâmcılar için asıl olanın, "bütün İslâm kavimleri arasında hiçbir fark gözetmeksizin halifenin çevresinde şeriat esasında birleşmek olduğunu söyler. Onlara göre bu sayede "bir gün gelecektir ki hakikî İslâmiyet, Müslümanlığa karşı gelen dalâletlere galebe çalacak, hükümdarı yeryüzündeki Müslümanların halifesi bulunan bu memleket, bir kez daha akvamı İslâmiyet'in başına geçerek onları semti saadete doğru yönlendirecektir. Tanpınar'ın, Kültürel bir Müslüman olarak, gerek Berger'in sözünü ettiği anlamda, dinin kurumsal varlığının toplumsal hayatın bütün alanlarını kendi katı kurallarına göre düzenlemesine, gerekse İslâmcılığın toplum ve devlet anlayışına karşı olduğu açıktır. Elbette Tanpınar, Osmanlı'da dinin, devlet katında olduğu kadar toplumsal hayatta da önemli bir işlev taşıdığını çok iyi bilmektedir. Ancak Müslümanlıkla ilişkili yazdıklarına bakıldığında, onun hem devlette hem de toplumsal hayatta, temsil edilen kurumsal, resmî dine daha eleştirel baktığı, Türk-Osmanlı toplumunun hayatının içinde canlı bir unsur olarak yaşayan, Şerif Mardin'in kavramlaştırmasıyla "halk Müslümanlığı" na ("Volk İslâm") karşı ise daha derin bir hissiyat içinde olduğu hemen görülmektedir. Söz gelimi Tanpınar'a (2019: 102) göre, Osmanlı-Türk tarihine bakıldığında, işlevsel açıdan İslâm ulemasının ve şeyhlerin tarihteki rolü kadar tezatlı çok az şey vardır. Bunlar, kimi zaman "fitneyi ortadan kaldırmak veya ona yol vermemek için en çetin istibdatlara razı olmuşlar, kimi zaman da cezbeleri tutunca en olmadık zamanlarda hakikati çekinmeden dile getirmek yoluyla "sözün ayağa düşmesine ve fitne kapılarının ardına kadar açılmasına" neden olmuşlardır. Yine Tanpınar'a (2019: 152) göre, dinin her şeyin temeli olduğu bu

gecikmiş Ortaçağ'da "bütün aksülameller onun bünyesinde" gerçekleşmektedir. Çoğu Müslümanlığı yeni kabul etmiş, halkının büyük bir kısmı ise hala farklı dinlerde olan Balkanlarda ya da Tanpınar'ın deyişiyle "Rumeli vilâyetlerinde", 1240'larda Anadolu Selçuklu Devleti'ne büyük bir zarar vermiş Babaî hareketinin etkileri oldukça yaygındır. Bu hareket sonradan Anadolu'da oldukça yaygın bir hal alarak Osmanlı'nın başına bela olacak birçok benzer isyanın ateşleyicisi olmuştur. Tanpınar'ın tıpkı Hocası Yahya Kemal de olduğu gibi, tasavvufa kurumsal planda pek de sıcak bakmadığı söylenebilir. Bilindiği gibi Yahya Kemal'e (Tanpınar, 2001a: 46-47) göre, tasavvufun Melamilik gibi kimi iptidai kolları olmasa, tıpkı İngilizler gibi işinde gücünde insanların topluluğu olunabilecektir. Herkesin elinde bir tef "Ben Allah'ım" dediği yerdeyse bir toplumu "terakki ettirmek" mümkün değildir. Tasavvufun Melamilik gibi kimi iptidai kolları, Bayramîliğin tersine dünyevî olanla uhrevî olan arasında bir denge unsuru olmak yerine, dünyaya sırtlarını dönerek, "tarihsel-kültürel sürekliliğin olumlu bir bileşeni olmaktan uzaklaşmış, devam zincirinin kopmasına yol açmışlardır.

Görüleceği üzere gerek Tanpınar gerekse Yahya Kemal, toplumsal alanda dinin, daha doğrusu dünyadan elini eteğini çekmeyi öğütleyen tasavvufî anlayışın kurumsal oluşumlarına ve onun devlet içindeki güçlü temsiline karşı olumsuz, en azından ikircikli bir yaklaşım içindedirler. Bu yaklaşımda, onların, din denince halkın hayat tarzında, toplum ve insan tasavvurunda yansıyan bir Türk Müslümanlığını değerli bulmalarının ve kalben samimi Müslüman halkın yanında yer almakla birlikte, hayatlarını dinin şer'i kurallarına göre yaşamayan insanlar, başka bir deyişle de Kültürel Müslüman olmalarının büyük bir payı vardır. Tanpınar'a göre, -ihtiyatlı bir yaklaşımla- Anadolu ve Balkan Türklerinin Müslümanlığı olarak da düşünebileceğimiz bu Müslümanlık, ne Orta Asya, ne de Arap Yarımadasında karşılığı olmayan, bize özgü bir Müslümanlıktır. Tanpınar, Müslümanlığın inanca ilişkin temel sabitelerinin bütün Müslüman coğrafyasında aynı olduğuna, ama bizde, dinin tarih içinde, halk kültürüyle, halkın

gelenek ve görenekleriyle kaynaşarak bambaşka bir halita oluşturduğuna inanmaktadır. Yazara göre; bu Müslümanlığın herkes gibi, onun da inandığı, "akideleri" vardır. Fakat bu akidelerin arkasında, kendilerini aydınlatan, mânalarını yapan, bunlara asıl sihrini veren bütün bir hayat, halk vardır. Öyle ki; "Bu hayatın içine Frenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır." Tanpınar düşüncesini, bu cümlelerin de yer aldığı "Mahur Beste" (1944) de, kadınlı erkekli Ramazan eğlencelerinden, gezintilerinden, rahatsız olan bir grup softaya karşı şu sözlerle ortaya koyar: "Ramazan, eğer halkın hayatına ait, eğer Müslümanlık halkın ise, bırakın, istediği gibi onu geçirsin, ona kendi istediği şekli versin. Yok, sizin ise, siz kendinizi bu memleketin dışında bir şey sayıyorsanız, ramazanınızı da, bayramınızı da alın, gidin" Tanpınar devam eden satırlarda, roman karakterine, dinin hayattan ayrı tutulamayacağını, "dinin, akidelerin" bir sosyal olgu olarak "halkın hayatı içinde şekillendiği" ni söyleterek, sözü, Osmanlı-Türk Müslümanlığının kendine has kültürüne getirir. Öyle ki Tanpınar'ın roman karakteri, Arabistan'da ramazan geceleri minarelerde söylenen naatları dinlerken Peygamber'in bile bizimkinden ayrı olduğunu sanmıştır. O yüzden Tanpınar'a göre; "bizim ruhaniyetimiz, nuraniyetimiz bize aittir," bu yüzden de bizim Yûnus Emre'de ya da Şeyh Gâlip'de bulduğumuz Muhammed'le, Araplarınki bambaşkadır (Tanpınar, 2005: 92-93).

Tanpınar'ın konuyla ilişkili yazdıklarına yakından bakıldığında, tıpkı hocası Yahya Kemal'de de görüleceği gibi, dinin siyasete alet edilmesinin yanı sıra, temellerini dinden alan bir toplumsal düzen fikrine de sıcak bakmadığı söylenebilir. Onun için Müslümanlık, Anadolu Selçuklulardan Osmanlılara, oradan da Cumhuriyet'e uzanan bir zamansal çizgide süregelen ve bütün bu süreç içinde Türk kimliğiyle, kültürüyle hem hal olarak zenginleşen bir hayat tarzı, Balkanlardan Anadolu'ya sadece bize özgü bir rengi ve kokusu olan bir insan ve toplum tasavvuru demektir. Müslümanlık, bu insan ve toplum tasavvurunun, dünyayı görme ve yorumlama biçiminin hem nesnesi hem de

öznesi olmasının yanı sıra, bu kültürün birçok alanda yarattığı zengin mirası, gelenek, anane, manevi değerler, kültür ve sanat ürünleri aracılığıyla toplumun ortak hafızasına kaydederek gelecek nesillere aktaran en önemli sosyal olgudur. Bu durum da zaten Yahya Kemal'in "imtidad," Tanpınar'ın ise "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" olarak dile getirdikleri düşüncenin tabii bir sonucudur. Türk milletinin kültürel değerleriyle, kimliğiyle hemhal olmuş olan bu Müslümanlık imgesi, Kemal de olduğu kadar Tanpınar'ın zihin dünyasında da önemli bir yer tutar. Tanpınar'a (2017: 378) göre, "millî hayatın sırrı" işte bu "devamlılıkta", bu devamın "şuuru ve ahlakı" ndadır. Dolayısıyla Tanpınar'ın kafasındaki Müslümanlık, milliyet fikrinden bağımsız bir Müslümanlık değildir. Müslümanlık, Türk halkının bütün bir insan ve toplum tasavvuruna, gündelik hayatındaki fiillerine, davranışlarına, ritüellerine, gelenek ve göreneklerine sinmiş, onlarsız asla düşünülemeyecek, halkın bizatihi içinde yaşayan, hem halka ilham veren hem de ondan ilham alan canlı bir dindir. Tanpınar'a (2017: 360) göre, hem insan hem de toplum, eğer değişmezse "çürür". Dolayısıyla toplumsal hayatın dinamik bir unsuru olan din de, temel sabiteleri aynı kalmak koşuluyla hayatla birlikte değişir, dönüşür. "İnsanlık değişir, nesilden nesle daima değişir. Fakat bu, "meseleleri, müspet almakla" olur. Bu Dionysos ile Apollon'un karşılaşmasıdır." Görüleceği üzere Tanpınar, Yunan tanrıları olan Dionysos ve Apollon'u anmak suretiyle, kendisinin "devam ederek değişmek" biçiminde ortaya koyduğu olumlu toplumsal değişmenin, düşünce (akıl) ve duygu (coşku) arasındaki güçlü bir dengeye dayandığına atıfta bulunmaktadır. Dolayısıyla Tanpınar'a göre din, ancak insanla, onun içinde yaşadığı canlı hayatla el ele yürüdüğünde bu devam zincirine olumlu katkı sağlayan bir unsur haline gelir. Cebeci'nin dinin anlamına ilişkin söylediği şu sözler, Tanpınar'ın bu meseleye bakış açısını açıklayan bir yön taşımaktadır. Cebeci (2008: 4)'ye göre; ister din, ister dini inanç isterse kutsala bağlılık diye ifade edilsin, bu manevi olgunun tarihsel süreç boyunca insan varlığının ayrılmaz bir parçasını oluşturduğu bir

gerçektir. Dolayısıyla "dinin "ne" liği konusunda ikna edici bir yargıya varabilmek için onun her zaman "insan" la, hayatla birlikte incelenmesi kaçınılmazdır." Öte yandan Ülken'e (1979: 318) göre, din de, kültürü teşkil eden hukukî, iktisadî, ahlakî ve teknik sistem gibi bir sistemdir. Kültürü teşkil eden bütün bu sistemler gibi her sistemi kuran ve aralarındaki ahengi sağlayan kurumlar vardır ve kurumlar arasındaki bu ahenk, kurumların dayandığı dini, ahlaki, manevi örflerden, yani "kamu sanılarından" doğar. Dolayısıyla kavimlerin içtimai hayatları gibi, din de içtimai bünyeye bağlı hayatın değişen şartları içinde değişir, evrilir.

Sonuç olarak, Tanpınar'a göre; Selçukludan Osmanlıya din, "sadece devletin şeklini ve politikasını tayin etmekle kalmaz, bütün estetik hayatını da idare eder (Tanpınar, 2011a: 49). Öyle ki zaman mevhumu bile bu sosyal olgu çevresinde bir anlam ve renk kazanır. Söz gelimi ezan, sadece Müslümanları ibadete çağıran bir çağrı değil, zamanın anlamını ve işlevini de ele veren bir sesleniştir. Akgül'e (2002) göre, bir medeniyet her şeyden önce bir değerler ve inançlar sistemidir. Bir toplumda, toplumsal kurumlar ve yapılar bu değer ve inançlar sistemin bir yansıması varlık kazanır. Bu yüzden bir dinin toplumsal görünümleri de o toplumun dünya görüş ve tasarımı konusunda bize eşsiz bilgiler sunar. Tanpınar'ın (2001a: 50) "nizam, âhenk ve üslup gibi zaruri unsurların tam birleşmesinden doğan ve kültürün her alanında kendisini gösteren klasik Selçuklu-Osmanlı dehası", Türk kültürüyle hemhal olmuş kendine has bir Müslümanlığın mihverinde döner. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte din, Müslüman hayatının, geleneğinin, ananesinin, kısaca her türlü maddi ve manevi kültürel unsurun merkezinde yer alır, aynı zamanda bunların nesilden nesile aktarılmasının bir vasıtası olarak devletin olduğu kadar halkın da gündelik hayatını, insan ve toplum tasavvurunu belirler. Tanpınar (2005: 93-94), bu gerçeği, "Mahur Beste" sinde Şeyh Galip'in "Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammetsin efendim/ Haktan bize sultân-ı müeyyetsin efendim" dizelerine atfen dile getirir. Ona göre, peygambere

böyle "efendim" diye ve "bu teşrifatla hitap edebilmek için evvelâ Türkçe konuşur doğmak, sonra bizim Türkçemizin içinde doğmak, bizim teşrifat ve âdâbımızdan geçmek lâzımdır." Tanpınar Orta Asya'dan, Selçukluya oradan da Osmanlıya Türklerin, bu dile, bu estetiğe, bu zarafete ulaşabilmek için çok ciddi bir yol kat ettiklerini, kültürün bir birikme meselesi olduğundan söz etmektedir. Bu dile, bu kültüre ulaşabilmek uzun sürmüştür, bunun için "Ta Orta Asya içlerinden kopmak, bir çığ gibi bu sahillere düşmek, orada bir büyük imparatorluk kurmak, bu toprak üstündeki hayatı nizamlamak" gerekmiştir. Dört asır boyunca lüfer, kalkan, barbunya yiyip badem ve gelincik şurubu içerek ve samur kürklere, beyaz bürümcüklere bürünerek, "hayat arızalarının üstünde bir vahdaniyet fikriyle" yaşayan bu millet, türbeleriyle, mezar taşlarıyla, camileriyle bayramlarıyla Müslümanlığı bir üslup haline getirmiştir. Tekkelerinde asırlarca Allah'la sevgiliyi birleştirmiş, "dinî bir râşe bir zarafet ve nezaket âyini" olarak idrak etmiştir.

Tanpınar, "devam ederek değişmek" düşüncesine bağlı olarak, özellikle 1920'lerin ortalarından 1940'lı yılların sonlarına kadar devam eden dönemin din algısına eleştiri getirirken ise, bu dönemde din meselesinin ciddi bir biçimde ihmal edildiğinden söz etmektedir. Tanpınar'a (Dinler, 2018: 235-236) göre, Cumhuriyet döneminde biz, laikliği ilan edip laik olamamış, "gizli atelik" yapmışızdır. Dini bir cenaze gömme meselesi haline getirmiş, her konuda olduğu gibi bu konuda da, yenisini sağlam bir biçimde ortaya koymadan eskisini yıkmaya kalkmış, Türkiye'nin Müslüman olduğunu unutup halkımızı kendi elimizle cahil kuvvetlere teslim etmişizdir. Oysa sosyolojik açıdan ele alındığında Müslümanlık, Türk toplumunun hem dinî inancı hem de kültürel dokusudur. Bu gerçek üzerinde enine boyuna düşünülmeden atılan adımlar, Tanzimat'tan günümüze devam eden modernleşme sürecini her daim akamete uğratmıştır.

2.6.2.2. Kültürel Süreklilik ve Mûsıkî

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir, hikâye, roman, hatta deneme tarzında kaleme aldığı yazılara başka bir söyleyişle bütün bir poetikasına ve estetiğine etki eden en önemli unsurlardan biri de müzik, özellikle de Klasik Türk San'at mûsıkîsidir. Okay'a (2017: 181) göre; Tanpınar, bu mûsıkîyle Konya'da öğretmenliği sırasında, kendi ifadesiyle "İnkılaplardan evvel yapılan bir Mevlevî âyininde" karşılaşmış, Mevlâna'nın bir na'tı için Itrî'nin yaptığı bir besteyi dinledikten sonra "bu eserin delâletiyle eski musikimizin bize ait olan kapalı cennetine" girmiştir. Hiçbir sanat, kendi ifadesiyle hatta çok sevdiği "resim ve onun kadar muhteşem mimarî bile" onu, bütünüyle "cahili" olduğu bu sanat kadar mes'ut" etmemiştir (Abacı, 2013: 82). Tanpınar, Türk-Osmanlı toplumunda Klasik Türk Sanat mûsikîsini, çıplak gözle görünen hayatın hemen yanı başında, kendi deyimiyle âdeta ikinci bir hayatın nabzını tutan bir sanat olarak görür. Tanpınar'a (2017: 409-410) göre, Klasik Türk Sanat mûsıkîmiz, "büyük bir cemiyetin, çok sıhhatli bir hayat aşkının ve derin, huzursuz, her an ebediyetin muammasını çözmek için sabırsızlanan bir ruhun mahsulüdür." Bu yüzden denilebilir ki eski mûsıkîmiz bizim belki de en öz sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu denli özgür kendi kendisi olamamış, bu denli derin ve yüksek bir olgunluğa erişememiştir. Dedelerimiz yüzyıllar boyu bir evliya ruhuna sahip mûsıkîşinaslarımızla iftihar etmişler, bu mûsıkîyi "tamamıyla bize ait, müşterek İslâm medeniyetine bizim ithaf ettiğimiz bir san'at" saymışlardır. Bu mûsıkîyi yaratan zevk, hayatı bugün bizim gördüğümüz gibi değil, bambaşka bir zaviyeden gören, "san'atın gayesi olan büyük zirveleri kendine" seçerek incelmiş, besteyi emsalsiz "bir mücevher gibi" işleyen nadide bir zevktir. Abacı (2013: 59), Klasik Türk Sanat Müziği ile Batı müziği arasında önemli bir farklılık olduğunu söylemektedir. Yazar göre, "icrası ve algılanması ciddi bir eğitimi ve disiplini gerektiren" bu müzik, İslam dininin "çalgı" üzerindeki olumsuz hükmünden dolayı, tarihsel olarak daha çok insan sesine ağırlık tanıyan, bu yüzden de her zaman tek sesli bir yapıya sahip olan bir üslup içinde gelişmiştir. Bu müziğin yarattığı coşku, vecd,

huşu gibi haller taşkınlığa yol açmayacak bir ölçü içindedir. Buna karşın Batı Klasik Müziğinin kökleri, şarap ve sarhoşluk tanrısı Dionysos için düzenlenen şölenlerine "ayinlerine" kadar uzanır bu yüzden de bu müzik daha otantik ve kendiliğindendir (spontane).

Okay'a (2012: 163) göre, Tanpınar'ın gerek Klasik Türk Sanat gerekse Klasik Batı Müziğine karşı ilgisinde, Gazi Terbiye Enstitüsü ve Musiki Muallim Mektebi'ndeki hocalıklarının, "sanatta sesin ve estetik formun üzerinde ısrarla durmasının" önemli bir yeri vardır. Samsakçı (2002:617), Tanpınar'ın bu dönem müzik konusundaki arayışlarını yazarın şu sözleriyle dile getirir: (…) "Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, Garp musikisini tanımaya başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki iki sene birkaç yüz plağın içinde yaşadım. Sonra bizim musikişinasları tanıdım." Görüleceği üzere mûsıkî, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" şeklinde ortaya koyduğu tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi içinde, onun zihniyet dünyasının ve estetiğinin anahtar kavramlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar'a göre; mâzi ile aramızdaki irtibatı sağlayan unsurların başında mûsıkî, mimarî ve şiir geleneği gelmektedir. Mimarî' yi "milli hayatın koruyucusu", şiiri ise bir tür iç kale sanatı" olarak değerlendiren Tanpınar için, modernleşme süreciyle bir duraklama noktasına gelen geleneksel sanatlar içinde "şahsiyetini koruyabilen tek sanatımız mûsıkîdir (Uçman ve İnci, 2010: 7). Klasik Türk-Osmanlı sanatları içinde mûsıkîye çok özel bir yer ayıran Tanpınar, bu sanatı, hakikatini tasavvuf ehli mûsıkîşinasların gönüllerinde bulan, medeniyet ve insan tasavvurumuzun bütün görkemiyle yansıdığı bir ayna olarak görür. Söz gelimi Tanpınar, o çok sevdiği Boğaz'ın derin sularına her baktığında orada dünden bugüne yansıyan bir ışık, bir renk görür ya da "bir rüyadan arta kalmış" bir mûsıkî parçasının kıpırdanışını, inleyişini duyar: "Boğaz bu eylül gecesinde musiki kadar güzel ve derin, onun insana sunduğu hayaller, açtığı alemler kadar imkânsız" dır (Abacı, 2013: 52). Tanpınar için Klasik

Türk Sanat mûsıkîsi, Türk-Osmanlı hayatını kuran temel kültürel, geleneksel unsurların başında gelir. Başka birçok kültürel unsurla beraber bu mûsıkî, Devletin en üst katmanlarından Galata gibi Mevlevihânelere oradan da "sıradan" halkın ölümünde ya da doğumda yankılanan Süleyman Çelebi'nin mevlidine kadar geniş, derin ve canlı bir hayatı kurar. Bu hayatın kuruluşunda Tanpınar için söz konusu olan sadece Türk Sanat mûsıkisi de değildir. Türk Halk müziğinin yüzyıllar boyunca halkın ağzında demlenmiş, incelmiş parçaları da bu hayatın en temel bileşenlerinden biridir. Tanpınar bu birlikteliği, söz konusu müzikal geçişi "Sahnenin Dışındakiler (1950)" adlı romanında dile getirir. Romanda, "yolda (Boğaz'da-ZD) sadece Şakir Ağa'dan bir beste, Hacı Arif Bey'den iki şarkı söyleyen Tevfik Bey, körfeze girer girmez tekrar gazele başlar. Ve hemen arkasından da halkımızın bütün hüzün ve hasretiyle dolu bir "Maya" gelir (Abacı, 2013: 52). Tanpınar'ın kültürel devamlılığın önemli taşıyıcı unsurlarından biri olan geleneksel Osmanlı mûsıkîsinin zaman içinde unutulmaya terkedilmesinden duyduğu endişe romanlarına da güçlü bir biçimde yansımıştır. Otobiyografik özellikleri itibarıyla "Huzur" (1948) da, Tanpınar'ın kendisini temsil ettiğini düşündüren Mümtaz, "eski plakları toplar, eski bestelerin kaybolup gitmesine gönlü bir tülü razı olmaz", bunların en kısa zamanda tespit edilerek notaya geçirilmesini ve gelecek nesillere aktarılmasını ister (Aydın, 2013:170).

Tanpınar'a (2017: 166) göre, 17. yüzyıla kadar en yaratıcı sanatlardan biri olan mimarî, bu yüzyılın sonlarına doğru yerini mûsıkîye bırakır. İkinci Mahmud ve Abdülmecit döneminde ise bu sanat tek başına nerdeyse bütün bir zevkimizi idare eder. Öte yandan yazara (2017: 29) göre; Müslüman atalarımız, bu zevki ve estetiği olanca güzelliğiyle yansıtan çok esaslı mûsıkî besteleri ortaya koymalarının yanı sıra, bugün Batının da kullandığı çok sayıda müzik aletinin de yaratıcısıdırlar. Söz gelimi, "Garp musıkîsini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz", kanun ve keman, tıpkı pusula ve sıfır gibi, "Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği aletlerdir." Ancak şurası

vardır ki Müslüman medeniyeti keman ve kanunu icat ettiği zaman, bugün anladığımız mânada Garp medeniyetinin yüzüdür. Kadim Yunan'ın ve Latin'in miras ve tecrübelerine sahip olan bu medeniyeti, Aristo'dan öğrenmek için bütün Avrupa Endülüs medreselerine akın etmektedir. Tanpınar'a (2017: 348) göre, Tanzimat'tan, hatta III. Selim'in ıslahatlarından bu yana ise biz Türkler, bütün hayatımızı parçalanmış bir biçimde yaşamaktayızdır. Tanpınar, bu bölünmüşlüğü, dağınıklığı ifade etmek için, "Kaç türlü mûsıkîmiz var? Hayatımızda kaç türlü zevk hâkim? diye sorar. Ona göre araştırmamızda bir alt başlık altında daha önce dile getirildiği gibi "cemiyetimizin en büyük meselesi medeniyet ve kültür değiştirmesi" dir. Yazar, bunu "bir gün Ihlamur Köşkü'nü tek başına gezerken adeta" teninde duyduğunu söyler. Tanpınar'a göre, bu değişikliğin kendisini en keskin, en zalim hissettirdiği alan ise mûsıkî zevkimiz olmuştur. "Çünkü ona göre, mûsıkî, bir milletin zamana tasarruf şeklidir." Burada Tanpınar'ın zamanla mûsıkî arasında, bir toplumun insan ve hayat tasavvurunu ele veren, gündelik hayatını, alışkanlıklarını mihverinde döndüren önemli kültürel unsurlarla kurduğu derin bir ilişkiyle karşılaşılır. Tanpınar'ın sözünü ettiği zaman, Bergson'un Sezgicilik anlayışıyla uyum içinde bir zaman olup Pozitivizmin düz çizgisel zaman anlayışını dışlayan, okuruna Dede Efendi'nin ya da Itrî'nin mûsıkîsinde soluk alıp verme imkânı sunan, mevsimsel/çevrimsel bir zamandır. Bu zaman, mâzinin ve istikbalin "hâl" in içinde eridiği saf (Fr: "pur") bir zamandır. Bu yüzden de yazara göre; "mûsıkî san'attan ziyade dine" benzer. Tanpınar, bu konuya, İsmail Dede Efendi üstüne kaleme aldığı yazısında, onun dinleyen herkesi aynı ruh ikliminde toplayan "Ferah-fezâ" makamında bestelediği "âyin" nle ilgili olarak değinir. Ona göre bu eser "bir medeniyetin, bir kültürün son defa ve en gür sesiyle bütün kudretlerini", bütün mâzisi beraberinde bir konuşmasıdır. Bu eserde karşılaştığımız yakarışta fert olmayı aşan daha fazla bir şey vardır. Bu eseri dinlediğimizde "orada sade Allah'ı bulmayız, Allah karşısına bütün zenginliklerimizle ve bir cemaat olarak çıkarız" (Tanpınar, 2017: 407-

421). Tosun'a (2002: 366) göre de, müzik, özellikle de Klasik Türk Sanat Mûsıkîsi dinlemek Tanpınar'da, "bir ritüel, giderek bir coşku ve vecd halidir. Çünkü ona göre müzik "bir duaya benzer". Emerson'a müracaatla "Hâl" i "iki mûsıkî notası arasındaki bir fasıla" ya benzeten Tanpınar (2005: 149) onu, hem geleceği, hem de geçmişi görmeye yarayan bir "rasat kulesi" olarak tanımlar. Benzer bir ilişkiyi, Tanpınar'ın Bergson'un zaman anlayışından yola çıkarak geliştirdiği iç insan/içsel zaman ve maddeye tasarruf eden dışsal (mekanik zaman) ilişkisinde de görürüz. Burada içsel zamanla dışsal zamanın birbirinin zıddı olması bir kaynaşma yerine bir çatışma ve gerilimi yaratarak toplumda ve bireyin dünyasında bir huzursuzluğa neden olur. Bu huzursuzluğu derinden yaşayan Tanpınar'a (2005: 148) göre bizler "Freud ve Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın" çocuklarıyızdır. Onlar bize "sırrı insan kafasında, insan hayatında aramayı" öğretmişlerdir." Bu yüzden de bizler "sadece bir lezzeti bulmamız gereken yerde, bir takım gizli şeyleri öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmayı" tercih etmişizdir. İşte tam da bu noktada Tanpınar için mûsıkî, iç huzursuzluğa karşı bir imkân olarak geniş kanatlarını özgürce açar: "O, kırılmış adamdır. Siz mağlupsunuz. Onun kaçacak, tutacak yeri var. Mûsıkîye, sanata kaçtı" (Tanpınar, 2005: 151). Görüleceği üzere, Tanpınar'ın dünyasında mûsıkî, içinde yaşanılan zamanın ruhunu ele veren bir sanat olmanın yanı sıra, dünyevî olanı aşan daha yüksek bir hakikatin fonksiyonu ve bir zincirin halkları gibi geçmişten günümüze devam edegelen bir geleneğin başka bir söyleyişle, parçalanmışlığın değil bütünselliğin metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tanpınar, daha önce de dile getirildiği gibi, Tanzimat'la başlayan Batılılaşmaya, plansızlığından, siyasi ve iktisadî anlamda dışa bağımlı oluşundan, ufuksuzluğundan, halkın yüzyıllar boyu birikmiş sosyal ve kültürel mirasını dikkate almamasından dolayı eleştirel bir üslûpla yaklaşır. Tanpınar'a (2017: 46) göre, Garpçılık, "1839'da devlet müesseselerimizi ve bazı hayat şekillerimizi değiştirmekle kalmamış, "bizi âdeta

kulağımızdan tutarak şeyhülislâm duası ve ecnebi sefir alkışıyla Avrupa mektebine çıraklığa" vermiştir. Ona göre Tanzimat'la başlayan süreçte atılan adımlar, yapılan Batılı reformlar, zaman içinde mazi ve âti arasında açılan uçurumu derinleştirmiştir. Ancak Tanpınar'ın Cumhuriyet'le birlikte açılan yeni perdeyle bu konudaki karamsarlığı bütünüyle dağılmasa da, belli belirsiz bir umut içine girdiği görülmektedir. Tanpınar bu konudaki düşünlerini ortaya koyarken, "1923'te başlayan tasfiyenin, eski ile yeni arasındaki denksiz mücadeleye bir son verdiğini, "içimizde yaşayan yarı ölü hayat şekillerini, yeni terkipte fonksiyonu kalmamış bazı müessese artıklarını hayatımızdan çıkardığından, böylece mâziyi büyük hakikatinde görmemizin önünü açtığından söz eder. Bu noktada Cumhuriyet öncesi Batılılaşma hareketlerine daha eleştirel bakan Tanpınar'ın, Cumhuriyet'le başlayan sürece açık bir eleştiri getirmediği, onun yapıp ettikleriyle açık bir hesaplaşmaya giremediği gerçeğiyle bir kez daha karşılaşılır. Bu durum, daha önce de araştırmada dile getirildiği gibi onun hem kendi istikbalini Cumhuriyet rejiminin ufku içinde araması hem de Cumhuriyet'le başlayan sürecin artık hiçbir biçimde geriye döndürülemeyeceğine ilişkin inancının güçlenmesiyle ilişkilidir. Tanpınar'a (2017: 47) göre bu saatten sonra "dedelerimizi muasır Fransız romanlarını tanımadıkları, Shakespeare'i, Tolstoy'u okumadıkları, "Bergson ve Freud ile Linderberg'den, Einstein ile Karuzo veya William Powel'den aynı yüksek ihtisas şuuruyla derin derin konuşmadıkları" Debussy'i, Mozart'ı, Bach'ı dinlemedikleri için suçlayanların sayısı azalmıştır. Onları yaşadıkları dönemin siyasi, iktisadî ve sosyokültürel şartların içinde düşünenlerin, "kendi devirlerinde, kendi hakikat ve imkânlarında mütalâa" edenlerin sayısı artmıştır. Tanpınar bu tarihten sonra artık mâzinin bugünün ışığında ve kendi gerçekliği içinde ele alınarak değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Ancak yeni Cumhuriyet'in, mimaride Sinan, Mehmet Tahir Ağa, mûsıkîde İsmail Dede Itrî, Hâfız-ı Post, Ebubekir Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Hoca Arif Bey, şiirde Fuzûlî, Bâkî, Nedim, Şeyh Gâlip gibi, şaheserler ortaya koymuş büyük

sanatçılarla bir noktada buluşması, başka bir söyleyişle mâzi ve âtinin birbirine bağlanması gereklidir. Tanpınar'a göre, başka alanlarda olduğu gibi, yazık ki mûsıkî alanında da bu konuda atılan adımlar yeterli değildir. Söz gelimi "mûsıkîcilerimizin henüz elde tam denecek bir plâk koleksiyonu bile yoktur", olanlar da kaybolmak tehlikesiyle yüz yüzedir, bu eserlerin "tamamını bildiğimiz" ve değerini hakkıyla "anladığımız gün," kültürümüz birkaç medeniyeti birden kavrayan bir derinlik kazanacaktır. Bu yüzden bu eserlerin araştırılarak bütününe ulaşmak ve koruma altına almanın yanında "devam zincirinin" kopmaması için bu dönemin sanatçılarına, kendi gerçeklikleri içinde, sanatsal bir bakış açısıyla eğilmek, bu büyük sanatçıların ortaya koydukları eserde ve tecrübelerde âtiye, yeni olana ilişkin imkânların varlığının bilimsel olarak araştırılması gereklidir. İşte o ancak zaman bizler, "tarihin ve hususî coğrafyanın bize yüklediği büyük role erişecek, devam zinciri yeniden içimizde bağlanacak ve muasır dünyada, birleştirici çehremizle ve bu çehreyi teşkil eden hayat çerçevesiyle kendimize lâyık olan yeri" alabileceğizdir.

Tanpınar kendi ifadesiyle, "1932'ye kadar cezrî bir Garpçı ve Şarkı reddeden" bir yazardır. 1932'den sonra ise, kendine göre tefsir ettiği bir Şark'ta yaşadığını söyler. (Tanpınar, 2017: 348). Yazarın, bu tutumunun değişmesinde, Cumhuriyet'in kültür alanında attığı başına buyruk adımların yanı sıra, hocası Yahya Kemal'in tarih ve kültür anlayışının büyük bir yeri vardır (Okay, 2017: 182-183). Tanpınar, Tanzimat'tan bu yana devam eden modernleşmenin, kültürel bütünlüğün, sürekliliğin kaybına, bunun da bir kimlik bunalımına yol açtığına inanır. Gerçekte onun, sonradan atılacak bazı adımlardan rahatsızlık duysa da Cumhuriyet'in kurulmasına temel bir itirazı yoktur. Çünkü özellikle Balkan Savaşı (1912)'den itibaren, hızla uluslaşma sürecine giren imparatorluğun dağılmasının yeni bir siyasal rejimi, eş bir deyişle cumhuriyeti getireceğini, dönemin birçok aydını gibi ayan beyan görmüştür. Onun itirazı temel olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren, Klasik Türk Mûsıkîsinin kimi dönem

yasaklanmasında da görüleceği gibi, mâziyle yaşanan çatışmaya, zora dayalı kültürel kopmayadır. Ona göre milli hayat "devam" demektir ancak bu "devam" "değişerek devam etmek, devam ederek değişmektir. Abacı'ya (2013: 86) göre; "geçmişini Hititler'de ve Sümerler'de, geleceğini Batıda arayan, Orta Asya'nın pentatonik ezgilerine uyum gösterdiği için, asıl "millî mûsıkî" olarak halk müziğini seçen Cumhuriyet'le açık bir çatışma içine girmez, kaleme aldığı romanlarda ve yazılarda kültürün sürekliliği ve bütünlüğü" düşüncesini öne çıkararak sessiz bir tepkiyi tercih eder. Tanpınar, "Şark ile Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" adlı yazısında mûsıkî konusuna yeniden döner. Ona göre, Klasik mûsıkîmiz, halk havalarıyla beraber şüphesiz ki, "dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleridir." Kendisinin bütün kalbiyle bu müziğe bağlı olduğunu söyleyen yazar, bu mûsıkînin "eksiklerini" de inkâr edemeyeceğini söyler (Abacı, 2017: 60). Edebiyat tarihçiliğinin de etkisiyle, kaleme aldığı eserlerde Batıyı ve Doğuyu sanatsal, kültürel planda karşılaştırmalı bir anlayışla ele alan Tanpınar'ın bu yaklaşımından mûsıkî de payına düşeni alır. Klasik mûsıkî alanında hem Batıyı hem de Doğuyu yakından tanıma bahtına erişmiş bir estet olarak Tanpınar, müziğin evrenselliğine vurgu yapar ve Osmanlı'nın büyük mûsıkîşinasları ile Batı'nın büyük müzisyenleri arasında güçlü bir bağın olduğuna işaret eder. Ona göre, "her san'atın cins tarafı birbirine benzer." Bu yüzden de nasıl ki Fûzulî'yi, Nedim'i, Şeyh Gâlip'i hakkıyla tanımış bir modern bir sanatsever, Goethe ya da Shakespeare üstünden kolaylıkla Avrupa şiirine geçebilirse, Dede Efendi'nin mûsıkîsiyle beslenmiş bir ruh ve zihin de "zahmetsizce" Bach'a erişebilir (Tanpınar, 2017: 411-412).

Tanpınar, yeni olan her şeyin baş tacı edilip eskinin bütünüyle yadsındığı ya da kötülendiği bir zaman diliminde, zamanının kalıplaşmış düşüncelerini aşarak, kendini, eski ve yeni arasında kurulmasını istediği, bunun imkânlarını aradığı bir yola, eş bir deyişle bir toplumun özüne yabancılaşmasının önüne geçilmesinin bir çaresi olarak düşündüğü kültürel sürekliliğe adamıştır. "Yeni" yi benimsemekle birlikte eskiyle,

başka bir söyleyişle mâziyle bağını koparmayan Tanpınar için dünden bugüne, özellikle mimarî, müzik, güzel sanatlar alanında ortaya konulmuş nitelikli sanatsal ve kültürel ürünlerin yanı sıra, bu ürünlerin doğuşuna güçlü bir zemin hazırlayan Müslümanlık, söz konusu kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli unsurlardır. Kültürel süreklilik konusundaki düşünceleri, onun müzik, kendi sevdiği söyleyişle mûsıkî sevgisinde de açık bir biçimde görülmektedir. İçinde yaşadığı dönemin getirdiği derin toplumsal değişimin de etkisiyle, aklı ve mantığıyla Garptan yana duran Tanpınar, mûsıki konusunda da görüleceği üzere gönlü ve hafızasıyla daima Doğu'dan yana olmuştur. Tanpınar (2017: 425-426), toplumsal değişmeyi dikkate alarak sosyolojik açıdan Türk-Osmanlı Klasik Mûsıkîsini kuran temel yapıyı üç döneme ayırmakta, hatta daha da ileri giderek Türk mûsıkîsinin üç büyük eser etrafında geliştiğini söylemektedir. Bu eserler, "Abdülkadir-i Merâgi'nin artık hiç "dinleyemediğimiz" "Segâhkâr"ı, Itrî'nin "Nevâkâr"ı (İsterseniz Mevlâna için yazdığı Na't'ı da ilave edebilirsiniz yahut birinden birini tercih edebilirsiniz) ve Dede Efendi'nin "Ferah-fezâ âyini" dir. Yazara göre, "Nevâkâr; bu üç eserin arasında bir merkez gibidir."

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam edegelen modernleşmenin, kültür başta olmak üzere, bugün bile etkisini hayatın birçok alanında gösterdiği travma dikkate alındığında, Tanpınar'ın bir entelektüel olarak yaşamış olduğu trajik durum, hiç de azımsanmayacak bir kitlenin halet-i ruhiyesine teşmil edilebilir. Modernleşmenin getirdiği kültürel yarılma birçok alanda olduğu gibi etkisini mûsıkî alanında da göstermiştir. Feyzioğlu'na (2017: 628) göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan tarihsel süreçte "kendi olmakla başkası olmak arasında kalan mûsıkîmizin modernleşme çabaları, millîlik yerine geçmişle bağların tamamen koparılması ile kültürel bir kimliksizliği getirmiştir." Oysa Batı medeniyetinin tarihsel gelişiminde böyle bir trajedi yoktur. Çünkü Batılı; tarihi, yenileşmenin temeli kabul etmekte, yenileşmeyi, modernleşmeyi bir proje olarak görmek yerine, onu toplumsal hâfızayla bakışımlı bir

süreç olarak ele almaktadır. Sonuç olarak, bir toplumun hayat ve insan tasavvurunu ele veren bir sanat olarak mûsıkî, sosyolojik açıdan bir geçiş dönemi aydını olarak tanımlayabileceğimiz Tanpınar'ın, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" olarak ifade ettiği, "eski" ile "yeni", Doğu ve Batı arasında aradığı uzlaşı ve dengede önemli bir yere sahiptir. Tanpınar'a göre mâzi ve âti arasındaki devamlılık, toplumsal hâfızanın ancak canlı kalması ve işlevsel olmasıyla mümkündür. Schalter (2017: 68) tıpkı, bir paleontoloğun "kemik parçalarından bir dinozoru oluşturması gibi", akılda tutulan tecrübe parçalarının da, geçmiş bir olayın sonradan yeniden inşası için gerekli altyapıyı sağladığını söyler. Bu yüzden Schacter'e (2017: 16) göre; hâfıza demek, hayat demektir, hâfızanın işlevini yerine getiremediği bir dünya, toplumsal ve kültürel hayatın giderek çoraklaştığı, insanın kendisine ve toplumsal ilişkilerine yabancılaştığı bir dünyadır. Böyle bir dünyada artık sembolik iletişim biçimleri işe yaramadığı gibi hayatın devamlılığını sağlayan kültür de işlevini yerine getirememektedir. Yine böyle bir dünyada en çarpıcı olansa "kişisel kimlik ve öz farkındalık mefhumlarının yitirilmesidir." Schacter'in hâfıza konusundaki düşünceleriyle Tanpınar'ın "kültürel süreklilik" konusundaki düşünceleri arasında, hâfızanın değeri ve işlevi açısından yakın bir ilişki kurulabilir. Tanpınar'da mûsıkî, kültürel sürekliliğin önemli bir bileşeni olarak, hem toplumsal hem de kişisel hâfızayı canlı tutan, böylece birçok başka kültürel unsurla beraber mâziyi âtiye bağlayan bir öge olarak varlık kazanmaktadır. Emil'e (2010: 119) göre; Tanpınar'da mûsıkî ve mimarî, "mâzi duygusunu ve geçmiş zaman daüssılasını kuvvetler besleyen ve millî mâzi etrafında toplayan" en önemli "leit-motif" tir. Tanpınar'ın müzik konusundaki düşünceleri, romanları kadar, "devam ederek değişmek" ya da "kültürel süreklilik" bağlamında kaleme aldığı denemelerinde de görüleceği üzere, yazarın beğeni ve estetiğine güçlü bir biçimde yansımıştır. Kendi deyimiyle "Şarklı bir Batılı" olmayı seçen Tanpınar, elbette ki Wagner'i, Debussy'i, Beethoven'i sevmiş, ama ömrü boyunca âdeta bir kader gibi, hep "Mahur Beste" yi

yaşamış, başını ne yana çevirse Itrî'yi, Hacı Arif Bey'i, İsmail Dede Efendi'yi hep yanı başında bulmuştur.

2.6.2.3. Kültürel Süreklilik ve Mimarî

Ahmet Hamdi Tanpınar, bütün diğer güzel sanatlar gibi mimariyi de, bir milletin tarihten bugüne hayal, duygu ve düşünce dünyasını, toplum ve insan tasavvurunu ele veren bir sanat olarak değerlendirmektedir. Bu yüzden onu, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesine bağlı olarak, dünü bugüne, başka bir deyişle mâziyi âtiye bağlayan en önemli köprülerden biri olarak görür. Tanpınar'a (2019: 49) göre, mimarlık, meselâ musikide, şiirde, resimde olduğu gibi, bize derhal hayatı veren bir sanat değildir. "Bu tecrit, daha yükseklerde dolaşır" ve Erzurum Ulu Camii'nde de görüleceği üzere, "hatırlatmadan duyguyu tatmin edebilir". Tanpınar'a göre; taşa estetik planda hükmeden bu camii, çadırdan yerleşik taş yapıya geçişin nişanesi olduğu gibi, aynı zamanda Türk milletinin göçebe bir toplumdan medeniyete intikalinin de bir göstergesi olarak görülmelidir. Tanpınar'ın gençlik dönemini yaşadığı İstanbul başta olmak üzere, öğretmenlik yaptığı Erzurum, Konya, Ankara, Bursa gibi Selçuklu ve Osmanlı'nın ruhunu yansıtan kimi önemli şehirlerin onun kişiliğinin yanında, estetik anlayışının oluşumunda büyük bir önemi vardır. Tanpınar'ın bu şehirlerde yaşadığı tecrübeler ve izlenimler, "Beş Şehir (1946)" adlı kitabının ortaya çıkmasına önemli miktarda malzeme sağlamış görünmektedir. Tanpınar, şehir ve mimarî üzerine yazdığı yazılarda, özellikle "Beş Şehir" adlı deneme kitabında, başta camiiler olmak üzere mimari eserleri, şehrin Müslüman Türk insanlarının hayat anlayışını yansıtan yapılar olarak düşünmüştür. Bu yüzden kitapta "Beş Şehir" i anlatırken, panoramayı, bu şehirlerin kuruluş felsefelerine uygun bir biçimde, merkezî mimari yapılardan çevreye doğru genişletir. Bilindiği üzere, Türk-Osmanlı şehirlerinin merkezinde büyük bir camii ve onun çevresinde de tamamlayıcı unsurları bulunur. Bu merkezin ikinci halkasında, birinci halkaya dikey uzanan belirli bir esnaf kesiminin yer aldığı çarşı (arasta) ve

sokaklar yer alır. Onu da içine alan daha geniş bir dairede ise, daha ilk bakışta Türk-Müslüman hayatının rengini ve kokusunu duyuran evler ve mahallerle karşılaşılır. Bu mahaller de, az önce şehirden söz ederken kurguladığımız bağlam içinde âdeta minyatür birer Osmanlı şehri görünümündedirler. Osmanlı-Türk şehirlerinde merkez ve çevre Müslümanlık ekseninde bütünleşir, böylece şehir insanların gündelik ve kültürel hayatını açıklayan bir simge niteliği kazanır. Hayatın değişmek, dönüşmek değil, var olan düzeni güçlendirerek sürdürmek üzerine kurulu olduğu, dolayısıyla mevsimsel/döngüsel bir zamanın hüküm sürdüğü bu şehirlerde mimari, işte bu "kültürel sürekliliğin" sağlanmasının önemli vasıtalarından biri olarak anlam kazanmaktadır. Bu noktada döngüsel ya da mevsimsel zaman ifadesi, insan ve toplum tasavvurunu olduğu kadar mimarîyi de açıklayıcı bir unsur olarak önemlidir. Schopenhauer'e (2017: 74) göre "doğanın hakiki simgesi her yerde her zaman dairedir, çünkü o yinelemenin kalıbıdır; esasen bu doğadaki en genel formdur. (…) O, zaman ve onun içindeki her şeyin dur durak bilmeyen akışında ardı arkası kesilmeyen bir var oluş" tur. Zamanın yanı sıra kültürel bir olgu olan mekân da toplumların hayatında kurucu bir değer olarak önemlidir. Özellikle kültürel mekânlar, toplum kimliğinin önemli bir parçası olarak öne çıkar. "Gerek bireysel gerekse kolektif anlamda mekân, varoluşun tutunduğu yer" dir. Başka türlü söylenirse birey ve toplum belli bir mekânda anlam ve değer kazanır. Bachelard'a göre ise; mekân her şeydir, çünkü tek başına zaman belleği canlandırmaz" (Dalar, 2018: 187). Tanpınar, "Beş Şehir" de, bir eski zaman seyyahı ya da bir arkeolog gibi bu kültürel sürekliliğin izlerini arar, Bursa'da, Konya'da, Erzurum'da, Ankara'da ve İstanbul'da yaptığı gezilerde bu kayıp zamanın hazinelerinin peşine düşer. Tanpınar'a (2019: 132) göre, bir medeniyetten diğerine geçerken, kaybolan şeylerin yanı başında, zamana hükmeden mimarî gibi, "ruhlara değişmez renkler giydiren" gerçek saltanatlar vardır. Söz gelimi İstanbul'un fethiyle birlikte başlayan ve bizim insanımızın insan ve toplum tasavvurunu açığa vuran bir mimari, dünden bugüne

nesillerle beraber yaşamaktadır ve "asıl Türk Müslüman İstanbul bu mimaride" aranmalıdır.

Tanpınar'a (Alptekin:2018) göre, "Medeniyet, terakki eder; nihayet şekil değiştirir. Devamlı medeniyetlerin bilhassa Avrupa medeniyetinin bizde olmayan bu tarafı barizdir." Ancak, hayatın değişmesi için sabırsız bir insan olmasının yanı sıra, "eski bir Garpçı" olduğunu da söyleyen Tanpınar, kendi deyimiyle "canlı hayata, yaşayan ve duyan insana", dünden bugüne bizi biz yapan kültür ve sanat ürünlerine de "bir kalb adamı" olarak yaklaşmayı ister. Çünkü o, hayatın sürekli bir değişim içinde olduğunu, insanın ve toplumun, "hâfızasını" yitirmeden bu değişime uyum sağlaması gerektiğine inanır: "sevdiğimiz şeyler bizimle beraber değişirler ve değiştikleri için de hayatımızın bir zenginliği olarak bizimle beraber yaşarlar (Tanpınar, 2019: 11). Ancak O, Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecinde, şehir yapısı üzerindeki yıkımı, bozulmayı, bize özgü kültürün rengini ve kokusunu taşımayan Batılı tarzda yeniden yapılaşmayı şiddetle eleştirdiği gibi, modernleşme öncesinde yapılan ve geleneksel şehir yapılaşmasına zarar vererek kültürel sürekliliği akamete uğratan bilinçsiz yıkım çalışmalarını da doğru bulmaz. Sözgelimi "Sultanahmet Camii'nin yapılması için beş vezir sarayı birden yıkılmıştır. Şüphesiz bu camiiyle beraber "hakiki bir şaheser" kazanılmış, fakat Kanunî dönemi mimarîsi hakkında bize eşsiz bir bilgi verecek olan bu sarayların ne olduğu konusunda kültürel ve estetik açıdan yoksun kalmışızdır (Tanpınar, 2019: 157). Tanpınar için, dünden bugüne toplumumuzda görülen kültürel ve tarihî mirasa karşı değer bilmezlik, bir zihniyet göstergesi olarak toplumsal değişme ve gelişme karşısındaki durgunluk ve kayıtsızlık kadar önemlidir. Tanpınar, kaleme aldığı "Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" gibi birçok önemli denemesinde ve "Huzur" (1948), "Mahur Beste" (1944), "Sahnenin Dışındakiler" (1950) gibi romanlarında, Şarkın Batıdan farklı bir ruh iklimine ve bu iklimin getirdiği kendine özgü bir yaratıcılığa sahip olduğundan söz eder. Ancak ne yazıktır ki kültürel ve

sanatsal alanda böylesine anıtsal eserler ortaya koyan bu zihniyet, iş bunları muhafaza etmeye geldiğinde aynı başarıyı gösterememekte, bu abidevî eserlerin zamanın kumlarına gömülmesine karşı kayıtsız kalmaktadır. Tanpınar söz konusu makalesinde bunun nedeni konusunda farklı düşünceler ortaya koysa da, son tahlilde bu durumu Şarkın "eşyaya tasarrufuna" bağlar. Tanpınar'ın "eşyaya tasarruf etme şekli" ifadesinin altında, Şark insanı için, gelip geçici olan dünyanın, Tanrı tarafından, insanın müdahalesine ihtiyaç duymayacak mükemmel bir biçimde yaratıldığı, dolayısıyla kalıcı olanın sadece Tanrının kendisi olduğu ve bu yüzden ortaya konulan abidevî eserlerin de sadece onun adına yapılması gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Bu düşünce modernleşme ve sekülerleşme ekseninde Batıyla karşılaştırmalı bir anlayışla ele alındığında, en azından Tanzimat'a kadar Türk-Osmanlı toplum yapısının dünyevî olmaktan ziyade uhrevî, akıl temelli olmaktan çok ilahi temelli olduğu gerçeğiyle karşılaşılır. Ünlü mimar Le Corbusier, 1911'de ziyaret ettiği İstanbul için şöyle demektedir: "İstanbul herkesin iç içe yaşadığı bir mekân. Ölümlü olan her şey tahtadan yapılmış, Allah'ın mekânı ise taştan" (Aydın, 2013: 170). Hemen anlaşılacağı gibi ünlü mimarın "Allah'ın mekânı" olarak adlandırdığı yapılar, İstanbul'un tarihî estetiğine damgasını basmasının yanında yüzyıllardır ona ruhaniyetini veren camiilerdir.

Tanpınar'a (2019: 134) göre; "pek az mimaride taş, mekanik rolünü, şekiller sabit hüviyetlerini İstanbul Camileri kadar unutmuş", kendisini ışığın cilvelerine İstanbul mimarisinde olduğu kadar hazla, onun tarafından her an yeni baştan yaratılmanın coşkusuyla bırakmıştır. Camiiler, Tanpınar'ın "Beş Şehir" (1946) adlı eserinde, enfes bir üslupla anlattığı Türk-Osmanlı mimarisinin hem beşiğidir hem de bu mimarinin en merkezi unsurudur. Camilerimizin mimari estetiği üzerinde bugünden yarına doğru yapılacak bir gezi, Tanpınar'ın "kültürel süreklilik" düşüncesinin ışığında bize, Türk-Osmanlı mimarisinin kendi içinde yaşadığı özgün modernin serüvenini de verir. Bilindiği üzere Türk-Osmanlı mimarisinde Mimar Sinan, camiiler başta olmak

üzere yaptığı mimari eserlerle güzide bir yere sahiptir. Tanpınar'a göre Sinan'ın eserleri İstanbul'un ruhunu ve estetiğini yansıtır. İstanbul'daki mimarî eserlere bir bütün olarak bakıldığında şehrin kültür tarihi hakkında bilgi edinmek mümkündür. Tanpınar da İstanbul'un mimarî çehresini okuyarak romanlarında ve denemelerinde yorumlamıştır. Ona göre Üsküdar, kadın sultanların adına yapılmış cami ve türbeleriyle bir kadın saltanatının izlerini taşır. Yazara göre Süleymaniye ise, Batı'nın kültürel devrimleri karşısına konulabilecek tek eserdir (Dinler: 2018: 246). Tanpınar'a (2019: 22) göre; Sinan, şehir denildiğinde ilk akla gelen "cetlerimizden, vatan haritasını" benimsemiş en önemli mimarımızdır. Tanpınar'ın deyişiyle "Mimar Sinan denildiğinde gözümüzün önünde son derece nispetli yontulmuş bir mücevher dizisine benzeyen irili ufaklı binalar, tâ Macaristan içerisinden başlayarak Akdeniz'e ve Basra Körfezi'ne kadar ulaşır." Her ne kadar sonraki yüzyıllarda Mimar Sinan ayarında bir sanatçı yetişmemiş olsa da, onun yaptığı mimarî eserler ondan sonra gelen mimarlar tarafından usta-çırak ilişkisi ve kültürel devamlılık zinciri içinde yakından takip edilmiş, Sinan'ın üslûbu ve tecrübesinden istifade edilmiştir. Söz gelimi Tanpınar'a (2019: 140) göre; Sinan'dan sonra gelen önemli Osmanlı mimarlarından biri olan Sedefkâr Mehmet Ağa'nın yaptığı Sultan Ahmet Camii'nin dört yarım kubbesinin üstünde yükselen orta kubbe fikri, kendisini Şehzade Camii örneğiyle Mimar Sinan'a borçludur. Ancak Sinan sonradan yaptığı eserlerde bu buluşunu bir daha kullanmamıştır. Öyle olsa bile Sedefkâr Mehmet Ağa, bu güzel mimari örnekten feyz almış yaptığı camiye cepheden bakıldığında "kademe kademe yontulmuş bir dağ manzarası veren küçük yarım kubbeler" eklemiştir. Bu durum, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinde dile getirdiği "kültürel sürekliliğe" güzel bir örnektir.

Tanpınar, Osmanlı'nın inandığı dinin başka bir söyleyişle Müslümanlığın dünya algısının bir yansıması olarak faniliği temsil eden ahşap mimari konusunda yazıda daha önce mimar Le Corbusier'ın dile getirdiği konudan yana dertli görünmektedir.

İstanbul'daki yangınlar yüzünden şehir, "otuz kırk senede bir, âdeta yeni baştan" (Tanpınar, 2019: 122) inşa edilmektedir. Tanpınar, İstanbul başta olmak üzere memleketin birçok şehrinde meydana gelen yangınlara rağmen, Osmanlının bu yangınlar sonrasında yeni baştan yapılacak binalarda ahşap mimaride ısrarcı olmasını doğru bulmaz. Ahşap mimari Türk Müslüman insanının faniliğe olan inancının yanı sıra hayat felsefesinin ve estetiğinin de yansıdığı en güzel örneklerindendir. Öte yandan bu yangın meselesi sadece İstanbul'la ilgili olmayıp kökleri daha eskilere gitmektedir. Tanpınar (2019: 99) 1271 yılında Bursa'da çıkan ve rivayete göre Fatih'in doğduğu evin bile yandığı büyük yangın hakkında Keçeci Fuad Paşa'nın "Osmanlı tarihinin dibâcesi yandı" diye ağladığından söz eder. Yazara göre, Sarayiçi' ni âdeta süpüren bu yangında, Bursa'ya mimari çehresini kazandıran, eşraf ve âyan konaklarının yanı sıra, "beş asırlık tarihin yığdığı nice hazine" kaybolmuştur. Dinler' e (2018: 228) göre ise, Tanpınar'ın bu konudaki eleştirisi, yangınların sadece ahşap mimariyi yok etmesinin getirdiği insanî ve maddi zararla sınırlı da değildir. Bu yangınlarda "halı, kumaş, kürk, sanat eşyası, yazma kitap, mücevher, her yangında bütün bir servet kendiliğinden kaybol" maktadır. Bütün bunlara rağmen Türk-Osmanlı toplumunda uzun bir süre "ne kâgir binanın zarureti kabul edilmiş ne de adeta birbirine yapışık sokakların araları" açılmıştır. Tanzimat'la birlikte planlı bir biçimde başlayan tarihe, mimariye kayıtsız çalışmalar ise İstanbul'a büyük bir zarar vermiştir. Tanpınar, Tanzimat'la beraber başlayan "modernleşmeyle" beraber, mimari alanda yapılan uygulamaları ve yıkım çalışmalarını eleştirir ve dünden bugüne Osmanlı-Türk siyasetinin mimarlık eserleriyle kalıcı kılınan bir milliyet anlayışına dayandığını söyler. Bu yüzden de, bu toprakları bize ait kılan eserlerin düşünmeden yok edilmesinin gelecek nesiller üzerinde derin kültürel sorunlara neden olduğuna inanır. O, İstanbul'un tarihsel dokusunda önemli bir yeri olan ahşap mimariyi yangınlara karşı dayanıksız olduğu için yanlış bulup

eleştirirken, aynı zamanda yanan binaların yerine inşa edilen ve şehrin mimari dokusuyla uyuşmayan yapılaşmaya da şiddetle karşı çıkar.

Yerasimos'a (2019: 507) göre; Tanzimat Fermanı (1839)'nın ilânından daha önce, İstanbul'da "geniş cadde ve rıhtımların açılmasını, dar sokak ve çıkmazların kaldırılarak kentsel alanın kökten değiştirilmesini" amaçlayan, başka bir deyişle "mevcut kent görüntüsünün toptan reddedilmesinin bir sonucu olan ilk resmi belge" 17 Mayıs 1839'da hazırlanmıştır. Yazara göre, bu metinde, İstanbul'un en geniş caddesi olan Divanyolu' nun 6 metreyi bulduğu o tarihte, asgari yol genişliği 7.60 metre olarak hesaplanmıştır. Söz konusu bu metni "Batı şehirciliğinin yeni yapılan binaları arkaya çekerek sokakları genişletme ve parselleme" gibi bazı temel ilkeleri içeren ikinci bir metin, "Ebniye Nizamnamesi", 1856'da ise "ilk istimlak Nizamnamesi" izlemiştir. Yerasimos, Osmanlı'nın İstanbul başta olmak üzere büyük şehirlerde uyguladığı modernleşme çabalarında izlenen yolu, Batılı modernleşmenin diğer alanlardaki amacından bağımsız olmadığını, "Osmanlı bürokrasisi için reformların hedefinin, Batının üstünlüğüne karşı, onun kazanımlarını kullanarak mücadele etmek" olduğunu söylemektedir. Ona göre, Tanzimat'ın kurucu zihinleri için bir kentin estetiğinin oluşumunda "18.yüzylda Viyana'da ve Napoleon döneminde Paris'te görev yapan Osmanlı elçilerinin bu kentlerin mimarisine, şehir planlamasına ilişkin anlatımlarının büyük bir payı vardır. Tanpınar'a (2019: 109) göre ise, Tanzimat şüphesiz ki geniş mânasında yapıcı bir devir olmuş, ancak sadece yapmakla kalmış, asıl yaratıcılığa gidememiştir. Yapmakla yaratıcılık arasındaki bu fark, Tanzimat döneminden kalan bütün mimari eserlerde görmek mümkündür. Yazara göre; "şehirlerimizin umumî çerçevesi içinde derhal yadırganan bir yığın eser, mimarinin sadece belirli bir malzemeyi, belirli bir gaye uğrunda kullanmaktan ibaret olmadığının delili" dir. Tanpınar'a (Alptekin, 2018: 144) göre, bunun nedenlerinden biri tarihsel zorunlulukların bir sonucuymuş gibi görülse de Tanzimat'la başlayan sürecin yanlış bir

anlayışla, siyasi ve iktisadi meselelere öncelik tanımak yerine, "birinci önceliği kültürümüzün "Avupalılaşmasına" vermiş olması, dolayısıyla "zihniyet içinde yeni bir zihniyeti temsil etmesi" dir. Tanpınar, bu konuda Rusya modernleşmesiyle Osmanlı-Türk modernleşmesinin bir karşılaşmasını yapmakta, Tanzimat zihniyetindeki yanlış uygulamalara sebebiyet veren hususu, "Rusların bizden önce Avrupa'ya klasik dönemde, bizim ise hürriyet döneminde girmiş olmamızda" görmektedir. Görüleceği üzere Tanpınar'ın Tanzimat dönemi mimarisine getirdiği eleştirinin arkasında bir zihniyet ya da "medeniyet değiştirmesi" nin yanı sıra, bu dönemin "devam zinciri" nde bir kopuş dönemini işaret ediyor olması vardır. Bu yanlış anlaşılan Batılaşma ve "medeniyet değiştirmesi" ni, Tanpınar'ın bu konuya bakış açısında önemli bir insan olan hocası Yahya Kemal'in, okurda ister istemez bir burkulma uyandıran şu düşüncelerinde de görmek mümkündür: "(…) Frenklerden her şeyi şebek zekâsıyla kaptığımız gibi son zamanlarda da eski şark eşyasının, silahlarının, halılarının zevkini kaptık, belki bu münasebetle bir gün kendi eşyâlarımızı sevmeye alışırız" (Kemal, 1985: 146). Araştırmamızda daha önce de dile getirildiği gibi, Yahya Kemal'in imtidâd düşüncesinden önemli bir ilham almış olan, "kültürel süreklilik " ve "medeniyet değiştirmesi" kavramları, mimari konusunda da Tanpınar'ın görüşlerinin hareket noktasını oluşturmaktadır. Tanpınar, cetlerimizin, kültürel ve sanatsal planda ortaya koydukları her üründe görüleceği gibi, mimaride de "maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruha ve imana sahip" olduklarını düşünmektedir. "Beş Şehir" deki şu satırlar, Tanpınar'ın Türk-Osmanlı mimarisini, madde ve ruhun ilahi bir kuvvet ve feyzle kaynaşmış bir halita olarak düşündüğünün apaçık bir delilidir: "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" (Tanpınar, 2019: 110). Tanpınar'a göre, her mimarî yapı Türk estetik

anlayışını yansıtan bir vesikadır. Söz gelimi İstanbul'un yanı sıra Bursa, Osmanlı kültür tarihinin başlangıcı olarak kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli paya sahiptir. Çünkü Fatih Sultan Mehmet'e kadar bütün şehzade ve padişahların türbeleri bu şehirdedir. Bursa aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin siyasetten önce manevî yönünü kuran velilerin, evliyaların türbeleriyle, mezarlarıyla doludur.

Tanpınar'ın Türk-Osmanlı mimarisine dönük bu estetik bakış açısı, denemelerine ve romanlarına olduğu kadar şiirlerine de yansımıştır. Sözgelimi Tanpınar, Bergson'un zaman algısının merkezinde bulunan süre (dureé) kavramından ve hocası Yahya Kemal'in "kökü mâzide olan âti" anlayışından hareketle geliştirdiği "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesini, rüya estetiği adını verdiği yöntemin de yardımıyla "Bursa'da Zaman" adlı şiirine başarıyla uygular. Tanpınar'ın bu şiiri, onun genel şiir estetiği dışında durur, ancak imgelem ve çağrışım gücü bakımından olduğu kadar, kültürel belleğe kaydedilen mirasın modern bir şairin belleği aracılığıyla şimdide yeniden canlandırması açısından önemlidir. Tanpınar'ın bu şiirinde, geçmiş zaman, belli ki şairin Bergsoncu zaman algısından etkilenerek söylediği "hal yoktur, mâziden devam eden bir şimdi vardır" düşüncesine uygun bir biçimde, şimdiki zamanın içinde erir. Hatta muhayyel bir geleceği de içine alıp genleşerek yaratıcı bir tekâmül haline gelir:

Bursa'da bir eski cami avlusu,
Küçük şadırvanda şakırdıyan su;
Orhan zamanından kalma bir duvar...
Onunla bir yaşta ihtiyar çınar
Eliyor dört yana sakin bir günü.
Bir rüyadan arta kalmanın hüznü
İçinde gülüyor bana derinden.
Yüzlerce çeşmenin serinliğinden
Ovanın yeşili göğün mavisi

Ve mimarîlerin en ilâhisi.

(Tanpınar, 2011: 50)

Yerasimos (2019: 507), "Tanzimat'ın Kent Reformları Üzerine" adlı yazısında, Haliç sahil yollarının 1985-1987 arasında açılmasını, Tanzimat döneminde yapılan ve sonradan ilavelerle geliştirilen ve İstanbul'u Batılı bir kente dönüştürmek için yapılan planlamaların son meyveleri olarak görmektedir. Yazara göre; Tanzimat'tan günümüze İstanbul'da mimari alanda meydana gelen dönüşüm, başka bir deyişle Tanzimat aracılığıyla yürütülen Batılılaşma, devlet otoritesinin sağlamlaştırılmasının bir yolu olarak 100-150 yıllık bir sürecin ürünüdür ve bu süreç mimari alanda da kendini açıkça gösterir. Tanpınar'ın düşünsel hayatını biçimlendiren "mimarlardan" biri olan Yahya Kemâl, 1950'lerin başında bu konuda kaleme aldığı yazılarda, İstanbul'un tarihî dokusunun zaman içinde bozulmasından rahatsızlığını dile getirir. Bu dönem, Tanzimat'tan beri devam edegelen zihniyetin bir sonucu olarak yol genişletme çalışmaları nedeniyle İstanbul'da cami dâhil birçok tarihi binanın yıkıldığı, şehrin her tarafının sonradan görmeler tarafından yapılan biçimsiz binalarla doldurulmaya başlandığı bir dönemdir. Kemâl'e göre; daha yüz sene evvel, "bütün kalıbı kıyafetiyle" bir Türk şehri olan İstanbul, Batılı sanatçıların bile "öğürürcesine iğrendiği tatlı su binalarıyla", bugünkü dile tercümeyle apartmanlarla dolmaya başlamıştır. Kemal bu durumu, eş deyişle İstanbul'daki "yeni" yapılaşmanın pervasızlığını, yerinde bir benzetmeyle şu sözlerle dile getirir: (Bu "tatlı su" binaları) bilhassa son devirde, tıpkı güve, güzel bir kumaşı yer gibi İstanbul manzarasını dişlek bir savletle yiyor" (Kemal, 1985: 146-147). Yahya Kemal, bu durumun nedenini, devletin "eski" binaları, imar edecek durumda ya da şehrin tarihî dokusunu dikkate alarak yeni binalar tasarlayacak güçte ve yetenekte bulunmayışında değil, "yeni" ye olan iptilâmızda" arar. Kemal'e göre, medeniyet, özellikle devlet katında yanlış algılanmaktadır, "şimdiye kadar Cemil Paşa gibi mütemeddinlerimiz ("medenîleşmiş") bir yol açmak için Mîmar Sinan'ın bir eserini kör kazma ile kökünden yık" mış, böylece bir iş yaptığını sanmıştır. Bunun

nedeni aslında bizim tarihte "ne yenileşmemiz" ne de adam akılı bir "yeniliğe" sahip olmayışımızdır. Ancak Kemal gelecekten ümitsiz de değildir. Ona göre; "Biz bir gün yine yeni' ye vücut verebiliriz… Yeter ki, bize hiçbir zararı olmayan eski binâlarımız yerinde dursun". Kemal'e göre; toplum olarak Batı medeniyetine körü körüne inanmak bir kenara bırakmalıdır, atalarımızdan kalma yapılar koruyabilirse, bu dönem içinde millet "çok kâfi bir medeniyet gayreti göstermiş" olunacaktır (Kemâl, 1985: 147). Görüleceği üzere Kemal'in mimari konusundaki görüşleri aynı zamanda Tanpınar'ın görüşleridir. Aydın'a (2013: 154) göre ise, Cumhuriyet'in mekânsal estetiğini kavrayabilmek için Şerif Mardin'in geliştirdiği "çevre-merkez" zıtlaşmasına müracaat etmek gerekir. Çünkü yazara göre, "merkez kurucu ideolojinin kalesidir ve siyaset ve devlet seçkinlerinin sembolik mekânıdır." Mardin'in bu dikotomisini hem Türk-Osmanlı hem de Cumhuriyetin mimari estetiğine teşmil etmek, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" olarak tanımladığı tarihsel ve kültürel sürekliliği anlamada ufuk açıcı olabilir. Bunun yanı sıra mimari alanda, özellikle 1950'lerden sonra artarak devam eden ve "kültürel sürekliliği" akamete uğratan iç göçün, İstanbul, Ankara başta olmak üzere ülkenin büyük şehirlerinde yarattığı çarpık yapılaşmanın da hem mimarî hem de sosyolojik açıdan ele alınması meselenin karmaşık doğası açısından bir zorunluluktur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANPINAR'IN ROMANLARINDA BATILI MODERNLEŞME

3.1. FARKLI ZİHNİYETLERİN YANSIMA ALANI OLARAK TANPINAR'IN "HUZUR" VE "SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ" ROMANI

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan tarih içinde roman, Batı'da görüldüğünün aksine, belirli bir sınıfın (burjuvazinin) insan ve hayat tasavvurunu dışa vuran bir edebî tür olarak varlık kazanamamış, söylemini, Batılı modernleşmenin toplumsal alandaki yansımaları üzerine kurmuştur. Elbette bu durumun burada sayıp dökülemeyecek siyasi, iktisadî ve sosyokültürel birçok başka nedeni de vardır, ancak bu sonucu yaratan en önemli neden, az önce de söylenildiği gibi Türk-Osmanlı toplumunda, siyaseti, yönetimi, dolayısıyla da edebiyatı ve sanatı biçimlendiren, Batılı tarzda bir burjuva sınıfının olmayışıdır. Tanpınar'a (2007: 52) göre; bizde sınıfların "vazıh ve katî bir şekilde mevcut olmaması, münevveri, "cemiyetle alâkası müphem ayrı bir sınıf haline getirmektedir." Bu durumda Türk romancısı, "umumi hayata istikamet veren fikirlerin" içinde sürüklenen, âdeta bu fikirlerin içinde soluk alıp veren, hayatla ise organik ilişkiler kuramayan, kursa bile bu ilişkiyi sanat ve edebiyata mal edemeyen biri olarak kalmaktadır. Yazar, devam eden satırlarda bu düşüncesini, söylediklerinin özünü ele veren çarpıcı bir cümleyle tamamlar: "Meşrutiyetten beri edebiyat, umumî hayatın peşindedir; halbuki başka memleketlerde umumî hayat, edebiyatı güçlükle takip eder."

Hülür ve Akça'ya (2004: 261) göre; Türk toplum düşüncesi içinde kültür sorununu, Osmanlı-Türk toplumunun iki yüzyıldır devam eden modernleşme sürecinde, Batıyla olan ilişkisinin ayrılmaz bir boyutu olarak gören yaygın bir eğilim bulunmaktadır. Yazarların sözünü ettiği modernleşme sürecinin toplumsal alanda yol açtığı sorunlar, kanımızca modern Türk romanının da doğuşunu hazırlamış, Batılı

toplumsal değişmeyle beraber gelen yeni insan ve toplum anlayışı bu dönemin romanlarına güçlü bir biçimde yansımıştır. Bir geçiş dönemi aydını olan Tanpınar'ın romanları da, yazarın inandığı kültürel süreklilik düşüncesinin ışığında, Batılı modernleşmenin yol açtığı toplumsal sorunlara odaklanmakta, bu sorunların nasıl aşılacağına kendince bir cevap aramakta, bu toplumsal değişmenin ruhunu, gelecekte alacağı biçimi eleştirel bir üslûp içinde anlamaya çalışmaktadır. Armağan'a (2000: 146) göre, Cumhuriyet ideolojisinin her zaman yanı başında bulunmuş, yaşadığı dönem içinde onun "nimet" lerinden belirli oranda istifade etmiş bir yazar olarak Tanpınar; bir türlü tam anlamıyla içine sindiremediği bu ideolojiyle "bütünleşmekte ayak direyen bir söylemin inşacısı" gibi görünmektedir. (…) O, Cumhuriyet ideolojisinin "mâziyi şiddetle tasfiyesine karşı" açık bir tavır almamış, bir aydın olarak inandığı değerler adına kendini riske atma cesareti gösterememiştir. Ancak siyasî olarak kendini riske atmayan Tanpınar, bu konudaki itirazlarını kaleme aldığı eserlerde, özellikle de romanlarında derin bir kültürel birikimin sonucu olarak da değerlendirilebilecek enfes bir üslûpla dile getirmiştir. Yazar'a göre; Tanpınar'ın "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) adlı romanları, "devrin genel gidişi hakkındaki kanaatlerini" n estetik sahada billurlaşmasıdır.

Tanpınar, "Huzur" da, mâzinin çizgilerinin henüz bireysel ve toplumsal hâfızadan bütünüyle silinmediği, geçmiş zamanın tarihî, kültürel ve insanî zenginliklerinin, kendini hâlâ koruduğu bir dünyanın ve zamanın içinden konuşur. Bu dünyanın aktörleri, bir taraftan mâzinin "hâl" de eridiği esrik bir zamanın içinde, kendi aşklarını, kendi gerçeklerini yaşarlarken, diğer taraftan içinden geçtikleri Batılı toplumsal değişmeyi, Tanpınar'ın kavramlaştırmasıyla "medeniyet değiştirmesi" ni yorumlamaya, anlamaya çalışırlar. Kitabın düşünsel dokusunu bu toplumsal dönüşüm üzerine yapılan tartışmalar, bu değişimin toplumun ve bireylerin dünyasında yol açtığı buhran ve ikilemler, estetik ve edebî yapısını ise, başta mûsıkî, mimarî olmak üzere

geleneksel sanatların da işe koşulduğu, İstanbul'un tarihi ve kültürel güzellikleri içinde idealize edilmiş hüzünlü bir aşk hikâyesi oluşturur. Zaman, aşk, varlık, ölüm, hayat, toplum, değişim, din, tanrı, inanç-inançsızlık, kadın gibi edebiyatın evrensel temleri, kültürel açıdan "muhafazakâr" denebilecek bir perspektif içinde ve Tanpınar'ın kendine özgü emsalsiz üslûbuyla bu "hüzünlü" hikâyenin içinde yerini alır. Kırımlı' ya (2006: 344) göre; "Huzur" da okur, bir aşk macerasının yanı sıra, kültür ve medeniyet konularına dair ilgi çekici yaklaşımlar ve kendi düşünce ve ruh dünyasında bizzat yaşadığı en temel "insanî" ve toplumsal meselelerle karşılaşır. Yazara göre; İki yüz yıldan fazla bir süredir devam eden Batılı modernleşmenin, başka bir ifadeyle "medeniyet değişimi" nin getirdiği bir kimlik krizi yaşayan Türkiye, bu süreci henüz tamamlamamıştır. "Huzur" un "Ben/Biz kimiz" sorusuna felsefî alanda olduğu kadar sosyolojik olarak da tam bir cevap bulamayan temel karakterleri, iç dünyalarının bütün sahiciliği, olayların gidişatından duydukları endişeleri, arayışları, duygu ve düşünce yükleriyle, romanda, bu soruyu geniş manasıyla tartışmaya açmaktadırlar.

Günümüz okurunun "Huzur" a hâlâ büyük bir merak ve duyarlılıkla yaklaşması, deyim yerindeyse bu romanın döne döne okunması, romanda tartışılan meselelerin günümüzde, kılık değiştirerek devam ettiğinin en açık delili olarak değerlendirilebilir. Kitabın adı olan "Huzur", romanda, hem bireysel hem de toplumsal anlamda bulunan değil, aranan, yaşanan değil, özlenen bir kavram olarak varlık kazanır ve bu cümleden hareketle denilebilir ki, Tanpınar'ın "Huzur" u, aslında huzurun değil, derin bir "Huzursuzluğun Kitabı" dır. Romanda, Batılı modernleşmeyle beraber usul usul rengini ve kokusunu kaybeden dünya, aynı zaman da mevsimsel/döngüsel bir içsel zamandan düz çizgisel/mekanik bir zamana geçişin soğuk ve solgun bir manzarasını sunar. Her iki romanın da merkezi unsurlarından biri olan zaman algısındaki bu değişim, "Huzur" un çarpıcı imgelerle dolu emsalsiz lezzetteki üslûbunun, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde yerini, sığ, donuk ve ironik bir anlatıma bırakmasında da açıkça görülebilir. Değer'e

(2013: 34) göre; İmparatorluğun çöküş dönemine rastlayan değişime odaklı ilerlemeci zaman anlayışı, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte yapılan inkılaplarla güçlenmiştir. Bu zaman algısının öncesinde, hayatları dinin tayin ettiği döngüsel bir zamanın içinde şekillendiren insanlar, bu sürece uyum sağlamada büyük bir güçlük içine düşmüşleridir. Tanpınar'ın "Huzur" (1948)' dan sonra kaleme aldığı, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954), dünyaya, insana ve olaylara her daim pozitivist bakmayı ilke edinmiş bir gözün merceğinden bize, "yeni rejim" le birlikte taşların artık iyiden iyiye oturduğu bir hayatın, ironik olduğu kadar kederli, kederli olduğu kadar trajikomik bir resmini verir. Moran'a (2013: 297) göre, "çocukluğunu Abdülhamit döneminde, gençlik ve yetişkinliğini ise Meşrutiyet ve Cumhuriyet devirlerinde yaşayan romanın başkahramanlarından Hayri Bey'in anılarına dayanan bu roman, yazarın son elli yıllık Batılı modernleşme tarihine yönelik eleştirilerini yansıtmaktadır. "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adından da anlaşılacağı üzere "iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan eleştirel bir romandır." Sonuç olarak; Tanpınar'ın gerek "Huzur", gerekse "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanları, bize, iki farklı zaman algısının ve estetik kavrayışın yarattığı bir düzlemde, biri, "derin" ve "sahici", diğeriyse "sığ" ve "yapay" iki farklı insan ve toplum tasavvuru sunmaktadır.

3.1.1. Medeniyet Buhranından "Huzur" a Doğru

Osmanlının Batılı modernleşme sürecinde yaptığı reformların temel amacı, Batı'yı kendine üstün kılan bilimi, kültürü ve teknolojiyi almak, böylece en kısa sürede Batı'yla arasındaki mesafeyi kapamak, ancak bunu öz kültürüne, inandığı değerlere bir halel getirmeden yapmaktır. Acun'a (1999: 13) göre; Osmanlı yenileşmesi, bir anlamda "kültür değişimine uğramadan, kültür unsurlarının aktarılması için gösterilen çabalar" ın tarihidir. Yazara göre, Osmanlı modernleşme sürecinde yapılan reformların hedefinin, Batı'dan kültür unsurları aktarma (cultural borrowings) yoluyla modernleşme,

Cumhuriyet döneminde yapılan inkılâpların hedefinin ise, bir kültür değişmesi (acculturation) meydana getirme olduğu söylenebilir. Acun'un sözünü ettiği bu anlayış, araştırmada daha önce dile getirildiği gibi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecinde, birçok aydın ve devlet adamı arasında ortaya çıkan düşünsel çatışmaların da odağında yer alır. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet hattında yaşanan siyasi, iktisadî ve sosyokültürel tecrübelerle giderek olgunlaşan bu sürecin sonucunda, Batı'nın "ilim ve fennini" alıp, "değerlerini" bırakmanın mümkün olmadığının, birini alınca doğal olarak diğerinin etkilerine maruz kalındığının, kısaca medeniyetin bir bütün olduğunun farkına varılır. Bu süreç Cumhuriyet'in ortaya koyduğu hamlelerle beraber, Batılı tecrübeyi kesinkes kendine rehber alan, ulus temelinde yeni bir medeniyet kurma hedefine doğru evrilir. Böylece Tanpınar'ın Tanzimat'la birlikte başladığını söylediği ve o dönem, uzun vadeli amaçları bakımından yönsüz, hesapsız kitapsız olmakla eleştirdiği "medeniyet değiştirmesi", emperyalizme karşı büyük bir zafer kazanan millî iradenin denetiminde âdeta geriye döndürülemez bir süreç niteliği kazanır.

Tanpınar, Türk-Osmanlı toplumunun Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşadığı toplumsal değişmeyi, yüzyıllardır süren gelenekten büyük bir kopuş, toplumsal ve bireysel alanda ikiliğe, "buhran" a yol açan bir medeniyet değiştirmesi" olarak görür. Yazara göre; bu değişim birdenbire meydana gelmemiş, kökleri Tanzimat öncesine, III. Seliminin ıslahatlarına kadar uzanan yenileşme hareketlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Tanzimat ise bu değişim sürecinde bir kırılma noktasıdır. Acun'a (1999: 16) göreyse, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne kadar devam eden reform çabalarının her biri, modernleşme sürecinde nicel bir aşamayı ifade eder, bu süreçteki nitel değişim noktasını ise, Cumhuriyet'in kuruluşu ve devamında yapılan inkılâplar oluşturur. Cumhuriyet'in kuruluşu ve Halifeliğin kaldırılması, yeni kurulan devletin temel karakterini belirlemenin yanı sıra, modernleşme sürecinin de dönüm noktasını oluşturan en önemli aşamadır. Tanpınar'a göre, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan yolda, bu

toplumsal değişimin en temel karakteristiklerinden biri, kısa, orta ve uzun vadedeki toplumsal ve kültürel sonuçları öngörülememiş bir "yeni" adına, "eski" yi ayakta tutan istinat duvarlarının yıkılmasıdır. Yazar, bu durumu "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düsturuna bağlı olarak kaleme aldığı "Huzur" (1948)'da açık bir dille ifade etmektedir. Ona göre, tarihte "büyük ihtilaller" bunu yakından tecrübe etmişlerdir. "(…) insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etme kudretini veren eskileri bozmak" doğru değildir (Tanpınar, 1964: 172). Ancak Tanpınar'a göre; yapmasını çok iyi bilen Şark, yazık ki onu muhafaza etmeyi bilmez. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin her ikisini de yaşamış bir geçiş dönemi aydını olan Tanpınar, aslında, "muhafazakâr" bir ideolojiye ve kültürel estetiğe sahip bütün Meşrutiyet aydınlarında da görüleceği üzere, Batılı modernleşmeyle birlikte "gidenin" ve "gelmekte olanın" ne olduğunu çok iyi bilmektedir. Geçmişin artık geride kaldığına, Batılılaşmanın gereğine inanmakla birlikte, hem toplumsal hem de kişisel düzlemde, ancak mâzinin değerini bugünün terazisinde hakkıyla tartabilecek sağlam bir hafızayla geleceğe doğru yol alınabileceğinin de farkındadır. Bu düşünceden hareketle Tanpınar, toplumsal değişmenin eş bir deyişle Batılı modernleşmenin aktörlerinin, mâzinin kültürel mirasına karşı kayıtsız kalmalarını, içine hapsoldukları ideolojik körlük yüzünden, "yeni" yi zenginleştirecek bu hazinelere gözlerini kapatmalarını doğru bulmaz. Çünkü sosyal bütünleşmeyi güçlendirmeyen, geçmiş zamanın zenginliklerine sırtını dönmüş bir toplumsal değişmenin, önünde sonunda kültürel yabancılaşmayı artırarak sosyal parçalanmayı doğuracağını bilir. Onun için 1932'ye kadar "cezrî bir Batıcı" olduğunu, ancak bu tarihten sonra "kendine göre bir Şark" ta yaşadığını söyleyen Tanpınar'a göre esas olan, tarihsel sürekliliğin doğasına uygun olarak "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" tir. Bu bakış açısı kendisine, geçmişin sağlam kalmış sosyokültürel temelleri üzerinde yükselen, zamanın ruhuyla barışık bir gücü, Bergson'a müracaatla söylenecek olursa "yaratıcı bir tekâmülü" hareket noktası olarak

alır ve son tahlilde bize paradoksal bir düşünce gibi görünen "Şarklı bir Batılı olmak" düşüncesinde somutlaşır. Tanpınar'ın bu düşüncesi, yazarın kaleme aldığı romanlara, özellikle "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ne (1954), farklı sosyokültürel düzlemlerde yansımıştır. Moran (2013: 270) "Huzur" un ana düşüncesinin kısaca "bir takım değerler arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı", romanda Tanpınar'ı temsil eden "Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirmek" olduğunu söylemektedir. Moran'ın sözünü ettiği "bir takım değerlerden" kasıt, Şark'ın ve Batı'nın insan ve toplum tasavvurunun birbirinden bütünüyle farklı olduğu gerçeği üzerinde temellenir. Romanda bu farklılığa ilişkin yapılan tartışmalar ve ortaya konulan fikirler, tarihî ve kültürü İhsan'ın, estetiği ve idealizasyonu ise Mümtaz'ın temsil ettiği bir zeminde, siyasal alandan sanatsal ve edebî alana yönelen, felsefî olandan teolojik olana doğru genişleyen sınırlar içinde değişik düzlemlerde ele alınır. Mümtaz, İhsan, Nuran ve Tevfik'in temsil ettiği Şarkın tasavvur, düşünce ve estetiğinin zıt kutbunu oluşturan Suad karakteriyse, "Huzur" da, koşulsuz Batıcılığın, köksüzlüğün ve yabancılaşmanın yanı sıra, Tanpınar'ın arketipini başka bir deyimle de içindeki derin huzursuzluğa yol açan "öteki" ni temsil eder. Ancak Tanpınar'ın romanda sözünü ettiği Şark, farklı din ve kültürlerden mürekkep coğrafi bir kavram olmayıp Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batılı modernleşme tecrübesini derinden yaşayan Türk Müslüman bir Şarkı ifade eder. Tanpınar romanda, işte bu Türk Müslüman Şarkın coğrafî ve kültürel sınırları içinden konuşur, bunu yaparken çoğu yerde Osmanlının farklı etnik ve dinî unsurlardan oluşan, çoklu kültür yapısına sahip bir imparatorluk olduğunu unutmuş görünür. Romanın biçimlendiren kültürel ve mekânsal doku dikkate alındığında Tanpınar'ın seçmeci bir yaklaşım içinde olduğu ve bu durumu kültürel açıdan bir zenginlik olarak görmediği söylenebilir. Çünkü "Huzur" da İmparatorluğun bu çokkültürlü yapısına ilişkin bir vurgu görülmez, Türk-Müslüman kültürün dışında kalan maddî ve manevî unsurlar kadraja girmez. Bunun böyle olması tabiidir çünkü

Tanpınar'a göre Türk Müslüman Şarkın yüzyıllardır devam eden güçlü varlığı gümrüğünden geçen her şeyi "rahmanileştirerek" kendisine benzetir. Romanda sınırları Balkanlar'dan Anadolu'ya uzanan, sadece Türk Müslüman unsurlardan oluşmuş, Selçukludan Cumhuriyet'e uzanan bir devam zinciri içinde tasavvur edilen idealize bir Şarkla karşılaşılır. Tanpınar'ın bu bakış açısı bir yönüyle, hocası Yahya Kemal'in Türk Müslüman tarihini, 1071 Malazgirt Savaşı'yla başlatan "kökü mâzide olan âti" düsturuna bağlı "tarihsel ve kültürel süreklilik" (imtidâd) düşüncesinin romana yansımasıdır.

Sonuç olarak, "Huzur" un, Tanpınar'ın inandığı "medeniyet değiştirmesi" nin Osmanlı-Cumhuriyet hattında yarattığı siyasî, iktisadî, sosyokültürel etkilerini tartışmaya açmasının yanı sıra, yazarın kişisel, ruhsal dünyasının ve toplumsal ilişkilerinin derin çizgilerle yansıdığı otobiyografik bir özellik gösterdiği söylenebilir. Roman, "medeniyet değiştirmesi" nin yol açtığı unsurları, kültürel muhafazakârlığın estetik sınırları içinde idealize edilmiş bir aşk ilişkisi ekseninde, Doğulu ve Batılı değerlerin, başka bir söyleyişle, bu iki toplumun insan ve toplum tasavvurunun birbirinden farklı olduğu gerçeğinden hareketle, ontolojik bir zeminde eleştirel bir üslûpla ele alır. Gürbilek (2012: 90)'in yazdıkları, "Huzur" un yazarının romanında, daha çok Mümtaz ve Suad çatışması üzerinden ilerleyen "iç buhran" meselesinin psikolojik ve trajik boyutlarına yeterince eğilmemesinin yanı sıra, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği siyasî, iktisadî ve sosyokültürel açmazları ve çözüm yollarını da bir türlü derinleştiremediğini düşündürür. Yazara göre; Tanpınar, hazır bir malzeme yığını içinde durmadan çoğalan, birbiriyle paslaşan ve sonunda zihinsel bir mazmuna dönüşen zincirleme sözcüklerle, "kelime zevkinin yeni ürperişlere yol almasına kapalı" hazır bir âlem içinde hareket eder, dolayısıyla okurunu "parıltılı düğümlerden yapılma bir dilsel mekânda huzur bulmaya zorlar." Gürbilek'in sözünü ettiği düşünce aslında yabana atılır cinsten değildir. Romanda Tanpınar'ın şiir dünyasını da kuran, zaman,

rüya, hülya, su, aydınlık, tebessüm, talih, tılsım, billur, çınlama, sessizlik gibi çok sevdiği sınırlı bir kelime ve bu kelimelerden türeyen ve kendini tekrar eden bir imge kadrosuyla karşılaşılır. Tanpınar da zaten kendisi için esas olanın sadece şiir olduğunu, her yazdığı şeyin en başta bir şiir çekirdeğinden başlayarak yayıldığını, bu düşüncesinin izlerinin "Huzur" da ve "Yaz Yağmuru" nda görülebileceğinden birçok kez söz etmiştir. Gerçekten de "Huzur" da kimi uzun cümlelerin, Tanpınar'ın şiir estetiği içinde neredeyse bir düzyazı şiire dönüştüğü şiirsel bölümler vardır. Bütün bunlara rağmen arka planını İkinci Dünya Savaşı'nın ilanını hazırlayan siyasal ve sosyal olayların oluşturduğu "Huzur" da Tanpınar, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği toplumsal değişmeyi, Türk Müslüman medeniyetini üstün tutan bir tavır içinde, merkezinde, bize bu medeniyet anlayışının ruhunu veren bir aşk ilişkisinin bulunduğu bir olay örgüsü bağlamında ele alır. Bunu hem birbirine uzak ve yakın roman kahramanlarıyla, hem de romanda aşka, mâziye, dine (Müslümanlığa), mûsıkîye, mimariye, şehir olarak İstanbul'a hatta apayrı bir medeniyet unsuru olarak gördüğü "Boğaz" a merkezi bir önem vererek, onlara roman kahramanlarından ayrı tutulamayacak bir şahsiyet kazandırarak yapar. Söz gelimi Mümtaz'a göre; eski musikimiz bize mâzinin kapısını açan bir anahtardır, çünkü biz yüzyıllardır çevremize hep "Ferahfeza" nın veya "Sultanîyegâh"ın telkin ettiği hissiyatla bakan bir milletizdir. Bunlar, bize "üst üste zamanları vermekte, bütün isimleri giydirmekte" dir. İstanbul manzarası, "bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız", bütün güzel taraflarımız hepsi "musikidedir." Batının bizi anlamaması, "aramızda yabancı olarak gezmesi" de yine bu mûsıkîyi anlayamamaktan ileri gelmektedir (Emil, 2010: 125).

Tanpınar'ın, "Huzur" da, Ougburn' un maddi ve manevi kültür öğelerinin değişim hızının birbirinden farklı olduğu gerçeğinden, başka bir deyişle, maddi alanda meydana gelen değişimlerin toplumsal alanda daha hızlı ve etkili olmasına karşın, manevî alanda yapılmaya çalışılan değişimlerin uzun bir süre dirençle karşılaştığı

düşüncesinden esinler bulmak mümkündür. Sözgelimi romanda Klasik Türk Mûsıkîsi, değişen dönüşen, bunu yaparken insanı giderek huzursuzluğa, endişeye, ikiliğe bir parçalanmaya sevk eden ruhsuz bir dünyaya karşı, kökleri mâzide olan bir insan ve toplum tasavvurunu bugün de içinde taşıyan bir imkân olarak sunulmaktadır. Bu düşüncenin yanı sıra romanda, Bergson'un zaman anlayışının ve "yaratıcı tekâmül" (Fr: élan vital) düşüncesinin, Tanzimat'tan beri devam eden "medeniyet değiştirmesi" ne karşı yazarın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinde billurlaşan bir karşılık bulduğu açıktır. Öte yandan Nietzsche'nin ve Schopenhauer' in Nihilist ve Varoluşçu düşünceleri, Mümtaz'ın arketipi olarak tasarlanmış "huzursuz" Suad karakteri üzerinden romana sızdırılmıştır. Tanpınar, Suad'ı ve onun karakteri etrafında gelişen olayları, roman bilinçli bir biçimde eklemiştir çünkü yazar Suad'ın varlığı olmadan aradığı "Huzur" u tam olarak ifade edemeyeceğini düşünmüştür. Gerçekten de "Huzur" da, kuvvetli bir aşk ilişkisi ekseninde birçok toplumsal mesele ele alınıp tartışılırken "bir taraftan da insan talihi bir problem olarak sergilenmekte ve insan hayatının anlamı keşfedilmeye çalışılmaktadır" (Kırımlı, 2006: 344). Tekin (2010: 237) göre ise, Tanpınar, "Günlükler" inde Rilke' ye yaptığı atıftan da anlaşılacağı üzere, bu romanı "hayatla barışmak için" kaleme almıştır. 1943'te "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" nı, 1944'te "Mahur Beste" yi, 1946'da "Beş Şehir" i yazdıktan sonra, 1948'de, olgun denebilecek bir yaşta yayımladığı bu eserinde, hayatla hiç de barışık olmayan insanlarla, hayata ve kâinata bakmanın sırrını yakalamaya çalışmıştır. "Huzur" da konu, "salt aşkla sınırlı değildir, romanın bütününde, mûsıkîyle, şiirle, tasavvufla gelen bir "neşve" bir çoşku hali" vardır. Bu yönüyle "Huzur", okura, "insanı ve insanî olanı merkezine alan bir medeniyetle barışık olmanın yollarını göstermek, ona, kâinattaki asıl ve onurlu yerini hatırlatmak ister" (Tekin, 2010: 241). Kısaca Tanpınar, bu romanında, bir yandan "medeniyet değiştirmesi" ni ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesini", teorik düzlemde tartışmaya açarken, bir yandan

da Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk yoluyla, kendisini bunaltan bu düşüncelerden kaçarak İstanbul'un tarihi, kültürel ve doğal güzellikleri içinde soluk alıp veren 'kayıp bir zamanın' peşine düşmektedir.

3.1.2. "Huzur" da Zaman Algısı ve Mekânın Kültürel Boyutları

3.1.2.1. "Huzur" da Zamanın Doğası

Newton'un zaman felsefesine göre; zaman, apriori (önsel) olarak bütün bir varlığın temelidir. Bu da demektir ki, zaman Aristoteles'in dediği gibi hareketin bir fonksiyonu olarak varlık kazanmadığı gibi, onun ne nesnel ne de öznel olduğu söylenemez. Newton'un mutlak zamanının temel niteliği, dışsal hiçbir şeye atıfta bulunmaksızın kendi başına var olan, kendine yeterli, sonsuz, homojen bir akış olmasıdır (Demir, 2019: 5). Görüleceği üzere Newton'un zaman anlayışı, dünyaya ve insana dışsal mutlak bir zamanın varlığına dayanmaktadır. Tanpınar'ın zaman algısını biçimlendiren en önemli kaynaklardan biri olan Bergson ise, Newton'un insana ve dünyaya öncel (apriori) gördüğü ve sonsuz bir akış olarak tanımladığı mutlak zamanı, kesintisiz bir akış olarak insanın içinde bulur ve ona durée (süre) adını verir. Bergson'a (2019: 9) göre; ölçülen çizgi hareketsiz, zaman ise hareketlidir. Çizgi, hazır dolayısıyla tamamlanmış bir şeydir, zaman ise bir oluş hatta daha da ötesi her şeyin olmasını sağlayan şeydir. Dolayısıyla onun içsel zaman ya da "süre" olarak adlandırdığı zaman, hayatın özü olup, mekanik ve matematik zamandan bağımsız olarak insan ruhundaki akışın ve sürekli değişimin kendisidir. Varoluşun kendisi olarak süre, içsel zamanı ve insan iradesinin özgürlüğünü temsil eder. "Süre, aletle ölçülemez, ancak, kendi içine eğilmesini bilen her insanın nüfuz edebileceği bir hâl" olarak onda daima mevcuttur. Tanpınar'da insan hayatı, ölümü ve var oluşu kuşatan ve keşfedilmeyi bekleyen 'yekpâre bir zaman' ın içinde, insan varlığının anlamına dair derin endişelerin ve kederlerin birbirini kovaladığı bir mefhum olarak resmedilir. Tanpınar "Yaşadığım Gibi" (2017) adlı eserinde yer alan ve edebiyat eleştirmeni Suut Yetkin'e ithaf ettiği

“Sevgi ve Güzel Arasında” adlı anlatısında, “Huzur” başta olmak üzere eserlerine yansıyan zaman algısıyla ilgi önemli ipuçları verir: “(…) sonra yavaş yavaş sesler silindi ve o zaman, “Zamanı duydum. Teker teker, ağır ağır bilinmez, görünmez şeyleri sayarak akıyordu ve bu ne mutlak, ne yekpâre bir akıştı ve bu akış her şeyi örtüyordu” (Tanpınar, 2017: 142).

Tanpınar’ın “Huzur” romanına yakından bakıldığında üç farklı zamanla karşılaşılmaktadır. Bunlardan ilki, Mümtaz’ın hasta olan İhsan’a ilaç almak için sabah evden çıktığı ve romanın sonunda düşerek ilaç şişelerini kırdığı yirmi dört saatlik kurgusal zamandır. Roman Mümtaz’ın bu yirmi dört saat içindeki hatırlamalarına, anılarına dayanır. Bu zaman anlayışının temelinde, Batı’da, 1920-1940 yılları arasında modernist roman anlayışının biçimlenmesinde önemli bir yeri olan Bilinç Akışı Tekniği vardır. Bu tekniğin izlerini Tanpınar’ı da yakından etkilemiş olan Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett ve Franz Kafka gibi modernist romanın öncülerinin eserlerinde görmek mümkündür. Bilinç Akışı Tekniği, insan bilincinin şimdiki zamanın gevşek koordinasyonu altında, çağrışımların etkisiyle âdeta bir sarkaç gibi geriye ileriye kesik kesik, düzensiz sıçramalarla çalıştığı anlayışına dayanmaktadır. Zaman kavrayışının romana bu haliyle uygulanması, dönem itibarıyla roman sanatında bir devrim niteliğinde olup sanatçının gerçekliğe bakış açısını derinden etkilemiştir. Bu teknikte, iç monoloğun yanı sıra dramatik monoloğun da yoğun bir biçimde kullanıldığı, zamanın bazen anakronik bazense döngüsel bir hâl aldığı görülür. Bu teknikte olaylardan, gerçeklerden çok, olayların ve gerçeklerin zihinsel ve ruhsal alanda bıraktığı izlenimler daha önemlidir. Söylenildiği gibi “Huzur” un kurgusal zamanı, tıpkı Joyce’nın “Ulysses” (1922) adlı romanında olduğu gibi “bir günlük” zamandır. Ancak belirli bir olay örgüsünden yoksun “Ulysses” de dış dünyadan edinilen izlenimler, bilinçaltının zamanında daha ayrıntılı bir tasnife tabii tutulurken, Tanpınar’da olay örgüsünden bütünüyle kopmadan, zamanın ruhu ve mekânın kültürel boyutlarından

uzaklaşmadan bir kuyumcu titizliğiyle işlenmiştir. Bilinç Akışı Tekniğiyle kaleme alınan romanlarda tıpkı "Huzur" (1948)'da görüleceği gibi, geçmiş zaman, Mümtaz'ın hatırlayışları eşliğinde şimdiki zamanın içinde eriyerek, âdeta gelecek zamanı şekillendirme kudretini içinde saklı tutan bir nitelik kazanır. İkinci zaman, dört bölüme yayılan romanın, kronolojik (düz çizgisel), olay örgüsünden, mevsimlerin geçişinden, iç ve dış dünyaya ilişkin haberlerden çıkarılabilecek olgusal zamandır. Romanın üçüncü zamanı ise Tanpınar'ın "Ne içindeyim zamanın/ Ne de büsbütün dışında/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında" dizelerinde gerçek değerini bulan "içsel zaman" (durée) dır. Romanı kendi rengine boyayarak kokusuysa dolduran, okura telkin edilmek istenen "gerçek" zaman budur. Tanpınar'ın kendisi Bergson'dan etkilendiğini: "Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır" (Tanpınar, 2017:399) sözleriyle dile getirir. Alptekin'e (2018: 58) Tanpınar, Bergsoncu bir zaman algısına sahip olduğundan onun eserlerinde, bilincin doğrudan verilerine daha çok ağırlık vermemiz gerekmektedir." Tanpınar, romanda adına Bergson'a müracaatla "içsel zaman" da diyebileceğimiz bu zaman ("süre") vasıtasıyla ruhun gerçek arzularına ve seslenişlerine kapalı, mekanik zamanın dışına çıkmak, sonsuzlukla buluşmak ister. Romanda Bergson'un mutlak (mekanik) ve yekpâre (içsel) zaman ayrımıyla açık bir biçimde karşılaşılmaktadır. Söz gelimi Mümtaz'a göre, sadece insanoğlunda zaman, yekpâre ve mutlak zaman olarak iki hadde ayrılmaktadır ve insan düşüncesi bu kendi yarattığı iki had arasında bir saat sarkacı gibi gidip gelmektedir. Bu yüzden de "insanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamaya çalışan bir biçâre" dir. "Onun içinde kaybolacağı geniş ve teviye (sürekli) akan nehrinde her şeyle beraber akacağı yerde, onu dışardan seyre çalışmaktadır" (Tanpınar, 1964: 61). Romanda bu akışın farkında olmak, ona gönüllü olarak boyun eğmek, kendini bu akışa bırakarak yaşamak düşüncesi, Mümtaz'ın yanında, İhsan, Tevfik, Nuran gibi roman kahramanları aracılığıyla yüceltilmektedir. Ayrıca bu akış kendisini olayların başkahramanı

niteleyebileceğimiz Mümtaz'ın kişisel psikolojisini, iç dünyasını şekillendirmesinin yanı sıra, mistik bir niteliğe de büründürülerek dine, özellikle tasavvufa ve musıkîşinaslar başta olmak üzere dünyayı denize düşen bir damla ya da darı yığının içinde bir darı olarak yaşamayı seçmiş insanlara atfen kullanılmaktadır. Sözgelimi Mümtaz'a göre; Boğaz'da roman kahramanlarının katılımıyla mûsıkî eşliğinde sürüp giden toplantıların birinde, aralarında bulunan bir eski zaman efendisi, tasavvuf erbabı bir mûsikîşinas olan Emin Efendi, sadece eski mûsîkışinaslardan bahsetmekle kalmaz, "ölümlerin uzaklığını, üstadımız, pirimiz, efendimiz gibi şahsını bir nevi bağışlama vasfında sil" er. Bunu yaparken, kendisinin içinde yaşadığı zamanı, "bahsettiği insanı ve ölümün mücerret zamanını birleştirmiş" olur (Tanpınar, 1964: 240). Bu aynı zamanda Bergson'un sözünü ettiği mâziyi, şimdiyi (hali) ve istikbâli bir araya toplayan sonsuz bir "zaman incisi" dir. Bu tek kelimeyle insan varlığını çok uzaklardan seslenen bir deniz gibi sürekli bir biçimde kendine çağıran "süre" (durée) nin "yaratıcı bir tekâmül" e dönüşümüdür. Zaman "yaratıcı tekâmül" aşamasına girdiğinde âdeta elle tutulur gözle görülebilir bir kudret haline gelir, bu durum "zamanın mekânsallaşmasıdır." Bilindiği üzere Bergson (2017b: 27) hakiki zamanı, eş deyişle "süre" yi, mekanikçilerin "saat kadranı çerçevesine irca ve nihayet mekâna kalbettikleri boş ve soyut bir zaman olmayıp, tersine her ânı farklı oluşlarla beliren daimi bir değişme, durmayan bir oluş" olarak görür. Yaratıcı tekâmül ise, işte bu oluş halinde bulunan bir aksiyon, "(…) tek kelimeyle somut ve canlı bir realitedir." Öyleyse denilebilir ki; zamanın mekânsallaşması demek, dış dünyaya ait cisimlerin, fenomenlerin, oluşun ya da değişimin bilincimizde bir ardışıklık kazanmasıdır. İnsan ilk bakışta göze, bölünmez bir bütünmüş gibi görünen bu ardışıklığın sınırlarını nitel ve nicel olarak birbirinden ayırabilir. Tanpınar, "Huzur" da "süre" nin "yaratıcı bir tekâmüle" dönüşerek zamanın mekânsallaşmasını, özellikle Klasik Türk Mûsıkîsi yoluyla romanın başkahramanlarına sürekli bir biçimde yaşatır. Yalsızuçanlar (2010: 399-402)'a göre; geçmiş, şimdi ve

gelecek zamanın her daim bir arada olduğu, modern insanın, hem geçmişe hem de geleceğe sürekli böyle bir zamanın içinden baktığı düşüncesi T.S. Eliot'ta da mevcuttur. Ancak T.S. Eliot'un gelenek, modernlik ve kültür üzerine düşüncelerinden etkilendiği açık olan Tanpınar'da zaman algısı, Eliot'un ifade ettiğinden çok, şimdiki zamandan geçmişe veya boşluğa, belirsizliğe ve oradaki muhayyel huzura kaçış biçiminde işler, bu zaman algısının ya da firarın bir başka özelliği ise bu belirsiz yer ve zamanın yüceltilmesidir. Yazara göre; Tanpınar'da "zamanın ne içinde ne de dışında olmak, Derrida'nın "yersiz yurtsuzluğu" nu, Deleuze'un "firarı" nı, Heidegger'in "varlığın kapanması" kavramlarını çağrıştırır. Gürbilek (2012: 95-96) ise, zamanla ilişkili kavramlar üzerinden, başka bir deyişle geçmişi, hafızayı, hatırlamayı önemsemeleri açısından Tanpınar'la Walter Benjamin arasında ortak yanlar bulunduğu düşüncesindedir. Tanpınar da, Benjamin de kendilerini içinde bulundukları zamanın ve mekânın düzeninden kurtararak bugünün geçmişle hakkıyla bir ilişki kurmasını mümkün kılacak bir zaman anlayışına ulaşmaya çalışmaktadır. Ona göre, her iki yazarda karşılaşılan temel izleklerden biri de geride kalan güzelliğe, mirasa yönelmiş arzu ve hüzün dolu bir bakıştır. Benjamin'e göre belki de unutulmuş olanı "o kadar ağır ve vaatkâr kılan şey, artık erişemediğimiz, kaybolup gitmiş alışkanlıklarımızın izinden başka bir şey değildir." Yazara göre geçmiş, "bizi tam da geçtiği için, aradıklarımızı yerli yerinde bulamadığımız için" kendine çekiyordur. Aslında bizi kaybolan şeylere doğru çeken bu yitip gitmiş alışkanlıklarımızın geride bıraktıkları hüzün dolu boşluğun kendisidir. Dolayısıyla "ortada izi bulunsun ya da bulunmasın, içimizdeki didişmede kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda arıyor" uzdur (Gürbilek, 2012: 106). Benjamin'in bu düşüncelerinin izinden gidilerek, "Huzur" un, bir daha hiç geri dönmeyeceğine inanılan geçmiş zamanın, ancak kendine has bir medeniyet içinde yeşeren insanlar arası ilişkilerin, derin hakikatlerin gölgesinde yaşanan sırlı aşkların güzelliğine yakılmış bir ağıt olduğu söylenebilir.

"Huzur" da Tanpınar, tıpkı büyük Fransız yazar Marcel Proust gibi "Kayıp Bir Zamanın" peşine düşmektedir. Ancak Proust'da teyzesinin mutfakta yaptığı kurabiye kokusuyla onu geçmişe çağıran bu kayıp zaman, Tanpınar'da karşılığını, eski zaman aşklarını hatırlatan, Klasik Türk Mûsıkîsiyle sarıp sarmalanmış, İstanbul'un doğal ve tarihî güzellikleri içinde serpilip gelişen derûnî bir aşkta bulur. Proust'un söz konusu nehir romanında özne, bütün bir roman boyunca hatırlayışların ürperişleriyle dolu bir geçmişin gölgesinde ve her daim romanın merkezinde yer alırken, "Huzur" un Mümtaz'ı kendisini sarhoş eden bir aşkın odağında, kendi zamanının ve kimliğinin dışına çıkmak, daha derin ve kuşatıcı bir hakikatin parçası haline gelmek ister. Tanpınar'ın, romanda Mümtaz üzerinden yaşadığı bu tecrübenin izlerine yazarın, " (…) Kim bilir, "belki de hakiki şahsiyet yoktur ve bizim benlik dediğimiz şey, ilk yahut en büyük ibdâ ve ihtiramız (eser ve icadımız), bir kelime ile masalımızdır" (Tanpınar, 2017: 348) sözünde gerçek anlamını bulmaktadır. Tanpınar "Huzur" da, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesine uygun olarak, bir yandan İstanbul'un tarihî, kültürel ve doğal güzellikleri içinde yeşeren, mimariden, musikiden, resimden el alarak büyüyüp serpilen bir aşk yoluyla, hocası Yahya Kemal'in imdidâd (süreklilik) düşüncesinin izini sürer. Bir yandan ise, denize kavuşmayı arzulayan bir ırmak gibi bu aşkın varlığında eriyip kaybolmak, kendine eziyet veren huzursuz varlığının dışına çıkarak daha üst bir hakikate ulaşmak ister. Emil'e (2010: 119-120) göre, Tanpınar, romanda bir yanıyla kayıp "geçmişi arayan Proustvari bir zamanın peşindedir, bazen yalnız, bazense Nuran'la beraber İstanbul'un tarihî ve doğal güzellikleri içinde, kültürünün, dikkatinin ve hülyalarının yardımıyla, Türk Müslüman İstanbul'un mâzisinden hatıralar mânalar bulur." Ona göre, "Huzur" un ana düşüncelerinden en önemlisi, Tanpınar'ın kültür, medeniyet ve milliyet meselelerinde" temel sorunlardan biri olarak kabul ettiği, "historicité-tarihîlik" ya da "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" biçiminde dile getirdiği süreklilik ("devam") düşüncesidir. Yazarın

sözünü ettiği böyle bir gerçeklik anlayışıyla zamanı ayrı ayrı kümeler halinde değil de "parçalanmaz bir bütün" olarak tasavvur eden Tanpınar'a (2007: 149) göre, geçmiş veya mazi olarak adlandırılan zaman boyutu, bilinç eylemleri vasıtasıyla iç âlemde yeniden yaratılarak varlığını her an hissettirebilecek, bugüne taşınabilecek bir yapıdadır. "Huzur" da, Mümtaz'ın maziyi bugüne taşımak, onun ruhuyla yıkanmak, onun elinden sunulan kadehlerle sarhoş olmak amacıyla gösterdiği çaba ayrıca kayda değerdir. Romanda, Nuran'dan ayrılmasına rağmen onun sevdiği şeylere yönelen, onunla geçirdiği tüm anları yeniden hayalinde canlandıran Mümtaz, akıp giden zaman nehrini tersine döndürerek "zamana hükmedeceğini, ebediyete ulaşacağını ve ölümü yeneceğini" (Okumuş ve Şahin 2012: 111), düşünecek kadar yekpare bir zaman algısına ulaşır" (Tanrıtanır ve Tütak (2015: 38).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Henri Bergson'un zaman felsefesinin izinde, rüya estetiğiyle birleştirip zenginleştirdiği, sanatçı imgeleminin gözeneklerinden özenle süzerek kendi rengini ve kokusunu verdiği zaman, her biri, adını romanın bir kahramanından alan "Huzur" un dört bölümünün en merkezi bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanpınar, "Huzur" da geçmişe, genellikle romanda bir nevi kendi kişiliğini temsil eden Mümtaz üstünden dönmekte, bu dönüşü ise Bergson'un içsel zaman kavramına uygun bir tarzla yapmaktadır. Daha önce sözü edildiği gibi Bergson, pozitivizmin zamanını mekanik, saatle ölçülebilen bir zaman olarak ortaya koyarken, kendi inandığı zamanı, içsel zaman/süre (dureé) olarak tanımlamaktadır. Başka bir deyişle Bergson'un zaman algısı mekanik/matematiksel ve içsel/ruhsal zaman ayrımına dayanır. Kavramlaştırmalardan da anlaşılacağı üzere, mekanik zaman ya matematiksel zaman, "rasyonel aklı kutsayan pozitivist anlayışın büyüden arınmış insan ve toplum tasavvurunu ele verirken, ruhsal zaman insanın iç dünyasına, bir başka deyişle iç saatinin işleyişine atıfta" (Demir ve Şahin, 2018: 472) bulunur. Bergson'a göre zaman, aslında tektir ve hakiki varlığını insan zihninin parçalanamaz akışında

bulur. Bu zaman algısı Tanpınar'ın romanlarının merkezi bir bileşeni olduğu kadar şiirlerinin de derin tasarımında yer alan en önemli unsurlardan biridir. Tanpınar'ın o çok ünlü "Ne içindeyim zamanın/ Ne de büstün dışında/ Yekpâre, geniş bir ânın/ Parçalanmaz akışında"(Tanpınar, 2011: 19) dizeleri bize bu zamanın ruhunu apaçık verir. Tanrıtanır ve Tütak'a (2015: 36) göre; Tanpınar, "Huzur" da, Bergson'un kendi içinde durmadan ilerleyerek bir birlik oluşturan zamanın üç boyutunun birbirine tercih edilemeyeceği düşüncesini, roman kişilerinin hayatlarında somutlaştırmaya çalışmıştır. Bu nedenle romanda "zaman olgusu, olay örgüsünü neredeyse ikinci plana iterek romanın odağına yerleşir." Tanpınar, "Huzur" da görüleceği üzere, bütün eserlerinde, Bergson'un mekanik ya da düz çizgisel olarak kavramlaştırdığı matematik zamanın baskısından kaçmak ya da mâziye sığınmak için, Baudelaire ve Mallarmé gibi modern sembolist şairlerin de kullandıkları rüya estetiğiyle yoğrulmuş içsel bir zamanı araç olarak kullanır. Tanpınar, "Huzur" da, özellikle Mümtaz aracılığıyla sürekli olarak geçmişe dönmekte, mâzinin ışıkları içinde hatıralarıyla baş başa kalmaktadır. Emil'e (2010: 119) göre; geçmiş zaman duygusu, "Huzur" un Mümtaz'ında, biri kendi mâzisine, diğeri millî mâziye olmak üzere geriye doğru iki perspektif açar. Mümtaz'ın "kendi mazisi" derken kastedilen "çocukluğu, yetişme yılları ve Nuran'la yaşadığı aşktır." Millî mâzi ise tarihî ve doğal güzellikleriyle âdeta bir "geçmiş zaman elbisesi" gibi İstanbul'u giyinmiş olan erguvanî bir zamandır. Emil'in, Mümtaz'ın zamanı ve millî zaman kavramlaştırmalarıyla dile getirdiği, başka bir söyleyişle, Türk-Osmanlı medeniyetinden kalma eserlerle, seslerle, hatıralarla dopdolu, bazen birbiriyle bakışımlı, bazense birbiriyle sarmaş dolaş bu iki zaman, "Huzur" da, mâziyi ve geleceği yutan bir "hâl" in içinde sürekli bir ses gibi çınlar, bir mücevher gibi parıldar. Samsakçı'ya (2011: 185-186) göre; Tanpınar, tıpkı "Huzur" da görüleceği üzere, her büyük sanatkâr gibi daima sonsuzluğun peşinde olmuş, ömrü boyunca onu aramıştır. Tanpınar hep yekpâre, bölünmez bir zamanın içinde yaşamakla birlikte, ömrü tüketen dışsal zamanın hızlı

akışından büyük bir rahatsızlık duymuştur. “O, bazı zamanların, eşyaların, duyguların, enstantanelerin, en güzel ve mânâlı zamanlarında donmasını, kristalleşmesini, billûrlaşmasını, yani hep “öyle kalması” nı istemiştir.” Tanrıtanır ve Tütak’a (2015: 38) göre; “Huzur” da zaman olgusu oldukça işlevsel kimi özelliklerle donatılmıştır. İçinde bulunulan zaman, Tanpınar’ın ifadesiyle hem geleceği hem de geçmişi “görmeye yarayan bir rasat kulesidir” (Tanpınar, 2007: 149). Bu rasat kulesinden bakıldığında ise, Yahya Kemal’in deyişiyle “kökü mâzide olan bir âti” yle, Tanpınar’ın kendi kişisel mâzisinden ayrı tutulamayacak olan bir medeniyet ve insan tasavvuruyla, karşılaşılır.

3.2.1.2. “Huzur” da Mekânın Kültürel ve Estetik Boyutları

Mekân, toplumların maddi ve manevi kültürel miraslarının gelecek kuşaklara aktarılmasının yanı sıra, insanın içinde yaşadığı kültürel değerlere yabancılaşmasının başka bir ifadeyle kimlik erozyonunun ya da yitiminin de önüne geçen bir işleve sahiptir. Bu yönüyle mekân toplumsal hafızaya ev sahipliği yapmak suretiyle bireyi hem içinde yaşadığı zamana hem de bireysel ve toplumsal geçmişine bağlar. Schacter’e (2017: 149) göre; mekânlar, sınırsız olduğu kabul edilen hafıza alanlarının sadık bir hizmetkârı, zaman ise oyun sahasıdır. İnsan, zaman içinde yol aldıkça, mekândan ve zamandan daha iyi kendisini anlayacak bir arkadaşının olmadığının farkına varır ve giderek anılarıyla baş başa kalır. Üniversitede Tanpınar’ın asistanlığını yapmış olan öğrencisi Alptekin’e (2018: 57-58) göre ise; bir bilinç olayı olan zaman, mekân olayları olarak sınırlanabilir, böylece mekânla algılanan bu zaman, bize kavranandan daha geniş bir zaman sürecini dünü, bugünü, yarını birlikte düşündürür. İnsan böylece ezel ya da ebed başka bir deyişle öncesizlik ve sonsuzluk düşüncesine ulaşabilir; çünkü insan aklı, “mekânsız ve bir mutlak sonrasızlığı; doğrudan doğruya kavrayamaz.” O yüzden mekân, Tanpınar’ın zaman kavrayışına ayna tutan bir unsur olarak doğrudan doğruya insan tarihselliğinin ve kültürünün ürünüdür. “Kültür de, bir tarih ve dolayısıyla bir zaman olayıdır.” Sezen (2016: 285) de Tanpınar’ın “Huzur” romanında geçmiş ve

şimdiki zamanın birbirini tamamladığını, var olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan iki zaman bütünü olduğu söylemekte, tabiat ve dış mekânın da bu iki zamanı birleştirerek kültürün devamlılığına katkı sunduğunu ifade etmektedir. Kısaca, insanda zaman duygusu belirli bir tarihsel bağlamın ve mekânın içinden üretilir, aksi takdirde zaman bir oluş, akış olarak anlamlandırılamaz.

İnsanın içine doğduğu evden başlayarak yakın ve uzak çevresinde yer alan toplumsal mekânların insanın kişiliğinin biçimlenmesinde, dünya ve toplum tasavvurunun oluşumunda büyük bir yeri vardır. Söz gelimi kişinin çocukluğundan beri devam ettiği okullar, ibadet için gittiği dini yapılar, gezip dolaştığı müzeler, mevsimin her renginde koşup dolaştığı bahçeler, dağlar, insan ruhunda etkisi bir ömür boyu devam eden derin izler bırakır. Mekânlar, tarihsel ve bireysel tecrübelerin parçaları olarak geçmiş bir olayın yeri geldiğinde "tıpkı bir paleontoloğun kemik parçalarından bir dinozoru yeniden oluşturabilmesi gibi" (Schacter, 2017: 68) hatıraların yeniden inşa edilebilmesi için bize gerekli altyapıyı sağlar. Kısaca hafıza ve mekân insanda iç içe geçmiştir, bu yüzden onlar ancak insanla birlikte gerçek anlamda bir değer kazanır. O yüzden geçmiş zaman, ister bireysel, isterse toplumsal ve tarihsel düzlemde olsun, gerçekte hiçbir biçimde bizi terk edip bir yere gitmez, hem içimizde, anılarımızda, zihnimizde canlı bir biçimde yaşar, hem de kokusu bizi kuşatan mekânların varlığına siner. Gaston Bachelard'ın fenomenolojik yaklaşımına göre; mekân, bilişsel süreç, araç ve yöntemlerle sınırlamanın ve parçalamanın aksine, bütünsel bir yaklaşım içinde ele alınır. Yazar, fenomenolojik yaklaşımını mekânın şiirsel imgelem yoluyla anlamlandırması üzerine kurmaktadır. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre; mekân, içinde geçen yaşamın yanı sıra, şiirsel imge, hayal gücü ve ruhsal süreçler sonunda varlık kazanmaktadır. Diğer bir deyişle; Bachelard'a göre, mekânlar, sadece geometrik ölçülere vurularak değerlendirilemezler, onlar yaşamı barındıran hayal gücünün kavradığı şiirsel uzamlardır, mekân her şeydir, anılarımız ve hayallerimiz

mekânsallaştıkları ölçüde sağlamlaşmakta ve böylece bilinçdışımız kendi mutluluk alanına yerleşmektedir. Ona göre; "yalnız anılarımız değil, unuttuklarımız da bir yerde barınmakta" âdeta bizim onları keşfetmemizi beklemektedir (Özbek, 2015: 1). Öte yandan böyle bir çerçeve içinde Bacherlard'da mekâna yapışmış şiirsel imge, Gürbilek (2016: 113-114) deyişiyle "burada ve şimdi olandan" çok, "ötede ve vaktiyle olanda" çok daha güçlü bir şekilde yaşar. Dolayısıyla şiirsel imgenin çözümlenmesinde bu gerçek, şairin kişisel geçmişinden daha önemlidir.

Türkçe'nin en güzel romanlarından biri olan "Huzur" da şiir duygusu bütün ihtişamıyla kendisini hissettirir. "Huzur" un başkahramanı olan Mümtaz, hayatını şiir, sanat ve güzelliğe adamış olan Tanpınar'ın kendisidir (Kaplan, 2011: 9). Kendisi için esas olanın bütün ömrü boyunca sadece şiir olduğunu, kendisinde her şeyin önce bir şiir çekirdeği olarak doğduğunu söyleyen Tanpınar için "Huzur", şiirde söyleyemediğini daha geniş bir ufuk içinde dile getirebildiği şiirsel bir imkân olarak düşünülebilir. Yakından bakıldığında mekân ve şiir arasında benzer özellikler olduğu görülmektedir. İmgeler ve metaforlar hem şiirin hem de mekânın ortak paydaları olabilmekte, her iki olgu da insanın sezgisel ve ruhsal dünyasında kesişmektedir. Öte yandan şiiri nasıl ki en baştan ölçüp biçmek, belirli bir kalıba sokmak mümkün olmuyorsa aynı şekilde mekânı da, aklın soğuk mantığı içinde sadece ölçülere, çizimlere, kullanılan malzemeye indirgemek, şiirin de mekânın da doğasını anlamada yeterli değildir. Dolayısıyla "Huzur" da Mümtaz'ın çoğu zaman Nuran'la kimi zamansa tek başınayken doğayla, mekânla kurduğu ilişki Bachelard'ın mekânı şiirsel imgeler üzerinden okuma ve çözümlemesine benzer bir nitelik taşır:

> Bir nisan günüydü. Mümtaz Emirgan'da kendini boğacak gibi dört tarafından kucaklayan hatıralardan kurtulmak için İstanbul'a gelmişti. İhsan'ın çalışma odasında konuşuyorlardı. Karşıda bütün çocukluğunun şahidi olan Elagöz Mehmet Efendi Camii'nin kurşunsuz kubbesi üstünde tesadüfün bir cilvesi olarak biten bir servi dalı, adeta bu Müslüman mabedin mazisi üstünden ölüme ve hayata beraberce gülüyordu. Ve bahar her taraftan taarruz halindeydi. Her

> taraftan gülüyor, çağırıyor, budalalar! diyor, kendisini arzuda tüketmeyen her şeye kızıyor, göklerin geniş orkestrasıyla durmadan aşk türküleri söylüyordu (Tanpınar, 1964:301-302).

Romanda Mümtaz, tarihî ve doğal güzellikleriyle İstanbul'u, yüzlerce yıldır süregelen kendine has bir medeniyetin en olgun örnekleriyle dolu bir şehir olarak görür. Mümtaz'a göre, İstanbul, geçmiş zamanın ruhunun, her köşe başında karşınıza çıkan mimarî eserlerde yankılandığı, Boğaz'ın doğal ve tarihî güzellikleriyle şehrin iki yakasına apayrı bir medeniyet olarak saltanatını kurduğu, dünyanın en güzel şehirlerden biridir. Romanda Boğaz'ın bizzat kendisi en büyük şiirsel imgedir, Tanpınar'ın bakış açısıyla İstanbul'un boynunda günün her saatinde başka türlü ışıldayan, mevsimlerin birbiri ardına geçişinde bambaşka renklere bürünen inci bir gerdanlık gibi durur. Mümtaz'a göre; Boğaz'da her şey kendi tılsımını, tabiata yansıtmakta, mekâna telkin etmekte, böylece insanı kendisine çağırmakta, kendi derinliğine indirmektedir. Çünkü burada, geçmişten bugüne sürüp gelen, "terkibi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadarıyla mimarî hepsi bizimdir. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber" var olmuştur. Öte yandan Boğaz'da, ses, ışık, renk her şey bir akistir, "burada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi" haline gelir (Tanpınar, 1964: 104). Tanpınar'a (2019: 132) göre, "bir medeniyetten öbürüne geçerken yahut düpedüz yaşarken kaybolan şeylerin yanı başında, zamana hükmeden gerçek saltanatlar da vardır. İşte bir kültürün asıl şerefli tarafı da, onlar vasıtasıyla ruhlara değişmez renklerini giydirmesidir. Yalıları, köşkleri, hayat tarzıyla "Boğaz medeniyeti" de böyle bir saltanata sahiptir. Boğaz'ın yanı sıra, "İstanbul'da tâ fetih günlerinden beri başlayan bir mimarî, nesillerle beraber yaşmaktadır" ve yazara göre asıl Türk İstanbul, bu mimarîde aranmalıdır.

Mekânın ancak zamanla kavranabildiğinin farkında olan Tanpınar, modern bir yazar olarak, bireysel ve toplumsal hafızanın mekân ve zamanla yoğun bir ilişki içinde olduğunun bilincindedir. Dolayısıyla "Huzur" da aradığı en önemli "şey" lerden biri de,

mekânın geçmişle olan ilişkisidir. “Huzur” da mekân, tarihî ve doğal güzellikleriyle, rengi ve kokusuyla, insanda âdeta bir ada düşüncesi uyandıran, yazarın şiirsel imgeleminin imbiğinden geçirilmiş bir İstanbul’dur: “İstanbul, İstanbul, diyordu. İstanbul’u tanımadıkça kendimizi bulamayız” (Tanpınar, 1964: 153). Tanpınar’a (2017: 177-178) göre; nereye bakarsak bakalım, hangi ufuklara hasret çekersek çekelim, biz geçmişimizi, bugünümüzü ve geleceğimizi İstanbul’da ve İstanbul’la göreceğizdir. Bütün bir tarih boyunca bu hep böyle olmuştur. Yazara göre; son beş yüz yılın hikâyesi, “bir şehrin terbiyesi ve tebcilinden (yüceltilmesinden)” başka bir şey değildir. Şiirden, sanattan, muaşeretten dine kadar her şeyde İstanbul’un inkâr edilemez bir payı vardır. Dolayısıyla mekân olarak İstanbul bizim “hakikî ruh mimarımız” dır. Yazara göre; geçmişten tevarüs eden gerçekliğin ruhu teskin edecek bir biçimde hakkıyla yakalanabileceği biricik düzlem, mekân anlamıyla mimarînin kendisidir. Tanpınar (2019: 120), “Beş Şehir (1954)” de bu düşüncesini dile getirirken, “Beyazıt ve Beylerbeyi Camii’nin duvarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya’nın içimizdeki bir tarafa yabancı rıhtımında, akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeylerin birbirlerine” benzemediğinden söz eder. Ona göre; birincilerde, her şey, içimize doğru kayarak bizde “besleyici bir hüzün halinde külçelenir, ikincisinde ise, bu “köklü hasretten mahrum” kalmaktayızdır. Kahraman’a (2006: 38) göre; Tanpınar’ın zihin dünyasında medeniyet, her şeyden önce mâziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır ve bu yığılmanın başında şehir ve mimarî eserler gelmektedir. Tanpınar için her mimarî eser, geçmişten bugüne devam eden bize özgü “millî” bir hayatın koruyucudur. Bir medeniyetin zaman içinde bu koruyucu tanrılarını kaybetmesi demek, “devam fikrini” kaybetmesi demektir. Romanda, İstanbul, tarihten bugüne süregelen sanatsal ve kültürel çizgileriyle, geçmiş zamanın ruhunu ele veren, roman kahramanlarını, mâzinin, hâtıraların sihriyle buluşturan önemli bir unsur olarak işlev görür. “Huzur” da Tanpınar, İstanbul’un doğal ve tarihî güzelliklerini estetik bir

bakış açısıyla ele alarak idealize der. Romanın mekânsal örüntüsünü oluşturan Elagöz Mehmet Efendi Camii, Yeni Camii, Süleymaniye Camii, Beyazıt, Kızkulesi, Eminönü, Mısır Çarşısı, İstanbul Surları gibi tarihî mekânların, Çamlıca, Boğaziçi, Emirgan, gibi doğal güzelliklerin, Koca Mustafa Paşa gibi mahallelerin, Üsküdar, Aksaray, Adalar, Kanlıca gibi semtlerin izinden gidilerek, romanın içinde geçtiği bir İstanbul haritasına ulaşılabilir. "Huzur" da Mümtaz, tarihî ve doğal güzellikleriyle işte böylesine olağanüstü bir şehrin içinde, zihni, hâtıralarıyla ve İstanbul'un tarihî ve doğal güzellikleriyle, gönlü ise Nuran' nın aşkıyla dolu, âdeta gündüz görülen eşsiz güzellikteki bir rüyadan arta kalan erguvan kokulu bir hüzünle deli divâne dolaşır.

Romanda Mümtaz, çoğu zaman Nuran'la beraber, Bergson'un zaman felsefesinin ve Walter Benjamin'in "yaşamak iz bırakmaktır" düşüncesinin ışığında, kendisini günün sonunda yorgun bırakacak ruhsal bir coşkuyla, hem kendi geçmişinin hem de kültürel tarihin izini sürer. Benjamin'e (2013: 38) göre; "geçmiş, kendisini de kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de" her zaman beraberinde taşır. İnsan gezdiği mekânlarda ya da tabiatla hemhal olduğunda "bizden öncekilerin içinde yaşadıkları "havadan hafif bir esinti" duyumsar. "Kulak verdiğimiz sesler içinde" bir zaman yaşayan ancak artık susmuş olanların yankısı vardır. Bu da geçmiş zaman ve mekânla insan arasında her ikisini birbirine güçlü bir biçimde bağlayan gizli bir anlaşmanın varlığını ortaya koymaktadır. "Pasajlar (1982)" da bunları yazan Walter Benjamin, son tahlilde, 19. yüzyıl sanayileşmesinin yarattığı modern şehirlerinin içinde, keskin ve arzu dolu bakışlarını, kentin insani ve mimarî çizgilerine çevirmiş, şimdi ve geçmiş arasında gidip gelen med cezire meftun yersiz yurtsuz bir "flâneur" dür. Ancak yine de onun, Tanpınar gibi, İstanbul'un kültürel örüntüsü içinde yaşadığına inandığı "yekpâre ve geniş bir geçmiş zamanın" peşinde olduğu pek söylenemez.

Tanpınar, İstanbul'un merkezi mimarî yapılarının camiiler olduğu kanaatindedir, bu düşüncesini, "Beş Şehir (1954)" de açıkça ortaya koyar. Sırasıyla, Ankara, Erzurum,

Konya, Bursa ve İstanbul'un anlatıldığı bu kitapta, şehrin tarihsel, kültürel dokusunda yapılan gezintilerin birinci uğrağı camiilerdir. Aynı şekilde "Huzur" da camilerin gölgesinde dinlenirken ya da günün her vaktinde bambaşka bir hal alan çinilerinin iç aydınlığında kaybolup giderken, dar anlamda bir Müslümanlığın ya da dindarlığın peşinde değil, dünden bugüne devam eden bir kültürel mirasın kendisine telkin ettiği bir insan ve toplum tasavvurunun peşindedir. O, camileri, türbeleri, çeşmeleri olduğu kadar Boğaz'daki köşkleri, yalıları, Üsküdar'da Karacaahmet sırtlarındaki ya da Koca Mustafa Paşa'daki evleri de ayrı bir muhabbetle sever. Onların hepsi, tarihten bugüne devam edegelen kadim bir geleneğin, bize özgü bir hayat biçiminin, bizi Batıdan ayıran bir insan ve toplum tasavvurunun aynası, bugün de yaşayan canlı parçalarıdırlar. Söz gelimi "Huzur" da Mümtaz, Nuran'la birlikte Üsküdar'ı dolaşır, sırasıyla önce Mihrimah camiini, sonra Üçüncü Ahmed'in annesinin adına yapılan camii, daha sonra da yine selâtin camilerinden olan Atik Valde'yi ve Orta Valde'yi gezerler. Nuran "bilhassa camii ve onun akşam saatlerindeki loşluğunu" çok sevmekte, "mermer ve yaldız süslerin arasında kilim motifi ile işlenmiş saçaklara" bayılmaktadır. Mümtaz, "garip bir tesadüfle Üsküdar'ın bu dört büyük camisinin, "aşka, güzelliğe yahut hiç olmazsa annelik duygusuna ithaf" edildiği kanaatindedir. Bu yüzden Tanpınar, romanın bu bölümünde son sözü Nuran'a bırakır: "Mümtaz, Üsküdar'da hakikî kadın saltanatı var…" (Tanpınar, 1964: 152-153). Tanpınar'a göre, Süleymaniye ise, altı yüz yıl sürmüş bir imparatorluğun ihtişamını, estetik zevkini yansıtan, Batı'nın ölümsüz eserleriyle boy ölçüşebilecek sayılı mimarî şaheserlerden biridir. Yazara göre; Süleymaniye'nin ne anlama geldiğini, neyi temsil ettiğini bilmeden, Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde dile getirdiği heyecanı duymadan, İstanbul'a hakkıyla nüfuz edebilmek, Süleymaniye'yi güzel bulmadan İstanbullu olabilmek mümkün değildir. Mekânı her zaman, mimarının yanı sıra yapımına alın teri dökmüş, bugün adı sanı bile bilinmeyen ustalarıyla, işçileriyle birlikte düşünen Tanpınar için

mekân, son tahlilde ancak insanla birlikte gerçek anlamını kazanmaktadır. Bu yüzden de Tanpınar (2019: 137), Süleymaniye'ye her baktığında, Camiinin avlusunda, "henüz yeni bitmiş cami için, hattatın elinden yeni çıkmış bir ayeti taşa geçirmeye çalışan bir işçi, Üsküdar'da yeni başlanan bir Cami için, Marmara'dan, Akdeniz adalarından iri mermer kütleleri taşıyan yelkenlilerin büyük bir martılar gibi iskeleye yaklaştıkları" nı görür. Kastamonu ormanlarından yeni getirilmiş keresteleri taşıyan hamalların gürültüsü kendisine kadar ulaşan yükselen ardıç ve çam kokuları arasında kulaklarında uğuldar. Bu noktada değinilmesi gereken başka bir önemli nokta, Tanpınar'ın Süleymaniye'yi, "ah keşke ben de camii yapılırken orada olsaydım" düşüncesi ve arzusu içinde değil, yaşadığı "modern" zamanın içinden görme tutkusudur. Öyle ki bu yüzden yazar, Kanunî'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşamak istemez, böyle bir şeyin olabilmesi için "benliğinden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım" geldiğini söyler. Ona göre; Süleymaniye'yi henüz yeni tamamlanmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye'yi, tıpkı geceleyin Boğaz koylarında uzanan ışıkların sudaki o altın sarayları gibi, zamanın içinden bize kadar ulaşan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Oysa biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tatmaktayızdır (Tanpınar, 2019: 101-102). İşte bu noktada Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" biçiminde ortaya koyduğu, Yahya Kemal'in ise "tarihsel süreklilik" fikriyle (imtidâd) dile getirdiği düşünceyle, mekân/mimarî üzerinden yeniden yüz yüze gelinir. Bu, yaşanan modern zamanın ruhundan kopmadan mâziyle hemhal olabilmek, canlı hayatın içinden, bireyi ve toplumu var eden kültürel mirasın inceliklerine hayran bakabilmek, kısaca mâziyle kendi arasında ontolojik ve ruhsal açıdan güçlü bir bağ kurabilmek hasletidir.

İnsanın içinde yaşadığı mekânla kurduğu ilişkiyi, insanın eğitiminden, entelektüel birikiminden, dolayısıyla eşyaya, maddeye bakış açısından soyutlayarak

düşünmek imkânsızdır. Söz gelimi güneşin son ışıkları İstanbul Boğazı'nın kıyılarına yansımışken, duvarlarını erguvanların, begonyaların sardığı bir eski zaman yalısına "kimin" baktığı önemlidir. Söz gelimi bu manzaraya bakan bir ressam ya da mimar, yalıyı ve çevresindeki manzarayı daha sanatkârane bir bakış açısıyla seyrederken, bir emlakçının onu daha başka bir gözle düşünme olasılığı yüksektir. Emil (2010: 1113-114) ise, her şeyin içinde cereyan ettiği mekânının, edebî sanat eserlerinde farklı bir varlık sahası olarak karşımıza çıktığını, bunun böyle olmasının nedeninin ise, yazarın, sanatçı duyarlılığından ötürü mekânı bizden değişik bir biçimde algılamasından ve betimlemesinden kaynaklandığını söylemektedir. Nietzsche'ye (2012: 72) göre, dışımızda var olan canlı ya da cansız hiçbir şey aslında kendinde güzel değildir. Onları güzel bulan insanın kendisi onun dünyaya bakışıdır. Güzellik denilen "şey" insanda, üzerinden daha ileriye ulaşılmak daha derine inmek arzusuna hizmet eden bir köprü işlevi görür. Filozofa göre; güzellik, insanı "istençten" bir süreliğine de olsa kurtararak ona sonsuz bir kurtuluşun sihirli kapılarını açar. Bu düşüncelerin izinden yürünecek olursa aslında "Huzur" da güzel olan, Nuran ya da tarihî ve kültürel geçmişiyle İstanbul değildir. Aslında güzel olan, Mümtaz'ın kültürel ve estetik açıdan kendini bu güzelliğe hazırlamış olması, gördüğü şeyi estetik bir bakış açısıyla ruhuna nakşetmesi, hafızasına işlemesi, varlığını o güzelliğe bağışlayacak cesareti kendisinde bulabilmesidir. Dolayısıyla gerçekte, Nuran da, İhsan da, Tevfik Bey de, İstanbul'un bütün tarihi ve doğal güzellikleri de ona kendi iç güzelliğini yansıtacak bir ayna tutmaktadır. Daha doğru bir ifadeyle Mümtaz'ın kafasındaki güzellik ya da gönlündeki hakikat duygusu, tıpkı Gadamer'in de söylediği gibi, bakışa değer bulunan nesneyle ona bakan gözün kesiştiği noktada birdenbire açığa çıkan ve kendini bir anlığına ele veren bir tılsım ya da sırdır. "Huzur" da sözü geçen bu güzellik algısıyla ya da sanatsal gerçeklikle mekân, özellikle de Boğaz üzerinden sıkça karşılaşılmaktadır:

> Nuran, kayık ışıklarının siyah, mor kadifelerde mahpus elmaslar gibi parıldadığı sulara, biraz ötede bir yeni balıkçı kümesiyle kırılmak üzere onların bittiği yerde

> başlayan o şeffaf karanlığa, vapur dalgalarından, küçük çalkantılardan, bu aydınlık yüklü gölgenin bin türlü akisle size doğru yükselişine, sizi alıp götürecekmiş gibi etrafı sarmasına, velhâsıl döşemeleri çok cilalı, renkli ve ışıklı bir sarayda yalnız akisten, parıltıdan, ışık sarsıntılarından ibaret, onların küçük nağmeden, musiki cümlelerinden büyük ve müstakil variation'lara kadar yükselişinden bir dünyada yaşanıyormuş hissini veren bu lüfer gecelerine çocukluğundan beri bayılırdı (Tanpınar, 1964: 178-179).

Tunalı (1984: 66-67), "Estetik" adlı eserinde, Tanpınar'ın "Huzur" da ortaya koyduğu bu bakış açısını, "özdeşleyim" (Alm: einfühlung, İng: Emphaty) kavramıyla karşılar. Yazara göre; özdeşleyim, edebî planda sanatçının estetik tavrını açıklayan, dış dünyayı, "nesneleri duygusallık içinde içerden kavramayı ve yaşamayı, "nesnenin kendisini değil nesneye yüklediğimiz duyguları" ifade eden bir kavramdır. Söz gelimi yıkık bir sütun karşısında duyduğumuz eziklik ya da hüzün, "kendimize ait bir duygudur ancak bu duyguyu kendimizde değil o sütunda yaşarız." Aynı şekilde, köpük köpük dalgalı bir deniz karşısında duyulan coşkunluk duygusu da yine kendimizde değil o dalgalı denizde yaşanan bir duygudur. Dolayısıyla yazarın da belirttiği gibi, "Huzur" dan alıntılanan yukarıdaki satırlarda da görüleceği üzere, Tanpınar kendisinde var olan duyguları, roman kahramanları yoluyla nesnelere aktararak dış dünya karşısında, hem estetik hem de psikolojik bir düzleme sahip bir olgu olan bir özdeyişim yaşamaktadır. Aynı özdeyişime romandan "Bahar, bir nekahet sıtması gibi derin ve ürperticiydi. Bütün gezinti boyunca bu ürpermeyi duymuşlardı. Sanki her şey, taze ve yumuşak yaprağın, parlak renklerin, beyaz aydınlıkta, kendisini gölgesiyle bulmanın telâş ve sevinciyle birbiriyle kaynaşıyordu" cümleleri de örnek olarak gösterilebilir. Moran'a (2013: 281) göre; romanın, özellikle Mümtaz ve Nuran'ın aşklarının anlatıldığı ikinci bölümünde Tanpınar, bu özdeyişim yoluyla "eski şarabı yudum yudum tattırır gibi, bize İstanbul'un türlü güzelliklerini, tarihiyle karışan şiirselliğini" duyurmaktadır.

Tanpınar, özlemlerini, beklentilerini, duygu ve düşünce yükünü, insan ve toplum tasavvurunu, bir aşk ilişkisi odağında yansıttığı "Huzur" da, musikinin yanı sıra,

özellikle mimarîyi ve mekânı, kendi estetiğini, sanatsal bakış açısını ve tartışmak istediği sosyal sorunları ortaya koymak için bir zemin, bir sahne olarak kullanır. Aynı şekilde "Huzur" un Suad hariç diğer ana kahramanları da, dünyaya Mümtaz'ın estetik algısıyla bakmaktadırlar. Mekân, ister sıradan bir bahçe isterse tarihî değeri çok yüksek mimarî bir yapı olsun Tanpınar'ın bakış açısına her zaman estetik bir tarzda konuk edilmektedir. Söz gelimi romanda bütün yaz boğazda yaşadıkları evin bahçesini tanzim etmek için rüyalar kuran Nuran, bu bahçeye ilk geldiği günü, arıların vızıldamasını, camekândan, Mümtaz'la birlikte seyrettikleri kısa yağmuru ve Mümtaz'ı henüz tanımanın verdiği değişik hislere karışan, her ikisinin de çok sevdikleri Chopin'in "nocturne"sini hatırlar. Debussy'nin musikisinden aklında kalan kadın sesleri, "yabanî güller gibi hafızasında" dağılır. "Huzur" da Boğaz, kendine özgü renkleri, kokuları, her mevsim değişen yüzü ve aydınlığı, büyük ihtişamlar yaşamış bir medeniyetin her türlü zevkinin en olgun yanının yaşandığı bir mekân olarak, nerdeyse İstanbul'dan apayrı bir dünya olarak çizilir. Tanpınar, "Boğaz medeniyeti" olarak adlandırdığı bu mekân için "Beş Şehir" de şöyle söyler: "Boğaz, bana daima zevklerimizin, duygumuzun büyük düğümlerinden biri gibi gelmiştir. Öyle ki, onun bizde külçelenmiş manasını çözdüğümüz zaman büyük hakikatlerimizden birini bulacağız sanmışımdır. Bunun için de, İstanbul ve Boğaziçi, bütün tesisleri ve abideleriyle ortaya konmalıdır" (Şenyıldız, 2009:5 9). Romanda Boğaz, sakinlerinin mevsimin belirli aylarında hep birlikte çıktıkları balık avları, musikinin eşliğinde sandallarla yapılan gezintiler, evlerin önündeki bahçe duvarlarından dökülen erguvan kokuları arasında yenen yemekler, Ramazan aylarında yanan sahur ışıklarıyla dünyevî ve uhrevî zevklerin, duygu ve düşüncelerin birbirine karıştığı "mistik" bir dünyayı simgeler. Roman kahramanlarının Boğaz sevgisi o kadar güçlüdür ki, Mümtaz romanın bir yerinde Nuran'a bakarken, kendine "Boğaz mı yoksa birbirimizi mi seviyoruz?" diye sorar. Sonra Boğaz'ı Nuran'a olan aşkından bağımsız düşünemediğinin, onun, Nuran'a olan aşkının yanı sıra,

“ruhunun büyük bir tarafını aydınlatan güzellikleri”, sandallarında geceleri söylenen eski Türk musikileri ve Rumeli türküleriyle bir halita olduğunun farkına varır. Mümtaz ve Nuran, musikiyle dopdolu yemekli gecelerin sonunda beraberlerindeki Tevfik Bey’i sandalla Kanlıca’ ya bıraktıktan sonra, “suyun neftî bir atlas rengini aldığı ve yer yer çok sık ve ancak birkaç yaprağın üstünde aydınlığın cilâsını taşıyan bir defne ormanı gibi karanlığa gömülü yalı diplerinden geçmeyi” çok severler. Böyle anlarda Mümtaz, “büyük deniz ejderlerinin çektiği arasında, etrafa köpük saçarak gelen bir deniz tanrısının, Nuran’ı elinden alıp” Anderson’un masallarından tanıdığı bir deniz sarayına götüreceğinden korkar (Tanpınar, 1964: 186-187). Tanpınar, yukarıda yer alan satırlarda da görüleceği üzere mekâna, onun sosyal arka planından ziyade, estetik bakış açısını öne çıkaran, “bir hülya adamı” gözüyle bakmaktadır. Bu türlü bir bakış açısı mekânı, insan, tarih, toplum tasavvuru ve ilişkisi içinde ele alırken bile onu idealize etmekten geri kalmaz. Coşkun’a (2010: 78) göre mekân algısı Tanpınar’da çoğu zaman içselleşmiş bir anlayışla öne çıkmaktadır, bunun böyle olmasını onun kişiliğinde aramak gerektiğini düşünen yazar, Tanpınar’ın eserlerinde dış mekânın hiçbir zaman olduğu gibi kalmadığını, estetize ve idealize edilmek suretiyle insanda ruhsal değişimler meydana getirdiğini söyler.

Mekân, “Huzur” da, estetik kavrayışın dışında, Tanpınar’ın “devam ederek değişmek değişerek devam etmek” düşüncesine uygun olarak, dünden bugüne yaşayan ruh iklimini, hayat tarzını, insan ve toplum tasavvurunu yansıtan bir ayna olarak da işlev görür. Tanpınar, romanında, “biz kimiz, neyiz? Nerden geldik nereye doğru gidiyoruz, gitmeliyiz?” sorularına mekânın kültürel boyutları içinde kendince bir cevap arar. Romanın özellikle “Nuran” başlıklı ikinci bölümünde, Mümtaz’ın Nuran’la İstanbul’un tarihî, doğal ve kültürel mekânlarında yaptığı gezintiler, aslında Tanpınar’ın tarih, kültür ve toplum algısının biçimlenmesinde önemli bir insan olan hocası Yahya Kemal'le, İstanbul’un tarihî ve doğal güzelliklerine yaptıkları seyahatlerin bir aşk ilişkisine

yansıtılmış izdüşümleridir. “Huzur” da geniş bir biçimde anlatılan bu gezintiler, İstanbul’un sadece Boğaz, camiiler gibi imarı yerli yerinde mekânlarına yapılan gezintiler de değildir. Üsküdar’ın, Cerrahpaşa’nın, Koca Mustafa Paşa’nın Müslüman Türk mahalleri ve bu yerlerde karşılaştıkları yıkık dökük eserler de onlarda, böyle bir milletin ferdi olmaktan duydukları büyük bir heyecan uyandırır. Öyle ki; bu gezintilerde “umulmadık yerde yaldızlı taşı kırık bir geçmiş zaman çeşmesi” parlar, onun biraz ötesinde “kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle” kendini gösterir. Daha sonra “içinde bir yığın çocuk cıvıltısı ile beyaz mermer sütunları yere devrilmiş, damında incir ağacı ya da bir servi bitmiş bir medrese”, bu uhrevî zamanın içinden usulca doğrulur. Hemen yanı başında ise “nasılsa ayakta kalmış bir cami, geniş avlusu ve sükûnetiyle sizi dünya nimetlerinin ötesine davet eder” (Tanpınar, 1964: 171). Vehbi Eralp, Yeni Sabah’ta (20 Ekim 1950) kaleme aldığı “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanı: “Huzur” başlıklı yazısında “güvercinleriyle Beyazıt Meydanı’nı, Sahaflar Çarşı’sını anlatan sayfaların şimdiden bir antolojiye girecek mükemmeliyette” olduğunu söyler. Yazara göre; Tanpınar’ın hem tabiatı, hem de insanları eşsiz bir güzellikte canlandırmayı bildiği “Huzur” da, yaşanmış hatıralardan kaynağını alan ve okuyanda aynı heyecanları uyandırma büyüsüne sahip böyle nice parçalar vardır. Sonuç olarak; Tanpınar’a göre; bir mekâna kişilik kazandıran şey mimarîdir, dünden bugüne devam eden tarihsel süreç içinde Osmanlı-Türk toplumu, camileri, türbeleri, su kemerleri, sarayları, külliyeleri, yalıları, köşkleri, ahşap evleri, bağları ve bahçeleriyle içinde bize özgü bir hayat tarzının yeşerip serpildiği bir medeniyet, millî bir şehir zevki yaratmıştır. Samsakçı’ya (2011; 197) göre; Tanpınar’da mimarî, milleti birbirine veya tarihine bağlayan en önemli köprülerden biridir. Ona göre “devam” fikrinin kaybolmamasında, büyük kopuşların, kırılmaların, inkâr veya retlerin yaşanmamasında, yani “bir millet” olarak yaşamaya devam etmede en büyük mesnetler mimarî eserlerimiz ve bu eserlerdeki “milliyetimizi yapan şeylerdir. Şenyıldız’a (2009: 44) göre ise; bu “devam

düşüncesi" Tanpınar'ın fikir dünyasına öyle işlemiştir ki; romanlarında, Sözgelimi "Huzur" da gördüğümüz mimari eserler, hep bu terkip ve devam düşüncesi etrafında şekillenir.

3.1.3. "Huzur" da Bir Sembol ve İdeal Olarak Kadın İmgesi

Tanpınar, Doğu ile Batı arasındaki siyasî, iktisadî, sosyokültürel farkların tahlilini yaparken, Osmanlı'da "fikri hayatın durgunluğu hatta düşüklüğü" ve iç buhranların en mühim âmili olan içtimaî çöküntüler istisna", bu medeniyetin Batı karşısında gelişememiş olmasının en büyük eksiğinin bir burjuvazinin ortaya çıkamayışı olduğunu söyler. Bu cümlenin devamında ise ilginç bir biçimde "kadın erkek münasebetlerinin yokluğunu" da Müslüman medeniyetinin Batı karşısında gelişememiş olmasının önemli nedenleri arasında sayar. Yazara göre; Müslüman hikâyelerinde kadın-erkek ilişkileri, Batı'da romanın öncüsü sayılan "Decameron" u andıran entrikalarla dolu olmakla birlikte, bu hikâyelerde "türlü şekillerde, özellikle esirlik müessesesi yoluyla, sevgililer arasındaki içtimaî ve mevki farkının" hikâyesi yapılmıştır. Tanpınar'a göre kısaca, Müslüman Doğu edebiyatı, "devamlı ve tabii kadın erkek münasebetlerinin" yokluğu üzerine bina edilmiştir. Tanzimat'tan sonra romanımızın kadın ve erkek ilişkilerini ele alırken gösterdiği acemilik, bu gerçeklik konusundaki bocalayışı bize "bunun vazıh bir misalini" verir (Tanpınar, 2001: 31). Ancak Tanpınar, bunun neden böyle olduğu konusuna girmez, başka bir ifadeyle bu durumun siyasî, dinî, iktisadî ve sosyokültürel sebepleri üzerinde durmaz. Bu düşüncelerde Tanpınar'ın kadına yönelik vurgusunu ilginç kılan, "kadın erkek münasebetlerinin tabii yokluğundan" söz ederken Müslüman Şark'ın hikâyelerinin karşısına "Decameron" da yer alan öyküleri koymasıdır. Bilindiği üzere 1348 yılında Avrupa'da meydana gelen veba salgınına tanıklık eden Giovanni Boccaccio tarafından kaleme alınan "Decameron", veba korkusu nedeniyle eve kapanmış yirmi kadınla üç erkeğin on gün boyunca anlattıkları erotik yönü ağır basan yüz öyküyü kapsamaktadır

(Boccaccio, 1996: 9). Gerçeklik algısı ve erotizm bir kenara konulacak olursa, onu, Müslüman edebiyatındaki "Bin bir Gece Masalları" na benzetmek mümkündür. Tanpınar'ın burada "kadın erkek münasebetlerinin yokluğu" üzerinden üstü örtülü bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı gerçek, aslında siyasî, dinî ve iktisadî dinamiklerinin Müslüman Doğu'dan farklı olması nedeniyle, Batı'da, zaman içinde baş gösteren değişimin, özellikle dinî reformasyon ve Rönesans dönemiyle birlikte, kadın erkek ilişkilerinin daha seküler bir mecraya girmesidir. Osmanlı'da böyle bir mecranın yolunun ise, Tanpınar'ın toplumun değerlerine kayıtsız ve itinasız uygulamalarından çokça şikâyetçi olduğu Tanzimat'la başladığı bilinmektedir. Kadınlar, Osmanlı toplumunun modernleşme serüveninde Tanzimat'la başlayan ve II. Meşrutiyet döneminden Cumhuriyete uzanan süreç içinde Batılı manada önemli haklar kazanacak, toplumsal ve kültürel alanda önemli işlere imza atacaklardır. Kadınların bu süreç boyunca erkeklerle hukukî bir temelde eşitlik için verdikleri mücadelelere, yayımladıkları dergi ve gazetelere, kurdukları örgütlere tarihsel planda kısaca bakmak, yapılan bu işlerin mahiyetine ilişkin bize kısa bir fikir verir. Çakır'a (2010: 99-100) göre; bu dönem, siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan faaliyetleri geleneksel ve İslamî değerlerden örülü bir yapı içinde ancak özel bir alanla sınırlı kadınların çabaları, sonradan, milli bir kültür ve kimlik oluşturma yolunda ve kendilerini bu çerçeve içinde konumlandırma yönünde ilerleme göstermiştir. Yazara göre; modernleşme sürecinde kadın kimliği ve kadınla ilgili sorunlar, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e dek uzanan tarihsel sürecin özgül koşulları tarafından şekillendirilmiştir. Çakır'ın da sözünü ettiği gibi, kadınlar bütün bu modernleşme süreci boyunca, bu süreçten en fazla etkilenen özneler olarak, Doğulu ve Batılı olmak ekseninde toplumda birçok alanda yaşanan ikilik ve gerilimin de merkezinde yer alırlar. Dolayısıyla bu süreç içinde ortaya çıkan siyasal görüşlerin, her konuda olduğu gibi kadına bakış açılarının da birbirinden farklı olması, bu sürecin "renkli" ve zengin düşünce dünyası dikkate alındığında eşyanın tabiatına

uygun bir durum olarak kabul edilebilir. Söz gelimi bu süreç boyunca Osmanlıcılık-İslâmcılık düşüncesine bağlı hareket eden bir aydınla, Batı'nın ilmi mi, tekniği mi "konusunu tartışmaya bile değer bulmayan, bir an önce kayıtsız koşulsuz Batılılaşmanın gereğine inanan "Batıcılık" yanlısı radikal bir aydının, kadın ve modernleşme ilişkisini bambaşka bir ufuk içinde düşüneceği açıktır. Kısaca Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, Batılı modernleşmeyle ilgili olarak kadın üzerinden yapılan tartışma ve arayışların, bizim, nasıl bir modernleşme istediğimizi de gözler önüne seren bir öze sahip olduğu söylenebilir.

Tanpınar, 40'lı yıllarda kaleme aldığı ve 1948'de bir gazetede tefrika edildikten sonra, kitap olarak 1949'da yayımlama imkânı bulduğu "Huzur" da, içinde yaşadığı dönemin modernleşme anlayışının yarattığı kadın algısından bir kaçış, mâzinin aşk ve kadın tasavvuruna bir sığınma isteği içinde görülür. Yazar, Cumhuriyet'in modernleşme zihniyetini ve kadına bakış açısını, sonradan mizah ve ironiyle dolu eleştirel bir yaklaşımla kaleme alacağı "Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954)" ne saklayacaktır. Tanpınar'ın "Huzur (1948)" da, muhafazakâr estetiğin kültürel düzlemine uygun bir biçimde ele aldığı kadın imgesi, romanda kadınla ilgili kullandığı metaforlar, "Nuran'ın aşkının Mümtaz için bir "din" anlamına gelmesi, onun "üst üste hüviyetlere sahip" yaşayan "varlığında bir yığın ecdat mirasının birden uyanıyor oluşu" (Tanpınar, 1964: 150-160) gibi ifadeler, bize, kadın imgesi üstünden yazarın Batılı modernleşme karşısındaki tutumunu vermektedir. Romanda Tanpınar'ı temsil eden Mümtaz'ın hayatında, ölümünden sonra "bir türlü dolduramadığı uzun bir boşluk" doğuran ilk kadın, okumak için İstanbul'a, amcaoğlu İhsan'ın yanına gelmesinin hemen öncesinde aniden ölen annesidir. "Huzur" da, "Mümtaz" ın çocukken annesiyle kurduğu bağa ilişkin satırlar, onun naif ve melankolik kişiliği hakkında okura önemli ipuçları verir. Sözgelimi annesi ölmeden bir süre önce, oturdukları evin önünden akşamüstü sürekli aynı türküyü söyleyerek geçen bir çocuk peyda olur:

Akşam oldu yakamadım gazımı

Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı

Doya doya sevemedim kuzumu

Ben ölürsem yavrum seni döverler

(Tanpınar, 1964: 30)

Mümtaz, "annesinin, her başını kaldırdığında üstüne dikilen bakışlarında, bu türkünün güftesine benzer bir mânâ bulunduğunu" düşünerek bundan derin bir üzüntü duyar. O hafta içinde, bir gece sabaha karşı ölecek olan annesi, ölmeden önce oğlundan su isteyecek, ona bir şeyler söylemeye çalışır, "ama muvaffak olamaz, sonra yüzü sapsarı kesilerek gözleri" kayacak, "dudakları bir iki titredikten sonra kaskatı" kesilir. Bu son ân Mümtaz'ın hâfızasına ömrü boyunca silinmeyecek bir biçimde kazınır. Annesinin ölümünün içinde açtığı derin çatlağı ve ruhuna getirdiği karanlığı, Mümtaz'ın, Nuran'ın kendisini terk ederek eski kocasına dönmesinden ve Suad'ın intiharından sonra giderek şiddetlenen acılarında ve sonrasında gelen sanrıların eşlik ettiği arayışlarında görmek mümkündür. Gürbilek (2012: 102), Tanpınar'ın bir söyleşisinde Mümtaz'ın "etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde" ya da "kaybetmiş gibi" sevdiğinden söz etmektedir. Kısaca söylenebilirse, romanda, Mümtaz'ın çocuk denecek yaşlarda yaşadığı bu kötü tecrübenin, özellikle kadına ve aşka ilişkin hissiyatında derin bir biçimde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Erkol'a (2002)'a göre; annesinin ani ölümü Mümtaz'da derin bir sarsıntıya yol açarak onu "derin bir iktidarsızlık duygusuyla dolu hale getirir." Bu durum daha önce annesinin kocasını kaybederek yaşadığı telaşa ve çaresizliğe de tanıklık etmiş olan Mümtaz'da, zaman içinde biri hocası, babası belleyeceği İhsan'a, diğeri ise anne sevgisini, şefkatini bulacağı İhsan'ın karısı Macide'ye doğru gelişecek olan ikili ödipal bir bağlantıya yol açar. Annesinin ölümüyle yaşadığı acı tecrübe, "Huzur" da, Mümtaz'ın "korunma, sahiplenilme ve cân-ı gönülden koşulsuz sevilme duygularının bir karşılığı olarak, romanın kadın kahramanlarına karşı beslediği duygu ve

düşüncelerde yer yer kendini ele verir. “Huzur” un en önemli kadın kahramanlardan olan İhsan’ın karısı Macide, Mümtaz’ın “kayıp anne” tasavvuruna karşılık gelmesinin yanı sıra, “Nuran” hariç, kişiliği ve davranışlarıyla da, Tanpınar’ın Batılı modernleşme karşısındaki kadın algısını biçimlendiren bir örnek olarak karşımıza çıkar. Macide, romanda hasta olan İhsan’ın yatağının başından bir an ayrılmayan mağrur, sadık, vefakâr, “tebessümü şahsiyetinin yarısı” olan, gülümsemediğinde tanınması zor, “yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle” sonsuz derecede zengin bir “mahlûk” olarak tarif edilir. Romanda Macide’nin eve gelişiyle, “Mümtaz yüzünü güneşe çevirir.” Mümtaz’a göre; Macide, “kadın şefkatine ve güzelliğin terbiyesine en muhtaç olduğu zamanda onun hayatına” girmiştir. Mümtaz onu düşündüğünde “benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti” diyecektir (Tanpınar, 1964: 14-19). Tanpınar, Macide konusundaki düşüncesini romanın ilerleyen satırlarında, “Macide etrafındaki her şeye, saadet duygusunu geçiren insanlardandı. Bu onun cevherinde vardı: Güzelliği, iyi ahlâkı, sakin tabiatıyla sonradan hissedilirdi. Onun gelişiyle evin hayatı derhal değişti. İhsan’ın uzun sükûtları yumuşadı, büyük yengenin mâzi hasreti dindi” (s.35) sözleriyle biraz daha pekiştirir. Tanpınar, romanında Macide karakterini Türk-Müslüman kültürüne özgü, geleneksel bir seremoniyle taçlandırmayı da unutmaz. Bir misafirlikte tasavvuf ehli Tevfik Bey “benim hanım kızım…” diye yanına çağırdığında, Macide, “kumral saçlarını güneşte parlatarak ihtiyar adamın elini” öper. Yazar, romanın sonlarına doğru, Macide karakterini, onun, hasta erkeğinin yanında ne denli dirayet ve cesaret sahibi olduğunu, gittikçe kötüleşen İhsan’ı kurtarmak için, kafasındaki bütün zaafları yenmiş bir kadın olarak “gözleriyle her itiraza meydan okumak” suretiyle yaptığı “enjeksiyon” sahnesiyle tamamlar. Macide’nin bütün bu vasıfları, Tanpınar’ın daha sonra kaleme alacağı “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” nde alaycı bir üslûpla eleştireceği, “Cemil Meriç’in kendimizi Batının imal ettiği çarpıcı bir aynadan seyrediyor, daha doğrusu bu hayale göre inşa ediyoruz” (Gürbilek, 2012: 17) sözlerinde

kendini ortaya koyan yanlış modernleşmenin figüranları durumundaki bütün kadınların zaaflarından uzaktadır. "Huzur" un neredeyse bütün kadınları, geçmiş bir zamanın güzellikleriyle, neşesiyle donanmış olarak çizilmiştir. Öyle ki Mümtaz'ın halasının kızı İclal'in arkadaşı olan patavatsız Muazzez bile "Huzur" da resmedilirken, yazarın, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ndeki kadın figürlere karşı sergilediği eleştirel tavırdan üslûp olarak payına düşeni almaz. Yazar, İskelede karşılaştığı iki kızdan Muazzez'i, bekâr, kadınsız bir erkeğin şehvet duygularıyla dopdolu, tensel arzuları içinde olduğu gibi tasvir eder. Mümtaz'a göre; bu kızda zalim, şımarık, hodbin ve beyinsiz olmasına karşın hakikaten hoşuna giden bir taraf vardır. Öncelikle çok güzeldir, "onu sevmek, arzu etmek için hiçbir hazırlığa ihtiyaç" yoktur. "Kumral saçların daima değişen, daima dalgalanan çerçevesinden bu yüzü kendine doğru çekmek, bu dişlerin parıltısını öperek, ısırarak kapatmak "yetişir. Kuyu gibi, fakat aydınlık, lezzetli bir an…"(Tanpınar, 1964: 64). Tanpınar'ın sözünü ettiği bu "ân", romanı dikkatle okumuş bir okurun gözünde, birdenbire "Huzur" da Mümtaz'ın hiç eskimeyeceğini "söylediği hastalıklı bir aşk tecrübesinin "karışık hatırasına bitişir. Mümtaz bu ânda, "hasta annesinin yanı başında, genç köylü kızının gözlerini tâ gözlerinin içine dikerek, yorgun vücuduyla kendisine sarılışını, kendi sözleriyle "o azap sarılı haz" ı bulur (Tanpınar, 1964: 37).

Nuran'la beraberliğiyse bu şehvet duygusundan bir parça payını almakla birlikte "büsbütün ayrı bir şeydir: Nuran ona göre hayatın öz kaynağı ve bütün gerçeklerin annesidir. Mümtaz, her zaman ona aç görünür, düşüncesi ondan bir an olsun ayrılmaz ve ona gömüldükçe tamlığına erer (Kırımlı, Bilal, 2006: 351). Mümtaz'a göre; genellikle buluştukları günün akşamına doğru Nuran'ın kendisinden ayrılacağı ve sonrasında ondan ayrı geçecek bütün saatler dayanılmaz bir özlemle doludur. Böyle durumlarda iki sevgili bir ritüel, bir alışkanlık haline getirdikleri Neşâtî'nin "gittin emmâki kodun hasretle cânı bile/ istemem sensiz olan sohbeti yâranı bile" dizlerini birlikte tekrar ederler. Tanpınar'a göre, Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk, Mümtaz için "bir nevi din"

dir. Mümtaz ise, bu dinin kendisini ahiret saadetlerine adayarak tanrıya sadece onun rızasını almak için ibadet eden insan anlamına gelen tek "âbidi", "mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi, büyük mâbude'nin sırrın yerini bulması için insanlar içinden seçtiği" fânidir (Tanpınar, 1964; 150). Erkaya (2016: 224) göre; tasavvufî bir tarikat olan Halvetiye tarikatında icra edilen zikrde, zikrin en makbul şeklini kelime-i tevhid (Lâ ilâhe illallah (Allah'tan başka ilâh yoktur) teşkil etmekte, hemen ardında da "lâ ma'bude illallah (Allah'tan başka mâbud yoktur) zikri gelmektedir: "Mâsivayı sür gönülden sırr ile/Durma söyle lâ mâbude illallah". Romanda Mümtaz'ın ifadesinde geçen, "âbid", "mâbude", "mukaddes", "ocak", "başrahip", "sır", "fâni" gibi kelime silsilesi dikkate alındığında, tasavvufun Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkın, Tanpınar'ın sevdiği bir kavramlaştırmayla "büyük bir tarafını yaptığı" anlaşılmaktadır. Zaten Nuran'ın romanda, anne tarafından Bektaşî baba tarafından ise Mevlevî olarak okura takdim edildiği dikkate alındığında, kanımızca bu tespit daha da bir yerini bulmaktadır. Ancak bu kavram ağı içinde geçen, Mümtaz'ın kendisine atfen söylediği "başrahip" kelimesi, Müslümanlık sınırları içinde kalan tasavvufî algıyı Hıristiyan mistisizmine doğru sürükleyerek bozmakta, dolayısıyla okuru, Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkın kaynağının, deizm ve panteizm arasında, belki de kendisinin de tam olarak bilmediği bir kararsızlıktan doğduğu yönünde bir şüpheye sürüklemektedir. Moran (2019: 280) ise, "Huzur" da Mümtaz'ın "sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi, hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti" ifadesinden hareketle, sanatı, doğayı ve kadını bir "terkip" halinde görebilmesinin Tanpınar'ı bir çeşit sanatçı panteizmine ulaştırdığı görüşündedir. Rentzsch ve Şahin'e (2018: 124-125) göre; Tanpınar'ın "Huzur" romanında mistisizm ve sanat, estetik bir uyum, daha doğrusu estetik bir uyum için arayış olan ve şimdide yaşanan ayrılıklarla karşıtlık oluşturan birlik deneyimiyle, tasavvuf müziğinde birleşmekte, bütünlükte yok olma yolu olarak görünmektedir.

Tanpınar'ın "Huzur" da, Ahmet Mithad'ın "Eflatun Bey ve Rakım Efendi" romanından başlayarak, Tanzimat'tan bu yana devam edegelen modern romanın birçok örneğinde karşımıza çıkan isim karakterizasyonuna başvurduğu görülmektedir. Mümtaz, nasıl ki "temayüz etmiş", "başkalarından üstün duruma gelmiş, "seçkin" anlamını taşıyorsa, Kur'anın "Nur Suresi'nin 40. ve "Şura" suresinin 52. Ayetlerinde geçen Nuran da, "nurdan gelen", "nur saçan" anlamlarına gelmektedir. Tanpınar'a (1964: 161) göre; "Nuran, onun (Mümtaz'ın) elinde, bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsî masalın çekirdeği" dir. Gerçekten de romanda Mümtaz'ın büyük aşkı Nuran, "Huzur" un özellikle kendi adını taşıyan ikinci bölümünü neredeyse tek başına kendi rengi boyar ve kokusuyla doldururken, Suad'ın araya girmesi ve intiharıyla giderek azalan bir ağırlık içinde de olsa başından sonuna romanın merkezinde yer alır. Moran'a (2013: 281) göre, Tanpınar'ın bu romanında, yazarın yakından tanıdığı resim sanatının derin izleri görülür. Bu izler, "Huzur" un ikinci bölümünde özellikle Mümtaz'ın Nuran'ı anlattığı paragraflara damgasını vurmuştur. Söz gelimi, bir anında Nuran Mümtaz'a, Renoir'in bir tablosundaki kadını hatırlatırken, başka bir yerde "Girlandajio'nun Mabede Takdim'indeki Floransalı Kadını" çağrıştırır. Kimi zamansa "Onun (Nuran'ın) vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile bir akrabalık" bulur. Gerçekten de "Huzur" da, Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkı, ne resim, ne mimari ne de musiki tutkusundan ayırmanın imkânı yoktur, onun için, bütün bunların elbette kendi başlarına bir anlamı vardır ama onlar Nuran adının yaydığı hâle içinde eriyerek daha büyük bir hakikatin parçası haline gelirler. Mümtaz, Nuran'ı yeni keşfettiği bir kıta gibi yavaş yavaş tanımaya başladıkça, ona duyduğu şiddetli hayranlık bir tür tapınma duygusuyla yer değiştirmeye başlar: "bir güneşin mihrabında kendi kendisine ibadete benzeyen bu ürpermeler, bu tükenişler acaba nerelerde, hangi derinliklerde hazırlanmış" tır (Tanpınar, 1964: 128).

"Huzur" da kadın, Batı'da ya da Batılı modernleşme sürecindeki Türkiye'de olduğu gibi, evde, işte, sosyal hayatta, erkeğin bir eşiti olarak varlık kazanan ya da henüz kazanmasa da o anlayışla inşa edilmiş bir figür olmanın çok daha ötesinde ve üstünde, mistik denilebilecek bir aşkın, bir hakikatin kapısı olarak telakki edilir. Mümtaz'ı hayata ve ölüme bağlayan bütün bağlar, bütün düğümler, ancak Nuran'da toplanmakta ve ancak onun varlığında, onun marifetiyle çözülebilmektedir. Mümtaz için Nuran'ın varlığı, bu bölümde daha önce de dile getirildiği gibi bir dindir ve Mümtaz da bu dinin tek müridid ir. Nuran, "Huzur" da, Freudyen bir okumayla, bir yandan Mümtaz'a bu hayatı armağan eden, ama yazık ki o henüz çocuk denecek bir yaştayken ellerinden kayıp giden anne figürüyle özdeşleşirken, diğer yandan Mümtaz'ı bu acılardan kurtaracak bir aşkınlığın, başka bir ifadeyle dört başı mamur bir aşkın ilahesi olarak yüceltilmekte (sublimasyon) dir. Şahin'e (2013: 273) göre; yaşadığı kötü tecrübelerin bir sonucu olarak "çocukluktan başlayan yalnızlık duygusu" Mümtaz'ı hiçbir zaman bırakmaz. Mümtaz'ın bir kadına bunca anlam yüklemesi ise kendisini "tüm kâinattan mesul sayan bir adam olmasından, dolayısıyla böyle bir adamanın sevebileceği kadının da kâinata karşılık gelmesi" nedeniyledir. Görüleceği üzere böyle bir kadın tasavvurunu ne Batılı olma yolunda radikal adımlar atan Cumhuriyet modernleşmesinde, ne de Aydınlanma döneminden beri kadını genellikle dünyevi, tensel zevklerin dışında bir varlık olarak düşünemeyen Batının sanat ve edebiyatında görmek pek olası değildir. Mümtaz için Nuran, "sade güzel ve seven, sevilmekten hoşlanan" bir kadın değil, aynı zamanda çok yakın bir dost, candan bir arkadaştır, sesi "sanki güneş parçalarıyla dolu, berrak davudiye yakın" dır, "mûsıkîden çok iyi anlamaktadır. Ama onda, bütün bunların ötesinde Mümtazı asıl çıldırtan şey, "o garip utangaçlığı, hiçbir günahın ve hazzın gideremediği o ruh bekâretidir (Tanpınar, 1964: 129).

Nuran, “Huzur” da, Mümtaz’ın bakış açısından, âdeta bir insan değil, bir ilahe ya da bir melek olarak tasvir edilmektedir. Mümtaz onun duruşunda, bakışında, alnına düşen perçemini eliyle toplayışında, gülümseyişinde, sırlarla dolu olduğunu düşündüğü sessizliğinde, Türkçeyi “teganni eder gibi” konuşmasında sürekli gizli anlamlar bulur. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki temel şartı vardır. Bunlardan biri İstanbullu olması ve tercihen “Boğaz’da yaşaması” diğeri Türkçeyi eski İstanbul hanımefendileri gibi, “teganni eder gibi” konuşmasıdır. Tanpınar, romanda Nuran’ı sadece bir kadın olarak değil, “değişerek devam etmek devam ederek değişmek” düşüncesi bağlamında, mâziyi âtiye bağlayan bir köprü, doğuracağı çocuklarla geçmişin güzelliklerini, kültürünü ve geleneğini gelecek kuşaklara aktaracak bir kaynak olarak gördüğünden, onu, fırsat bulduğu her anda, dille, mûsıkiyle, resimle, mimariyle ilişkilendirir. Söz gelimi Nuran, eski İstanbul hanımları gibi “o anda” kelimesini metle uzatarak “o ânde” diye söyler, böylece “Türkçe için çok uzun bir çekişten sonra en hafif üstünü” getirebilir. Mümtaz’a göre İstanbul şivesi dediğimiz bu dil, “Nedîm’in ve Nâbi’nin hayran oldukları bir terbiye ve zevkin içinde yetişmiş olmaktan” gelen bir dildir. Eski İstanbul’da “çocuklarını kendi aralarında evlendiren orta halli evlerin ve konakların cazibesini” biraz da bu dil yapar (Tanpınar, 1964: 138).

Nuran’ın nefesi, Mümtaz’ın damarlarında, “üst üste sıcak, kokulu baharlar açtırır, arzu, yaşama hasreti, susamış hayvanların ikindi sıcağında serin kaynaklara sürü halinde gidişi gibi, içinden ona, sevgilisine doğru” akar. Nuran’a duyduğu aşkla birlikte, Mümtaz’ın içinde yaratılışın bütün kurtları birden uyanmış, o ana kadar kendisini “oluşun bir zerresi” olarak gören Mümtaz, kendisini kâinat kadar sonsuz bulmaya başlamıştır. Benliğinin kendisinin de yeni yeni farkına vardığı hallerini Nuran’ın varlığına tuttuğu aynada yepyeni bir tecrübe olarak yaşayan Mümtaz, Nuran’ın varlığında kendi varlığını bulmuştur. O artık her birinde “kendisinin bir başka çehresi olan Nuran’ı gördüğü” sayısız aynadan oluşan bir kâinatta yaşamaya başlamıştır

(Tanpınar, 1964: 118-119). “Huzur” da Nuran, varlığıyla Mümtaz’ın dağınık duygu ve düşüncelerine, adeta bir mıknatıs etkisi yaparak ondaki bütün bu dağınıklığı, kendisinde toplamış, sonra ona bu bütünlüğü âdeta armağan etmiştir. Şahin’e (2013: 271-272) göre; “Mümtaz için Nuran, yaşanılan tüm duyguların miracıdır.” O, yalnızca aşkın değil, birlikte dolaştıkları şehre ait kültürel unsurların, dahası kendi düşüncelerinin de bir miracıdır. “Huzur” da Nuran’ın Mümtaz için bir din oluşu ve mûsikî, resim, mimari gibi kimi sanatların yardımıyla kurulan uhrevî bir iklimin merkezinde yer alması, eleştirmenlerin de dikkatini çeken bir husustur ve bu düşünceden hareketle eleştirmenler, romanda Nuran’ın nerdeyse hiçbir fiziksel özelliğinin vurgulanmadığını söylemektedirler. Yazara göre; Mümtaz, “sevgilisini bir yığın tecridin arasından âdeta “uyanıkken rüya gören bir adamın” ruh hali içinde gördüğünden, onun için Nuran’ın fiziksel özellikleri geri planda kalmıştır. Öncü’ye (2015: 150-151) göre; “Huzur” da, aşkın önemli özelliklerinden biri de; Mümtaz’ın dünyayı olduğundan farklı olarak algılamasına neden olmasıdır. Mümtaz, Nuran’ın aşkını tecrübe ederken dünyayı kendisi için olduğundan daha farklı görmeye başlayacak, her gün gördüğü nesneler, insanlar ona olduğundan daha güzel gelecek ya da bütün bu dışsal güzelliklerin bu aşk sayesinde farkına varacaktır. Taburoğlu’na (2019: 142-143) göre ise; Nuran, “Huzur” da Mümtaz’ın içindeki zamanın ve iç nizamın yaratıcısıdır. Bilindiği üzere Tanpınar, “Huzur” da Bergsoncu kavramları kendine göre dönüştürerek kullanır. Tanpınar, Berson’un şuur ve madde arasında alışverişi ve kesintisiz bir akışı sağlayan “imgeleri” nden, her insanın ya da soyut dahi olsa her varlığın, bir iç nizamı olduğu gerçeğinden yola çıkarak, insanın içinde ve nesnelerde âdeta bir saat gibi önceden kurulmuş bir mekaniğin var olduğuna inanır. Yazara göre; bu mekanik “fizik ve metafizik âlemler arasındaki geçişleri” sağlayan, ilişkileri düzenleyen bir yapıdadır. Başka bir deyişle o, uzvî ve ruhî parçalar arasındaki geçişleri düzenleyen bir tür fizyonomiye sahiptir. Tanpınar’a göre, bu mekanik sadece maddî değil ruhî “şeylerin de özünde adeta bir

aygıt olarak" işler. Sadece görünür nesnelerin değil, fikirlerin, ruh hallerinin, duyguların da bu şekilde bir nizamı vardır. Yazara göre; aşkıyla, Mümtaz'ın içine, bir ruh üfleyerek böyle bir nizam, "huzur" getiren Nuran'ın, romanın sonlarına doğru bu ilişkinin kurucu öznesi olmaktan çıkması, başka bir deyişle Mümtaz'ı bırakması, Mümtaz'ın ruh haletini bozar. Bu saatten sonra Mümtaz, İstanbul manzarası içinde, Nuran'la olduğundan çok farklı bir ruh hali içinde, duygu ve düşünce dünyası dağılmış, "ne yaptığını bilmez bir biçimde, bozuk bir saat gibi bir ileri bir geri giderek" dolaşmaya başlar. Gerçekten de romanda Nuran, varlığıyla hem Mümtaz'ın iç dünyasına bir çeki düzen veren, hem de onun dış dünyayla daha dengeli bir ilişki kurmasının yolunu açan bir karakter olarak varlık gösterir. Öte yandan romanda duygu ve düşüncelerinin nizamı açısında Apolloncu (dengeci) bir duruş sergileyen Nuran'a karşın, Mümtaz'ın duygu ve düşünce dünyasında Dionysosçu (coşkulu) bir ruh hâkimdir. Nuran, romanda, Mümtaz'ın bu iç düzensizliğini bir nizama kavuşturan, içindeki makinenin kırılan zembereklerini onararak onu sürekli bir alacakaranlığın hüküm sürdüğü ruh ikliminden "mistik" bir aydınlığa çıkaran kişi olarak işlev görmektedir.

Öte yandan Çoşkun' a (2010: 79) göre; Tanpınar, "Huzur" da, başka eserlerinde de görüleceği gibi, "İstanbul'a sıradan bir şehir olarak değil, sevilen bir kadın, her köşesinde geçmişin çınladığı "hayran olunan bir sanat eseri" olarak yaklaşır. Gerçekten de romanda Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk, daha önce bu bölümde dile getirildiği gibi İstanbul'un tarihî, kültürel, doğal güzellikleriyle birleşir ve Tanpınar'ın "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" düşüncesinin bir izdüşümü haline gelir. İnci'ye (2012: 26-27) göre; "Huzur" da dâhil Tanpınar'ın neredeyse bütün eserlerine hâkim olan iki ana fikir vardır. Bunlardan biri kendi ifadesiyle Yahya Kemal'in imtidad düşüncesinin ve Bergson'un zaman telakkisinin derin etkilerini taşıyan "devam fikri" ve diğeri ise hem fikir hem de mistik bir tarafı bulunan ve felsefeden edebiyata geçmiş bir kavram olan ("transcendence") yani "aşma" fikridir." Yazar'a (2012: 62) göre; "Huzur",

Tanpınar'ın, arka planında "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği krizle başlayan kültürel tartışmaların bulunduğu, Mümtaz'ın Nuran'a aşkını "devam ederek değişmek" düşüncesinin ekseninde dile getirdiği bir romandır. Tanpınar'ın "Huzur" romanını Japoncaya çeviren Michiko Wakul Şendil de benzer bir biçimde, yazarın romanda değişik imajlar, metaforlar, mazmunlarla kurduğu renkli cümlelerinde neyi ima ettiğini anlamanın çok önemli olduğunu düşünmektedir. Ona göre; sevdiği kadının yani Nuran'ın "güzelliğini ve ona karşı olan duygusunu tasvir ederken anlatmak istediği şey", aslında, "Türk medeniyeti, Osmanlı kültürü veya geleneksel Türk müziğidir." Yazar, romanda özellikle, sosyal, kültürel, sanatsal meseleler tartışılıyorken ortaya çıkan, sözgelimi "bizim kafamızın içinde", "bizimle beraber yaşamak için", bize ait olan"…gibi ifadelerdeki "biz" vurgusuna ayrıca dikkat çekmekte, üstü örtülü bir biçimde bu durumun, Osmanlı-Türk medeniyetinin kültürel unsurlarıyla yoğun bir ilişkisi olduğunu söylemektedir (İnci, 2012: 173-174). "Huzur" da bu düşünceleri doğrulayan sayısız örnek vardır. Söz gelimi, romanın "Nuran" başlıklı ikinci bölümünde Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün miracını yaşadığını, Nevakâr'ın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hâfız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişikler gibi, sevgilisinin, "ayrı ayrı çehrelerini, gördüğünü" söyler. Mümtaz'a göre bu ruh hali, onu "hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına" yaklaştırmakta ve böylece, "fâni varlığı gerçekten yeniden bir doğuşun mucizesi" haline gelmektedir (Tanpınar, 1964: 188). İşte tam da bu noktada, İnci'nin yukarıda söylediği, aslı Hegel'e ait olan Aşma (Alm: Aufhebung) kavramının, Tanpınar'da "devam ederek değişmek değişerek devam etmek düşüncesi" ne karşılık geldiği söylenebilir. Ne bütünüyle mâziye kayıtsız körü körüne bir Batıcılıktan, ne de yaptığını muhafaza edecek bir bilince bile sahip olmayan, üstünde yaşadığı toprağa gömülü hazinelerin farkına bile varamayan, hamaset yüklü bir Şark'tan yana olan Tanpınar, "yeniden doğuşun

mucizesini", günün gerçeklerini inkâra kalkmadan ve zamanın ruhuna ihanet etmeden mâziyle bağlanmakta görmektedir. Romanda bu bağlanmayı Mümtaz, Nuran'a "yeni hayat" kavramıyla açıklar: Ona göre, artık "yeni bir hayat" a ihtiyaç vardır. "Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak, bir hüviyete sahip olmak lazımdır ve bu hüviyeti her millet mâzisinden" almaktadır. Nuran ise romanda, tıpkı Yahya Kemal'i temsil eden İhsan karakter gibi, hem geleneği hem de moderni kişiliğinde buluşturup kaynaştırmış bir özne, âtiyle mâzinin birbirine bağlanmasında bir imkân olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak Mümtaz için "Huzur" da Nuran, "eski camilerdeki o renkli camlardan, hafız sesleri ile beraber dökülen ışık kadar ruha ait şeylerle dolu iksirini akıtan bakışları" (Tanpınar, 1964: 120-155) ve içinde yaşadığı zamanın gereklerinin bilincinde bir kadın olarak gelenek ve modernlik arasında bir denge noktasını temsil etmektedir.

3.1.4. "Huzur" da Doğunun ve Batının Ruh Atlası

Tanpınar'a göre; Şarkın ve Garbın medeniyet anlayışına yön veren ruh iklimi, insan ve toplum tasavvuru birbirinden farklıdır. Tarihsel açıdan bu farklılığın, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel çok sayıda nedeni vardır. Şarkın ve Garbın birbirinden farklı oluşu, onların madde ve eşya karşısında tavır alışlarını, başka bir ifadeyle her türlü gerçeklikle kurdukları ilişkiyi belirlemektedir. Yazara göre; Garp, hareketi, değişimi, gelişimi bunun bir sonucu olarak dünyaya, maddeye, gerçekliğe karşı sürekli bir hayreti, derin murakabeyi ve yeni bir bakış açısıyla yaklaşmayı temsil ederken, Şark durağanlığı, sabiteyi, değişmemeyi ve kendini tekrar eden mazmunlarla malul bir muhayyeli ifade eder. Yazara göre; Tanzimat'la beraber başlayan "Medeniyet Değiştirmesi" nin, bir başka ifadeyle Batılı modernleşmenin bir sonucu olarak bu farklılığın izleri, birçok alana olduğu gibi, sanata ve edebiyata da derinden yansımıştır. Tanpınar, "Huzur" da, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği bu farklılıkları "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin ışığında tartışarak bir terkibe ulaştırmak ister.

3.1.4.1. "Huzur" da Doğu-Batı İkiliği ve Aralarındaki Esaslı Farklar

Adalet Cimcoz'a Paris'ten yazdığı bir mektupta, bizi muhasara eden "görünmeyen bir alev" e benzettiği şarkın, "bir adım sağa, sola, ileriye, geriye adım" atmaya niyetlenen insanı yakıp kavuracağından söz eden Tanpınar'a göre; Şark, "fert ve cemiyet olarak olduğun yerde kalmanı" ve "çürümeni" ister. Bizim talihimiz budur. İnsan, Şarkta zıtlarla anlaşılabilir ancak mutavassıt hadlerle anlaşamaz." Hikâye şudur: biz "iki milletizdir: garplı ve şarklı" (2017: 115). Tanpınar üstüne kaleme alınan araştırmalar, yazarın zihin dünyasını en fazla meşgul eden konulardan birinin Şark ve Garp ikilemi olduğunu doğrulamaktadır. Bu ikilemin Tanpınar'ın zihin dünyasını derinden meşgul etmesinin nedeni, kanımızca onun hem bir yönüyle şarkî Roma'nın mirasçısı olarak gördüğü Osmanlıyı, hem de Batılı modernleşme yolunda radikal

adımların atıldığı Cumhuriyet dönemini tecrübe etmiş bir geçiş dönemi aydını olmasındandır. Tanzimat'tan bu yana devam eden bu uzun dönem, aynı zamanda, Şarklı bir toplumun yavaş yavaş değişerek "Batılı" bir topluma dönüşümünü ifade eder. Tanpınar'ın "Huzur (1948)" da ortaya koyduğu, "devam" zincirini kıran "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği buhrana ilişkin tartışma ve arayışları hep Garpla Şarkın birbirinden farklılığı ekseninde döner. Sözgelimi yazar romanın bir yerinde "Şarkla Garbın birbirinden ayrı olduğunu, bizim temel yanlışımızın ise bunları birleştirmeye çalışmak olduğundan söz eder. Yazara göre; biz bunda yeni bir fikir bulduğumuzu sanmışızdır, oysa bu "tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar" vermiştir (Tanpınar, 1964: 335). "Huzur" un başka bir yerinde Şarkı dışardan bakıldığında "miskin, budala, çaresiz, fakir…Fakat kendi içinden aldanmamaya kararlı" olarak tanımlayan Tanpınar'a göre, "bir medeniyet için bundan daha güzel bir şey" yoktur. Bir medeniyet eğer bazı değişimler geçirecekse, "insanları içlerinden tatmin" etmek gerekir (Tanpınar, 1964: 345). Yazarın burada dile getirdiği eleştiri, hemen anlaşılacağı üzere Batılılaşmak adına halkın hassasiyetlerini dikkate almayan dayatmacı uygulamalara, toplumsal değişmelere yönelmiştir. Ancak son tahlilde ölçü hissini Batıdan alan Tanpınar'a göre tarihsel açıdan Şark, Batı'nın gerisinde kalmıştır ve eleştirilecek birçok yönü olmakla birlikte, geniş bir çerçeve içinde değerlendirildiğinde Tanzimat'tan bu yana yapılan reformlar, aslında bu geri kalmanın zorunlu bir sonucudur. Tanpınar, 1930'ların başlarına kadar "cezrî" bir Batıcı olduğunu, "Şark'ı tamamıyla reddettiğini", 1932'den sonra kendine göre tefsir ettiği bir Şark'ta yaşadığını söyler. Tanpınar'a göre; asıl yaşama iklimimize ancak kendisinin "Şarklı bir Batılı olmak" biçimde tefsir ettiği böyle bir terkiple ulaşılabilir. Bu terkibin izlerinin "Huzur" (1948) da ve "Beş Şehir" (1954) de açık bir biçimde görüleceğini söyleyen yazar, bundan sonra yazacağı eserlerin çekirdeğinin de bu terkip düşüncesi olacağını açıkça dile getirmiştir (Tanpınar, 2017: 348). Bu düşünce "Huzur" un bazı bölümlerinde konuyla ilgili yapılan tartışmalara

doğrudan yansımıştır. Sözgelimi İhsan, garp ile münasebetimizin "sadece akan bir nehre sonradan eklenmekle kaldığını" söyler. Oysa ona göre; "biz bir su değil, insan cemaatiyizdir ve Batıyı kabul etmekle "bir nehre katılmıyor" bir medeniyeti bütün bir kültürüyle benimsiyoruzdur, dolayısıyla bizim bu benimseyeceğimiz medeniyete "bir hususî hüviyet" olarak katılmamız gerekir. Öteki türlü ondan sadece "dışa ait icapları" almaktan ileri gidilemez. Eski her zaman yanı başımızda durmaktadır, ona "sadece eski olduğu için" itibar etmemek, "işe yaramaz gözüyle" bakmak istikbalimiz açısından doğru değildir (Tanpınar, 1964: 223). Anlaşılan Tanpınar'ın 1932'ye kadar sahip olduğu Batıcı düşünceler, yeniden İstanbul'a dönüşü ve "Dergâh Dergisi" yle, özellikle de "Huzur" da "İhsan" başlığı altında geniş bir bölüm açtığı hocası Yahya Kemal Beyatlı'yla kurduğu ilişkilerle beraber yumuşamaya ve değişmeye başlamış, bu tarihten itibaren Tanpınar, kendine göre tefsir ettiği bir Şark'ta yaşamaya başlamıştır. Ancak Tanpınar, bu düşüncelerini bir bütün olarak, düzyazılarından ziyade, romanlarında dile getirmeyi tercih etmiş, mâzinin "hazinelerine" kayıtsız Batılı modernleşme sürecinin bireysel ve toplumsal düzeylerdeki etkilerini, özellikle "Mahur Beste" (1944), "Huzur" (1948) gibi eserlerinde dile getirmeye çalışmıştır. Geniş bir çerçeve içinde ele alındığında, Batılı toplumsal değişmenin etkilerinin tartışıldığı bu romanlarda, Doğu'nun ve Batı'nın ruh dünyasının birçok nedenle birbirinden farklı olduğu düşüncesi, karşımıza çıkan en önemli başlıklardan biridir.

Tanpınar, "Edebiyat Üzerine Makaleler" (2007) de yer alan, başta "Doğu ve Batı Arasındaki Esaslı Farklar", "Hayat Karşısında Romancı" ve "Romana ve Romancıya Dair Notlar" adlı yazılarında, Şarkın ve Garbın Hayat ve insan tasavvurlarının farklılığına ilişkin kimi çarpıcı tespitlerde ve açıklamalarda bulunur. Bu farkların en önemlilerinden biri, her iki zihniyetin geniş anlamıyla madde ve eşya karşısındaki tutumudur. Tanpınar'ın burada "eşya ve madde" olarak vurguladığı farklılık, daha geniş anlamıyla dış dünyayla ya da somut dünyayla kurulan çok yönlü ilişkilerin bir

bütünüdür. Hilav (2008:128), Tanpınar'ın bu ayrımı yaparken kullandığı "eşyaya tasarruf ediş" sözünün önemli olduğu görüşündedir. Yazar bu sözle, özne ve nesne arasında eylem/iş/üretim bağlamında kurulan pratiğe, Marxsist literatüre uygun söylenecek olursa "bulanık bir biçimde de olsa" praksis kavramına değinildiğini söyler: "Doğu, bu praksis açısından geri kalmış, oysa Batı çok gelişmiş ve hem ayrıntılarına giren hem de derine inen bir tasarruf tarzına ulaşmıştır." Ülgener (2015: 95) ise Şark'ın eşyaya nüfuz etme biçimine tasavvuftan örnek vermekte, sufî için Hakk'a ve hakikate ulaşmada ortadan kaldırılması gereken engellerden birinin, "eşyanın düz ve kuru mantığına varma çabası" olduğundan söz etmektedir. Yazara göre; sufî için eşyaya, içten ve derinlemesine bir murakabe yerine, dıştan yanaşma ve yaklaşma ("vücud-i gayri şuur"), kişinin nefsine yükleyeceği en lüzumsuz, hatta zararlı bir külfetten başka bir şey" değildir. Bu düşünce biraz farklı bir açıdan "Huzur" a şu sözlerle yansır: Evet, Şark "tembel, değişmekten hoşlanmayan, geleneklerinde âdeta mumyalanmış bir bir dünya" dır. Fakat o, "belki vaktinden evvel bulduğu için kendine zararı dokunan bir şeyi keşfetmiştir: " Kendisini ve âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını"(Tanpınar, 1964: 154). Tanpınar'a (2007: 130) göre; belki de bu yüzden Şark, maddeyi onunla ilk karşılaştığında kendisine telkin ettiği hususiyetle yetinir. Onun üzerinde yaratılışın mührünü silmeyecek, aslını bütünüyle bozmayacak değişikler yaparken, Garp, maddeyi bambaşka bir hissiyatla elinde evirip çevirmekte adeta onun yeni baştan ama bambaşka bir kılıkta yeniden yaratabilmenin yollarını aramaktadır. Yazar bu konuya en titiz ve incelikli bir biçimde kaynağı olan Şark'ta değil, Batı'da geliştiğini iddia ettiği elmas işçiliğini örnek gösterir. Bu yüzden "İyi yontulmuş elmas ve pırlantanın bizdeki adı Felemenk'tir. Tanpınar, Garbın bu özelliğinin, başka bir deyişle dış dünyaya, nesneler dizisine kesildiği dikkatin "şiirde, musikide, dilde, güzel sanatların her dalında" olduğu kadar, "fikir ve cemiyet işlerinde" de daima karşımıza çıktığını söyler. Yazara göre; Garpta birçok alanda derin izlerini gördüğümüz gelişmiş bir muhayyile bu farkın bir

fonksiyonudur, Şarkın muhayyilesi ise bu gerçeğin tam aksine sığdır, edebiyat ve sanat ürünleri başta olmak üzere birçok alanda mazmunlarla kendisini tekrarlar. Hatta "Şarkta muhayyile yoktur" demek pek de yersiz bir iddia olmaz. Ona göre, Garp ve Şark hikâyeciliği bu farka iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Kaynağını masaldan alan Şark hikâyeciliği daima "gayri muayyen bir zamanda ve müphem bir mekânda macerasını" anlatır, çoğu zaman bir "hikmet dersi verirken", Garp hikâyesi karakterlerini yaşayan canlı hayattan alır ve olay örgüsünü yaşanmış tecrübelerden yola çıkarak, gerçeğe dayanan bir hayal gücü ve bir mantık silsilesi içinde geliştirir. Tanpınar bu noktada Dante'nin "bir şeyi resmetmek için evvelâ onun kendisi olmak" gerekir sözlerini anarak, "Şarkla Garbın arasındaki temel farkın, "işte bu yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtasıyla realitenin içine iyiden iyiye yerleşmek" olduğunu söyler (Tanpınar, 2007: 132).

Tanpınar'a göre; Şark ve Garp arasında görülen en temel farklılıklardan biri de Şarkta "fiction" yokluğundan doğan trajedinin olmamasıdır. Bu konu "Huzur" romanında açık bir biçimde ele alınarak tartışılır. Mümtaz'a göre; Hıristiyanlığın aksine Müslümanlıkta başlangıç günah fikrinin bulunmaması" ya da başka bir deyişle "şu cennetten kovulma hadisesi üzerinde Hıristiyanlıkta olduğu gibi durulmaması, "teolojiden sanata her sahada tesir yapmış bir keyfiyettir." Bu yüzden Müslüman Şark "ruhî tahaffuza pek az yer" vermiştir. Romanda Mümtaz her iki din, dolayısıyla farklı iki medeniyet arasındaki farkı başka bir boyuta taşır ona göre; "dinde, cemiyetin bünyesinden ayrılış daha ilk adımlarda başlar; Garp medeniyetinde her şey bir kurtulma, bir azat edilme fikri üzerinde" yükselir. Hıristiyan medeniyetinde İnsanlık, her şeyden önce, İsa'nın yeryüzüne inmesi ve orada çarmıha gerilmesi, "kendisini feda etmeye razı oluşuyla kurtulur". Sonra cemiyet sınıf mücadeleleriyle evvela şehirli sonra köylü kurtulur. Bu bakımdan biz "başından beri hürüz" dür (Tanpınar, 1964: 257). Aslında Tanpınar'ın sözünü ettiği bu son iki cümledeki temel farkın altında, her iki kültürün,

tarihî, siyasi, iktisadi ve sosyokültürel dinamiklerine dayanan daha derin bir sosyoloji yatmaktadır. Ancak Tanpınar, çoğu kez birçok yazısında yaptığı gibi, bu sosyolojiyi çağrıştıran bir takım saptama ya da göndermeler yapmasına rağmen, meseleyi bu noktadan ele alarak devam etme, derinleştirme eğiliminde değildir. "Şarkla Garbın Arasında Görülen Esaslı Farklar" yazısını kapatan ve yazarın sonradan yazacağı başka bir yazıya nedense hiç ilham olmayan son birkaç cümle bu düşünceye bir kanıt olarak gösterilebilir. Yazara göre, "Bütün bunlara biraz da (Garbın-ZD) hayatındaki istikrar imkân verir. Bu istikrar, garp medeniyetine ve tarihine ve o tarihi mümkün kılan coğrafyasının bir hediyesidir. Fakat bu başka bir yazının mevzuudur." Gerçekte Tanpınar'ın gerek elmas işçiliği gerekse hikâye konusunda değindiği farklılığın nedenlerinden en önemlisi, Garbın, geniş anlamıyla Ortaçağ skolastiğinden, Tanpınar'ın deyimiyle Müslüman Şarktan yüzlerce yıl önce kurtulmuş olmasıdır. Dolayısıyla Garp bu kurtuluşla beraber, Tanrısal gerçekliği yeryüzünün sınırları dışına sürerken, kendisini tanrının yerine doğanın karşısında yeni bir güç olarak konumlandırır ya da başka bir ifadeyle hayatın merkezine insan aklını koyar. Kısaca din sosyolojisi literatüründe sonradan sekülerleşme olarak anılacak bu değişiklikle birlikte, Tanrı merkezli evren ve toplum anlayışı yerini insan merkezli bir anlayışa bırakır. Bunun nedeni yüzeysel anlamıyla dinin toplumsal hayatı belirleme gücünün ortadan kalkması anlamına gelen sekülerleşmenin, aynı zamanda giderek her alanda artan akılcılaşmayla, kentleşme ve modernleşmeyle, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle karakterize bir fenomen olmasıdır. Zaten sekülerleşme kavramının etimolojik anlamı da bize bütün bu toplumsal gelişmelerin ruhunu verir. Çünkü bu kavram, köken olarak çok uzun bir zaman dilimi anlamına gelen Latince "saeculum" kelimesinden gelir. Dolayısıyla Taylor (2017: 315)'a göre; Tanrının zamanından veya ebediyetten ayrı olan sıradan zamanı, asırlarla ölçülen zamanı ifade eder." Bu yüzden Garbın tarihinde Reformasyonu, sekülerleşmenin önemli bir eşiklerinden biri olarak görmek tarihsel olduğu kadar

bilimsel bir gerçektir. Batı'da Sanayi Devrimi'nden çok önce, Reformasyon'la başlayan süreç, Aydınlanmanın ve Sanayileşmenin yol açtığı toplumsal değişmelerle olgunlaşmış, teorik ve pratik alanlarda dikey düzlemde yaşanan dinsel ve kültürel gelişmeler, zaman içinde toplumsal tabana yayılmıştır. Dolayısıyla bu süreçte dış gerçeklik, birçok alanda görüleceği gibi sanata ve edebiyata da insanî bakış açısından geçerek başka bir deyişle de insan imgeleminden süzülerek dâhil olur. Garp, Tanrının yarattığı dünyanın (elbette elmas gibi nesnelerin de) insanın zihni, aklî pratikleriyle daha mükemmel bir hale getirilebileceğine inanırken, Şark onu ezelin ve ebedin sahibi Allah'ın yarattığı, bozulmasına asla müsaade edilmemesi gereken, insandan başlayarak Allah'ın cemalinin yansıdığı (tecelli) kutsî bir varlık olarak algılar. Toplumsal düzenin temeline Tanrısal iradeyi koyar, dolayısıyla dünyaya her açıdan ilahi bir nazarla bakar. 17. yüzyılda yaşamış bir Osmanlı divân şairi olan Nâilî'nin, "mestâne nukûş-ı suver-i âleme baktık/ her birini bir özge temâşâ ile geçtik" (Kendimizden geçmiş, mest olmuş bir huşu içinde âlemin suretlerinin nakışlarına baktık/ Onların her birine ayrı bir nazarla eğildik) mısraları, Müslüman Şarkın dünyayı nasıl algıladığını göstermektedir. "Huzur" da, varlık âlemine yönelik ilahî- mistik diyebileceğimiz bu bakış ya da algıyla, romanın temel karakterlerinin özellikle mûsıkî, mimarî, şiir, din gibi konular üzerine yaptıkları sohbetlerde çokça karşılaşılmaktadır. Mümtaz: "Şark," der, "Canım Şark. (…) Ne zaman bu " Hoşça bak zatına kim zübdei âlemsin sen/ Merdümî dide-i ekvân olan âdemsin sen" (Kendine gönül gözüyle (hoşça) bir bak; sen âlemin özüsün/ Sen varlıkların gözbebeği olan insansın) mısralarının mânâsını anlayacaklar?" (Tanpınar, 1964: 345). Aynı şekilde "Huzur" da geçen şu cümleler, Şarkın ve Garbın dünya ve zaman algısının farklılığının yanı sıra, "sezgi" ve "yaratıcı tekâmül" kavramları özelinde, Mümtaz'ın hissiyatı içinden Bergson felsefesinin zaman kavrayışına tanıklık etmektedir: "Balkonu açtı, etraf ağarmıştı. Fakat her yer sis içindeydi. Sanki hilkat zaman incisinin içinde oluşun çıkrığını hâlâ işletiyordu" (Tanpınar, 1964: 120).

Şark ve Garp arasında dış gerçekliğin kavranmasında kendini ele veren bu algı farkı, zaman içinde her iki toplumu, siyasî, iktisadî, sosyokültürel temelde giderek daha da ayrıştırmış, hatta zaman kavrayışlarını bile şekillendirmiştir. Şark Müslümanlığının zamanı neredeyse Tanpınar'ın bir medeniyet değiştirmesi" olarak gördüğü Tanzimat'a kadar Garpta olduğu gibi kronolojik (düz çizgisel) ya da ileriye doğru akan bir zaman değil, döngüsel ya da mevsimsel olarak nitelendirilebilecek bir zamandır. Bilindiği üzere ileriye doğru akan zaman, zamanın, dinî ve felsefî boyutlarından arınarak bağımsız bir nitelik kazanması, toplumsal hayatta ve insan bilincinde nesneleşmesi anlamına gelir. Garpta bu tür bir zaman kavrayışının kökleri Aydınlanma dönemine kadar uzandığı söylenebilirse de, gerçekte böyle bir zaman bilincinin hakkıyla, endüstri devrimiyle beraber toplumsal alana dâhil olduğu düşünülebilir. Kısaca Tanpınar'ın "Huzur" da Garp ve Şark arasındaki farklar bağlamında tartışmaya açtığı birçok meseleyi, Garbın zaman algısının en azından Sanayi Devriminden sonra bütünüyle mekanik bir düzeye dönüştüğü, Şarkın ise hâlâ mevsimsel-döngüsel bir zaman çarkı içinde bulunduğu gerçeğini hesaba katarak tartışmak gerekir. Zaman meselesi "Huzur" da, yanlış Batılı modernleşmenin yol açtığı "ikilik" ve "buhran" dan azade bir âtiye (geleceğe) nasıl ulaşılacağı ekseninde yapılan bütün tartışmaların temelinde yatmaktadır. Tanpınar, medeniyet değiştirmesinin yol açtığı buhran ve ikilikten çıkmayı, maziyi, şimdiye (hâle), şimdiyi ise geleceğe (âtiye) bağlayacak kültürel bir süreklilik ve bütünlükte görür. İşte tam da bu bağlamda yazar için mâzi ya da geniş anlamıyla zaman, din, mimarî, mûsıkî, minyatür, şiir gibi "Huzur" da kendine has bir medeniyetin unsurları olarak ele alınan somut kültürel unsurlarla birleşip kaynaşarak elle tutulur gözle görülür bir varlığa bürünür. Kahraman'a (2006: 39)'a göre; Tanpınar için geçmiş (mâzi) "her zaman medeniyet kavramıyla özdeştir." Tanpınar'ın deyimiyle "bir medeniyet her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır." Tanpınar'a göre; yarattığı kültürel eserleri muhafaza etmesi Garbı ve

Şarkı birbirinden ayıran en temel farklardan biridir. Değişmek istemeyen Doğu, aynı zamanda muhafaza etme terbiyesinden de yoksundur. "Huzur" da Mümtaz, yukarıdaki satırlarda dile getirildiği gibi, Doğu medeniyetini "tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde âdeta mumyalanmış bir dünya" (Tanpınar, 1964: 154) olarak niteler. Ona göre Doğu bir sır keşfetmiş fakat bu sırrı da mumyalayarak bir kenara bırakmıştır. Doğu, "kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık hâlinde görebilmenin sırrını" keşfetmiştir (Dinler, 2018: 229). Bu sır, "Huzur" da en fazla mûsıkî meselesinin tartışıldığı bölümlerde Şarkı ve Garbı birbirinden ayıran sınır çizgilerinden biri olarak karşımıza çıkar. Mümtaz'a (Tanpınar, 1964: 154) göre; "bize üs tüste zamanlarını veren, bütün isimleri giydiren" hayata, Ferahfeza'yla Sultaniyegâh arasından baktığımız eski mûsıkimiz bize mâziyi açacak anahtarlardan biridir. Bütün "İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız bu mûsikîdedir. Garbın bizi anlayamaması, aramızda bir yabancı olarak gezmesi de yine onu anlayamamaktan" doğan bir durumdur.

3.1.4.2. Toplumsal Değişme ve Ekonomi Politik Açıdan Şark ve Garp

Tanpınar, "Huzur" da Şark ve Garbın birbirinden farklılığını ortaya koymaya çalışırken, sözü yer yer Hocası Yahya Kemal'e, romandaki adıyla İhsan'a bırakma eğiliminde görünür. Ancak "Huzur" da İhsan demek, bütünüyle olmasa da daima "biraz" da Mümtaz demektir. Dolayısıyla İhsan'ın görüş ve düşünceleri geniş çerçevede Mümtaz'ın zihin dünyası ve ruh iklimiyle birleşmektedir. İhsan'a göre; Şarkı ve Garbı birbirinden ayıran temel hususlardan biri de Garbın (Avrupa'nın) tarihindeki devrimler, bu devrimlere bağlı yaşanan toplumsal dönüşümleridir. İhsan'a göre; devrimler fikirlere dayanır, fikirler ise "cesurdur" ancak "kendisine karşı koyabilecek başka bir kuvvet bulunmamak felaketine" maruzudur. Fikirler icra mevkiine geldiklerinde uygulamaya koyulduklarında her an değişirler ve "evvelki halini tutmazlar". Bunlara en güzel örnek, "yirmi, otuz sene içinde beşeriyetin kendisini iki bin yıl idare edecek düsturların hepsini

bulduğu, “büyük ve güzel bir epope” olan Fransız İhtilalidir. Ancak “Özgürlük, kardeşlik, eşitlik” idealleriyle başlayan bu İhtilal, kimsenin öngöremeyeceği bir biçimde bir burjuva hâkimiyetiyle sonuçlanmıştır. İhsan’ın (Yahya Kemal’in) bu sözlerinde, aslında bir parçası olduğu Cumhuriyet döneminin radikal uygulamalarına bir serzeniş gizlidir ve bu serzeniş, (…) “bana öyle geliyor ki devrinizi sevmiyorsunuz” sözlerine karşı verilen şu cevapta daha açık bir biçimde ortaya çıkar: “Hayır sevmiyorum. Yahut kelimeyi bulamadım; devrime hayran değilim. Fakat yeni miyim hakikaten? Yeni olabilmem için yaşadığım saatin adamı olmam lazım.” Ben “daha başka şeylerin iştiyakındayım. (Bunun yanı sıra) “yeni olabilmem için devrimle beraber her an değişmeyi kabul etmeliyim. Oysa “bir yerde, bir düşüncede istikrarı sevenlerdenim” (Tanpınar, 1964: 292-293).

Şarkın toplumsal değişim arzusu ve gerekliliği, romanda yer yer Nuran’la Mümtaz’ın konuşmalarına da yansır. Mümtaz’a göre; bize, “yeni bir hayat lazımdır”, ancak sıçrayabilmek, ufuk değiştirebilmek için dahi bir yere basmak gerekir. Dolayısıyla bu sıçramayı yapabilmek ancak bir hüviyete sahip olmakla mümkündür ve “bu hüviyeti her millet kendi mâzisinden” almaktadır. Ona göre bu konuda “iki şeyi birbirinden ayırmak” gerekir. Bunlardan biri “sosyal kalkınma ihtiyacıdır” ki bu; “cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştire, değiştire” yapılan bir iştir. Elbette ki İstanbul sonsuza kadar “marul yetiştiren bir memleket olarak kalmayacaktır. İstanbul dâhil vatanın her köşesinin “bir istihsal programı” na ihtiyacı vardır. Fakat bu realiteler içine “mâziyle bağlarımızla girmektedir çünkü mâzi, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir” (Tanpınar, 1964: 155). Romanın ilerleyen satırlarında Mümtaz’ın bu toplumsal değişimin ruhuyla ilgili düşünceleri daha bir açıklık kazanır. Ona göre; Nuran’ın söylediği “iyi dispanserler, hastaneler” falan kolay işler değildir. Çünkü bunların hepsinin gerisinde onun şartların değişmesi dediği, “tam bir istihsal, refaha yakın bir hayat, çalışma hızının, yalnız onun getirebileceği bir

ahlâk" ın bulunması gerekir. Mümtaz'ın bu açıklamaları bize, Tönnies'in "cemaat (gemeinschaft) ve toplum (geselschaft) ilişkisinde ya da Durkheim'in mekanik toplum-organik toplum ve kolektif şuur benzeri kavramlar temelinde ortaya koydukları bir çerçevede, geleneksel değerler ve ahlak eksenindeki Osmanlı toplum yapısından, üretime ve işbölümüne dayanan daha organik bir toplum yapısına doğru geçilmesi gereğini hatırlatır. Mümtaz'a göre; toplumsal yapıda bu değişim bir kez yaşanmaya başladığında, değişim sadece üretim güçlerinde ve üretim ilişkilerinde meydana gelecek değişmelerle sınırlı kalmayacak, insanların geleneksel ahlak anlayışını, iş ve çalışma ahlakını da dönüştürecektir. "Huzur" da, gerek Mümtaz'ın gerekse İhsan'ın düşünceleri üzerinden tartışmaya açılan bu toplumsal değişimin, bir ihtilalle ya da otoriter bir iradeyle değil, ancak toplumun dinî, ahlâkî, kültürel, sosyal değerlerine saygılı evrimci bir düşünceyle mümkün olacağı açık bir biçimde vurgulanmakta, bu vurgu "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" düşüncesiyle dile getirilmektedir. İhsan'a göre; ihtilal ya da bir başka ifadeyle devrim, bir zincirin halkaları gibi birbirini izleyen tarihsel olaylar içinde, tıpkı Garpta olduğu gibi, yeni bir bilinç kazanan "halkın" veya siyasi, iktisadi, sosyokültürel açıdan giderek değişen olgunlaşan "hayatın," "devleti geride bırakmasıyla meydana gelir. Oysa Şarkta, ya da başka bir ifadeyle Bizde (Osmanlıda) hayat ve halk, "asıl kütle," hatta çoğu kere "devlet adamı ve münevver bile," devlete yetişmek mecburiyetinde kalmıştır. Şarkın (Osmanlının) asıl sıkıntısı, en azından 1839'dan beri, kendisinin aktif bir özne olarak rol oynayamadığı bir sürecin ve "düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda" yürümektir. Oysa üzerimizde asırlardan beri gelen ancak bu sürece hiçbir zaman hakkıyla bir katkı sunamamış "büyük bir terbiye vardır" (Tanpınar, 1964: 293). İhsan'ın bu "büyük terbiye" yle kast ettiği, elbet ki kendine özgü kokusu ve rengi olan bir mâzidir. Bu mâzinin, içinde İhsan'ın da yaşadığı "modern" zamanla nerede buluşup nerede ayrılacağı konusu, muhakkak ki üzerinde düşünülmeyi hak eden bir konudur. Tanpınar'ın "Huzur" da zamanın ruhuyla

buluşmasını, kaynaşmasını istediği mâzi, elbette ki, daha önce de dile getirildiği gibi "ölü köklerinden ayıklanmış" deyim yerindeyse değerler açısından bugüne işleyebilen, eklemlenebilen bir mâzidir. Romanda İhsan'ın, kendi meşrebine göre; "yeni" yle "eski" yi ya da mâziyi buluşturur ya da sentezini yaparken söyledikleri, bu iddiaya kanıt olarak gösterilebilir. Daha önce de sözü edildiği gibi, İhsan'a göre; cemiyet, yeniyle beraber yaratıcı vasıflarını yeniden kazanırken, eski "bir yığın ölü şekilleriyle" her zaman, yeni hayata müdahale etmek için yanı başımızda hazır beklemektedir. Ancak öte yandan bizim Garpla kurduğumuz ilişki "sadece akan nehre sonradan eklemlenmekle" kalmamalıdır, bu durum hüviyetimizi, milli kimliğimizi büsbütün yitirmemizi getirir. Yeni bir medeniyeti, bütün kültürüyle benimsemek için, "onun içinde hususî bir hüviyet olmayı gerektirir." Oysa bizler "yeniye başından itibaren bizim olmadığı için şüpheyle, eskiye ise eski olduğu için işe yaramaz gözüyle bakmakta, "yeni" medeniyetin icaplarını bütünüyle kabul ederken, kendi insanımızın değerlerini, tarihten bugüne süren kültürel varlığına kayıtsız kalmaktayızdır. İhsan, romanda bu düşünceye itirazını, "Hiçbir kabile tanrısız olmaz; biz tanrılarımızı yaratmak yahut yeniden bulmak mecburiyetindeyiz." Bu yüzden de "her milletten fazla şuurlu ve iradeli olmaz lazım…"(Tanpınar, 1964: 223) sözleriyle dile getirir. "Huzur" da bu mâziden kopmamak onunla bir yerde bağlanmak düşüncesi büyük bir yer tutar. Romanın ilerleyen satırlarında İhsan sözü yeniden bu noktaya getirir. Nuri'nin "bir taraftan iyi kötü bir tekniği almaya, onun zihniyetinin adamı olmaya çalışırken diğer taraftan ister istemez "eski kıymetleri atıyoruz." Bu durumda, mâzinin, bir hatıra, bir özleyiş olmaktan başka "yeni karşısında ne hükmü olabilir" biçimindeki itirazına karşı, bu işin ne denli zor ve hatları belirsiz bir mesele olduğunu şu sözlerle ortaya koyar: "Bilmiyorum", (…) zaten yapılacak şeyin ne olduğunu bilsem, burada sizinle konuşmam herkesi toplarım. Yunus gibi bağırırım, size hakikatinizi getirdim, derim." İhsana göre; biri eski medeniyetin enkazı, öbürü yeni medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmaması, her ikisinin kaynaşması için, mâziyle

alakamızı yeni baştan kurmak, bunun için de "önce mâziyle, "yeni" arasında sağlam köprüler inşa etmek, kısaca, Tanzimat'tan beri bir "ikilik" içinde yaşayan insanı birleştirmek gerekir. İkincisi ise yeni hayata uyum sağlayacak üretim ve çalışma ahlakını bir an önce edinmemizdir. İlki niyet edilirse kolayca başarılabilir ancak ikincisi için nesillerin güçlü dirayeti gereklidir. Ona göre; her şartta "maziyi terkibin içine ister istemez katmak" durumundayızdır çünkü mâziyi ihmal edersek o, "hayatımızdaki ecnebi bir cisim gibi bizi sürekli rahatsız edecektir. Kaldı ki çok köklü, derin bir tarihten gelen bizler" dün doğmamışızdır. Bu yüzden "devam" fikri için mâziye "bir vehim de olsa muhtaç" ızdır (Tanpınar, 1964: 227).

Şarkı Garptan ayıran temel ayrımlardan biri de, Garbın dış dünyayı, gerçekliği kavrar ve anlamlandırırken sistemli davranması, bunun ilk adımı olarak da verilerin toplanması sürecinde, türlü olgu ve nesneyi belirli tasnife tabii tutmasıdır. Garp, dış gerçekliğe karşı büyük bir araştırma arzusu içinde görünür, bu yoldaki başarısızlarından korkmaz, aksine başarısızlarını başarıyı getirecek tecrübeler olarak görme eğilimindedir. Oysa romanda İhsan'a göre; Şark, adeta kaderine, talihine koşulsuz teslim olmuştur bu yüzden de, "çabuk vaz geçer, Müslüman Şark'ın en büyük hususiyeti budur. Sade güçlünün değil tabii zamanın karşısında da vaz geçer" (Tanpınar, 1964: 293). Mümtaz ise, İstanbul'un her köşesinde gördüğü "mâzi artıklarından" yorgun, Mahmutpaşa'yı gezerken, orada gördüğü nesnelerin karmakarışıklığından şikâyetle şöyle düşünür: "Bu eski Şark değildi, yeni de değildi. Bu, "belki de iklimini değiştirmiş zamansız hayattı" (s.38). Mümtaz'a göre başından beri hayat karşısında aklı her daim karışık olan Şark, "her türlü tasnif fikrine yabancı" dır ve bu yabancılık, işte bu çarşının dükkanlarından dışarıya taşan iç içe her türlü cins eşyada, işporta tezgâhlarındaki çeşitlilik ve dağınıklıkta kendisini apaçık göstermektedir. "İnsana zihni bir hazımsızlığın eseri gibi görünen bu halita", "yüz senelik bir didinmenin, durmadan gömlek değiştirmenin" bir sonucudur (Tanpınar, 1964: 42). Tanpınar, "Bizde Roman" ve "Romana ve Romancıya

Dair Notlar" da ise, Şark'ta insanının hayat karşısında gerçeklerden bunca kopuk, dağınık bir ruh hali içinde olmasını ve romancının dış gerçekliği bir türlü şahsi malı haline getirememesini eleştirir. Bu durumu "psikolojik tecessüsün", "metodolojik düşünme ve çalışma anlayışının" olmayışının yanı sıra bir yönüyle bu tasnif eksikliğine bağlar (Tanpınar, 2017: 60). Ona göre bir Avrupalı, diyelim ki bir bahçeye girdiğinde, önce bahçedeki ağaçları, çiçekleri kısaca nesneleri bir mantık silsilesi içinde bir güzel tasnif eder, sonra tasnif etmekle kalmaz onların adlarından etimolojilerine gider. Eski dildeki karşılıklarının ne olduğundan tutun da, söz gelimi bu bitkilerin hangi hastalıklara iyi geldiğine kadar her bir şeyi araştırır deyim yerindeyse arkeolojik bir kazı çalışması yapar.

"Huzur" da Şark ve Garpla ilişkili tartışmalar, "eski" ve "yeni", gelenek ve modernlik", "ihtilal ve tekâmül" gibi kimi karşıtlıklar bağlamında romanın tek zıt karakteri olan Suad'la diğer aktörler, özellikle de Mümtaz ve İhsan arasında da gündeme gelmektedir. İhsan'a göre; mesele, Garptan okuduklarımızın bizi bir yere götürmemesidir, çünkü biz başka bir medeniyetin insanı olduğumuzdan ve Garbın yaşadığı siyasî, iktisadî, sosyokültürel dönüşümleri aynıyla yaşamadığımızdan, okuduğumuz kitabı, bir Garplının gözüyle okumak marifetinden mahrumuzdur. Bu okuduklarımız bize hayatın ne kadar yüzeyinde dolaştığımızı gösterdiği gibi, Garbın kendisi de bizi, biz ancak kendimizi bir dünya vatandaşı olarak gördüğümüzde tatmin etmektedir. Kısaca biz, çoğumuz, "seyahat eder gibi, benliğimizden kaçar gibi" okumaktayızdır. Oysa İhsan'a göre, "kendimize mahsus yeni bir hayat şekli yaratacak bir devrin" içindeyizdir. İhsan, bu yüzden Suad'ın "Evet, bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip fırlatmak. Ne Ronsard ne Fûzûlî." Amerika ve Rusya'da olduğu gibi "yeniyi… Yeni bir âlemin masalını yaratmalıyız" cevabına karşılık o, bu ülkelerin bunu mâzilerini büsbütün unutarak yapmadıklarını, geçmişi inkârla yol alınamayacağını, esas olan şeyin hayatın hızına ayak uydurmak, onun bizden ne istediğini onun ihtiyaçlarını

hesaba katarak anlamaya çalışmak olduğunu söyler (Tanpınar, 1964: 82). İhsan'a göre, "hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli verebiliriz" bu yüzden, bizim, tarihsel ve kültürel koşullarımızı dikkate alarak kendimize mahsus bir yeni bir hayat kurmamız gerekmektedir. Hayat zaten bizim istediğimiz şekli almaya isteklidir, ancak o "şeklini alır", "şarkısını yaparken" bunlar, açık bir hürriyeti gerektirdiğinden, fikri ve sanatı kesin bir biçimde özgür bırakmalı, onlara asla müdahale etmememiz gerekir. Öte yandan sadece "kendimizi Garba kapatmak" ve " mâziyle bağlarımız kesmek" mümkün değildir. Çünkü hayat bizden "devam" istemektedir ve Biz tarihsel açıdan değerlendirildiğinde "Şarkın en klasik zevkli milletiyizdir." Suad, İhsan'ın bu düşüncelerine "eskiyi devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli aramak ne için?" sorusuyla karşı çıkar. İhsan bu soruya, bu süreçte her alanda bir arayış, bir inşa içinde olduğumuzu, hayatımızın henüz bir şekli olmadığını, hayatın zaten her zaman bir tanzime ihtiyaç duyduğunu, "mâzinin icab eden yerlerde tasfiye" edilerek "ölü köklerin" atılabileceğini, yeni "bir istihsale" gitmek gerektiğini söyleyerek karşılık verir. Suad'ın Rusya ve İspanya örnekleriyle "yeni bir hayat, yeni bir insan" şiarıyla ortaya koyduğu düşüncelerinden dolayı da ütopyacılıkla suçlar (Tanpınar, 1964: 83-84). Romanda bir sanatçı olmamakla beraber, sanattan ve şiirden çok iyi anlayan bir iktisatçı olarak resmedilen, gençliğinde Avrupa'da yedi sene yaşıtlarıyla birlikte yaşamış, frenkleri kendi dillerinden çok iyi okumuş, birçok "modayı eskitmiş, nazariyelerin doğduğunu" görmüş, "sanat münakaşalarının harman yangını parlayışlarına katılmış" olan İhsan ilginç biridir. O, onca yıl Avrupa'da yaşadığı, onun edebiyatını ve sanatını yakından bildiği halde yurda döndüğünden beri sadece "kendimize ait şeylerle uğraşmakta, yalnız onları sevmeye" çalışmaktadır. Ancak ölçü hissini Garptan alan İhsan "kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden ayırmamakta", Mümtaz'a, Itrî'nin, Dede Efendi'nin, Nedîm'in, Şeyh Galib'i sevdirmenin yanı sıra, aynı şekilde Baudelaire'i, Nerval, Mallarme'yi de aşılamaktadır (Tanpınar, 1964: 36).

"Huzur" da Şark ve Garbı birbirlerinden ayıran nitelikler, aralarındaki çelişkiler, Mümtaz'ın hasta yatağındaki İhsan'a bulduğu doktorla eve doğru giderken, yolda bile devam eder. Askerî doktora göre de; Şark ve Garp birbirinden ayrıdır ve arasındaki ayrılıklar, mûsıkîden daha ötede, daha derindedir. Bizim yanlışımız sanki yeni bir fikir bulmuşuz gibi bir saatten sonra bu ikisini birleştirmeye çalışmak olmuştur. Oysa tarihte bu "tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermiştir." Bundan dolayı iki türlü düşünmekte hatta duymaktayızdır. Bu yüzden de "Daima Akdenizli bir tarafımız bulunacağı gibi, daima "güneş vurmuş", "şu Batıcı ve keskin ayna kırıklarını ruhumuzda duyacağımız Şarklı bir tarafımız" da kalacaktır (Tanpınar, 1964: 335-336).

"Huzur" da Şarkın ve Garbın birbirinden farklılığı, ekonomi politik bir bakış açısıyla, üretim odaklı olarak ele alınmaya da çalışılmıştır. Romanda İhsan, tarih, siyaset, kültür, sanat, Şark, Garp, medeniyet, eski, yeni, modernlik, gelenek, gibi birçok konuda uzun söz alışlarıyla romanın entelektüel beynini temsil etmektedir. Ona Türkiye; "bir taraftan bir medeniyet ve kültür buhranı" içindeyken diğer taraftan "bir iktisadî reforma", "iş hayatına açılmaya" ihtiyacı olan bir ülke görünümündedir. İnsan birdir, dolayısıyla bizim bunlardan birini diğerine tercih etme hakkımız yoktur. İnsan yarattıkça, çalıştıkça kendisini bulur, "iş mesuliyeti, mesuliyet fikri ise insanı doğurur." Mümtaz, İhsan'ın bu düşüncesine katılır: "o halde iş, sadece maddi hayatımızı tanzim etmekle" kalmaz, "kendi medeniyetini ve kültürünü de yapar; insanı yetiştirir" diye söze karışır (Tanpınar, 1964: 223). Romanda bir sanatçıdan çok sanattan ve edebiyattan iyi anlayan bir iktisatçı olarak takdim edilen İhsan'ın bu düşüncelerinde, Marx'ın üretimin ve çalışma hayatının tarihsel gelişiminde en etkili unsurlardan biri olarak gördüğü insan, el ve alet arasında kurduğu ilişkiyi görmek mümkündür. İhsan'ın bu düşünceleri aynı şekilde mekanik ve organik toplum ayrımını esas alan Durkheim'in toplumsal işbölümüne dair bir takım çağrışımlarla da yüklüdür. Romanda Şarkla Garbın sadece tarihsel ve kültürel olarak değil, iktisadî olarak da birbirinden farklı oldukları, ekonomi

politik alanın bilgisine derinliğine nüfuzdan uzak bir mantık içinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Mümtaz'a göre; bizi Garptan ayıran temel fark, bizim, "her an doğmak için hadiseleri zorladığı halde" bir türlü doğabilme imkânı bulamamış bir "orta sınıf" (burjuvazi) tan mahrum oluşumuzdur. Halkın münevverine inanmayışı ve toplumsal değişim karşısında kayıtsızlığı da bizim, eş deyişle de aydınların uydurdukları bir masal olmalıdır. (…) Hakikatte halkımız münevverine inanmakta onu benimsemektedir, başka türlüsü zaten mümkün değildir. "İki asırdır siyasî hadiseler bizi bir nevi gemi nizamı altında" yaşatmaktadır. Mutlak olan tehlikeler bize bu terbiyeyi vermiştir; halkımız münevverine daima inanmış ve gösterdiği yolda" gitmiştir. Türkiye, altı yüzyıl sürmüş bir imparatorluğun tasfiyesinden doğmuştur, bu imparatorluk eski bir çiftçi imparatorluğudur. Türkiye hâlâ bu imparatorluğun mirası olan iktisadî koşulların içinde bocalamaktadır (Tanpınar, 1964: 228- 229). Romanda İhsan, reformcu padişahlardan III. Selim'e "hendese öğreneceği yerde biraz siyasî tarih bilseydi" diye kızarken, başta Tanzimatçılar olmak üzere Osmanlı devlet adamlarına ve aydınlarına ekonomi politik bilmemelerinden dolayı ateş püskürür: "halbuki öğrenmeye epeyce merak etmişti. Fakat kim? Münif Paşa'dan Abdülhamit öğreniyor… Birinin bilip bilmediği meçhul, öbürü otuz üç yıl kendisini bir köşkte hapseden bir iktidar delisi. Türkiye'nin bir numaralı kalebendi" (Tanpınar, 1964: 226). Tanpınar'a göre; bu gün bir insan, onu her şey olur sanabilir, oysa bu düşünce doğru değildir, "Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye." Bu ise ancak, Türkiye'nin kendi şartları içinde yürümesiyle mümkündür. (Tanpınar, 1964: 224). Asıl mesele Garbın başardığının tersine, ne insanı ne de bütün genişliğiyle toprağımızı hayata mal edememiş, üretimin bir parçası durumuna getirememiş olmamızdır. Oysa sadece İstanbul'da yirmi yıla yayılacak planlı bir çalışmayla her şey değişebilir. "Marmara bir servet içine gömülmüş" uyumaktadır. Sonra "Al şarkî Anadolu'yu" orada "ziraatla, hayvancılıkla muazzam imkânlar hazinesi görürsün! Tortum şelalesinden işe başlar, kademe kademe elektriği Akdeniz'e"

indirirsin (Tanpınar, 1964: 225). Tanpınar, romanda özellikle İhsan'ın öncülük ettiği bunun gibi uzayıp giden tartışmalarda, Garpla Şark arasındaki iktisadî farkın sadece "orta sınıf" gerçeğinden mahrum oluşumuzla ilişkili bir durum olmadığının farkında görünür. Ona göre; Osmanlı İmparatorluğu yalnızca iktisaden değil dinî, siyasî, sosyokültürel olarak da Garbın çağdaşı imparatorluklardan farklı, bir toplumsal yapıya sahip gibidir ancak son tahlilde "Huzur" da, bu meyanda sürdürülen dağınık siyasi, iktisadî, sosyokültürel tartışmaların bir panorama düzeyine ulaştığı söylenemez. Çünkü bu tartışmalar, felsefenin ve sosyolojinin de işe koşulduğu bir mantık silsilesi içinde sistemli bir biçimde devam etmekten çok, bölük pörçük ve dağınık bir yapıdadır. Söz gelimi romanda, gerek İhsan gerekse Mümtaz, tarihsel olarak Garbın tersine Müslüman Şarkta bir burjuvazinin ya da onların deyimiyle bir "orta sınıf" ın olmadığı konusunda hem fikirdirler. Ancak bu "orta sınıf" ın mahiyetinin ne olduğunun muğlaklığının yanında, bizde neden teşekkül etmediği konusu tartışılan konular arasında değildir. Hatta bu konuda Yavuz'un (2012: 146) da dediği gibi "burjuva sınıfının", romanda geçtiği biçimiyle "orta sınıf" ın olmayışının nasıl yorumlanması gerektiği konusunda bir belirsizlik" olduğu bile söylenebilir. Yazar, Tanpınar'ın "Beş Şehir" de, Erzurum ahîlerini anlatırken üretim ve emek ilişkisine dair söylediklerinden yola çıkarak, Tanpınar'ın Osmanlı toplumunda sosyolojik nedenlerle bir burjuva sınıfının doğamamış olmasını olumlu bulduğunu söylemektedir. Yavuz, Tanpınar'ın bu kitabında "iş terbiyesi almış, eli işlediği, yarattığı için nefsine saygı duygusu yerleşmiş şahsiyetli ve güvenilir bir topluluk" olarak takdim ettiği insanların işçi değil esnaf olduklarını söyler. Bu gerçekten hareketle Tanpınar'ın Weber'in "Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu" (2011) nda ortaya koyduğu, Calvinist bir dinî ahlak ve iş anlayışına yakın durduğunu düşünür. Calvinizm'de emek ve iş ilişkisi, tıpkı ahilikte olduğu gibi sadece ekonomik temelli dünyevî bir ilişki değildir, kutsal ve ahlaki bir amaca yönelmiştir. Ancak çileciliğe (asketizme) dayanan Calvinizm'de elde edilen kazanç, lüks tüketime değil

dosdoğru yeniden yatırıma, bir başka değişle sermaye birikimine dönüşürken, zühde dayanan Âhilikte böyle bir dünyevî amaç yoktur. Yavuz'un bu konuda söyledikleri Ülgener'in ve Weber'in bu konudaki görüşlerinin izinde bir adım daha öteye taşınırsa kısaca şunları söylemek mümkündür. Aslında Weber'in gerek söz konusu kitabında, gerekse "Din Sosyolojisi Yazıları" (2016) nda din ve kapitalizm ilişkisi temelinde aradığı şey, bir toplumsal yapının, kapitalizmin özel bir türü olan ticaret kapitalizmini üretmesinde/üretememesinde dinin işlevinin ne olduğudur. Dolayısıyla, Weber, "Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu" nda Hıristiyanlığın Protestan mezheplerinden biri olan Calvinizim' in dinsel ekonomi ve ticaretle ilgili dinsel emirlerinden yola çıkarak bu dini yapının ticaret kapitalizmini üretebilecek bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koyar. Weber'e göre, İslâm ise, merkezinde elde edilen geliri sürekli bir biçimde emen güçlü bir ordunun bulunduğu savaşçı bir dindir. Bu noktada Ülgener'in Weber'in bu yaklaşımına itirazından söz etmek gerekir. Ülgener'e (2015: 72) göre; Weber, savaşçı dininden yola çıkarak sözü, merkezinde olağanüstü bir şehirleşmenin bulunduğu feodal bir topluma getirirken, dünyanın Avrupa başta olmak üzere birçok kıtasıyla ticaret yapan Osmanlı İmparatorluğu'nu, kendi teziyle ilişkisi bağlamında yerince incelememiştir. "İslam'ı, Hıristiyan Batı'nın orta tabakaya (burjuvaziye) dayalı kapitalist sivilizasyondan ayırmak için, feodal-politik bir tabana oturmaya ve onu bir "çöl dini" olarak tanıtmaya kalkmıştır. Ülgener, Weber'in İslâm'la ilgili olarak ortaya koyduğu bu sonuca, Weber'in, çalışması boyunca kendi tezini doğrulamak için Hıristiyan toplumunu önceleyen bir tutum içinde hareket ettiğinden, Osmanlı toplum yapısını, bu yapının içinde özel olarak Ahîlik gibi esnaf örgütlenmesine dayanan yapılarda bu ilişkilerin nasıl işlediğini yeterince araştırmadan vardığı gerçeğinden hareketle itirazını sürdürür. Kısaca Weber'e göre İslâm devleti, konumuz bağlamında Osmanlı İmparatorluğu, elde edilen geliri, fütuhat felsefesine göre sürekli olarak savaşa (cihada) aktaracağından toplumsal düzeni kapitalizme evirecek sermaye birikimine,

dolayısıyla da Batıda olduğu gibi bir burjuva sınıfına sahip olamaz. Weber'in söylediklerinde doğruluk payı olmakla birlikte, kanımızca bunda bir dönem ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) bağlamında tartışmalara konu olmuş Osmanlı toprak ve üretim yapısının da büyük bir etkisi vardır. Hilav, Tanpınar'ın "Beş Şehir" de söylediği "ölen ve öldürülen devlet adamlarının mallarına el koyma usulü yüzünden servet bir türlü toplanamıyordu" cümlesinden yola çıkarak, yazarın, Osmanlı İmparatorluğu'nun servet birikiminin, Batı'da görüldüğü gibi olmadığını anladığını söylemektedir. Yazara göre Tanpınar, bu konuda iktisadî açıdan sağlam bir tahlil yapamasa da, üstyapıya ilişkin sorunların altyapıdaki bazı temel meselelerden kaynaklandığını sezmiştir. Hilav, devam eden satırlarda Osmanlı İmparatorluğundaki sermaye birikiminin oluşamaması, dolayısıyla Batı'da görüldüğü gibi gerçek bir "orta sınıf" ın (burjuvazinin) ortaya çıkamamasını, Engels'in 1890'da "Neue Zeit" de yazdığı yazıdan bir alıntıyla göstermeye çalışır ve onun bu yaklaşımının Tanpınar'ın meseleye bakış açısıyla benzer bazı özellikler taşıdığını söyler. Engels'e göre, "bütün öteki doğu egemenlikleri gibi, Türk egemenliği de, kapitalist toplumla uzlaşmayacak bir şeydir. Çünkü elde edilen artık değeri, zorba valilerin ve gözü doymaz paşaların pençesinden kurtarmak imkânsızdır. Ona göre; burada, burjuva mülkiyenin başka bir deyişle tüccarın ve malının emniyet altında bulunmadığı görülmektedir (2008: 126-127).

Kemal Tahir'in "Devlet Ana" sı gibi tezli bir roman olmadığı halde, "Şark-Garp, gelenek-modernlik, mâzi-âti, eski-yeni, Batılılaşma-modernleşme, millî kültür-evrensel kültür gibi dikotomik bir kavram öbeği üzerinden yapılan akıl yürütmeler ve tartışmalar dikkate alındığında "Huzur" un, yer yer tezli bir roman havası kazandığı söylenebilir. Ancak romanda bu zıt kavramlar üzerinden dallanıp budaklanan tartışmaların, enine boyuna, okuru tatmin edecek bir bütünsellik içinde ele alındığını iddia etmek zordur. Sonuç olarak; "Huzur" da Mümtaz ve İhsan'ın yukarıda tartışmaya çalıştığımız Osmanlıda bir "orta sınıfın" olmayışı konusunu olumlu bulup bulmadıkları belirsizdir.

Çünkü Batı'da "orta sınıf" demek arzu ve ihtiyaçlarının yanı sıra beğeni ve estetiğini de dünyevî, seküler bir temelde kurmuş, "özgür" insan demektir ve "Batı'da orta sınıf" (burjuvazinin) ın ya da başka bir ifadeyle ferdin varlığı Garbı ve Şarkı birbirinden ayıran bir diğer önemli farktır. Abacı (2013: 67)'ya göre, Tanpınar'ın "Huzur" da İhsan üzerinden roman kişileriyle altyapı ve üretime ilişkin bir takım konuları tartışıyor görünse de bunlar genellikle "istihsali ve istihkakı artırmalıyız" dilekleriyle sınırlıdır. Tanpınar'ın romanda geçen "orta sınıfı" ı ise, "endüstri toplumlarının modern sınıflarına (burjuvazi-proletarya) benzemez. Yazarın sözlerinden yola çıkarak, Tanpınar'ın, romanda Albert Sorel, Henri Bergson ve Yahya Kemal çizgisini izleyerek daha çok cemiyeti ferde önceleyen bir "millet" anlayışına uygun kültürel ve siyasal kavramlarla konuştuğu söylenebilir. Sonuç olarak; Batı'da burjuvazinin (ferdin) Batının tarihini siyasi, iktisadî ve sosyokültürel olarak şekillendirdiği gerçeği, romanın burjuva dünya görüşünü yansıtan bir edebî tür olduğu iddiasında da kendini gösterir. Batıda fert (burjuva), kendi gerçeğini, devletten onun her türlü amaç ve değerlerinden arınık bir biçimde arama, hayatını istediği gibi yaşama arzu ve eğilimindedir ve gerektiğinde devleti, bu eğilim ve arzularını sınırlayan ve engelleyen bir karşı güç olarak görür. Görmekle de kalmaz onu istediği şahsî özgürlüğünün sınırlarının dışında tutmak için onunla savaşır. Oysa "Huzur" da İhsan, inandığı şahsiyet fikrini "ben hayata muhafazasını istediğim çerçeveler içinden bakarım. Bu çerçeveler benim şahsiyetimdir, tarihî benliğimdir. Ben milliyetçiğim, bir mefhuma çok yakın bir realitenin adamıyım. (…) Ben Türkiye' yim. Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana, her şeye oradan, onun arasından bakarım" (Tanpınar, 1964: 230) sözleriyle dile getirir. İhsan, sözlerinin devamında, eğer Fransa'da yaşasa ferdin peşinde dolaşacağından, ona "cemiyete rağmen kendisi olma" hakkını tanıyacağından, ama Türkiye'de, ülkenin gerçeklerine göre hareket etme gereğinden söz eder. İhsan'a göre; kısaca, "Fert vardır (…) ancak bu, "ormanda ağacın esas olması gibi" dir. Romanda hem İhsan hem de

Mümtaz'ın, başlangıçta üstünde anlaştıkları fert ve cemiyet konusundaki fikirleri dikkate alındığında, Batı'daki gibi, topluma rağmen var olan bir fertten yana değil, toplumu ferde önceleyen bir devletten ve toplumsal düzenden yana oldukları görülmektedir. Gerçi romanın sonlarına doğru Suad'la yaptığı bire bir tartışmalarda Mümtaz'ın bu konudaki düşüncelerinin giderek ikircikli bir hale geldiği, İhsan'a, kendisini de inandırdığı bu fikirlerinden ötürü kızdığı, öncelik açısından fert ve toplum arasında kararsız kaldığı görülür. Sonuç olarak roman, yukarıda zikredilen bir kavram haritası içinde, okuru da içine çeken leziz bir üslûpla, Batılı modernleşme, toplumsal değişmeyle ilgili birçok konuyu yer yer sığ bir dille de olsa tartışmaya açmaktadır. Ancak Tanpınar'ın roman kahramanları bu konularda konuşur ya da tartışırlarken, kanımızca, okurda, tartışmacıların, tartışılan konularda yeterince bilgi sahibi olmadıkları izlenimi uyandıracak bir biçimde sürekli olarak bir daldan diğerine sıçramaktadırlar. Böyle olmadığı zamanlarda ise dikkatleri her nasılsa sürekli bir dış etken tarafından bozulmakta, daha sonra ise esas konu, ya yeni açılan ilgisiz bir konuşmanın içinde tavsamakta ya da kelimelerin şehvetiyle ağırlığını yitirerek adeta sisler içinde, boşlukta kaybolmaktadır.

Son olarak, Tanpınar'ın Garp ve Şark'ın yanı sıra, Batılı modernleşme ve toplumsal değişme konusunda, İkinci Dünya Savaşı'nın başladığını bildiren radyo haberiyle sona eren "Huzur" romanında ortaya koyduğu düşünceleri, daha sonraki yıllarda yazacağı aşağıdaki satırlarla mukayese etmek, "Huzur" un Tanpınar'ının (Mümtaz'ın), bu konulardaki zihinsel değişimini görmek açısından yararlı olacaktır. Aydın'a (2013: 86) göre; Tanpınar, ileri yaşlarında, bir arkadaşına yazdığı mektupta, Batı'da Sosyolojinin kurucu babalarından biri olarak kabul edilen A. Comte "maksimalist bir atıfta" bulunarak, Atatürk'ün "hakikaten can alacak yerlere vurmasını" bildiğini, genellikle vurduğu yerlerin asıl belkemiğimiz olduğunu", onlara hücum edince, onlar şaşırınca eskinin ayakta duramadığını söyler. Tanpınar'a göre; "biz henüz

Comte'un tasnifindeki dinî devreden çıkabilmiş" değilizdir. (…) Bu yüzden "Bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir, Türkiye zamanla "sanayileşecek" ve "aklîleşecek", böylece "yeni bir iş, yeni bir hayat, yeni bir insan" doğacaktır. Tanpınar'a (Dellaloğlu, 2016: 155) göre; Türkiye için başından beri Avrupalının peşinde koşmak bir "zarurettir." Çünkü "cemiyetimiz", Tanzimat'tan bu yana "ölmek ya da garplılaşmak şıklarından birini derhal ihtiyar etmek" durumundadır. Türk milleti yaşamak iradesiyle garplılaşmıştır. Bu suretle yeni bir ahlak, yeni bir hayat, dolayısıyla yeni bir edebiyat arayışına başlayabilmiştir. Ömrünün son demlerinde Fransa'ya yaptığı Avrupa seyahati esnasında, İngiltere, İspanya, İtalya gibi bazı ülkeleri de gezen Tanpınar, Adalet Cimcoz'a Paris'ten yazdığı bir mektubunda, "Düşün bir kere, sade Louvre'a, o bale cihazıyla operaya sahip olmayı! O İngiltere toprağına, o berekete, o cennete, o refaha, o çalışma fikrine ve zihniyete sahip olmayı. Tabiatıyla bütün üstünlükler, bir yığın hazin mukayese ile insana her an hücum ediyor" (…), mektubunun ilerleyen satırlarında ise, "gerek İran, gerek Fas hadiselerini bütün dikkatinizle okuyun. Bizim eski ihtilâllerin tam kendisidir. Şark değişmiyor. Ama fotoğraf gibi aynı" (Tanpınar, 2017: 116-117) demek suretiyle, son tahlilde Şark'a Batıdan bakan, estetik anlayışının sınırları oryantalizmle çizilmiş bir sanatçı olduğunu ortaya koyar. "Huzur" da aynı oryantalist çizgileri, Mümtaz'ın Nuran'ı Mevlevî giysileri içinde gördüğünde duyduğu mistik coşkunun yanı sıra, sevgilisini kimi zaman Renoir'in "Mahrem Saatlerin Kadını" na, kimi zamansa Girlandajio'nun "Mabed'e Takdimi" ndeki, Floransalı güzele benzetmesinde de bulmak mümkündür (Tanpınar, 1964: 161). Bunun böyle olmasıysa son derece "doğal" dır çünkü Cumhuriyetin "Batılı" ve idealist fikirleriyle yetişmiş, istikbalini onun siyasi ve sosyokültürel ufku içinde arayan estet bir yazar için Batı, emperyalist bir zihniyetin ve emellerin vatanı olmaktan önce, resmin, heykelin, müziğin, mimarînin, insanı ve hayatı derinliğine ele alabilmiş bir felsefenin, kısaca bizden üstün "yeni bir insanın" ve "modern" bir medeniyetin vatanıdır.

3.1.5. "Huzur" da Bir Medeniyet Sembolü ve Hakikat Eşiği Olarak Mûsıkî

Tanpınar, “Mümtaz”, “İhsan”, “Nuran” ve “Suad” başlığı altında dört bölüme ayırdığı “Huzur” (1948)’da, form olarak kendi deyimiyle “orkestralama” tekniğini kullanır. Roman, tıpkı Vivaldi’nin “Dört Mevsim” (Four Seasons)’inde olduğu gibi, renkleri, kokuları birbirinden ayrı, ama geniş anlamıyla birbirilerini tamamlayan ya da Mümtaz ve Suad zıtlaşmasında görüleceği gibi her zaman birbirine dönüşme kudretini elinde tutan dört karaktere bölünmüştür. Moran’a (2013:274) göre; temel karakterlerinin adlarını taşıyan dört bölümden oluşan “Huzur” müzikal anlamda bir senfoni özelliği taşır. Yazara göre, Tanpınar, romanın her bölümünü “belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu “movement” lar olarak kullanmış” tır. Dolayısıyla romanın birinci bölümü sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü ise Mümtaz’ın iç dünyasında yaşadığı bunalımın bir sonucu olarak ortaya çıkan “değerler çatışması” nedeniyle çok daha sıkıntılıdır. Birinci bölüm, arka planında Savaş temasının olduğu bir sahnede toplumsal sorunları, ikinci ve üçüncü bölüm estetizmi, dördüncü bölüm ise “değerler çatışması” nı merkezine alır. Yazara göre; “Huzur” a bütünlük kazandıran şey “biraz da bu temaların ve motiflerin ele alınış biçiminin yapıyı bir müzik formuna yaklaştırması” dır.

Rentzsche ve Şahin’e (2019: 323-331) göre ise; Tanpınar’ın eserlerinde musiki aynı zamanda eserin iç âlemini kuran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarlar, onun eserlerinde poetik ve iç dünyanın “ancak musikiden hareketle” kurulduğundan, romanlarındaki bütün musiki unsurlarının ise “iç insan” la irtibatlı olduğundan söz etmektedirler. Yazarlar bu konuda yalnız değildir, Abacı’nın (2013: 56) da dile getirdiği gibi, Tanpınar’ın eserlerinde müzik, “Huzur” da görüleceği üzere, “eserin atmosferi, nesnesi, hatta kimi zaman doğrudan öznesidir.” Romanın bütününde müziğe yoğun bir gönderme vardır ve romanın başkahramanlarının hepsi de müzikle dolaysız bir ilişki içindedirler. Yazara göre; “önemsediği kişiliklerin müzikle bu içli dışlı oluşları, elbette

ki Tanpınar'ın dünya tasarımının, varlığa estetik ve ideal yaklaşımının" bir sonucudur. Kısaca "Huzur" da müzik, sadece romanın çatısını oluşturan kurgusal/yapısal bir unsur olarak değil, Mümtaz ve Nuran arasındaki aşkı perçinleyen önemli bir öge olmanın yanında, Şarkı Garptan ayıran, bize özgü bir toplum ve insan tasavvurunun, "mistik" denebilecek bir evren kavrayışının önemli unsurlarından biri olarak işlev görür. Romanın çoğu yerinde musiki, maddî olandan manevî olana doğru bir kaymanın ya da yükselişin vasıtası olarak varlık kazanmaktadır. Söz gelimi "Itrî'nin içten içe kudretleriyle ve sağlam mimarileri içinde hiç şaşırmadan Allah'ı veya ideali arayan veya ruh macerasını nakleden" âyini böyledir. Mümtaz' a göre; "ney'in sesi ve üslûbu eski ve yeni diye bir şey tanımamakta, zamansız zamanın, yani cevher halindeki insanın ve kaderin peşinden koşmak" tadır. Ney bu âyinde, "mevcut olmayanın yerine geçerek onun izinden yürüyerek konuşur." Yine aynı şekilde "kudûm sesinde daima kadim dinlerin büyülü daveti vardır. Onun sesi bu semavî yolculuğa âdeta toprağa ait bir oluşun nizamını" katmaktadır. Bu bölümün ilerleyen satırlarında Mümtaz, Nuran'la birlikte bir Mevlevî ayininde dinledikleri musikisinin "kıvrak edasında çocukluğunun bayramlarını" hatırlar, o bayramların "gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabıyla beraber duymadan tattığımız zamanların neşesiyle" dolar: "Bu kadar ölüyü diriltmek doğru muydu? Bu neşenin sonunda Allah'a mı varılıyordu? diye kendi kendine sorar (Tanpınar, 1964: 244). Yine Nuran'ın da bulunduğu, Tevfik Bey'in, Dede'nin Ferahfeza ayinini seslendirdiği bir mecliste Mümtaz, kendinden geçmiş bir şekilde, "Nuran'ın elinde kendi tespihi, musikinin uçurumunda sanki bir nezir gibi sıra beklediğini, bu uçuruma "yak beni ey sonsuzluk" diye seslendiğini görür (Tanpınar, 1964: 245-246). Öyle ki Tanpınar, Itrî'nin Nevakâr'ını takdim ettiği bir yazısında onu ve "onun burcu etrafında doğmuş eserleri" Müslüman Şark medeniyetinin bütün ruhunu ele veren Klasik Türk Musikisinin en mümtaz örneklerinden biri olarak sunar:

> Bizim bugün Şark dediğimiz ve türlü türlü şekillerde tefsir ettiğimiz coşkun ve ızdırablı âlem, üst üste hasretlerin ve burada tahlil etmemize imkân olmayan inkârların kurduğu acayip ve şaşırtıcı dünya, bundan iki yüz bu kadar sene evvel İstanbul'da yaşayan bir adamın, Buhurî-zâde Itrî Efendi'nin, Hâfız'ın bir beyti etrafında ve tıpkı geceleyin bir yıldız ışığına takılarak yapılan bir yolculuk gibi kim bilir hangi uzak çağda ve hangi esrarlı şartlar altında bulunmuş bir ses kombinezonunun arkasından yürüyerek vücuda getirdiği bu büyük eserdedir (Tanpınar, 2017: 425-426).

"Huzur" da Klasik Batı Müziğine ilişkin kimi unsurlar da yer almakla ve Debussy, Wagner, Beethoven gibi kimi önemli Batılı müzisyenlere atıfta bulunulmakla beraber, romanın asıl havasını Abdulkadir Meragî'den Itrî'ye, Ebubekir Ağa'dan, İsmail Dede Efendi'ye Klasik Türk Musikisinin en önemli bestekârların eserleri oluşturur. Başka bir ifadeyle, "Huzur" un ruh iklimini, hayatları boyunca musikiyi, daha büyük bir hakikate erişmenin tecrübesi olarak yaşayan bu bestekârların eserleri yaratır. Bu bestekârların eserlerinde kullandıkları Ferahfeza, Mahur, Acemaşiran Sultan-ı Yegâh, Nühüft gibi makamlar, öyle düz basit makamlar değil, yapısında birden fazla makam bulunan ve literatürde mürekkep (bileşik) olarak bilinen zengin makamlardır. Romanda müzik, Tanpınar'ın sevdiği ifadeyle "mûsıkî," bütün bu söylenenlerin yanı sıra, yazarın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin bir yansıması olarak, kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında, geleneği bugüne bağlayan önemli bir imkân olarak sunulmaktadır. Roman, her konuda olduğu gibi müzik konusunda da "yeni hayat" ı ancak, kültür ve uygarlık açısından köklerine bağlı olmanın yanında, günün gerçek toplumsal/bireysel ihtiyaçlarından hareket eden, Batı uygarlığının zengin mirasından her alanda yararlanmanın yollarını bulmuş bir toplumun gerçekleştirebileceği inancını vaaz eder. Tanpınar için, "Huzur" un başkahramanı Mümtaz'ın kişiliğinde de apaçık görüleceği üzere, Klasik Türk Sanat Musikisinin yanı sıra, Klasik Batı Müziğinin önemli örnekleriyle hemhal olmak, Batılı estetiği sanatın ve dünyaya bakmanın bir aracı kılabilmek, "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" düşüncesi açısından önemlidir. Çünkü Tanpınar'a göre; "Debussy'yi, Wagner'i

sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak bizim talihimiz" dir. (Tanpınar, 1964: 127). Tanpınar, "Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" adlı yazısında müzik ufkunun ne denli geniş olduğunu gösterir. Tanpınar'a göre hiç "şüphesiz Klâsik musikimiz halk havalarıyla beraber dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleri" ne sahiptir ve kendisi de "bu musikiye bağlı" dır. Fakat bu, bizim musikimizin, çoğu zaman çok daha iyi işlenmiş Batı müziği karşısında bir takım eksik tarafları olmadığı anlamına gelmez. Yazara göre; bizim musikimizde de görüleceği gibi "nağme musikinin iptidaî maddesidir." Ancak müzikte nağmenin de ötesinde bir "nağme" yahut da bir nağmeden başkasına "değişik geçişler vardır." Bu yüzden Batıyla kıyaslandığında bizim musikimizde daha iptidaî bir unsur olduğu değerlendirilen nağmenin "işlenmesi, değişmesi, yepyeni tertiplere girmesi lâzımdır" (Abacı, 2013: 60). Anlaşılan o ki; Tanpınar için, Şark Şarktır, Garp da Garptır ve bunlar son tahlilde birbirinden ayrı iki büyük medeniyetin temsilcileridir. Ancak Şark, her konuda olduğu gibi müzik alanında da Garp olmadan gerçek yolunu bulamaz. Garp yüzyıllar boyu Şarkın kendisine bakışının tam tersine, her alanda Şarkı yakından incelemiş, Şarktan alacaklarını kendi bünyesine katmış, onu nasıl yöneteceğinin, ondan nasıl fayda sağlayacağının yöntemlerini geliştirmiştir. İşte Garbın yüzyıllardır yaşadığı bu tecrübeyi kendi tarihi ve kültürel değerlerine bağlı kalarak Şarkın yaşamasının zamanı gelmiştir.

"Huzur" da Klasik Türk Musikisinin yanı sıra halk türkülerine de geniş bir yer verilmekte, bir nevi "tavanın" ve "tabanın" müzik zevkleri ortak bir kültürel payda etrafında bütünleştirilmeye çalışılmaktadır. "Huzur" un başta Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını çok iyi bilen Nuran olmak üzere bütün kahramanları, halk müziğinin hem çok iyi bir dinleyicisi hem de iyi bir icracısıdırlar. Öte yandan romanda, musiki, Şark'ı Garptan ayıran sınır çizgilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sınır, hissiyat olarak Yahya Kemal'in "Çok insan anlamaz eski musikimizden/Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden" (Abacı,

2013: 44) mısralarında karşılığını bulur. Tanpınar'ın zihinsel dünyasının biçimlenmesinde önemli bir aktör olan Kemal'in bu düşüncesi, büyükelçi olarak gittiği Varşova'da yazıldığını sandığımız "Bir erganun ahengi yayılmakta derinden/ Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden" (Özcan, 1996: 32) mısralarında da benzer bir biçimde karşımıza çıkar. Öte yandan, Kemal'in bu mısralarının telkin ettiği düşünce, romanda aynıyla, hem de Yahya Kemal'in adı anılmak suretiyle kendini ortaya koyar. "Huzur" da temsili olarak Yahya Kemal'i canlandıran İhsan, Itrî'nin müziği üzerine yapılan bir konuşmada biz, "işte buyuz… Bu Nevakârız. Bu Mahur Besteyiz, bunlara benzeyen nice nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz" dedikten sonra sözünü "Yahya Kemal, bizim romanımız şarkılarımızdır" diyordu. "Hakkı da var" sözleriyle bitirir (Tanpınar, 1964: 221).

3.1.5.1. "Mistik" Bir Hakikat Yolculuğu Olarak Mûsıkî

"Huzur" un Mümtaz'ına (Tanpınar, 1964: 249) göre; musikinin getirdiklerini, sadece "teknik, dikkat ve düşüncelerde harcamazsak", onun bizdeki yankısının, etkilerinin "daima enfüsi" (nefse, içe ait) kaldığını görürüz. Bu yüzden derin bir şekilde hatırladığımız her eserin temelinde, esasında "onunla temas ettiğimiz ânın hususiyetleri, bir bakıma bu ânın, musikiyi az çok hayatımıza nakletmekten ibaret olan macerası" vardır. Gerçekten Mümtaz, İhsan'ın, Tevfik'in, Nuran'ın yanı sıra, kimi zaman Suad'ın da katıldığı Boğaz'daki içkili meclislerde, tasavvuf ehli bir musikişinas olan Emin Bey'den dinlemekten büyük bir haz aldığı İsmail Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayininin verdiği lezzetle kendinden geçer, ân'dan (hâl) mâziye, mâziden yeniden hâle âdeta dinsel bir iç yolculuk yaşar. Bütün bir âyin boyunca, kendisini yoran bir yığın dünyevî hayalden, zihnin kendisine oynadığı oyunlardan, benliğini yoran düşüncelerden, kısaca, insanî varlığından uzaklaşarak bir hayal âlemine dalar. Mümtaz'ın bu hayalleri, hemen karşında duran sevgilisi Nuran'ın yüzünün "etrafında toplanan ve oradan Üçüncü Selim devrine, Şeyh Galib'e, İkinci Mahmut zamanına, kendi yaz hatıralarına, Kanlıca'daki

akşam saatlerine, Kandilli yokuşuna, Boğaz'ın acayip ışık oyunlarına" dağılır. Mümtaz'a göre bu hayaller, İsmail Dede'nin nağmelerinin kendiliğinden büründükleri, "tek başına bırakılsalar, tıpkı yanan bir ocağın alevleri gibi kendilerini doğuran musikinin içinde çok o kısa hayatlarını yaşayıp kaybolacak olan "renkli, narin ve devamsız şekiller, çehreler" dir (Tanpınar, 1964: 249). Görüleceği üzere Tanpınar, romanda tasavvuf musikisini kendinde başlayıp biten sanatsal bir gerçeklik olarak değil, insanla birlikte var olan, insanı daha üst bir gerçekliğe yönelten, sihri ve değeri ancak insanla tek vücut olduğunda hakkıyla ortaya çıkan bir hakikat aracı olarak görmektedir.

Romanda tasavvuf musikisinin, Mümtaz'ın yukarıda hissettiği duygu ve düşünceler ekseninde Hegel'in "Aufhebung" olarak kavramlaştırdığı aşkınlık düşüncesine karşılık geldiği rahatlıkla söylenebilir. Bilindiği gibi, "Aufhebung" kavramı Hegel denilince neredeyse akla ilk olarak gelen temel kavramlardan biridir ve düz anlamıyla "ortadan kaldırmak" olarak Türkçeye çevrilebilecek bu kavram, Hegel felsefesinde "kapsayarak aşmak" anlamındadır (Dinçsoy, 2017: 6). Hegel'e (1986: 34-35) göre; ruhun açılımı sonucunda üç alan oluşmaktadır bunlardan ilki maddeyle, insan bilincinin yaratmalarıyla ilgisi olmayan, öncesiz ve sonrasız varlıklardan oluşan "mantık ve matematiğin konu edindiği bağımsız nesneler alanıdır." İkinci alan insan ruhunun kendini tanımak amacıyla kendine yabancılaştığı, içinde "oluş" un gerçekleştiği doğadır. Filozofa göre; "tinin (ruhun) gelişme sürecinde son ve üçüncü aşama "kendi kendisiyle çelişik durumlardan kurtularak bireşime" (senteze) varmaktır. Bu noktada insan bilinci, "gövdesi gibi uzay ve zaman içinde değil, uzay ve zaman insan bilincindedir." Dolayısıyla bu durum, tıpkı Mümtaz'ın hatırlamalarında ve hayallerinde de görüleceği gibi, insanın hatırlamanın gücü aracılığıyla geçmişe ve geleceğe uzamasını sağlamaktadır. "Huzur" da Mümtaz, işte bu diyalektiğin ve müziğin kendisinde yarattığı etkilerin bir sonucu olarak beş duyuyla algıladığı varlığın dışına çıkmakta, kendi özüne uygun bir bütünlüğe, senteze, daha doğru deyişle insan

varoluşunun özünü oluşturan, onu kozmosla bütünleştirecek bir arkhe (unsur) ye doğru yükselmektedir. Emil'e (Tanpınar, 2017: 18-19) göre; Tanpınar'da bu "aşma" düşüncesi bir duyguya dönüştüğünde, "Tanpınar'ın içinde âdeta gizli kalmış bir mistiğin varlığı hissedilir" ancak bu durum onda "dinî olmaktan ziyade psikolojik ve estetik düzlemde gerçekleşen bir tür "mistisizm" dir. Bu Aşma (Transandans) fikri, Tanpınar'da her zaman, toplum ve birey temelinde ele alınmış, "Huzur" da açıkça görüleceği üzere çoğu zaman "yarı mistik ve metafizik, bazen yarı estetik ve beşerî bir "murâkabe hâli" olarak işlenmiştir. Emil'in de söylediği gibi, aslında Tanpınar için "ruhun miracı" olarak görülen bu hâl, romanda Mümtaz'ın huzur bulacağını düşündüğü derin bir sonsuzluk özlemiyle başka bir deyişle de vahdete ulaşmak arzusuyla kıyaslanabilir. Ancak "Huzur" da, Tanpınar'ın din ve musiki ilişkisinin kimi zaman, yukarıdaki satırlarda Emil'in söylemiş olduğu "dinî olmaktan ziyade psikolojik ve estetik düzlemde gerçekleşen bir tür "mistisizm" i aşan ve İslâm mistisizmine, eş bir deyişle tasavvufa yaklaşan bazı yönleri olduğu söylenebilir. Sözgelimi romanda Mümtaz'ın kendi ruh haliyle ilgili "Ney üflüyordu. Ney yapıcı ve yıkıcı hilkatin sırrı olmuştu. Her şey, bütün kâinat onun nefesinde şekilsiz bir oluş içinde değişiyordu ve kendisi külçelendiği yerden bel kemiğinde olan bu ameliyeyi büyük bir tevekkülle seyrediyordu" (Tanpınar, 1964: 247) şeklinde ortaya koyduğu düşünceler, Mümtaz'daki Bergson'cu "hâl" in (süre-durée) lezzetinin boyutlarını tasavvufî neşveyle buluşturan bir nitelik taşımaktadır. Tanpınar'ın "Musıkî Hulyaları" adlı şiirsel yazısında, "Ey musıkî! Sadece kendi kutbumda, o mutlak yalnızlıkta bırakma! Beni kendi günlerime indirme, kartal pençelerinden düştüğüm zaman artık kendim olmayayım" ve "muhakkak ki her velî, her aziz Allah'la karşılaştığı, onunla dolduğu zaman, şu anda benim yaptığım gibi, yakıcı ziyaretin sonunda sadece bir kül yığınına dönüşmek istiyordu. Onun için musıkî san'attan ziyade dine benzer" biçimindeki satırlarında da böyle bir mistik anlayışın işaretleri vardır (Tanpınar, 2017: 407). Aslında ilk bakışta bir paradoks gibi görünen bu

durum, “öteki ben” in sürekli takibi ya da basıncı altında yaşayan Mümtaz’ın kişiliğini oluşturan temel unsurlardan biridir. Dolayısıyla Mümtaz’ın ruhsal durumu, bütün bir roman boyunca, gerek mistisizmin gerekse insan varoluşunun derin anlamına ilişkin başka felsefî düşüncelerin sürekli bir gelgiti içinde görünür. Mümtaz için Dionysos ve Apollon arasında İhsan’ın da yardımıyla kurulan denge, Nuran’ın Suad’ın intiharıyla beraber onu terk etmesi üzerine yerini, nihilist düşüncelerin uçuştuğu derin bir boşluğa bırakır. O yüzden Tanpınar’ ın “Huzur” da musikiye sadece dinî ya da İslâmî bir anlam yüklediğini söylemek zordur. Hatta kendisi açıktan söylemeye çekindiği için, romanda arketipini (“öteki ben” ini) canlandıran Suad’a, Dede Efendi’nin Acemaşiran Yörük Semaisiyle ilgili olarak söylettiği “beni sıkan boşluğun ortasındaki o dönüş… fikr-i sabit halindeki o çırpınma.” (Tanpınar, 1964: 253) ve arkasından kendi için söylediği “birdenbire alaturka musikinin içinde uyandırdığı ruh halinden, düşüncesinin garp musikisine geçmesine kendisi de şaşırdı. “Ne kadar garip.. iki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim. Acaba hepimiz böyle miyiz ?” sözleri, onun ister Klasik Türk Musikisi, isterse Klasik Batı müziği olsun, müzikten sadece estetik bir zevk aldığının, onu romanda sıkça başvurduğu idealizasyon ve aufhebung (aşma) için bir vasıta olarak gördüğünün kanıtı gibidir. Son tahlilde, Mümtaz’ın mistisizm meselesine nasıl yaklaştığının izlerini, romanın bir başka bölümünde, hocası İhsan’ın kendisine söylediği şu sözler de de görmek mümkündür: “Beni iyi anla! Mistik olamıyorum, belki bir aydınlığa, realitenin kendisi olan bir düşünceye bağlanıyorum. Kendimizi tanımamızı ve sevmemizi istiyorum. Ancak bu suretle insanı bulabiliriz. Kendimiz olabiliriz” (Tanpınar, 1964: 222).

Mümtaz’ın içinde bu “mistik” denebilecek “hâl” in oluşumunda, “Huzur” un birçok bölümünde sıklıkla karşımıza çıkan, sanatın, özellikle de şiirin ve musikinin büyük bir değeri olduğu inkâr edilemez bir gerçektir. Mümtaz, müziği, özellikle de Klasik Türk Sanat Musikisinin tasavvufî örneklerini dinlediğinde, kendinden geçmekte,

tarif edilemez hâller içine girmekte, Tanpınar'ın bir şiirinde geçen bir dizeye atıfla söylenecek olursa, "kökü kendinde bir sarmaşık/ olmuş dünya sezmekte" dir. Görünen odur ki; Mümtaz "Huzur" da musiki aracılığıyla, yaşanan mekanik zamanın kendi üstünde yarattığı çok yönlü baskının dışına çıkmak ister. Mümtaz'ın yaşadığı bu durumu, Bergson'un mekanik zamanın karşıtı olarak ileri sürdüğü, içinde yaratılışın bütün sırrını ve yaratıcı yeni bir atılımın bütün imkânlarını taşıyan "içsel zaman" a bir kaçış arzusu olarak yorumlamak da mümkündür. Kırımlı'ya (2006: 351) göre ise; Mümtaz, Seyit Nuh'un Nühüft bestesini dinlerken içinde bir sonsuzluk iştiyakı, güneşe, aydınlatıcı ve yakıcı şeylere doğru bir kanatlanma hissi duyar. Dede Efendi'nin Acemaşiran Yörük Semaisini dinlerken de, bir yığın ölümden sonra, sanki yüz binlerce ruhun Ârafta bekleştiğini, burada bir sırrın usulca konuştuğunu hisseder. (…) "Huzur" romanında musikinin, insanda gizli kalmış aslî hassasiyetleri açığa çıkararak, insana saadet kapılarını araladığı, "kurtuluş güneşine yaklaşma" ümidi aşıladığı fark edilmektedir.

Öte yandan "Huzur" da Mümtaz'ın musiki yoluyla Bergsoncu süre (hâl)'nin içine girmesinde, Hegelci anlamda ise bir aufhebung (aşma) tecrübesi yaşamasında, Nuran'a duyduğu insani (!) aşkın bir eşik olduğu gerçektir. Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk bu bölümde daha önce de sözü edildiği gibi, Mümtaz için bir "din" dir. Mümtaz'ın müzik zevkinin gelişmesindeyse başından beri Nuran'ın büyük bir yeri olduğu bir gerçektir. Bu gerçek bizzat romanın Mümtaz tarafından romanda açıkça dile getirilir. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş, eski bir ailenin çocuğu olan Nuran, "çok gezmiş, çok görmüş babaannesinden (eski bir bektaşîdir) dinleyip öğrendiği "nefesler" den, "Kadirî naatlarından", Dede'nin ve Hâfız Post'un eserlerinden başka, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını bilir. Nuran'ın Türk Klasik Musikisine duyduğu bu sevgi ve türkü tutkusu Mümtaz için "yepyeni bir ufuk" olur. (Tanpınar, 1964: 135). Musiki, bir medeniyet sembolü olarak romanda geniş bir yer

tutar; Mümtaz'la Nuran'ın yanında Tevfik Bey, Suad, İhsan gibi romanın başkahramanlarının bir araya geldikleri içkili meclisleri kendi rengine boyar, kokusuyla doldurur, bütün katılımcıların kişiliklerini âdeta kendi özüne katarak siler. Klasik Türk Musikisi, Nuran'la Mümtaz'ın beraber geçirdikleri aşk dolu saatleri o derin varlığıyla doldurur, iki sevgilinin beraber gezdikleri İstanbul'un camilerinde, türbelerinde bir Kur'an sesi, köşklerinde, yalılarında mâziden dökülen bir ışık huzmesi gibi çınlar. Mümtaz'la Nuran bu musikiyi o kadar çok severler ki; Boğaz'ın birlikte dolaştıkları kültürel ve doğal güzelliklerine, dinlerken kendilerinden geçtikleri bestelerin adlarını verirler. Sözgelimi "Küçük Çamlıca'daki kahve onlar için "Tab'ı Mustafa Efendi'nin Derûnidil'i, "Çengelköyünden Kandilli'ye dönerken Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o değişik gölgeler Seyyid Nuh'un Nühüft beste" sidir. Böylece iki sevgilinin "hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz" birleşir, "sesten, hayalden bir harita gittikçe" büyür (Tanpınar, 1964: 151-152). Moran'a (2013: 281) göre; "Ferahfeza, Mümtaz'ı Fra Flippo Lipi'nin "Güller içinde Çocuk İsa" tablosunu andıran bir evren içine sokar. Aynı zamanda Boğaz'daki ay ışığı Ferahfeza bestesine benzer." Mümtaz'a göre bu beste; Nuran'la Boğaz'ın hemen yanı başında yaşadıkları evde "birlikte dinledikleri Acemaşiran bestenin son beytinde yer alan bir cennettir." Moran'ın Ferahfeza ayiniyle ilgili söyledikleri romanda tam olarak şöyle geçer: Tevfik Bey, dinleyicilerine Trabzonlu kadınlara mahsus olduğunu söylediği bir gül ilahisi okur. Mümtaz birdenbire Fra Flippo Lippi'nin "Güller İçinde İsa" tablosunu andıran bir kâinat içinde" kalır. Sanki Ferahfeza'nın o hasret kasırgasında savurduğu bütün güller bu eski ilahide toplanmıştır: "Gülden kurulmuş bir Pazar/Gül alırlar; gül satarlar/ Gülden terazi tutarlar/Alanlar gül, satanlar gül…" Mümtaz'ın sonradan bu geceden hatırlayacağı "Nuran'ın bu gül tufanı içinden ve onların üst üste akislerini taşıyan, yorgun, süzülmüş, birkaç düşüncede parça parça, fakat sâkin ve tebessümünde birleşen yüzü" olacaktır (Tanpınar, 1964: 278).

Şahin (2005: 42)' e göreyse hangi açıdan bakılırsa bakılsın "Huzur", aynı zamanda bir yolculuklar kitabıdır. Mümtaz ve Nuran sadece İstanbul'un sokaklarını, camilerini değil bütün bir kültürünü, tarihini de dolaşır, oralara da yolculuk yaparlar. Musiki bu yolculuğun "giydirilmiş zaman" ı olarak gözlerinin önünde durur. Her iki sevgili de "bir nevi zamanlar ve coğrafyalar arasında dolaşırlar." Evet, "Huzur", Şahin'in söylediği gibi bir yolculuklar kitabıdır, ancak bu yolculuk aynı zamanda Mümtaz'ın özellikle musiki yoluyla kendi iç gerçeğini aramak üzere çıktığı bir yolculuktur. Mümtaz roman boyunca kendisine eşlik eden, ontolojik yolculuğuna lezzet katan Nuran vasıtasıyla daha bir yakından tanıyıp sevdiği Klasik Türk Musikisinin kendisine telkin ettiği duygu ve düşüncelerin yaratıcısı bestekârların sade hayatlarına kendini çok yakın bulur, onlara özenir. Mümtaz için onlar, kanaatkâr halkın arasında, "bir kile buğdayın içinde tek bir tane olarak yaşamayı seven", "Allah'ın küçük, yalnız, ruhun selâmetini düşünen" kullarıdır. Mümtaz'a göre; Onlar hiçbir azdırıcıyla, hiçbir arzuyla kendi benliklerini çıldırtmamışlar "saf bir idealin etrafında, içlerindeki hayatın henüz uyanmış mahmur günlerinden yığın yığın baharlar açmakla kalmışlar, sanatlarını bir benliğin mutlak "ikrar vasıtası olarak değil, büyük bütüne kaybolmanın tek yolu olarak tanımışlar" dır. (Tanpınar, 1964: 236). Söz gelimi Boğaz'daki içkili meclislere katılan musikişinas Emin Bey'i ney üflemeye ara verdiğinde şöyle resmeder: "Hemen herkes ömrünün rüzgârında dağılmış gibiydi. Yalnız Emin Bey ayakta çok temiz ve dürüst kıyafetiyle, yüzü sertleşmiş, sırrın ve nağmenin mahfazası uzviyetiyle bir sembol gibi duruyordu." İşte Mümtaz'ın resmettiği bu Emin Bey, neyi üflemeye başlamadan az önceki sohbette, "ötekiler sanat yapıyorlar biz duadayız." "Bilirsiniz bazı tarikatlarda değil eser vermek, kabrinin üzerine adını yazdırmak bile iyi sayılmazdı" (Tanpınar, 1964:240) diyerek, musiki konusunda Şarkı Garptan ayıran kesin çizgilerden birini çizer. Mümtaz'ın gözünde Emin Bey, hem bir tasavvuf ehli hem de bir halk adamıdır. Mümtaz, bu insanlara baktığında, söylediklerine dikkate kesildiğinde, onlardan biri

olmak, bütün dünyevî istek ve kaygılardan uzaklaşmak ister. Öte yandan Mümtaz, "Huzur" da uzunca bir süre (neredeyse romanın son bölümü "Suad" a kadar) bazı gelgitler yaşasa da, ruhsal açlığını giderecek bir ocak olarak, yerini, hep onların yanında, hep bu musikinin kendisine bütünlük ve huzur telkin eden varlığında görür. Bu durum, Nuran'ın onu terk etmesiyle yerini karanlık olduğu kadar şüpheyle dolu bir boşluğa bırakmaya başlar, tasavvuf düşüncesi de, Klasik Türk Musikisi tutkusu da bu şüphe ve karanlıktan nasibini alır. Aslına bakılırsa, Mümtaz'ın içinde tâ çocukluğundan, annesinin ölümünden bu yana gittikçe büyüyen bir boşluk, kendisinin bile dönüp bakmaya korktuğu koyu bir karanlık hep vardır. Bu boşluk ve karanlık, romanın sonlarına doğru, bize Mümtaz'ın arketipini veren Suad'ın intiharıyla daha da büyür ve çıldırmaya başladığını düşünmeye başlayan Mümtaz, kendini, dünyaya ve insana dair İhsan'dan öğrendiği bütün değerlerin yanı sıra, musiki konusunda da giderek derinleşen bir şüphenin içinde bulur.

3.1.5.2. "Devam Ederek Değişmek" ve "Terkip" Düşüncesi Bağlamında Bir Medeniyet ve Kimlik Sembolü Olarak "Huzur" da Mûsıkî

Tanpınar'ın zihin dünyasında "medeniyet değiştirmesi", "devam ederek değişmek", "terkip" gibi kavramlar, hocası Yahya Kemal'den tevarüs ettiği tarihsel süreklilik ("imtidât") düşüncesinin kurucu temel kavramlarıdır. Bu kavram haritası ekseninde oluşturulan düşünceler, musiki dâhil birçok bağlam içinde "Huzur" da kendine güçlü bir karşılık bulur. Tanpınar'a göre; insanımızın "hepsi bir medeniyet çöküntüsünün yetimleridir." Bu insanlara "yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskileri bozmak" doğru değildir. Yazara göre; büyük ihtilallerin hepsi de bu tecrübeyi yaşamış, neticede bu, "insanı "çırılçıplak bırakmaktan başka bir şeye yaramamış, en müreffeh cemiyetlerde bile hayat, bir yığın artıklarla, yarı yolda kalmışlarla dolmuş" tur (Tanpınar, 1964: 172). Yazara göre; esasen Tanzimat'la beraber başlayan "medeniyet değiştirmesi", kendini birçok alanda olduğu

gibi musiki alanında da gösterir. Dolayısıyla Tanpınar için; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal çizgide giderek özünü kaybetmeye başlayan, 1930'lu yıllarda ise apaçık yasaklanan Klasik Türk Sanat Musıkisi, "devam ederek değişmek" ve terkib düşüncesi bağlamında, mâziye olan kayıtsızlığa karşı önemli bir sığınak haline gelir. Abacı'ya (2013: 87) göre ise; Klasik Türk Musikisi, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki yasaklara, küçümsemelere rağmen, eski görkemli günlerine bir daha dönemeyecek olsa da, içine sokulmak istediği deli gömleğinin dikişlerini patlatmıştır. Ona göre; bu dönemde gerek Tanpınar gerekse hocası Yahya Kemal bu tür konularda taraf olmamış, tartışmaları uzaktan izlemekle yetinmişlerdir. Yazar, Tanpınar'ın bu konudaki sessizliğini biraz da onun gönlünün "çok sesli müzikten" yana oluşuna bağlar. Alver'e (2006: 108) göre ise "Medeniyet değiştirmesi, Tanpınar'ın gerek ruh, gerekse düşünce dünyasını derinden etkileyen önemli bir mesele olarak karşımıza çıkar. Yazarın başta "Huzur (1948)" olmak üzere, romanlarının alt yapısını oluşturan bu düşünce, roman kahramanlarının hayatını ve istikametlerini doğrudan etkileyen sosyolojik bir olaydır. Ona göre; Tanpınar'ın Türk toplumunun izahta zorluk çektiği bu sorunu aşmasına dönük önerdiği çıkış ise, musikiyi de önemli bir kültürel unsur olarak bünyesine katan terkip ve devam düşüncesinde bulunabilir. Tanpınar, "Huzur" da, mazi ile şimdiyi/yarını birleştirerek o kopuştan kurtulmayı dener." Alver'in de ortaya koyduğu bu düşüncelerin musiki bağlamında "Huzur" a güçlü bir biçimde yansıdığı görülmektedir. Abacı'ya (2013: 59) göre; "Huzur" da icrası etraflıca anlatılan Ferahfeza gibi âyinlerin kökeni Türklerin eski semâ törenlerindedir, bu müzik zaman içinde bu asıl yapısından kopup değişerek Klasik Türk Sanat Musikisi formu haline gelmiştir. "Devam" düşüncesi, "Huzur" da, Klasik Türk Musikisinin yanı sıra, halk türkülerini de çok güzel icra eden Bolahenk Tevfik Bey' in "hünerler el değiştirmezlerse devam etmezler" sözünde de dile getirilir (Tanpınar, 1964: 237). Tanpınar'a göre, tıpkı diğer

sanat ve kültür ürünlerinde olduğu gibi, musikide de eserler notaya alınmalı, usulde meşkten vazgeçilmeden gelecek kuşaklara aktarılmalıdır.

Rentzsche ve Şahin'e (2019:125) göre; "Huzur" da müzik, özellikle de Klasik Türk Mûsikîsi, "kimlik yaratan bir Türk/Şark geleneği" olarak görülmektedir. Bu düşünce de aynı şekilde "devam" düşüncesinin sınırları içindedir. Yazarlar bu düşüncelerine "Huzur" dan şu satırları örnek olarak göstermektedirler: "İşte buyuz… bu Nevakâr'ız. Bu Mahur Beste'yiz, bunlara benzeyen nice şeyleriz! Onların içimizdeki yüzleri, bize ilham edecekleri hayat şekilleriyiz. Yahya Kemal, bizim romanlarımız şarkılarımızdır, diyordu, hakkı da var." Romanda İhsan'ın söylediği bu sözlerdeki "Biz" vurgusu "devam ederek değişmek" düşüncesi bağlamında, Tanpınar'ın insan ve toplum tasavvuruna, fert ve cemiyet arasında kurulmasını istediği bağın ve dengenin niteliğine ışık düşüren bir yön taşımaktadır. Mümtaz'a göre; biz şimdi bir "aksülâmel devrinde yaşamaktayız" dır, bu yüzden de "kafamız bir yığın mukayese" yle doludur. Dede Efendi'yi bir Wagner, Yunus'u bir Verlaine, Bâki'yi Goethe olmadığı için beğenmemekteyizdir. Ona göre, aslında beğenmediğimiz, sevmediğimiz kendimizdir. Oysa biz "uçsuz bucaksız, Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırılçıplak" yaşamakta, coğrafyanın bizden beklendiği terkibin, görevin farkına varamamaktayızdır (Tanpınar, 1964: 228).

Romanda, Klasik Türk Sanat Musikisinin yanı sıra, tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesinin önemli taşıyıcılarından biri de halk türküleridir. Rentzsche ve Şahin'e (2019:314) göre; Tanpınar, milli ve yerli musikimizden olan halk türkülerine romanlarında önemli bir yer vermiştir. Ona göre "hayatımızdaki bir yığın değişmeye rağmen, türküler daima aynı kalmış ve hep aslî yanımızı (iç insanı) ifade" eden bir nitelik taşımıştır. Tanpınar' a göre; Anadolu'nun "romanını" yazmak isteyenler, ona mutlaka türkülerden gitmelidirler." Halk türküleri "Huzur" un sazlı sözlü, içkili meclislerinde ve Mümtaz'la Nuran'ın İstanbul'un tarihi ve doğal güzellikleri arasında

yaptıkları gezilerde sıklıkla karşımıza çıkar. Sözgelimi Sümbül Hanım'ın davetlisi oldukları bir yemekten sonra Nuran, "üstündeki elbiselerin malı olan halk türküleri" söyler. Romanda Mümtaz, hem Nuran'ın hem de kendisinin Kozanoğlu'nu çok sevdiklerinden, Nuran'ın Kütahya türkülerini bilmediği için büyük hicap duyduğundan söz eder. "Huzur" da, türkü söyleyen, türküleri seven yalnızca Mümtaz'la Nuran değildir, başta Tevfik Bey olmak üzere romanın diğer temel karakterleri de halk türkülerini çok iyi bilmekte ve söylemektedirler. Boğaz'ın her iki yakasındaki Klasik Türk Musikisiyle başlayan içkili, sazlı, sözlü meclisler genellikle Trabzon'dan Erzurum'a, Kütahya'dan Rumeli'ye uzanan bir coğrafyanın halis halk türküleriyle taçlandırılır. Sözgelimi Boğaz'da her mevsimin kendine özgü güzelliği içinde devam eden bu içkili meclislerin müdavimlerinden Orhan ve Nuri, "bu kafilenin folklor tarafı" nı oluşturur ve meclisin "Orhan'la, Nuri bize halk havaları söylesinler" isteğine hiçbir zaman kayıtsız kalmazlar. "Tanburacı Osman Pelvanın yaydığı o güzel Rumeli türküsünden" başlayarak bütün yurdu dolaşırlar: "Bulut gelir Pâre pâre/Dördü aktır, dördü kâre/Sen açtın kalbime yâre…" Türkülerin kültürel süreklilik düşüncesindeki yeri ise romanda İhsan'ın şu sözleriyle ortaya konur: "Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz (…) Tecrübe bir kişinin değil, bütün medeniyetindir" (Tanpınar, 1964: 274-275). Mümtaz, Nuran'a bir Müslüman mahallesini dolaşırlarken türküler eşliğinde, neşeyle oyun oynayan çocukları göstererek bu türkülerin dünden bugüne yaşadığını, hayatla sarmaş dolaş bugünden yarına da aynı şekilde yaşayacağını büyük bir heyecanla söyler. Ona göre; Nuran, Nuran'ın annesi hatta onun da anneannesi, çocukken bu türküleri aynı zevk ve hevesle söylemişler, aynı oyunları oynamışlardır. Yine romanın bir başka yerinde Mümtaz, Hekimpaşa Camii taraflarında türküler söyleyerek oyunlar oynayan kız çocuklarıyla karşılaşır. Ona göre hep "devam etmesini" istediği bu türküler belki de "tâ fetihden beri" söylenmektedir (Tanpınar, 1964: 320). Mümtaz için, bu devam ve terkip

düşüncesi, başka bir ifadeyle sözlü ve yazılı kültürün toplumsal hafızaya kaydedilerek gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında son derece önemlidir.

Schacter'e (2017: 442) göre, Batı toplumlarının birçoğu "geçmişte yaşamak" gibi küçümseyici kavramlaştırmalarla, geçmişi hatırlamanın değerini düşürmüştür. Oysa bilim göstermektedir ki insan ileri yaşlarında "birçok otobiyografik anılarını önceki zamanlarda olduğundan daha çok anımsama" eğilimindedir. Kanımızca Schacter'in bu düşüncesi, Tanpınar' ın "devam ederek değişmek" düsturu bağlamında toplumların hayatına da uygulanabilir. Hayatın özü değişmek olsa da, tıpkı insanların hayatında olduğu gibi toplumların hayatında da kültürel ve geleneksel değerler açısından değişmez, belki de değişmemesi gerekli bir yığın unsur vardır. İnsanın ileri yaşlarda, belki de biraz da hayattan ayrılacak olmanın verdiği buruklukla geçmişini özlemle anımsaması nasıl ki ona kendini yabancılaşmaktan kurtaracak bir imkân sağlıyorsa, toplumların musiki dâhil dünden bugüne devam eden kültürlerine, yarattıkları kültürel ürünlere bireysel ve toplumsal düzlemde sahip çıkmaları da aynı şekilde onları yabancılaşmaktan kurtarmaktadır. Öte yandan Hegel'e (1986: 113) göre, "doğa da devinim yalnızca daireseldir", tarihte ise devinim kendisini sürekli olarak yeniden yaratır. Dolayısıyla Hegel'in dile getirdiği bu değişim ve dönüşüm içinde, geleneksel ve kültürel değerlerin bazıları kaybolacak bazıları da, değişerek bu dönüşümün bir parçası haline gelerek yeni kültürel oluşumları, yeni değerleri besleyecektir. Çünkü sonuçta filozofun söylediği bu süreç, aynı zamanda bugüne uyum sağlayabilme gücüne sahip kültürel değerleri de bir süzme, eleme sürecidir. Tanpınar'ın "Huzur" da, "devam ederek değişmek" bağlamında, gerek Klasik Türk Musikine gerekse halk türkülerine dair ortaya koymaya çalıştığı düşünceler de, bu eleme ve süzme sürecinden azade değillerdir. Yazarın kendisi de zaten bunun bilincindedir, bu yüzden romanda, aslını yitirmeden değişmek ve dönüşmek arzusu içinde görünür. Sonuç olarak; Tanpınar'ın "Huzur" da "mûsıkî" bağlamında ortaya koyduğu düşünce ve arayışlarını, kültürel

olarak köklerine kayıtsız bir medeniyetin, gelecekte uğrayacağı "talihsizlikler" için yazılmış bir reçete olarak okumak ve anlamlandırmak, kanımızca romanı hakkıyla okumuş olmanın getireceği en doğru değerlendirmedir.

3.1.6. Sosyolojik Bir Açıdan "Huzur"da Din

3.1.6.1. "Huzur"da Dinin Seküler Görünümleri ve Kültürel Müslümanlık

İnsanlar tarih boyunca dinde, toplumsal ve kişisel hayatlarını düzenleyecek ahlaki ilke ve idealler, aşkın bir gerçeklik olan Tanrıya inanma arzularını tatmin edecek değerler, ibadetler ve kendilerine yeryüzündeki serüvenlerinin anlamına verecek derin bir özler bulmuşlardır. Din, insanın kişisel olarak sadece kutsal olanla ilişkisini belirleyen bir olgu değil, aynı zamanda insanı içinde yaşadığı toplumun kültürüyle, ruhuyla tanıştırıp bütünleştiren, ona gündelik hayatında rehberlik eden, sosyal gerçeklikleri anlama ve yorumlamasını sağlayan toplumsal bir fenomendir. Modern anlamda "kimlik" de doğası gereği, tıpkı din gibi verili bir şey olmayıp, birey tarafından oluşturularak seçilen değerler, inançlar ve görüşlerin bir toplamı olarak düşünülebilir (Çapcıoğlu ve Demir, 2020). Bir sanatçının ya da edebiyat insanın zihniyet dünyasının açığa çıkarılmasında, estetik, ahlak, iktisat, tarih, felsefe, antropoloji, sosyoloji gibi disiplinlerin yanı sıra din de, hem zihniyet hem de medeniyet kurucu önemli bir kültürel bileşen ve düşünce formu olarak bir işlev görür. Tanpınar'a göre; eski medeniyetimiz dinî bir medeniyettir ve böyle bir medeniyette cemiyetin olduğu kadar insanın da iç nizamını din yapmaktadır (Tanpınar, 2001a: 49)). Bu din, başka bir deyişle İslâm, geniş planda ele alındığında hümanist bir karakter taşır, İslam'ın evrensel bir ahlaka ve insan sevgisine dayanan en hümanist yorumu ise özü itibarıyla tasavvuftur. Bir varlık felsefesi olan tasavvuf, benlik ve varlık arasındaki perdeyi kaldıran, insan-ı kâmili ve sade hayatı yücelten bir yapıya sahiptir, bu sadelik, Yahya Kemal'in "bizim medeniyetimiz pilav ve mesnevî medeniyetidir" (Atiker, 2010: 104) sözlerinde gerçek değerini bulur. Orta Çağ Osmanlı-Türk toplumu Tanpınar'ın deyimiyle sevdiği, bağrına bastığı insanı,

öldüğünde evliya yapar. Ancak eski sanat ve edebiyat anlayışımızı şekillendiren tasavvuf felsefesi, en nihayetinde dünya nimetlerinden uzaklaşarak benliği fenafillah yoluyla Tanrıda öldürüp yok etmeyi amaç edindiğinden, gerçek, maddî kâinatı bir gölgeler âlemi haline getirmiştir. Böyle bir dünya içinde insanın fert haline gelebilmesiyse oldukça zordur. Çünkü insanı fâni bulan, bu yüzden de gerçek hayatı inkâr eden bir felsefe anlayışının, insanın etrafında dönen maddî bir hayatı kurabilmesi, bu hayatın güzelliklerine coşkuyla sarılabilmesi mümkün değildir. Tanpınar bu yüzden ister dinî olsun ister olmasın gerçek hayata sırtını dönmüş, inandığı değerleri sorgulamadan kendi anlayışı içinde kaskatı kesilmiş bir "mistisizme", ne diğer eserlerinde ne de "Huzur" (1948)' da yüz verir. Ona göre din de, mistisizm de sadece canlı hayatın, yaşayan kültürün ayrılmaz bir parçasıdır ve bu kültürün sürdürülmesine katkı sunduğu oranda işlevseldir. Tanpınar'ın bu düşünceleri "Huzur" a, Mümtaz'ın şu sözleriyle yansır:

> Mistik… İşte en korkunç şey. Bir kere ayağınızı topraktan kesmeyin. Her şey olursunuz, havadan kaptığınız her şey… Çünkü uzviyetinizde parazitler konuşur, insanlık mistiği, kuvvet mistiği, ırk mistiği, hacalet, ızdırap mistiği… Çünkü tanrılık yanı başınızda bir aktör elbisesi gibi asılıdır, derhal giyinmek öyle kolay ki.. Bir kere tanrılaşmaya alışmasın. Mutlak bir fikir olduğunu, hakikatin tek göründüğü yer olduğunu sanmasın (Tanpınar, 1964: 342).

Batı Ortaçağ'ı yaşadığı, başka bir deyişle tıpkı bizim de başka bir mecra içinde tecrübe ettiğimiz skolastik bir dönem geçirdiği halde, ferdin doğuşuna imkân hazırlayacak kapıları açabilmiş, bir "hayal âleminden" aklın rehberliğinde düze çıkarak, gerçek dünyaya adım atabilmiştir. Tanpınar, kurumsal dinîn toplumsal hayatın her alanını biçimlendirdiği, sistemin hukuksal kaynağını dinin oluşturduğu bir toplumsal düzenden yana değildir. Tanpınar'ın bu konudaki düşüncesi "Huzur" da kendisinin de (Mümtaz'ın) akıl hocası olan İhsan (Yahya Kemal) tarafından her vesileyle dile getirilir. Romanda hem İhsan'a hem de Mümtaz'a göre; din, milli değerlerimizi yaratan ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan bir kültür bileşeni olarak bizi biz

yapan tarihten ve hayattan ayrı düşünülemez. Dolayısıyla Tanpınar'ın "Günlükler" inde söylediği "Allah'a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum" (Kerman ve Enginün, 2007: 332) sözleri, Tanpınar'ın olduğu kadar, romandaki hayat tarzı dikkate alındığında "Huzur" un Mümtaz'ının da kültürel Müslümanlığının itirafı olarak düşünülebilir. "Huzur" da Tanpınar'ı temsil eden Mümtaz başta olmak üzere, İhsan, Nuran, Tevfik, Suad dâhil nerdeyse bütün roman kahramanları, haftanın birkaç günü düzenledikleri, Türk Sanat Mûsıkîsinin ve yetkin halk türkülerinin eşlik ettiği içkili meclislerle, kültürel Müslümanlık kavramı içinde değerlendirilebilecek seküler bir hayat tarzı sürerler. Tartışılan konular dikkate alındığında kültürel bakımdan büyük bir zenginlik ve çeşitlilik gösteren bu meclislerde, yüzyılların imbiğinden süzülmüş olan edebiyatın, mûsıkînin, mimarînin, Divan şiirinin, güzel sanatların yanı sıra gerçek değerine Türk milletinin yaşadığı topraklarda ulaşmış dinin de önemli bir ağırlığa sahip olduğu görülür. Ancak romanda bu din, ibadete ilişkin uygulamalardan ziyade, tarihten bugüne halkın maddî ve manevî kültürüyle, duygu ve düşünce dünyasıyla olduğu kadar, işiyle, aşıyla, hayat tarzıyla da kaynaşmış yaşayan, canlı bir Müslümanlık olarak varlık kazanmaktadır. Dellaloğlu'na (2012: 93) "Tanpınar'ın metninin bütününden bize sirayet edebilecek en önemli sonuçlardan biri" olan kültürel Müslümanlıktır ve "kültürel Müslümanlık modern olmanın önünde" bir engel değildir. Aslında Dellaloğlu'nun modernlik ve Müslümanlık ilişkisinden yola çıkarak "Huzur" un Suad hariç diğer bütün temel kahramanlarını "modern" Müslüman olarak tanımlamak mümkündür. Çünkü modern, düz anlamıyla içinde yaşanılan çağa uyum sağlayan anlamına gelmektedir. İçinde yaşanılan çağa uyum sağlamak, bu çağın din dâhil gerçeklikleriyle, sosyal olgularıyla hesaplaşmak demektir. Sözgelimi "Huzur" daki musiki eşliğinde gerçekleşen içkili meclislere kadın-erkek birlikte iştirak edilmesi, Nuran, Macide başta olmak üzere kadınların mecliste en az erkekler kadar söz almaları,

icra edilen musikiye katılmaları kısaca erkeklerle eşit değerde olmaları "modern çağ" ın getirdiği bir durum ya da bir kültürel Müslümanlık göstergesi olarak düşünülebilir. Romanda gerek Mümtaz gerekse onun "hocası" İhsan, dine, dinî söyleme akıl ve iman arasındaki diyalektiği hiçbir zaman kaybetmeden soğukkanlı bir biçimde yaklaşmakta, onu, halkın canlı hayatından hiçbir zaman ayrı bir olgu olarak düşünmemektedirler. Esasında onlar da, çocukluklarından yetişkinliklerine kadar gerek ailelerinde gerekse yakın çevrelerinde dinsel kültürün ve ahlakın insanın hayatını, toplum tasavvurunu biçimlendirdiği bir iklimin insanlarıdır. Belki de bu dönem içinde dinin ibadet yönüyle de yakın bir ilişki içinde olmuşlar, namazlarını kılıp oruçlarını tutmuşlardır. Ancak romandan anlaşılan odur ki; zaman içinde aldıkları eğitimin, edindikleri kültürün ve estetiğin, içinde yaşadıkları çağın getirdiği siyasi, sosyokültürel olayların bir sonucu olarak yaşadıkları ontolojik ve psikolojik krizlerin de etkisiyle değişip dönüşmüşler bunun bir sonucu olarak da dinle geçmişte olduğu kadar organik ilişkiler kurmaktan uzaklaşmışlardır. Başka bir söyleyişle daha önce kendi duygu ve düşünce dünyalarını belirleyen dinî bir hayatın içinden dünyaya bakarken, şimdi, kültürün ve zihniyetin en önemli bileşenlerinden biri olarak gördükleri dine, hayatın içinden bakmakta dolayısıyla ona edebiyat ve sanattan aldıkları ilhamla estetik bir tavırla yaklaşmaktadırlar. Kanımızca bu özellik, romanda, kültürel Müslüman olarak nitelenebilecek bu insanların her türden söylem ve eylemlerine yön veren en önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Okay (2017: 352-354) ise, Tanpınar'ın "Huzur"unda din ve dini çağrıştıran motifleri araştırmanın, yazarın inanç dünyasına bir kapı aralayabileceği kanaatindedir. Yazara göre; Tanpınar, bu romanında kendisinin de belirttiği gibi "insan iradesinin üzerinde kaderin güçlü hâkimiyetini teslimiyetle kabul eden portreler çizmiştir." "Huzur" da ilahî kaynağı söz konusu edilmeksizin "kader ve talih kelimeleri sık sık telaffuz edilmiş veya kahramanların zihninden geçmiştir." Ona göre; romanda

Tanpınar'ı temsil ettiği düşünülen Mümtaz'ın Müslümanlığı sistematik ve kategorik bir Müslümanlık değildir, ancak bununla beraber onun "alelâde insanların, hatta batıl da olsa, inançlarıyla dayanma gücü bulmalarını" bir tür imrenmeyle seyrettiği söylenebilir. Okay, Tanpınar'ın "Huzur" a da açık bir biçimde yansıyan dinî inanç konusundaki tavrının doğru yorumlanabilmesi için iki yazarı yakından tanıyan iki kişinin tanıklığına başvurur. Bunlardan biri, Fakültelerinde Arapça okutmanı İhsan Örücü'nün anlattıklarına dayanarak "Şiir Dünyası" adlı eserinin önsözünde, Tanpınar'ın bir Ramazan gecesi Sultan Ahmet Camii'nin dışında, tanıdıklara görünmekten çekinen bir tavır içinde, gözyaşları içinde pencereden içeriyi seyrettiğini söyleyen asistanı ve yakın dostu Mehmet Kaplan'dır. Diğer tanıklık ise, yine Tanpınar'ın asistanlığını yapmış Turan Alptekin'e aittir. Alptekin, yazarın ölümünden bir gün evvel fakülte kurulu toplantısına giderken "Bakara Sûresi" nin son dua ayetini okumasını "ancak inanmış insanın tabi alışkanlığıyla izah" etmektedir. Bütün bu açıklamalara karşın, "Huzur" da, kültürel Müslüman olarak addedilebilecek olan romanın başkahramanlarının, namaz, oruç başta olmak üzere dinî vecibelerini yerine getirmede istekli görünmedikleri ya da daha doğru bir ifadeyle söylemek gerekirse, sürdürdükleri hayat tarzı dikkate alındığında dinin ibadetle ilgili uygulamalarıyla ilişki içinde olmadıkları söylenebilir. Ancak onlar, söz konusu bu ibadetleri hiç yapmasalar da, duygusal olarak dinî kültürle ve onun sanatsal ve kültürel alanlardaki toplumsal tezahürleriyle hayat boyu sıcak ilişkiler kurmak arzusu içindedirler. Romanda bu konu, roman boyunca süre giden tartışmalarda, özellikle Suad'ın bir ateizm manifestosu gibi ortaya koyduğu konuşmalarda sıkça karşımıza çıkar. Romanda, yaşam biçimlerine, din ve Tanrı'yla le ilgili düşüncelerine, insan ve dünya tasarımlarına bakıldığında, kimi zaman onları belirli bir dinin mümini olarak görmeyi zorlaştıran bir bakış açısıyla da karşılaşılır. Söz gelimi İhsan, Suad'ın ateizmine karşı çıkarken, hayatın bir tür satranç, bir oyun olduğunu söyler. Ancak bu satranç Allah olmadan oynanamaz. Bu yüzden de ona göre; Allah da

insan ve talihi de ebedî meselemizdir. Roman boyunca İhsan'ın dinle ilgili düşüncelerinde güçlü bir Müslümanlık vurgusundan ziyade, akılcı bir tavır içinde dile getirilen bir Allah-Tanrı kavramının öne çıktığı görülür ve bu konuda söylediklerinde, sözgelimi "belki de biz var olduğumuz için O var" gibi düşüncelerinde deist/panteist çizgiler görülür. "Huzur"da İhsan'ın Yahya Kemal'in kendisi olduğu bizzat Mümtaz'ın ifadesiyle yer alır: İhsan, "gençliğinde Paris'te Tores'in peşinden bir zamanlar hiç ayrılmamış, (…) Balkan Harbi içinde İstanbul'a dönmüş," "kendi hayatımızın kaynakları etrafında dolaşmış," kendisi üstünde "tesiri büyük", "asıl hoca" sıdır (Tanpınar, 1964: 169). Dolayısıyla Tanpınar'ın, hocasının ölümü üzerine kaleme aldığı "Yahya Kemal" adlı kitabında, hocasının dini anlayışı hakkında söyledikleri, aslında, İhsan' nın romanda bu konudaki düşüncelerini de aydınlatan bir yön taşır. Tanpınar'a (2001: 47) göre; Yahya Kemal, "felsefenin ve ilahiyatın" keskin suallerini kendisine hiç sormamış gibi görünür." (…) O, sadece "ölüm düşüncesinin kovaladığı bir adamdır, öyle "metafizik ve dinî azap ve endişelere" yüz verecek biri değildir. Tanpınar, kitabındaki aynı sayfa içinde özellikle "Deniz" şirinden sonra Kemal'i "bir çeşit deizme yakın gördüğünü" söylemektedir. Aynı şekilde Okay (2017: 354) da, Tanpınar'ın "Edebiyat Dersleri" nde, Yahya Kemal'de dolayısıyla "Huzur" un İhsan'ında, kelimenin tam anlamıyla mistik olmasa da, Allah'ın kafamızın bir zarureti" olduğu inancına dayanan "bir nevi filozofik bir din" bulunduğunu söylediğini belirtmektedir. Öte yandan Mümtaz'ın Nuran" a olan aşkını "bir din" olarak addetmesi, ("Hakikatte Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir dindi. Mümtaz bu dinin tek âbisi, mâbedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan baş rahibi..") Nuran'ın vücudunun kendisi için ilahî olduğunu söylemesi ve Nuran'ın "Küfür" bu! serzenişine karşın, "Küfür veya Allah'a giden en kısa yol" (Tanpınar, 1964: 150-165) şeklindeki cevabında da, yerini tam bulamamış bir dinden izdüşümleri vardır. Mümtaz için bir din, "hayatımıza getireceği kolaylıklar için değil, din olarak münakaşa edilir, red veya kabul edilir."

Çünkü Mümtaz, acıyla bilmektedir ki "şartlar değişince, insanlar da değişir, Tanrıların yüzü solar." Mümtaz'ın bu düşüncelerinde dine, Müslümanlığa karşı seküler bir tavır içinde olduğu görülür. Romanda bu cümleleri takiben söylediği" Hayır, Allah'tan bir şey istemeyecekti artık. Onu kaderiyle ve ömrünün ârızalarıyla karşılaştırmayacaktı. Çünkü istediği şey olmazsa kaybı iki misli olacaktı" (Tanpınar, 1964: 38) şeklindeki cümleleri, bu seküler tutumu apaçık ortaya koymaktadır.

Kaplan (2015:129) "Huzur" da Mümtaz'ın amcasının oğlu olarak geçen, Mümtaz'ın kişiliğinin şekillenmesinde önemli bir rehber olan İhsan'ın, din ve Allah tasavvuru hakkında önemli tespitlerde bulunur. Yazara göre o, "eski şark hikmetini modern fikirlerle" bağdaştırmasını bilen ve "hayat felsefesini" bu terkip üstüne kurmuş, Allah'a inanmakla birlikte, ölümden korkmayan, dünyadan el etek çekmeyen, tam aksine dünyevî lezzet ve arzularını teskin için hayatı, tabiatı, insanı sevmeyi kendine ilke edinmiş biridir. İhsan, romanda dine, Tanrıya karşı Apolloncu bir anlayış içinde dengeci bir yaklaşım sergilerken, Mümtaz onun tam aksine, Nuran'ın aşkının ve tasavvufun musiki yoluyla kendine açtığı yoldan geçerek, Dionysoscu bir coşku içinde "Tanrı" da kaybolmak ister. Daha önce de dile getirildiği gibi, İhsan'ın, "Varlık sadece Allah'ın değil midir İhsan?" (Tanpınar, 1964: 217) diye soran Macide'ye verdiği cevap, onun dine, Tanrıya ve insana nasıl geniş bir ufuk içinden baktığı gösterdiği gibi, "tabiatçı bir panteizmine" de yaklaştırır: "Elbette Macide, ama biz de varız belki de biz var olduğumuz için o kuvvet de var." Öte yandan İhsan'ın bu sözleri, Okay'ın (2012: 15), Tanpınar'ın "Huzur" da kullandığı "din ve dini çağrıştıran motiflerin", sadece estetik bir sorun olmaktan çıkarak, bir inanç ve yaşama tarzı karakteri gösterdiği yönündeki tespitini doğrulamaktadır. Kırımlı'ya (2006:352) göre ise; "Huzur" da, "mevcut metafizik ve mistik tecrübelerden istifade edemeyerek, arzuların kasırgasına tutulan, fakat fizikle yetinemeyen ruhun, kendi metafiziğine, tabir caizse mistisizmine ulaşma çabası vardır. Bu, "büyük veya küçük "mâbûde" sini ve "sırrı" arayan kendi

başına bir ruh" tur. Kırımlı' nın bu cümlesi, kanımızca Mümtaz'ın tanrı ve din karşısındaki tavır ve arayışlarını açıklayan önemli bir cümle olarak kayda değerdir.

"Huzur" da, Suad'ın kesin bir dille ilan ettiği ateizminin karşısında İhsan ve Mümtaz'ın bu konudaki düşünceleri sistemsiz ve muğlak bir görünüm içindedir. Bu durum, Suad'ın din ve tanrı konusundaki ataklarına karşı ortaya koydukları zayıf söylemle birleştiğinde, özellikle Mümtaz'ın dini inancının "neliği", mistisizmle olan ilişkisinin içeriğine dair açık bir hüküm vermek gerçekten de zordur. Çünkü Mümtaz'ın "Şair olsaydım tek bir manzume yazardım; büyük bir destan. İki ayağı üzerine kalkan ilk ceddimizden bugüne kadar insanlığın macerasını anlatırdım" cümlesi, onun tabiat ve insan konusunda evrimci bir bakış açısına sahip olduğunu gösterir. Yine bu cümlenin devamında söylediği "ilk sevgi, kâinatın gittikçe ihata eden, kendi başlarına mevcut olan her şeyi birleştiren zekânın ilk kımıldanışı, tabiata izafe ettiğimiz bir yığın zenginlikler", Allah'ı etrafımızda ve kendi içimizde yaratmamız" gibi sözleri de, apriori (önsel), bir tanrı fikrine çok da yakın olmadığını hissettirir. Yine de romanda Mümtaz'ın bu konudaki arayışlarının Nuran'a âşık olmasıyla başlayan dönem içinde tasavvufa, vahdet-i vücut düşüncesine yöneldiğine dair önemli bulgular vardır. Söz gelimi Nuran'la beraber camileri, türbeleri, Müslüman mahallerini dolaşırken ya da yapayalnızken oturup düşündüğünde, Mümtaz'ın Müslümanlığın gerçek değerini, bir bakıma "huzuru", Hak yolu olan tasavvufu hayatlarının rehberi haline getirmiş insan-ı kâmil mûsıkîşinasların yanı sıra, zaman algısını ezanın mihverinde kurmuş, işinde gücünde sade Müslümanın hayatında bulduğu açıktır. Buna karşın romanda dinin namaz, oruç, hac, zekât gibi, dinen önemli şartlarına ilişkin neredeyse hiç atıf yoktur, başta Mümtaz olmak üzere roman kahramanları dini, Klasik Türk Musikisine, Divan şirine kısaca sanat ve edebiyata yansıyan yüzü ve tasavvuf neşvesine dönüşen özüyle sevmektedirler. Uğurcan'a (2006: 99)'a göre de "Huzur" romanında din anlayışı büyük ölçüde tasavvuf felsefesi etrafında şekillenmektedir. Romanda Neyzen Emin Dede, soyu

tükenmekte olan, büyük bir medeniyetin son temsilcilerinden biri olarak takdim edilir. Bu insanlar, nasıl olmuşsa Mümtaz'ın yapamadığını yapmışlar, kendini ve âlemi tek ve bütün bir varlık olarak görmenin sırrına nail olmuşlardır. Ülgener (2015:143) tasavvuf ehli için, huzurun, akşam iş dönüşü zikr ve tefekkür haliyle Tanrı katına varmanın yolu ve yöntemi olduğu için değil, sadece ve bizatihi "salt ve yalın haliyle yavaşlığı ve telaşşızlığı" temsil ettiği için değerli olduğunu söyler. Böyle bir huzur arayışının ise romanda her ne kadar o yola tevessül edermiş görünse de, Mümtaz gibi modern/seküler bir eğitimin rahle-i tedrisinden geçmiş, bir yığın dünyevî bilgiyle yüklü, huzursuz bir ruhta karşılık bulacağını düşünmek güçtür. Öncü'ye (2015:151-152) göre; "Huzur" romanında karakterlerin hayatında dinin ve Allah inancının yeri, kültür ve gelenekle sınırlı olup, dinin ya da dini hayatın karakterlerin yaşantısında fazla ön plana çıkmadığı görülür. Başka bir söyleyişle roman karakterlerinin "yoğun bir dinî inancı ve yaşantısı bulunmamaktadır." Onlar için "Allah inancı ve din, içinde doğdukları kültürün" vazgeçilmez bir parçası, sanat anlayışını ve kültürel mirası oluşturan öğeler içinde kendine yer edinmiş önemli unsurlardır.

Tanpınar, romanın başkahramanı Mümtaz'ın dünyasının seküler bir din anlayışına dayandığını, dolayısıyla dini bir vicdan sorunu olarak gördüğünü "Huzur" da şu sözlerle dile getirmektedir: "Fakat Mümtaz artık gündelik işleriyle içindeki tanrı düşüncesini karıştırmak istemiyordu. O, insanda yıpranmamış, sağlam, her türlü tecrübeden uzak, yalnız hayata dayanmak için kuvvet veren bir menba gibi durmalıydı" (Tanpınar, 1964: 38). Moran (2013: 288-289) Tanpınar'ın "Huzur" un birçok yerinde dinden, "büyük hayata yön veren Müslümanlıktan, onun uygarlığımıza bastığı damgadan, sanatımıza, hayatımıza yaptığı derin etkilerden söz ettiğini", bunların okurda adeta her şeyin üzerinde bir din gerçeği bulunduğu hissiyatı oluşturduğunu, ancak bu yargının yanlış olduğunu söyler. Çünkü ona göre; baktığı, anlamaya çalıştığı her şeyi kendi estetiğinin süzgecinden geçirerek kabul eden Tanpınar, "Müslümanlığın kendisini

de bir yaşam biçimi, bir sanat, kısaca ince zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, yapıtlar toplamı" olarak görür. Bu görüşüne kanıt olarak da Tanpınar'ın "Mahur Beste"sinde dostu Sabri Hoca'yla tartışan İsmail Molla' nın sözlerini örnek gösterir: "Ben şarka bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu Müslümanlık mıdır, şarklılık, Türklük müdür? Bilmiyorum." İsmail Molla, sözlerinin devamında, daima aynı kalması gereken ülûhiyetin (tanrısallığın) çehresinin kendisinde zaman içinde değiştiğini, öyle ki artık "bir kandil çöreğinin, iyi yakılmış bir mahyanın (…) giderek kendisindeki Müslümanlığın yerini aldığından söz eder. Ona göre; bizim Şark ya da Müslümanlık adını verdiğimiz şeyler, tarihten bugüne yüzyıllar içinde kendi hayatımızda yarattığımız şekillerdir: "Bize bu ülûhiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, Itrî'nin tekbiri, kim olduğunu bilmediğimiz işçinin yaptığı mihraptır. (…) Bu Müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısısının, Hacıbekir lokumunun Itrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır" (Tanpınar, 2005: 92). İsmail Molla'nın, kendisini, "halis bir Müslüman gibi düşünmüyorsun Molla" diye uyaran Sabri Hoca'ya verdiği cevap, onun Müslümanlığının, uluslar için akideleri ortak soyut bir Müslümanlık değil, sanat eserleri ve hayat şekilleri haline gelmiş, sadece bize özgü somut bir Müslümanlık olduğunu gösterir. Başka bir deyişle bu Müslümanlık siyasal değil, kültürel bir Müslümanlıktır. İsmail Molla bu soruya şöyle cevap verir: "Bilakis, tam bir Müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir Müslüman gibi değil de bu şehrin etrafında, hülasa bu memleketin içinde yaşayan bir Müslüman gibi." Aynı şekilde "Huzur" un başkahramanlarının gündelik hayatları, toplum ve insan tasavvurları, duygu ve düşünce dünyaları dikkate alındığında, Müslümanlığın bu insanların hayatlarına, onların istedikleri estetik kaideler içinde dâhil edildiği görülmektedir. Onlar için din, Dede Efendi, Itrî, Ebubekir Ağa, Hacı Arif Bey, Fuzûlî, Bâkî, Şeyh Galip, Neşatî, Nedîm demektir. Başka bir ifadeyle "Huzur" da din, Klasik Türk Sanat Mûsıkîsine ("Fakat asıl mucize âyinin kendisiyle başladı. Dede'nin

Ferahfeza âyini sadece bir dua, inanan ruhun, Allah'ını aradığı bir çırpınış değildi…" (Tanpınar, 1964: 241), Divân şiirine ("Kadem kadem gece teşrifi Nâilî o mehin/ Cihan cihan elem i ıstıraba değmez mi", (Tanpınar, 1964: 150), bir bakıma da tasavvuf felsefesine ("ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâti/ Âyine-î pürtâb-ı mücellâda nihanız" (Tanpınar, 1964: 235), karşılık gelmektedir. Mümtaz özelinde ise din, mübalağalı bir yaklaşımla söylenecek olursa, neredeyse bütünüyle Nuran'a duyduğu o büyük aşka karşılık gelir. Daha önce de sözü edildiği gibi, Mümtaz'ın "Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi din" dir. Mümtaz ise, "bu dinin tek âbidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi" dir (Tanpınar, 1964: 150). Roman kahramanları, kendilerini "sıradan" halk insanının hayatına, onların din ve İslâm algısına yakın hissediyor olsalar da, kendi hayatlarında dini, "meşrebi geniş" bir tutum içinde idealize etmekte, onu kendi anlayışlarına, estetik bakış açılarına uygun bir biçimde anlamakta ve yaşamaktadırlar. Felsefî ve sosyolojik boyutlara sahip bir olgu olarak "Huzur" da din, özellikle romanın başkahramanlarının bir araya geldiği, musiki eşliğinde derin sohbetlerin yapıldığı içkili meclislerde, tasavvuf ekseninde bir kültürel olgu ve kimlik yapıcı ontolojik bir unsur olarak varlık kazanmaktadır. Dolayısıyla dinin toplumsal hayattaki işlevi, sadece onun gerektirdiği dini pratik ve ritüelleri gündelik hayatlarında yaşayan insanlar için değil, tıpkı "Huzur" un başkahramanlarının hayat şeklinde görüleceği üzere, Luckmann'a müracaatla, "görünmez dinin" mensupları, eş bir deyişle dindar değil ama "inançlı" insanlar için de geçerlidir. Çünkü din aynı zamanda kültürel bir vakadır, bu yüzden dinin gündelik hayattaki varlığı, ne sadece dindar insanların eylemlerini kapsamaktadır ne de mekânı sadece ibadethanelerle sınırlıdır. O, toplumsal hayatın canlı bir parçası olarak her yerde varlık göstermektedir, bayram, doğum, evlenme, hastalık, kaza, ölüm gibi çok farklı boyutlarında olduğu kadar, romanda da görüleceği gibi, aşkta, sanatta ve edebiyatta da kültüre içkin bir sosyal olgu olarak varlığını sürdürmektedir.

3.1.6.2. Tarihsel Süreklilik Bağlamında Kimlik Yapıcı Bir Unsur Olarak Din

Dinin, insanlığın geçmişten bugüne ortaya koyduğu maddî ve manevî mirasa dair dinî, ahlaki ve estetik değerleri, toplumsal hafızaya kaydederek hem muhafaza edilmesini hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak gibi önemli bir sosyal işleve sahip olduğu bilinmektedir. Toplumsal yapının önemli bir bileşeni olarak din, insanın hayatına bir anlam kazandırma, ona rehberlik etmesinin yanı sıra, insanın kişiliğinin şekillenmesinde başka bir deyişle kimlik edinme sürecinde de önemli bir rol oynar. İnsanın doğumundan ölümüne kadar geçen süre içinde oluşturmaya çalıştığı kimliği, aynı zamanda, insanın kendini gerçekleştirme çabasına karşılık gelir. Kimlik, bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevrelerdeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları gibi yaşam biçimini sembolize eden bir kapsama sahiptir. Kimlik, yüzeysel olarak kısaca, kişilerin ve çeşitli büyüklük ve 'ne' likteki toplumsal grupların "kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri cevaplardır (Güvenç, 1993: 3). Kimliğimizi oluşturan bu örüntüler, toplumda yaşayan diğer bireylerle girdiğimiz sosyal ilişkiler ve etkileşimler içinde oluşur, dolayısıyla kültür içinde biçimlenir (Karaduman, 2010: 2). Amin Maalouf' a göreyse, bir insanın kimliği, "başına buyruk aidiyetlerin birbirine eklenmeleri" anlamına gelmez; kimlik bir 'yamalı bohça' değildir, gergin bir tuval üzerine çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır" (Türkkan, 2011: 10).

"Huzur" da Mümtaz'ın eğitimini sürdürmek amacıyla İstanbul'a, amcasının oğlu İhsan'ın yanına taşınmasıyla açılan perde, içinde yaşadığı toplumun tarihine, din anlayışına, kültürel değerlerine yönelik eğitiminin yanı sıra, kimlik kazanma sürecinin biçimlenmesinde de önemli bir evreyi oluşturur. Mümtaz için, yol gösterici düşünceleriyle "Huzur" un entelektüel yüzünü temsil eden İhsan'ın, gençliğinde uzun bir dönem Avrupa'da yaşamış olması, sanat ve edebiyat başta olmak üzere birçok

alanda önemli bir birikim ve tecrübeye sahip oluşu önemlidir. İhsan, Avrupa tecrübesinin de etkisiyle gerek bireysel gerekse sosyal kimlik açısından kendisini oldukça geliştirmiş, Şarkı ve Garbı karşılaştırmalı bir biçimde ele alabilecek kültürel derinliğe sahip önemli bir kişiliktir. Mümtaz, kendisine rol model aldığı İhsan'ın rehberliğinde, romanın sonlarına doğru derin bir şüpheye düşeceği düşüncelerine yön verecek bireysel ve sosyal kimliğini geliştirmeye başlar. Bu noktada bireysel ve sosyal kimlik ayrımından kısaca söz etmek Mümtaz'ın, Suad'ın intiharıyla birlikte bireysel kimliğiyle ilgili yaşadığı endişeleri ve değişimi anlamda önemlidir. Sosyolojide tanımı üzerinde temel bir uzlaşı olmamakla birlikte, kimliğin sınıflandırılmasında genellikle bireysel kimlik ve sosyal kimlik ayrımı esas alınmaktadır. Özbolat ve Macit (2016: 41)'e göre; sosyal kimlik, "toplumsal yaşamda, bireyin dinsel, siyasal, etnik, cinsel, ekonomik vs. gruplardaki üyeliğiyle" kendini açığa vuran bir nitelik taşımaktadır. Bu açıklamalardan yola çıkılarak sosyal kimliğin kolektif kimliğin bileşenlerinden olan dinsel, siyasal, ulusal, etnik, sınıfsal kimliğin bir fonksiyonu olduğu ve kişinin sosyal davranış ve ilişkilerini açıklayan bir yöne sahip olduğu söylenebilir. Mümtaz, İhsan'la beraberliği boyunca, İhsan'ın, sosyal kimliğini oluşturan düşüncelerinin ışığında kendini daha yakından tanımaya, onun kendine tuttuğu aynada yüzünü daha açık seçik görmeye başlar. Öte yandan İhsan, Avrupa'yı özellikle sanatsal ve kültürel açıdan yakından tanımış, memlekete döndükten sonra ise, neredeyse sadece "kendimize ait şeylerle" uğraşan, ancak ölçü hissini garptan aldığı için kendi zevkimize ait tercihleri öbürlerinden ayırmayan biridir. Mümtaz, tarihte, dinde, sanat ve kültürde imtidâd (süreklilik) düşüncesinin ne anlama geldiğini, sanatın ve kültürün yanı sıra insanımızın hayatına yön veren dinî ve ahlâkî değerlerin, dünden bugüne onda yaşayan ve geleceği biçimlendirecek olan canlı kültürel unsurların mahiyetini İhsan'dan öğrenir. Şeyh Galip'in, Nâilî'nin tasavvufî şiirlerinin yanında Nedim'in ve Bâki'nin dünyevî hazlara göz kırpan mısralarıyla onun vasıtasıyla tanışır. İhsan aynı zamanda okulda Mümtaz'ın

tarih hocasıdır, bu dersler evde de devam eder. Aslında İhsan "Osmanlı İmparatorluğu'na Bizans'tan devredilmiş iktisadî şartlardan başlayacak "sene sene bugüne kadar getirilecek" (Tanpınar, 1964: 35) kronolojik bir tarih kitabı yazmayı düşünmektedir. Zaman içinde kültürü giderek derinleşen Mümtaz da bu kitabın sanat ve edebiyat bölümüne destek verecektir. Ancak Mümtaz'ın sanatçı kişiliğinin aksine İhsan bir sanatkâr değildir, o, "yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada doğru gitmiş" sanattan bilhassa şiirden anlayan" bir insandır (Tanpınar, 1964: 36). Bu yüzden "Huzur" da görüleceği gibi, ontolojik ve sosyolojik düzlemde ele aldığı meselelere Mümtaz'ın aksine her zaman akılcı ve soğukkanlı bir tavır içinde yaklaşır. Görünen odur ki; onda, kişiliği ve içinde yaşadığı toplum arasındaki güçlü bağı ve dengeyi sağlayan Apolloncu yön daha fazla gelişmiştir, Mümtaz'da ise annesinin ölümünden beri bilinçaltında içten içe kımıldanmaya başlayan, Nuran'a duyduğu aşkla doruğuna ulaşan ve Suad'ın intiharı üzerine melankolik bir hal alan Dionysosçu bir ruh daha baskın durumdadır. Bu ruh, romanın sonlarına doğru Mümtaz'ın baştan beri belirli bir ilgi duyduğu, ancak Suad'ın hayaletinin kendisine musallat olmasıyla beraber artan varoluşçu düşüncelerin de etkisiyle giderek Mümtaz'ı tüketecek, sosyal kimliğinin parçalanmasına yol açacaktır.

İhsan'ın din anlayışı, dinin teorik boyutlarına odaklanmaktan, dini, siyasal ve toplumsal bir güç ve düzen unsuru olarak görmekten çok, onu, imtidâd düşüncesinin ışığında, Türk-Müslüman toplumunun hayat ve insan tasavvurunun önemli bir unsuru olarak görmek yönündedir. İhsan'a göre din, başka bir deyişle Müslümanlık geniş manasında toplumun, hem tavanı hem de tabanında, kültürde, özellikle de kültürün sanat, edebiyat ve estetik gibi alanlarında billurlaşmış bir dünya ve insan kavrayışının oluşumuna önemli bir katkı sunan bir sosyal olgudur. O, yüzyıllardır geleneğe, ananelere, adetlere, kültürel değerlere kısaca Türk-Müslüman toplumunun hayat desenine rengini ve kokusunu vermiş bir var oluş biçimi, insanın hem sosyal hem de bireysel kimliğin oluşumundaki en önemli unsurlardan biridir. Ona göre, Türk-

Müslüman toplumunda bir sosyal olgu olarak dinin kudretini, dünden bugüne ortaya konulan mimarî, sanatsal, edebî eserlerde, halkımızın ahlaki değerlerinde, iş hayatında, gelenek ve göreneklerinde bütün açıklığıyla görmek mümkündür. Mümtaz'a (2001: 46-47) göre; hakikatte İhsan, "Müslümanlığı halkımızın saf ruhunun hem yapıcısı hem de en sahih aynası" olarak görmektedir. Bu Müslümanlık, tarihten bugüne, mimarî, musiki, edebiyat başta olmak üzere sanatın çok farklı alanlarında Batı'yı kendisine hayran bırakacak sayısız eser yaratmıştır. İhsan, tasavvuf düşüncesinin, özellikle "yüksek kültür" e ait emsalsiz örnekleri yoluyla, gerek musikide gerekse edebiyatta bize varlığını duyuran rengine ve kokusuna hayrandır. Bu örneklerin kültürel ve tarihsel sürekliliğin sağlanmasında (imtidâd) büyük bir değeri olduğuna inanmakla birlikte, son tahlilde, tasavvufun dünyevî olanın kesin olarak reddine dayalı felsefî düşüncesini, Osmanlı tarihinin belirli bir aşamasından sonra sosyal hayatın sağlıklı gelişiminde bir engel olarak görür. İhsan'a –Yahya Kemal'e- göre; Osmanlı devletinin temelinde yer alan Ahilik de gerçek değerini bulan bu varlık felsefesi, 17. Yüzyıldan başlayarak Melamilik gibi kimi iptidai yorumlarıyla devletin nizamını ve insanımızın dimağını bozucu bir unsur olmaya başlamış, aynı zamanda Müslüman Türklerin fütuhat geleneğinden uzaklaşmasına neden olmuştur. Oysa İhsan, tarihsel olarak her daim "kendisine, zanaatkâr Sünnî, elinin işiyle geçinen bir halk tipi, deyim yerindeyse "Nalıncı bir Ahmet Efendî" tahayyül etmiştir. O yüzden İhsan'a göre; tasavvufun bir içe kapanma, hayattan kopma, dünyayı reddetme gibi yanlış bir biçimde yorumlanması nedeniyle Şark'ı yüzyıllar boyunca uyuşukluğa sokan din, yüzünü yaşayan hayata dönmeli, bakış açısını canlı hayatın ihtiyaçlarına uyum sağlayacak bir biçimde değiştirebilmeli, kendisiyle ilgili sosyal meselelerinin çözümünde düşünce geliştirebilmelidir. "Huzur" da İhsan karakteriyle temsil edilen Yahya Kemal'in bu minvaldeki benzer düşüncelerine, yeni bir milletin doğuşunu müjdeleyen Kurtuluş Savaşı yıllarında kaleme aldığı, genellikle Türk-Müslüman kimliği eksenindeki yazılarından oluşan, "Eğil

Dağlar" (1966)'da sıkça rastlamak mümkündür. Sözgelimi Kemal'e (2008: 162-163) göre; eğer Türkler o hudutsuz Osmanlı saltanatını kurmak harikasından sonra, içinde birçok ırklara mensup, muhtelif dinlerden yüzlerce milleti de tamamıyla kendi milliyetlerine temsil edebilseler, şimdiye kadar tarih-i umûmîde görülmemiş ve şimdiden sonra görülmeyecek bir harikayı vücuda getireceklerdir. Ancak yazara göre; Türkler Müslümandırlar, dolayısıyla "fütûhat devirlerinde temsil ancak dinle câri olduğundan, bütün Hıristiyanları Müslüman edebildikleri halde Türk etmeleri mümkün değildir. Görüleceği üzere, aslında Yahya Kemal'in baştan beri özlemini duyduğu, ancak Tanzimat'tan Cumhuriyet'in ilanına geçen uzun bir tarih boyunca giderek aşındığı ve akamete uğradığına inandığı "şey", Batılı ve Doğulu milletlerin kültürünü içinde eritecek kudrette bir Türk Müslüman İmparatorluğudur. Ancak kendisi de bilmektedir ki; Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan süreç, farklı dinlere mensup milletlerden oluşan imparatorluk kültürünün tersine, millî bir devletin doğuşunu ifade etmektedir. Dolayısıyla bu süreç içinde din de geçmişten bugüne kültürün hem temel bir bileşeni, hem de taşıyıcı bir unsuru olarak farklı bir form içinde yerini alacaktır. Bu mesele üzerine yapılan tartışmalar "Huzur" un özellikle son iki bölümünde Şark ve Garp üzerine yapılan tartışmalarda geniş bir yer tutmaktadır.

Bilindiği üzere "Huzur" un İhsan'ı Yahya Kemal'in, toplumsal gelişmeye engel teşkil ettiğini düşündüğü tasavvufî tarikatlar, toplumsal alanda Mevlevîliğe ve Bektaşîliğe ihtiyatı elden bırakmadan söylenirse, zımni bir "hoşgörü payı" bırakılmak suretiyle Cumhuriyetin ilk yıllarında kapatılacaktır. "Huzur" da Mümtaz'ın aşkı Nuran'ın dedesi Talat Bey'in bir Mevlevî muhibbi oluşuna, anne ve babasının Mevlevî-Bektaşî köklerine, Boğaz'ın iki yakasında süren içkili meclislerde dile gelen tasavvuf musikisinin Itrî, Dede Efendi, Hâfız gibi büyük bestekârlarına ve bu musikiyi icra eden insan-ı kâmil musikişinaslara yapılan vurgu dikkat çekicidir. Öyle ki; Mümtaz'ın anlatımıyla bu tür meclislerde "sofa, herkesin tanıdığı sahillerin yanı sıra, kendi

ömrünün sahillerine, son ışıklarını dağıtan bir güneşi selamladıkları, "duanın denizinde çalkanan büyük bir gemiye" dönüşür (Tanpınar, 1964: 243). Anlaşılan odur ki; hem İhsan hem de Mümtaz, Cumhuriyet'in kapattığı yozlaşmış tarikatlara karşı olmakla birlikte, Selçukludan Osmanlı'ya devlet katında itibar görmüş, bu topraklara özgü bir insan kimliğinin oluşumunda ve sosyal bütünleşmede oldukça etkili olan bu iki şehirli tarikatın yarattığı yazılı/sözlü kültürün ve musikinin toplumsal hafızadan silinmesine karşıdırlar. Bu yüzden onların bu meseleye yaklaşımlarını, Cumhuriyet döneminde bu yönde atılan radikal adımlara, mâzinin kültürel zenginliklerini dikkate almayan Batılı modernleşmenin kayıtsız şartsız uygulamaya çalıştığı kültür politikalarına Bergsoncu felsefenin imkânlarını da kullanan bir karşı duruş üstünden okumak da mümkündür. Onlara göre, bir tarikat olarak kapatılsalar bile bu iki tarikatın ya da daha doğru bir ifadeyle tasavvuf hareketinin, Türk Müslüman toplumunun bünyesine kattıkları kültürel değerler, hayatın içinde, bu hayatı işinde gücünde "sıradan" bir Müslüman için her gün yeniden kuran canlı bir unsur olarak hâlâ yaşamaktadır. Toplumda, Klasik Türk Musikisine gösterilen teveccühün yanı sıra, Mevlana ve Hacı Bektaş Velî özelinde her seviyede ortaya konulan hissiyat, bu kültürel unsurların canlı hayatın bir parçası olarak yaşadığının apaçık bir kanıtıdır. Ancak romanda İhsan bu tarikatların mistik yönünden, başka bir deyişle "vecd haline girmekten", "bir denizde kaybolmaktan" haz etmediğini, böyle yaparak ne kendisinin ne de çevresinin bir şey kazanamayacağından açıkça söz eder, bunun yerine onları tarihi oluşun, somut kültürün temel bileşenleri olarak düşündüğünü söyler. İhsan'a göre bu çerçeve, onun şahsiyetinin önemli parçası, kendisinin "tarihî benliği" dir. Çünkü o bir "mefhuma çok yakın bir realitenin adamı olan bir "milliyetçi" dir. "Kâinata, insana, her şeye oradan bakmak ister. Ölçüsünün ise "Türkiye" olduğuna, bu yüzden "işe içinde yoğrulduğumuz tekneden başlamak" gerektiğine inanır. İhsan, Mümtaz'ın "Peki, nedir bu Türkiye?" sorusuna ise, "İşte mesele burada. Onu bulmakta…" şeklinde cevap verir (Tanpınar, 1964: 230-231).

“Kökü mâzide olan âti” düşüncesine inanan biri içinse, aranan bu Türkiye’nin kültürel sınır çizgilerinin nerden geçtiği malumun ilamıdır.

“Huzur” un başkahramanlarının kimliklerinin önemli bir parçası olarak ortaya çıkan ve Hasan Bülent Kahraman’a müracaatla, “muhafazakâr kültürün estetik düzlemi” nde önemli bir bileşen olarak varlık gösteren tasavvuf ve kültürel Müslümanlık, romanda yüzünü en çok Klasik Türk Musikisi odağında gösterir. Daha önce sözü edildiği gibi İhsan, onca yıllık Avrupa tecrübesine rağmen kendi kimliğini dünden bugüne din ekseninde oluşmuş kültürel kaynakların içinden kurmaya, şimdinin ihtiyaçlarını dikkate alan ve bunu yaparken mâziyi de ihmal etmeyen bir tutum içinde Türk ve Müslüman kimliğinin bir sentezini yaratmaya çalışmakta, Mümtaz da onun izinden gitmektedir. Romanda İhsan ve Mümtaz’ın kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli bir yeri olduğunu düşündükleri, dünden bugüne İstanbul’a damgasını vurmuş bu iki şehirli ve Türk kökenli tarikatın (Mevlevîlik ve Bektaşîlik) şahsında, Türk Müslümanlığının insan ve toplum tasavvurunu ele veren ve bizi Garptan ayıran, “mistik” bir cevher gördükleri muhakkaktır. Sözgelimi “Huzur” da, “zevkimize ve ananemize sonradan giren ve onu soysuzlaştıran şeylere karşı bile müsamahalı” bir tavır içinde olan “kibar bir Mevlevî” olarak takdim Neyzen Emin Dede, “yaradılışından gelen bir zevkle son derece seçkin” olmasını bilen, “ister yazıda ister musikide olsun etrafındaki anane değişikliğinden kendini öylece koruyan, (…) iyi ve müstesna işçi hüviyetinin prestijiyle sofraya ve meclise hiç istemediği halde hâkim” (…) sırrın ve nağmenin mahfazası uzviyetiyle sembol” insan-ı kâmil bir kişilik olarak yerini alır (Tanpınar, 1964: 239-240). Yine romanın sonlarına doğru Mümtaz, yanına hasta İhsan için aldığı doktorla mahalleye girdiğinde, “hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen/ merdüm-i dide-î ekvan olan âdemsin” diyerek birdenbire önlerine fırlayan bir gölge karşısında korkan doktora, “Ehemmiyet vermeyin” ihtiyar bir Bektaşîdir. Burada bu mahzende yatar. Mahalle halkı tarafından beslenir. “Ama bu Bektaşî değil Mevlevî”

diyen doktora ise, “hayır, Bektaşî. Ben çok konuştum, kaç defa o, ben ve İhsan Ağabey birlikte rakı içtik” diye cevap verecektir. Mümtaz’a göre; bu Bektaşî, Şeyh Galip’in bu beytini çok sevmekte, tek Hakikatin sadece bu beyitte gizli olduğuna inanmaktadır. Ona göre asıl büyük erdem; insana hürmet etmek; bu hürmeti zorlanmadan içimizde duymaktır. Onun bütün bir insanlığa duyduğu hürmet karşısında Mümtaz’ın söylediği, “Şark, canım Şark. Dışardan miskin, budala, çaresiz, fakir… Fakat içinden aldanmamaya karar vermiş… Bir medeniyet için bundan daha güzel ne olabilir? İnsanları içlerinden tatmin etmeyi ne zaman öğreneceğiz? Ne zaman “hoşça bak zatına” nın manasını anlayacaklar?” (Tanpınar, 1964: 344-345) sözlerindeki sitemin adresi Garp değil, kendi medeniyetinin kültürel hazinelerine kayıtsız Batılı modernleşme yanlılarıdır. Okumuş ve Şahin’e (2012: 169) göre; “Huzur” da Mümtaz, İstanbul sokaklarında Suad’ın hayaletinin tasallutu altındayken, onun kendine musallat olan kötücül düşüncelerinden uzaklaşmak için cami avlusunda abdest alan ihtiyarlara bakar. Ona göre; bu ihtiyarların, ebediyete kadar devam etmesini istediği bu abdest alışları “cami kurulduğundan bu yana görülen bir “ruh çerçevesidir.” Ancak romanda dinin insan kimliğinin oluşumunda önemli bir kültürel bileşen olduğuna inanan Mümtaz, yine de Nuran’a söylediği gibi, kendisinin dindar bir insan olup olmadığı konusunda bir hüküm vermekte zorlanır. Çünkü o, bir türlü içinden çıkamadığı ontolojik meselelere rağmen, tıpkı hocası İhsan gibi, hayatını ahireti düşünerek düzenleyen bir insan değildir, “dine, gelenek ve millî hayatın sürekliliği açısından” bakar. Mümtaz’a göre “millî olan her şey güzel ve iyidir” ve “sonuna kadar devam etmesi lazımdır” (Tanpınar, 1964: 314). Öte yandan her toplumun dolayısıyla her insanın “ufuk değiştirebilmesi” için sağlam bir zemine basmasına ihtiyaç vardır ve toplum bu hüviyeti, eş bir deyişle kimliği, içinde dinin de kültürü yaratan bir bileşen olarak yer aldığı “kendi mâzisinden” alır (Tanpınar, 1964: 155).

Romanda kültürel devamlılığın sağlanmasında ve millî kimliğin oluşumunda önemli bir unsur olarak addedilen din, Nuran ve Mümtaz'ın İstanbul'un tarihî ve kültürel dokusunda yaptıkları gezintilerde yeniden karşımıza çıkar. Mümtaz'a göre; cemiyet realitelerinden ve ihtiyaçlarından doğan bir sosyal kalkınmaya, bir "istihsal programına" kesinlikle ihtiyacımız vardır. Ancak söz konusu cemiyet realitelerine, içinde hayatımızın, kimliğimizin şekillendiği mâziyle olan bağlarımız da girer. Söz konusu mâzi olunca, akla elbette ki kültürün, gelenek, görenek, güzel sanatlar, edebiyat, mimarî gibi aslî kurucu unsurlarının yanında önemli bir bileşeni olan dinle ilişkiler de gelir. Mümtaz ve Nuran'a göre; Boğaz'ın doğal güzelliklerinin, yalılarının, köşklerinin ihtişamının yanında, camilerinin, türbelerin de İstanbul'un güzelliğinde, ruh ikliminde önemli bir yeri vardır. İstanbul'un hayatı bir Müslüman için dün olduğu gibi bu gün de bir bakıma caminin ve ezanın mihverinde döner. Minarelerden günde beş vakit okunan ezanın Müslüman kimliğinin oluşumunda büyük bir değeri vardır. Dolayısıyla İstanbul'un camileri, sadece estetik açıdan paha biçilmez güzellikte mimarî yapılar olmayıp aynı zamanda bize, bu topraklara özgü bir insan ve toplum tasavvuru sunan, deyim yerindeyse mekânda cisimleşmiş manevî kültürel varlıklardır. Söz gelimi "Huzur" da adı geçen musikişinas Tab'î Mustafa Efendi, bu camilerden birinin vakfından "kendisine kalan şeylerle, Üsküdar'da bir tepenin üstünde, "yanındaki paşa konaklarının arasında havasızlıktan boğulan ahşap bir evde yaşan bir kimsedir. O, "Fazıl Ahmet Paşa'dan Baltacıya kadar hepsinin meclisinde ayakkabılarını eşikte çıkararak bir köşecikte oturmaya mahkûm bir hayat mağlubu" kim bilir belki de bu meclislere bile girememiş, "daha küçüklerinin arasında yaşamış, sadaka ve küçük âtifetle geçinmiş bir biçaredir" (Tanpınar, 1964: 156). Ancak o bize, birbirimizi başka bir tarzda tanımayı, sevmeyi öğreten, hayat tarzı ve besteleriyle bu topluma, bizi biz yapan bir kimlik armağan eden insandır. O ve onun gibi insanlar, eğer biz onlara "hayatımızda bir pay vermezsek" yaşama haklarını sonsuza kadar kaybedeceklerdir:

“Zavallı dedelerimiz, musikişinaslarımız, şairlerimiz, adı bize kadar gelen herkes, bizden hayatımızı süslememizi “iştiyakla” beklemekte, belki de bu yüzden İstanbul’un herhangi bir semtinde bir vesileyle birden karşımıza çıkmaktadırlar (Tanpınar, 1964: 158). Yine romanın başka bir yerinde Mümtaz, Nuran’a Halvetî tarikatının kurucusu Sümbül Sinan’ın türbesinin demir parmaklıklarına tutunarak dua eden yaşlı bir kadını göstererek, Sümbül Sinan’ın şu an “onun ruhunda konuştuğunu”, ona, “büyük sükûnetler vaat ettiğini”, hiçbir şey yapmazsa “hayattan öteyi onun için süslediğini” söyler (Tanpınar, 1964: 172). Bütün bu örnekler, “Huzur” da bir inanç olarak İslâm dininin ve bu referans çevresinde oluşmuş kültürel ve ahlâkî değerlerin, insanın kimliğini oluşturan en önemli unsurlardan biri olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Müslümanlık, insan kimliğin kurucu bir unsuru olarak romanda daha çok, gerek sade Müslümanın hayat tarzına, iş yapma anlayışına, güçlüklere katlanma azmine, yaşam sevincine, gerekse sanatçı ve entelektüel niteliklere sahip insanın dünya tasavvuruna kattığı güzellik ve esenlikle anılmaktadır.

3.1.6.3. “Huzur” da Dinsel/Kültürel Yabancılaşma ve Kimliğin Zıddına Dönüşümü

Tanpınar’ın “Huzur” da, romanın ana kahramanlarından Suad ve Mümtaz’ın kişilikleri üstünden tartışmaya açtığı, kökleri insanlığın en eski dinsel düşüncelerine dek uzanan yabancılaşma (Alm. entfremdung), modern anlamıyla felsefeye Alman filozofu Hegel tarafından kazandırmış, teolojik, metafizik, materyalist ve psikolojik alanlarda farklı yorumları bulunan bir kavramdır (Hilav, 1993: 44). Hegel’e göre yabancılaşma, filozofun “Mutlak Ruh” (Alm. Geist) olarak kavramlaştırdığı varlığın, kendini dışsallaştırması (Alm: Entausserung) anlamına gelir. Mutlak varlığın kendini dışsallaştırmasının cisimleşmiş hali doğadır. Yabancılaşma, işte bu mutlak varlığın kendi dışında başka bir gerçeklik olmadığının farkına varması ve özüne dönüş için bu durumdan kurtulmaya çalışmasını ifade eden bir süreçtir (Demir, 2018: 109).

Yabancılaşma kavramı bu ikili anlam yapısıyla, hem bir bölünmeyi hem de kendi özünden uzaklaşarak daha karmaşık bir bireşim haline gelmeyi içine alır. Hegel'e (1986: 24) göre; oluş, ilk somut kategoridir ve her türlü canlı-cansız nesne "kesintisiz bir değişme, bir durumdan ötekine geçme süreci, yani oluş süreci içindedir. Filozof için bu "Oluş", saltık bir "huzursuzluğu" doğurmaktadır, aynı şekilde doğa ve insan da, sürekli bu saltık "huzursuzluğun" içindedir. Öyle ki bu saltık huzursuzluğun etkisiyle, "her şeyi ve herkesi, ortaya çıkma ve göçüp gitme kaygısı sarmıştır." J. Paul Sartre ise, başta "Bulantı" (1938) olmak üzere, yabancılaşmayı romanlarıyla edebiyat alanına uygulayan varoluşçu filozofların başında gelir. İnsanın önce var olduğuna sonra kendi iradesinin gücüyle kendi özünü yarattığına inanan Sartre için, tek gerçek insan, "kendini yaratan insan" dır. Bunun dışında kalan insanlarsa kendi özüne, gerçeğine yabancılaşarak sürüye katılan, dolayısıyla da bu felsefî düşüncenin uzağında yaşayan sıradan insanlardır. Sartre'ın düşüncesine yakın bir başka yabancılaşma anlayışını ise Albert Camus'un edebî eserlerinde bulmak mümkündür. Albert Camus, dünyanın olduğu kadar insan varlığının da saçma (absürd) olduğuna inanır. Ona göre; neredeyse diğer bütün canlılar doğaya müthiş uyum yeteneğiyle doğarlarken, bu dünyaya hiç de uygun bir varlık olmadığını düşündüğü insan, içinde bütün ömrü boyunca ağır bir yük olarak taşıyacağı bir boşluk ve huzursuzlukla kendi iradesi dışında bu dünyaya "atılmıştır." Camus, "Yabancı" (1942) adlı romanında bu felsefî düşüncesini insanı kendi derinliklerine çeken enfes bir üslupla ortaya koyar. Kısaca Batı'da, özellikle İkinci Dünya Savaşı sürecini izleyen dönemlerde yazılan edebî eserlerde de görüleceği üzere, özünde varlık felsefîsine içkin bir kavram olan yabancılaşma, modern edebiyat içinde güçlü bir biçimde yankılanmıştır. Tanpınar'ın da içinde yaşadığı ve "Huzur" başta olmak üzere ilk romanlarını kaleme aldığı bu dönem, yukarıda sözü geçen yazarların yanı sıra, Tanpınar'ı derin bir biçimde etkileyen, James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, Samuel Beckett, Wirginia Woolf, William Faulkner, gibi kimi

romancıların da önemli eserlerini kaleme aldıkları bir dönemdir. Zaten Tanpınar'ın "Huzur" u da hatırlanacağı üzere radyonun İkinci Dünya Savaşı'nın patladığını duyurmasıyla sona erer.

"Huzur" da başından itibaren yabancılaşma düşüncesini temsil eden esas karakter Suad'tır. Suad, dünya görüşü ve hayat tarzıyla ele alındığında, romanın diğer bütün karakterlerinden ayrılan tek olumsuz kahramanıdır. Varlığıyla romanın içinde herkesin, her şeyin üstüne düşen bir gölge ve nerede ne yapacağı belli olmayan "huzursuz bir ruh" olarak dolaşır. Ancak romanda, Nuran'ın kendisini terk etmesiyle başlayan ve Suad'ın intiharıyla derinleşen süreç içinde Mümtaz'ın yaşadığı buhran da yabancılaşma düşüncesinden açık işaretler taşır. Mümtaz'ın yaşadığı yabancılaşmanın geniş anlamıyla iki boyutu vardır: Kendine ve çevresine yabancılaşma. Romanın sonlarına doğru Mümtaz, hocası İhsan'nın düşünceleri üzerine kurduğu, başka bir ifadeyle ondan öğrendiği insan ve toplum tasavvurunun yıkılmaya başladığını, romanda kendisinin bir arketipi olarak rol alan Suad'ın nihilist ve varoluşçu düşüncelerine karşı ise büyük bir yakınlık içine girdiğini görür. Bu durum, önce Mümtaz'ın kişiliğinin ikiye yarılmasının getirdiği büyük bir huzursuzluğa, sonra da kendisinden ve inandığı dünyadan derin bir şüphe duymaya başlamasına yol açar.

3.1.6.3.1. "Huzur" da Kültürel Yabancılaşmanın Anatomisi

Kültürel yabancılaşma düşüncesi, Tanpınar'ın "Huzur" romanına Suad karakteri üstünden güçlü bir biçimde yansımış görünmektedir. Mümtaz'ın, romanın sonlarına doğru yaşadığı melankoliyi izleyen buhran dikkate alındığında, yabancılaşmanın, bütünün parçalanarak öteki ben'i doğurması ve kimliğinin kendi zıddına dönüşmesi bağlamında farklı görünümler kazandığı da söylenebilir. "Huzur" da yukarıda sözü geçen birçok yazar ve filozofun adı, roman boyunca süren, Suad'ın da bir parçası olduğu tartışmalarda birden çok geçer. Söz gelimi İhsan, Suad'ın düşüncelerini eleştirirken, dünyanın onun sözünü ettiği meseleleri, Hegel, Marx, Nietzsche'yle çok

daha önce yaşadığından, Dostoyevski'nin Suad' tan seksen sene önce "bu cins azaplar" çektiğinden söz eder. İhsan'a göre; Suad'ın ortaya koyduğu meseleler, "bugünümüzün, kendi günümüzün çerçevesine" girmez. Çünkü bugün, bizim için yeni olması gereken, "ne Eluard' ın şiiri ne de Comte Stravoguine'in azabıdır." Bizim için yeni ve önemli olan "en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir." İhsan'ın kendisine "ama bir noktayı unutuyorsunuz! Suad hakikaten azap çekiyor"… diye serzenişte bulunan Mümtaz'a verdiği cevapsa, onun güncel toplumsal meselelere odaklı bir tavır içinde olduğunu göstermesinin yanında, toplumu bireyden üstün tutan pragmatik bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir: "Çekebilir…ama bana ne? Benim ferdin peşinde koşacak vaktim yok. Ben cemaat ile meşgulüm. Sürüden ayrılanın arkasından anası ağlasın!" (Tanpınar, 1964: 273).

Romanın başkahramanlarından İhsan, Mümtaz ve Nuran'ın mûsıkî ve mimarî başta olmak üzere, Türk-Müslüman kültürü ekseninde oluşmuş her türlü maddî ve manevî kültürel unsura duydukları hayranlığın aksine, "Huzur" un üçüncü bölümüne adını veren Suad, kişiliği ve hayat tarzıyla, romanda dinsel ve kültürel yabancılaşmanın âdeta tecessüm etmiş hâlidir. Aydın'a (2013: 243) göre; Suad, "her şeye yabancı ve düşman duran, kindarlığı, tanrıtanımazlığı ve pervasızlığıyla, artık hayatla barışma imkânları tükenmiş" ya da bu imkânları bile isteye tüketmiş, "romanı bir huzursuzluk romanına çeviren," kendi çürümüşlüğünü çevresine de bulaştırmak isteyen biridir. Gerçekten de yazarın söylediği gibi Suad, romanın kendi dışındaki ana kahramanlarını birbirine bağlayan, daha doğru bir deyimle aralarındaki sosyal bütünleşmeyi sağlayan gelenek, din ve dinin ekseninde oluşmuş kültürel değerlere karşı ısrarla savunduğu inanç ve düşünceleriyle, bu bütünleşmenin tersini, eş bir deyişle sosyal çözülmeye yol açan zıt değerleri temsil eder. Romanda özellikle dini ve mâziyi sembolize eden kültürel değerlere karşı sözünü sakınmayan açık bir "düşmanlık" içinde olduğu görülen Suad,

hem tanrıya inanmadığını hem de hayatın bu haliyle insan için bir anlamı olmadığını her fırsatta kışkırtıcı bir üslupla ortaya koyar. Suad'a göre; Mümtaz, İhsan, Nuran, Tevfik Bey, hepsi her konuda olduğu gibi "bu bahiste" de "kelimelerle" yaşamaktadırlar. Onlar ölümden iğrenmek yerine, naif bir yaklaşımla "onu, aşkın, güzelin kardeşi" olarak görürler. Oysa ölüm, bir anlamı olmayan "iğrenç bir çürüme" dir. Suad'ın tartışma esnasında ortaya söylediği, "İçimizde Allah'a inanan var mı, bilmiyorum. Fakat eminim ki hepiniz müphem bir sükûtla bu bahsi kapatmışsınız. Çünkü kelimelerde yaşıyorsunuz. Bir kere olsun Allah'la konuşmak istediniz mi? Ben dindar olsaydım onunla konuşmak, onu tecrübe etmek isterdim" (Tanpınar, 1964: 266) demesi, onun inançla ilgili düşünceleri konusunda okura bir fikir vermesinin yanında, Mümtaz, İhsan, Nuran ve Tevfik Bey başta olmak üzere, seslendiği diğer insanların kültürel Müslümanlığının da bir nevi tescilidir. Öncü (2015: 151-152)'nün, "Huzur" romanında, karakterlerin hayatında dinin ve Allah inancının, kültür ve gelenekle sınırlı olduğu, dinin ya da dini hayatın roman karakterlerinin yaşantısında fazla ön plana çıkmadığı yönündeki sözleri bu iddiayı doğrular bir nitelik taşır. Yazara göre; onlar için Allah inancı ve din, içinde doğdukları kültürün önemli bir parçası olup, Türk ve Müslüman toplumunun sanat anlayışını ve kültürel mirası oluşturan öğeler içinde kendine önemli bir yer edinmiş unsurlardır. Kısaca söylenecek olursa, "Huzur" da "karakterlerin yoğun bir dini inancı ve dini yaşantısı bulunmamaktadır." Suad'ın, konuşmasının devamında Mümtaz'ın "Sen inanmıyor musun?" sorusuna verdiği cevap ise, onun bu konudaki düşüncesini hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde ortaya koyar: "Hayır, yavrucuğum inanmıyorum. Bu saadetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilseydim ki vardır, insanlarla hiçbir davam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an her yerde yakalar, bana hesap vermeye mecbur ederdim" (Tanpınar, 1964: 266-267). Romanda hiçbir dine ve Tanrıya inanmadığı söyleyen Suad'ın, siyasal ve toplumsal sorunların çözümünde de diğer roman kahramanlarından ayrı düştüğü görülmektedir.

Söz gelimi ona göre; "eskiyi devam ettirdikten sonra", yeni hayat şekli aramanın bir anlamı yoktur: "Ne Ronsard, ne Fuzûlî…" tek bir adımda eski, yeni ne varsa hepsini silkip fırlatmak" gerekir, hatta yeni bir toplumsal düzen için, mâzi bütünüyle tasfiye edilmelidir. Suad'a göre; İhsan'ın sözünü ettiği "yeni insan", ın ortaya çıkabilmesi, eskiye, dolayısıyla geleneğe, dine, kültüre içkin bütün inançların atılmasıyla, tortularının toplumsal hafızadan hepten silinmesiyle mümkün olacaktır. Suad, Mümtaz'ın "adalet istiyorsun, hak istiyorsun" sözlerine "Hayır, öyle değil! Çünkü kelimeler eski. Yeni insan eskisinin hiçbir artığını kabul etmez" şeklinde cevap verir. (Tanpınar, 1964: 82-84). Suad aslında nihilist ve varoluşçu düşüncelere sahiptir, ancak romanda söylediklerinden yola çıkarak onun, paradoksal bir biçimde toplumsal meselelerin çözümünde devrimi ve sosyalizmi bir çare olarak gördüğü de söylenebilir. Sözgelimi Mümtaz, yukarıda geçen tartışmanın devamında kendisinden, bu "yeni insan"ı tarif etmesini istediğinde, bunu şu an yapamayacağını, çünkü bu yeni insanın henüz "doğmamış" olduğunu söyler. Bununla beraber, Suad'a göre; dünya hali hazırda bu yeni insanın doğum sancılarını çekmektedir. Suad bu düşüncesine delil olarak da Rus Devrimini ve İspanya'da Cumhuriyetçilerle kral yanlıları arasında devam devam İç Savaşı örnek gösterir. İhsan ise, bu tartışmaya "halk diktatörlerinden" bir şey çıkmayacağı ve İspanya'daki savaş bütün dünyaya yayılırsa bunun "medeniyetin yıkımı" olacağı yönündeki düşünceleriyle katılır. Ona göre, hem savaşın, hem de ihtilalin en korkunç tarafı, yüzyıllarca büyük zorluklarla, kültürle, sanatla terbiye edilen "kaba kudretin, birdenbire başıboş bırakılmasına yol açacak olmasıdır ki; bu da insanlığa felaketten başka bir şey getirmeyecektir. Suad aynı şekilde Boğaz'da romanın diğer başkahramanlarının da katıldığı musiki dolu meclislerde de bu uyumsuz tavrını sürdürür. Katılımcıların kendilerinden geçerek, huşu içinde dinledikleri Dede Efendi'nin Ferahfeza ayini karşısında alaysı bir yüz ifadesiyle soğukkanlılığını koruyan tek kişi odur. Oysa romanda Mümtaz'ın da belirttiği gibi Suad, baştan ayini dikkatle

dinliyormuş izlenimi vermesine rağmen "ikinci selâmın ortalarından" sonra, "sanki aradığı şeyi bulamamış, sanki musikinin uzattığı bütün kadehler "boş" çıkmış, "beraberce yaşadıkları iklimler sadece bir serapmış gibi başını isyanla" kaldıracaktır. İhsan'ın "nasıl buldun Suad?" sorusuna ise "aradığımı bulamadım," "beni sıkan boşluğun etrafındaki o dönüş (…) fikr-i sabite halindeki o çırpınma" (Tanpınar, 1964: 254) şeklinde bir cevap verecektir.

Düşüncelerini her koşulda sonuna kadar savunmada gözü pek ve kararlı bir tutum sergileyen Suad'ın, romanın sadece olumlu ana karakterlerinden değil, neredeyse bütün yan karakterlerinden de ayrılan, içinde yaşadığı kültüre bütünüyle yabancılaşmış "sıra dışı" bir roman kahramanı olduğu söylenebilir. Romanda Suad'ın, özellikle Mümtaz ve İhsan'la yaptığı uzun tartışmalarda, yukarıda da görüleceği gibi, gerek "kutsal" ve "uhrevî" olanla ilgili alaysı, gerekse dünyevî olanla ilgili radikal bir tavırla öne sürdüğü düşünceler ve diğer roman kahramanları tarafından sürekli eleştirilen hayat tarzı, kültürel yozlaşma ve yabancılaşmanın açık kanıtlarıyla doludur. Evli ve iki çocuklu bir adam olan Suad, dine ve bir tanrı fikrine tahammül edemediği gibi, toplumsal değerlerin kutsal saydığı aile ocağına karşı da, kayıtsızlığın ötesinde nerdeyse kin ve nefretle doludur. Birlikte olduğu kadınlarla sürekli geçici ilişkiler yaşar, gebe bıraktığı kızlara, kadınlara karşı da katı ve vurdumduymaz bir tutum içindedir. Ona göre, kendisinden gebe kalan kadın, onu zora sokmamak için derhal çocuğu aldırmalı, bunu yaptıktan sonra da başına bir kötü bir şey gelmeden kendisinden uzaklaşmalıdır. Suad'ın veremden mustarip olmasına rağmen alkole olduğu kadar kadınlara karşı da cinsel yönden büyük bir zaafı vardır. Mümtaz'a göre; "dokuz sene hastalığının artırdığı iştiha ile sağa sola saldırmış, körpe vücutlar düşünmüş, olgun kadınlar aramış," onları ağına düşürmek için, "bir tünelin, bir demiryolunun çetrefil hesaplarını yapar gibi" (Tanpınar, 1964: 204) kafasında ince hesaplar yapmıştır. Suad, veremden hastanede ateşler içinde yattığı dönemde bile, odasına girip çıkan hastabakıcıların "vücutlarını

seyreder, biraz iyileşince ahbaplığı ilerletmek için gençlerine gülümser, kollarına, yüzlerine dokunmaya çalışır, onlarla "sadece erkek nahvetini ifşa etmesini istediği üstün bir perde ile konuşur" (Tanpınar, 1964: 203). Kısaca Mümtaz için Suad "hayatla barışma imkânlarını kökünden ortadan kaldırmış, her an bir delilik yapmaya hazır" bir adamdır. Nuran' nın "Bir gün Boğaz'da hep beraber gezinirken bir köpek yavrusunu, "şartlarına göre fazla mesut" diye fırlatıp denize attı, zorla kurtardık, öyle de güzel şeydi ki…" (Tanpınar, 1964: 274) cümlesi, Suad'ın sefil kişiliğini göstermesinin yanı sıra, romanın sonunda onu intihara sürükleyecek, hem çevresine hem de kendi kişiliğine yönelmiş olan çift yönlü nefreti ve yabancılaşmayı ortaya koyması bakımından önemlidir.

Romanın başlarında Mümtaz, Suad'ın, birbirlerini çok sevmeseler, aralarında sürekli bir rekabet olsa da, çocukluğundan beri yakından tanıdığı, akraba çevresinden yakın bir arkadaşı olduğunu söyler. Suad da romanın bir yerinde "akrabayız" sözleriyle bu yakınlığı doğrular (Tanpınar, 1964: 82). Ancak bu ilişkiye rağmen, hayat tarzıyla, tavırlarıyla pespaye bir kişi olan Suad'ın, nasıl olup da Nuran, Mümtaz, İhsan, Tevfik Bey gibi romanın öne çıkan kahramanlarının himayesinde düzenlenen, geniş çevreden hatırı sayılır tasavvuf erbabı mûsıkişnasların da katıldığı, meclislere kabul edildiği edebî gerçeklik açısından bile izaha muhtaç bir konudur. Moran'a (2013: 283) göre; bu durum kimi edebiyat eleştirmenlerinin de gözünden kaçmamış, Mehmet Kaplan ve Fethi Naci "Suad karakterinin ve onunla ilgili bahsin, romanın genel havasına ve bağlamına yabancı düştüğüne ve Suad'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğuna işaret etmişlerdir. Yazar, aynı şekilde Fethi Naci'nin, Suad'ın intiharı esnasında çalan Beethoven'in "La Mineur Dörtlüsü" nden yola çıkarak, "Huzur" da, A.Huxley'in "Ses Sese Karşı" romanındaki Spandrel'in intiharından esintiler bulur. Aydın (2013: 184) ise, Suad'ın intihar etmeden önce söylediği "Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendi içimde öldürdüm" gibi sözlerin, "Dostoyevski'nin

“Ecinniler” indeki Kirilov’un intihar etmeden önce yaptığı nihilist savunmayı hatırlattığını söyler. Gürbilek (2016: 136-137) de Suad’ın, “Dostoyevski’nin kötücül kahramanlarını andırdığına inanır. Benzetme oldukça yerindedir, çünkü gerçekten de Suad’ta, Dostoyevski’nin özellikle uzun romanlarından “Ecinniler” (1872)’ in ve “Karamazov Kardeşler” (1880)’ yanı sıra, kısa romanlarından “Yeraltından Notlar” (1864) da ve “Öteki” (1846) nde karşımıza çıkan kimi “kötü” karakterlerden derin izler bulunur. Söz gelimi onun, şehvet duygusu ve bu duygu etrafında çevirdiği entrikalar, “Karamazov Kardeşler” de kendisinden her türlü kötülüğün bekleneceği baba Fyodor Pavloviç Karamazov’u hatırlatır. Aynı şekilde Suad’ta, Dostoyevski’nin “Öteki” (1846) adlı romanında, başkahraman Golyadkin’in kişiliğinin ikiye bölünmesiyle ortaya çıkan öteki benliğini çağrıştıran karanlık ve şeytanî bazı özellikler de vardır. Kanımızca Suad, Tanpınar’ın romana, âdeta zayıf kalan trajedi unsurunu güçlendirmek için sonradan eklediği, ancak derinliğine işleyemediği daemonik (şeytanî, uğursuz) bir karakterdir. O, roman boyunca, başta Mümtaz ve Nuran’ın aşkı olmak üzere, romanın diğer ana karakterleri arasında kurulmuş olan ahengi ve sevinci sürekli bozar. Sonuçlarını çoğu zaman fazla düşünmeden ortaya koyduğu ve çevresindekilere kötülük saçmaktan başka bir amaca hizmet etmeyen eylemleriyle de, hem ilişki içinde olduğu insanlara zarar verir hem de kendisini adım adım bir yok oluşa doğru sürükler. Mümtaz’a göre; Suad’ın duygu ve düşünce dünyası, hakikatin ve aşkın ışığından nasibini almadığından hep şüphe ve karanlık içindedir. Anarşist ve nihilist düşüncelerin pençesindeki Suad, bir yaratıcıya inanmadığından, dünyanın ve kendisinin varlığına bir anlam vermekte zorlanmakta, bu durumun yol açtığı iç huzursuzluğunu, evli olmasına karşın sadece günübirlik tensel hazlarla ve alkolle bastırmaya çalışmakta, dolayısıyla uzun vadeli bir plana bağlı olarak değil, âna bağlı, gelişigüzel bir hayat yaşamaktadır. Bunda Suad’ın hastalıklı bir zihne sahip oluşunun yanında, o dönem ölümcül olduğu için kendisinden “ince hastalık” diye söz edilen veremden mustarip oluşunun da büyük bir payı vardır. O,

Kaplan'a (2015: 123-124) göre; "sarhoş, sefih, her türlü ahlak kaidelerinin dışında bir hayat" süren, bütünüyle hür olmak istediğinden kendisine bir dayatma olarak gördüğü mecburiyetlerden hiç hoşlanmayan bir insandır. Ayrıca, "mizacına uygun bir sosyal görüşe sahiptir: Allahsız ve anarşisttir." Mümtaz'a göre, Suad'ın gülüşünde "kalpten gelen her şeyi reddeden, öyle ki; iltifat karşısında bile "birdenbire her şeye yabancı ve düşman kesilmiş gibi" bir ifade vardır (Tanpınar, 1964: 81). Suad, romanda İhsan'ın da söylediği gibi "isyan duygusuyla" doğanlardandır. "Böyleleri için mesut olmak kabil değildir." İşin tuhafı romanda Mümtaz'ın ve İhsan'ın zıddı bir karakter olan Suad'ın, kendisi de, bu fikre hiç inanmıyor olsa da, belki de sırf sorumluluktan kaçmak için, bütün "ahlaksızlıklarını", doğuştan geldiğine inandığı kişilik özelliklerine yoran bir tavır içindedir: "Düşünmüyorlar ki ben mesuliyet hissi ile doğmuş değilim. İnsan ya öyle doğar yahut doğmaz. Ben de bu yok. Karım bunu ilk haftasında anladı; fakat yine de söylüyor, hatırlatıyor. Belki de bir mucize bekliyor" (Tanpınar, 1964: 275). Ancak Suad'ın Mümtaz ve İhsan'la roman boyunca süren tartışmalarında söyledikleri dikkate alındığında, aslında bu fikre hiç de inanmadığı, bu fikri sadece işine geldiği gibi yorumladığı açıktır. Öte yandan İhsan'ın bu düşüncesinde, kendisi romanda asla bir mistik olmadığını söylese de, tartışırken sık sık başvurduğu dinsel içerikli düşünceler dikkate alındığında, insanın özünün varlığa apiori (önsel) olduğuna dair güçlü bir inanç olduğu görülür. Aynı şekilde o, bu sözleriyle dünya görüşüne uygun bir biçimde, insanın adına ister fıtrat isterse doğa denilsin önceden belirlenmiş kimi değişmez ya da pek az değişme gösterecek kimi özlerle dünyaya geldiğine inandığını ortaya koyar. Oysa arabayı atın önüne koyan bu teolojik bakış açısı, İslâm inancı açısından bile hesaba vurulduğunda pek geçerli görünmemektedir. Çünkü Hıristiyanlığın aksine Müslümanlık, yeni doğan bir bebeğin günahsız olduğuna ve bu haliyle saf bir tanrısal iyiliği temsil ettiğine inanır. Kişiliğin doğuştan gelen değişmez bazı özellikler taşıdığı yolundaki düşünceler konusunda Mümtaz'ın bakış açısı ise, İhsan'ın düşüncelerinden

sanki daha ilerde bir yerde gibidir. O'nun "Huzur" un sonlarına doğru yaşadığı buhran ve kimlik krizi, Hegel'in bu başlık altında daha önce değinilen "oluş" düşüncesine, başka bir ifadeyle her şeyin "saltık bir huzursuzlukla" damgalanarak değişip dönüştüğüne bir kanıt olarak gösterilebilir. Ayrıca Okay (2017: 269), İhsan'ın, Emirgan'daki musiki faslının sonunda Suad'a söylediği, "İnsan talihinin mahpusudur. Ve bu talih karşısında imandan ve bilhassa ıstıraba katlanmaktan başka çaresi yoktur" şeklindeki görüşünden hareketle, onun, kaderin dinle ilişkisini ifade eden bir değer yargısında bulunduğundan söz etmektedir. Bu durum, daha önce Suad'ın doğuştan anarşist bir tabiata sahip olduğunu söyleyen, dinle ilişkili görüşleri ise, kanımızca Müslümanlıkla deizm arasında gidip gelen, dinî inançları konusunda okuru tatmin edecek bir hüküm vermenin zor olduğu İhsan'ın, doğumla gelen kimi değişmeyen "özlere" inandığını açıkça göstermektedir.

Kültürel yabancılaşma düşüncesi bağlamında Suad'ın, Tanzimat romanlarında Bihruz, Felatun gibi adlarla karşımıza çıkan yüzeysel resmedilmiş seleflerinin, başka bir ifadeyle millî kültürel değerlerden uzaklaşarak aslına yabancılaşmış roman karakterlerinin, ruhsal açıdan daha gelişmiş tipik bir örneğini temsil ettiğinden söz edilebilir. Bilindiği gibi Batı'da modernleşme, geleneksel toplumun zihniyet dünyasını biçimlendiren asal özdeyişlerden biri olan "memento mori" (ölümü hatırla) düşüncesinin "memento vivere" ("yaşadığını hatırla") düşüncesiyle yer değiştirdiği bir dönem olmuştur. Haz ve hız odaklı yaşam biçimini özendiren akışkan post modern toplumla beraber zaman içinde bu düşünce de yerini, "carpe diem" ("anı yaşa") anlayışına bırakacaktır (Çapcıoğlu ve Demir, 2017). Batılı modernleşmenin Batı dışı toplumlarda bu süreci birebir izlediği söylenemese de "Huzur" da modernleşmenin getirdiği ruhsal bir parçalanmayı yaşayan, başka bir deyişle derin bir yabancılaşma içinde bulunan Suad'ın, romanın sonunda onu intihara sürükleyecek anarşist ve nihilist düşüncelerin baskısına karşı, ânın kendisine sunduğu haz ve lezzetlere "umutsuzca"

sığındığı söylenebilir. Uhrevî olana (ahirete ya da ölüme) inanmayan, hayatı ise yüzeysel ve hoyrat bir biçimde yaşayan Suad'ın için, hayat karşısında ölüm, ayrı bir değere sahip bir gerçeklik değildir, hatta ölüm diye bir şey bile yoktur, ölüm sadece hayatın zorunlu bir sonucudur. Suad'ın içinde bulunduğu durumun sadece kendi kişisel varlığıyla ilgili bir patoloji olduğu, dolayısıyla romanın yazıldığı 1940'lı yılların Batılı modernleşme zihniyetiyle hiçbir ilişkisi olmadığını düşünmekse büyük bir yanılgıdır. Okumuş ve Şahin'e (2012: 112) göre; Mümtaz da benzer özellikler göstermekle beraber, "Huzur" un, içinde yaşadığı devrin yabancılaşmış insanının temel açmazlarından mustarip temel karakteri Suad'tır. Gerçekten de tanrıya inanmıyor olsa da, insanın var oluş karşısında yaşadığı akıl karışıklığının getirdiği huzursuzluk ve bunalım roman boyunca onun yakasını hiç bırakmayacaktır. Suad, gerek aile içinde, gerekse özel hayatında hiçbir biçimde sevilmeyen, sevilmediğinin de gayet farkında olan bir insandır. Belki de bu yüzden içinde bir parça sevincin, mutluluğun olduğunu sezdiği her şeye karşı daima düşmanca bir tutum içindedir. Öte yandan uzunca bir zamandır verem hastalığıyla boğuşan Suad, alkolle, gece hayatıyla sarmaş dolaş haz odaklı hayatının kendisini hızla tükettiğinin farkındadır. Okuduğu kitapların zihninde ve ruhunda giderek şiddetini artırdığı şüphe ve "huzursuzluk" la, sevilmediğini, önemsemediğini düşündüğü çevresindeki insanlara son bir ders vermek ister. Bilindiği üzere romanın sonunda Suad intiharı seçecektir, ancak onun intiharında kişisel, ailevî bazı nedenler olduğu açıksa da, esasında o bu eylemi, büyük bir aşk yaşadıklarını gördüğü Nuran ve Mümtaz'ın arasını bozmak, onları mutsuz etmek için yapacaktır. Roman boyunca öne sürdüğü düşünceler, bir söylem analizine tabii tutulduğunda, Suad'ın intiharında, ister uhrevî isterse dünyevî olsun, her türlü meseleye rasyonel bir akılla yaklaştığı, dolayısıyla zihniyet dünyasını biçimlendiren parametrelerin temelinde modernleşmeye içkin radikal bir pozitivizminin bulunduğu iddia edilebilir. Uğurcan (2006: 97)'a göre; romanda kültürel devamlılık düşüncesini temsil eden İhsan'ın ve

estetik bir bakışla mâziye derin bir hasret duyan Mümtaz'ın aksine, Suad'ın zihniyeti karşı kutbu temsil eder. Yazar, onun "mâziyi ve Batıyı inkâr etmekle kalmayıp," 1930 sonları Amerika ve Sovyet Rusya'nın idealize ettiği "yeni bir dünyanın" ve "insanın" özlemini çektiğini söyler. Suad, bu "yenidünya" nın ve insanın doğabilmesi için insanlığı yok edecek bir savaşa ya da başka bir felakete dünden razıdır. Ona göre insanlık bu "ölü kalıplardan ancak bir yangınla kurtulabilir." İnsanlığın "iyinin ve fenalığın üstüne çıkmakla, gerçek hürriyete kavuşarak bir tanrıya dönüşeceğine inanan Suad'ın buna benzer düşüncelerinin arka planında, bütün geleneksel değerleri ve dinle ilgili kültürel unsurları, bir an önce terk edilmesi gerekli "köhne" fikirler olarak gören devrimci Marxizmden olduğu kadar, Nietzsche'nin "üstinsan" (Übermensch) düşüncesinden de izler olduğu söylenebilir. Romanda Suad ayrıca, Allah'ı kendinde öldürdüğünden, böylece gerçek hürriyetin tadına vardığından (Tanpınar, 1964: 268) söz eder. Bu düşüncelerinden hareketle, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan yolda Suad'ı, aşırı örneklerinden birini Beşir Fuat'ta bulan, kültürel olarak topluma/kendine yabancılaşmış, deneyden ve pozitif düşünceden başka hiçbir mefhum tanımayan aydının edebiyattaki izdüşümlerinden biri olarak düşünmek de mümkündür.

3.1.6.3.2. "Huzur" da Bir Madalyonun Tersi ve Yüzü Olarak Suad ve Mümtaz

"Huzur" da Suad, "alafranga züppeden alafranga haine, oradan da Batıyı tam olarak tanımadan Batı için sahici olan bunalımları "taklit" etmeye kadar giden yarı aydınları" sembolize etmektedir (Tural, 2010: 1487). Yazar, romanın adının ironik bir biçimde zıddını, başka bir ifadeyle huzursuzluğu temsil ettiği gerçeğinden yola çıkarak, romandaki huzursuzluğun, o dönem bir "aydın hastalığı" olan nihilizmin bir fonksiyonu olduğundan söz eder ve bu felsefî düşüncenin "Suad'ın şahsında mahkûm edildiğini" söyler. Yazarın bu düşüncesinde bir doğruluk payı olduğu söylenebilirse de, aslında romanın derin tasarımına inildiğinde, Tanpınar'ın nihilizmi mahkûm etmek gibi temel bir derdinin olmadığı, tam tersine, romanın asıl meselelerinden birinin kendi ifadesiyle "insanın kâinattaki yeri" olduğu söylenebilir. Tanpınar'a göre; "insan bütün bir kâinattan sorumludur" ancak o bu sorumluluğu taşıyacak çapta değildir. İşte bu durum, onun yaşadığı huzursuzluğun ana nedenini oluşturmaktadır (Tanpınar, 2002: 211). Erkol'a (2002: 261) göre ise; "Huzur" da Suad, "Mümtaz'a tamamen zıt bir erkekliğin temsilcisi" olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak yazarın söylediğinin aksine, romanda Suad'ın nihilist ve anarşist düşüncelerine açık bir tavır içinde görünen temel karakter, aslında düşünce ve tavırlarıyla romanın son bölümüne kadar bize onun zıddını temsil ettiğini düşündüren Mümtaz'dan çok, Mümtaz'ın da rahle-i tedrisinden geçtiği İhsan'dır. Romanda, toplumsal meselelerinin halledilebilmesi için, siyasî, iktisadî, sosyokültürel alanlardaki temel ihtiyaçlardan yola çıkılması gerektiğinden dem vuran, ferdin karşısında millete, cemiyete öncelik veren dengeli ve akılcı kişiliğiyle İhsan, yanında yetişen Mümtaz'ın sosyal kimliğinin şekillenmesindeki en büyük aktördür. Ancak bilindiği gibi insan sadece sosyal kimliğinden ibaret bir varlık değildir, sosyal kimlik bir bakıma tıpkı bir buzdağı gibi, insan kişiliğinin yüzeyde kalan bölümünü oluşturur. İnsanın içinde bir de, Mümtaz'ın kişiliğinde de görüleceği gibi, çocukluğunun

erken evrelerinden itibaren oluşmaya başlayan ve bilinçaltının derinlerine kök salan, gücünü ise ne zaman, ne şekilde dışa vuracağı tam olarak kestirilemeyen, "bireysel bir kimliği" vardır. Mümtaz'ın, romanın sonlarına doğru yaşadığı kişilik bölünmesinin getirdiği kimlik krizinin etkisiyle, İhsan'ın kendisine sunduğu insan ve dünya tasavvurundan adım adım uzaklaşarak Suad'ın nihilist düşüncelerinin etkisine kapılması, bu bireysel kimliğin yıkıcı ve dönüştürücü gücü hakkında bize bir fikir verir. Aydın'a (2013: 177) göre; "Huzur" da nihilizm, hem Mümtaz'ın hem de onun bir bakıma alter egosunu temsil eden Suad'ın zihin dünyalarını kuran temel düşüncelerden biridir. Suad'ın romanda kendini savunurken söylediği kimi sözler dikkate alındığında Aydın'ın söylediklerinde bir doğruluk payı vardır. Suad, romanın adını taşıyan üçüncü bölümünde, hayatı, sadece zaman öldürmek, yiyip içmek için yaşadığı, evlenmesinin bile belli başlı bir anlamı olmayan sıradan bir olay olduğundan söz eder. Aynı şekilde adım adım "çürümek" ve "uçuruma her an ben varım" demek için hayatta kaldığı yönünde ortaya saçtığı düşünceler, nihilizmin, onun zihin dünyasındaki etkilerini açıkça ortaya koymaktadır (Tanpınar, 1964: 267-268). Kanımızca yazarın sözünü ettiği nihilizmin yanı sıra, "Huzur" da, gerek Suad'ı, gerekse Mümtaz'ı 'kara bir delik' gibi içine çeken diğer bir felsefî düşünce varoluşçuluktur. Ancak romanda özellikle Suad'ın düşüncelerinde açığa çıkan varoluşçuluk, Heidegger'in ve Sartre'ın varoluşçuluğu gibi, insanın kendini yaratma sürecinin temellerini oluşturan olumlu niteliklere sahip değildir. Bu varoluşçuluk, izlerini Albert Camus'un, başta "Yabancı" romanı olmak üzere diğer eserlerinde bulabileceğimiz, hayatı, anlamsız ve absürd (saçma) bulan, hiçlikle yaralı, kötümser bir varoluşçuluktur. Bilindiği gibi Sartre'ın ve Heidegger'in varoluşçu yaklaşımına göre; her insan, hayatın kendisine tanıdığı fırsat ve imkânlar içinde kendi özünü biçimlendirmek, bu yönde bilinçli bir çaba harcamak durumundadır. Bu, insanın, kendisini hem yeteneklerine, hem de sosyal ve kültürel sermayesine göre gerçekleştirdiği bir süreçtir. Dolayısıyla, aslında "varoluş" denilen "şey", bir bakıma,

toplumsal bir varlık olan insanın bilinçli yaratmalardan doğar. Ümran Türkyılmaz, “Albert Camus' ün, “Caligula” sında Yaşam Ölüm Diyalektiği” adlı makalesinde, onun insana ve hayata bakış açısını şu sözlerle dile getirir. Camus’a göre, insanın sonlu bir varlık oluşu, bir yandan onu hiçbir zaman çözüme ulaştıramayacağı "yaşamın anlamı nedir?" sorusuyla karşı karşıya getirirken, diğer yandan "yaşama karşı başkaldırmayı" da beraberinde getirmektedir. Çünkü ölüm kaygısının yarattığı hiçlik ve bu hiçliğin neden olduğu uyumsuzluk, insanın yaşamı üzerinde daha üst bir bilinç geliştirmesine neden olmaktadır. Yazara göre, uyumsuzluğun bilinci olarak özetlenebilecek bu duygu ve düşünce boyutunda birey, artık ölüme olumlu bir anlam verecek ve yaşamın her an ölümün içinde yeniden oluşmak olduğunu görecektir (Türkyılmaz, 2015: 117). Öte yandan ölüm gerçeği insan varlığını, hem içerden hem de dışardan çepeçevre kuşatan bir gerçekliktir. İnsanlar çağlar boyunca ölüm korkusunun dehşetine maruz kalmış, ondan sakınmanın, onu kendilerinden uzak tutmanın yollarını aramış deyim yerindeyse âdeta ölümü öldürmeye çalışmışlardır. “Huzur” da, yazarın sözünü ettiği üst bilince ulaşmış iki roman karakteri olarak karşımıza çıkan Suad ve Mümtaz, ölüm gerçeğini sürekli küçümsüyor ya da inkâr ediyor gibi görünseler de, rengi ve kokusu her ikisinde farklı, bir ölüm ya da ‘hiçlik’ (“Nihil”) düşüncesinin baskısı altındadırlar. Suad, hayatı âdeta ölümün bir bekleme odası, ölümü ise bir “çürüme ve “kokuşma” olarak görürken, Mümtaz, -en azından romanın son bölümüne, Suad’ın intiharının öncesine kadar- onu, daha çok, içinde dünyevî ve uhrevî olağanüstü lezzetler barındıran, ezelin ve ebedin kaynağı olduğunu düşündüğü insanüstü bir hakikatin yansıması olarak görür.

Hegel (1986: 51), insanın, tanrısal sese, kesin bir biçimde bel bağladığında, kendisiyle aynı kanıda olmayanları, “içlerinde aynı şeyi duymayan kimseleri “defterinden sildiğini” söyler. “Huzur” da Mümtaz, çocukluğundan beri içindeki bu “tanrısal sese” kulak vermiş, kimlik edinme sürecinde ise, İhsan’ın her ortamda yüksek perdeden dile getirdiği Allah, din, medeniyet, kültür, fert, cemiyet, imtidad gibi

kavramlar üzerine bina ettiği düşüncelerinden derin bir biçimde etkilenmiştir. Ancak Hegel'in sözünü ettiği bu ilahî ses, estetik düzeyi yüksek bir kültürel Müslüman olan Mümtaz'ın ruhunu hiçbir zaman bütünüyle ele geçirememiş, dinsel açıdan düşünce ve duygularını katılaştıramadığı gibi, onu 'sade bir Müslüman' olarak kendisine biat ettirmeyi de başaramamıştır. Romanda Mümtaz, Klasik Türk Musikisi dinlerken ya da Nuran'la, İstanbul'un başta camiler olmak üzere kültürel dokusunu keşfe çıktığında, bu sesi daha bir yakından duyar. Boğaz'ın iki yakasındaki güzellikler arasında, İstanbul'un tarihi mekânlarında, Müslüman mahallelerinin sokaklarında izini sürdüğü, âdeta çinilere, cami avlularına, sade Müslüman insanın bakışlarına sinmiş bu ses, kimi zaman onda derin bir sevinç, kimi zamansa kendisinin bile tam olarak bilemediği bir keder uyandırır. Bu sesin, romanın sonlarına doğru, belki de Mümtaz'ın intihar eden Suad'ın hayaletiyle karşılaşmış olmasının, annesini kaybettiğinden beri içinde büyümeye başlayan boşluğun ve Nuran'ın onunla evlenmekten vazgeçerek eski kocasına dönmesinin etkisiyle, insana huzur veren o ilahî rengini birdenbire yitirerek şeytanî bir ton kazandığı görülür. Mümtaz'ın çocukluğundan beri, tıpkı bir merhamet, iyilik ya da şefkat gibi içinde taşıdığı bu ses, giderek onu, inandığı değerler, düşünceler konusunda sürekli şüpheye sürükleyen bir nitelik kazanmaya başlar. Mümtaz, bu süreçte artık ruhsal bütünlüğünün yavaş yavaş dağılıp parçalandığını, okul yıllarından beri rahle-i tedrisinden geçtiği İhsan'ın insana, dünyaya, topluma ilişkin düşüncelerinden giderek uzaklaştığını, Suad'ın anarşist kişiliğinde ve nihilist düşüncelerinde, kendisine yakın gelen bir şeylerin bulunduğunu hisseder. Aslında Mümtaz'ın, çocukluk ve ilk gençlik anılarında da sözünü ettiği gibi, Suad, düşünce ve eylemleriyle ta başından beri onun için bir ilgi odağı olmuştur. Ancak Mümtaz, Suad'ın "zekâsını, konuşmasını" çok beğenmekle birlikte, yine de onda, her zaman kendisini "rahatsız eden bir taraf" olduğunun farkındadır (Tanpınar, 1964: 81). Mümtaz, Suad'ta, fiziksel ve ruhsal açıdan kendisinde olmadığına inandığı kimi üstün özellikler olduğunu düşünmenin getirdiği

güvensizlikle, Nuran'ın Suad'la ilişkili söylediği kimi sözlerin, takındığı kimi tutumların arkasında hep bir imâ, başka bir ifadeyle hep bir bit yeniği arar; Nuran'ın Suad'a karşı, arkadaşlığı aşan kimi kadınsı duygular içinde olduğunu düşünür. Bu düşünce, roman boyunca Mümtaz'ın yakasını bir türlü bırakmaz, onu sürekli huzursuz eder. Annesini çok erken yaşta kaybetmiş olmanın, 'erkekliğe geçiş' sürecinde kadınlarla- sözgelimi "bir köylü kızıyla"- yaşadığı kötü tecrübenin de etkisiyle, sorunlarını daha da içinden çıkılmaz bir hale getir. Aslında Mümtaz, her ne kadar kendine itiraf etmekten korksa da, romanın başından beri, Nuran'a duyduğu aşk da dâhil olmak üzere, yaşadığı her türlü tecrübeye gizliden gizliye eşlik eden bir eksiklik ya da yetersizlik duygusu içindedir. Romanın sonunda Mümtaz, kimi zaman yanı başında bir ses olarak duyduğu, kimi zamansa bir hayalet olarak karşısına dikilerek onu sözleriyle tahrik eden Suad'ın dine, Tanrıya, insana, hayata dair düşüncelerinin etkisiyle delirmenin eşiğine gelecektir. Sevgi Sezer (2019: 153), "Gelişimsel Açıdan Ölüm Kavramı" adlı makalesinde, psikoanalitik görüşe göre, "yaşayan her varlığın ilksel (inorganik) konumuna dönme amacını taşıyan yok edici içgüdülere sahip" olduğunu söylemektedir. Yazarın sözünü ettiği bu içgüdü, Suad'ta, ta başından beri hem içsel varlığına hem de dış dünyaya yönelmişken, Mümtaz da zaman içinde gittikçe güçlenerek sadece kendi zihinsel ve ruhsal bütünlüğüne zarar verecek şekilde işler ve onu, ne yapsa bir türlü içinden çıkmayı başaramayacağı bir çıkmaza sürükler. Aydın'a (2013: 245) göre; Suad, aslında "Huzur" da sadece kötülüğü ya da trajik olanı temsil etmekle kalmaz, o aynı zamanda Mümtaz'ın alter egosu olarak onun parçalanmış kişiliğini de tanımlar. Yazarın bu tespiti, Mümtaz ve Suad arasındaki ilişkinin ruhunu ele veren oldukça yerinde bir tespit olup üzerinde dikkatle durulmayı hak etmektedir. Mümtaz'ın kimliğinin romanın sonlarına doğru ikiye parçalanarak zıddına dönüşmeye başlaması, kanımızca romanın daha iyi anlaşılabilmesi için kimlik olgusu üstünde kısaca da olsa durmayı gerektirir. Bilindiği gibi, insan kimliğinin, biri bireysel diğeri

sosyal olmak üzere, birbiriyle diyalektik bir ilişki içinde olan iki yönü bulunmaktadır. Sosyal kimlik, bireysel kimliğin toplumsal ilişkilere dönük yüzü, başka bir deyişle de kişiler arası düzeyi olarak düşünülebilir. Öyleyse sosyal kimlik, gündelik hayatta kişilerin toplumsal statülerini gösteren bir işaretler, semboller ya da göstergeler anlamına geldiği kadar, insanların sosyal davranışlarını etkileyen, kültürel alana ait değerler, kategoriler, roller olarak da düşünülebilir. Elbette ki, söz konusu değerlerin, kategorilerin ve rollerin kaynağında da kültür vardır. Romanda Mümtaz'ın sosyal kimliğinin şekillenmesinde İhsan ve onun vasıtasıyla dâhil olduğu çevrenin büyük bir etkisi vardır. Mümtaz "kültürel alana" ait değerleri ilk elden İhsan vasıtasıyla kazanır ve onu kendine bir nevi rol model olarak alır. Ancak Nuran'la özellikle de Suad'la tanıştığında, Mümtaz'ın düşünce dünyasında, adına ister değişme isterse dönüşme denilsin, çok büyük değişiklikler meydana gelir. Demek ki, kimlik, Mümtaz örneğinde de görüleceği üzere, belirli bir kültürel yapı içinde, ilk gençlikten itibaren sürekli gelişen, değişen ya da daha doğru bir ifadeyle, bu değişim ve gelişimin farkında olan bilinçli bir fail tarafından hep yeniden inşa edilen bir sosyal olgu olarak düşünülebilir. Bu bakımdan kimlik, "toplumsal bir aktör tarafından, anlamın kültürel olarak inşası" olarak (Türkkan, 2011: 14) da tanımlanabilir. Kimliğin özünü oluşturan bileşenler, başlangıçta her ne kadar toplumsal bağlama verili olsalar da özellikle kazanıldıktan sonra öz olarak akışkanlıkları artar. İnsanın çocukluğundan yetişkinliğine devam eden süreç içindeki zihinsel değişimine bağlı olarak, kimliğin sürekli yeni baştan inşa edilmesi bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Öte yandan kimlik ve kişilik arasındaki ayrım sırasıyla "kim" ve "nasıl" sorularına verilen cevaplarda açığa çıkar. İnsanın kendisinin "kim" olduğuna ilişkin sorduğu soru, sosyal psikolojik açıdan ortaya sorulmuş, seslendirilmiş bir sorudur, o yüzden soru diyalektik bir öz taşır ve insan bu sorunun gerçek cevabını ancak başkalarının eş bir deyişle toplumun yüzüne tuttuğu aynada bulur. Söz gelimi "Huzur" da Mümtaz'ın yaşadığı trajedi onun aslında kim

olduğuna dair kendine sorduğu sorular ve bu sorulara aradığı cevaplarla biçimlenir. "Huzur" da, İhsan, Nuran ve Suad'ın düşünce dünyalarının yanı sıra, hepsinin birlikte içinde yer aldıkları toplumsal yapının da hem Mümtaz'ın hem de diğerlerinin kimliği üzerinde büyük bir etkisi vardır. Bu yüzden kimlik, romanda da açık bir biçimde görüleceği üzere, bir toplumsal yapı içinde, insanın toplumsal yapılar ve diğer insanlarla kurduğu ilişkilerle gelişerek yol alır. Bu yüzden, hem insanın içine doğduğu tarihsel bağlamın, hem de sürekli bir biçimde farklı ilişkiler içinde olduğu sosyal, siyasal ve iktisadî yapının, kimliğin şekillenmesinde çok büyük bir önemi olduğundan söz edilebilir (Çapcıoğlu ve Demir, 2020).

Uğurcan'a (2006: 97) göre; Tanpınar Suad'ı "demon" tip olarak çizer. Yine yazara göre; "İhsan'ın doğuştan getirdiği ve iradesiyle pekiştirdiği harmoni Mümtaz'da yoktur." Bu harmoninin olmayışı, romanın başından beri Suad'ın kendisine ve fikirlerine gizli bir hayranlık duyan Mümtaz'ın sonu olacak, romanın sonunda onun bir felakete sürüklenmesine yol açacaktır. Aslında Suad, Mümtaz'ın "düşmanı, onun birinci ve seçkin benliğine saldıran ikinci" dir (Gürbilek, 2012: 139). Mümtaz, roman boyunca Suad'ta kendisine çekici gelen ama aynı zamanda onu ölesiye korkutan "bir şeyler" bulduğundan söz eder. Gerçekte Mümtaz'ı korkutan şey Suad'ın kendisi değil, romanın sonuna kadar 'açık bir yüreklilikle' kabul etmeye yanaşmadığı, onun tuttuğu aynada, kendi yüzünü görmesidir. Romanın sonlarına doğru Suad'ın intiharıyla beraber bir kimlik buhranı yaşamaya başlayan Mümtaz, Suad'la beraber dinledikleri Dede'nin Ferahfeza ayininde, -tıpkı Suad gibi-, buhranına çare olacağını düşündüğü, "mistik ruh nizamını" bulamadığını hatırlar: "Ferahfeza âyini boyunca düşüncesinin geçtiği yerleri bir hatırladı. Garip şeydi bu, bütün âyin boyunca, bir defa olsun mistik bir ürperti duymamıştı" (Tanpınar, 1964: 252). Mümtaz'ın, Suad'ın intiharından önce kendisine bıraktığı mektuptan sadece birkaç cümleyi, okurla paylaşmasından yola çıkan Gürbilek'e (2016: 136-137) göre, "Huzur", yarım kalmış bir romandır. Çünkü romanda

Suad, her ne kadar tefrika bir karakter olduğu için kimi eleştirmenlerce eleştirilse de, Mümtaz'ın benliğinin öteki yüzünü, bir başka ifadeyle de içe bakışını temsil eder. Tanpınar'ın, sonraki söyleşilerinde romanın üçüncü bölümüne adını verecek kadar önemsediği Suad'ın mektubunun ayrıca yayımlamaktan söz etmesi, bu eksikliğinin farkında olduğunu göstermektedir. Carl Custov Jung'a göre; "hiçbir şey çift anlamlılığı yaşamaktan daha zor değildir (Rentzsch ve Şahin, 2018: 245). "Huzur" da başından beri üstadı İhsan'ın, insan, tanrı, toplum, hayat, ölüm gibi varlığa ilişkin felsefî görüşlerine yakın bir görünüm sergileyen Mümtaz'ın, romanın sonlarına doğru Nuran'ın kendisini terk etmesi ve Suad'ın intiharının tetiklemesiyle kendi düşünce ve inançlarından şüpheye düşerek yaşadığı travma, Jung'un bu sözünü doğrular bir nitelik taşır. Bu zaman diliminde gittiği her yerde Suad'ın hayaletiyle karşılaşan Mümtaz, o âna kadar gizliden gizliye hep içinde duyduğu, her duyduğunda onu huzursuz eden bir kıpırdanmanın giderek büyüdüğünü ve âdeta bir vesveseye dönüşerek bütün varlığını bir sarmaşık gibi sardığını görür. Romanın son bölümünde Mümtaz, Emirgân'da, Suad'ın da bulunduğu bir gecede, "ellerini Suad'ın ellerinden nasıl zorla çektiğini ve gözlerine bile bakamadığını" hatırlar ve kendine, "Yarabbim, bu yokuş hiç bitmeyecek mi? Yoksa bu benim çarmıh yolum mu? Suad benim salibim mi?" diye sorar (Tanpınar, 1964: 312). Mümtaz'ın sözünü ettiği yokuş, bilindiği üzere Hz. İsa'nın Kudüs'te yargılanıp mahkûm edildikten sonra sırtında gerileceği çarmıhla beraber yürüdüğü yoldur. Bu yol bugün, ilk durağı Hz. İsa'nın kırbaçlandığı yerden başlayan ve son durağı çarmıhın ağırlığına dayanamayarak yorgun düştüğü yerde biten yol yedi uğraktan oluşur, kimi uğrak noktalarında kiliseler de bulunan bu yolun her bir uğrağı kutsal kabul edilir. "Salib" kelimesi ise Arapça, "zorla almak", "anlamına gelen "selb"'den gelir, tek başına "zorla alıp götüren, ortadan kaldıran şey" anlamındadır. Bu kelimenin bir diğer anlamı ise Hz. İsa'nın gerildiği çarmıh, haç demektir. Aydın'a (2013: 182) göre; Suad'ın intiharı, Mümtaz'ın delirmesiyle sona eren trajedinin başlangıcını hazırlar.

Mümtaz'ın, bilinçaltının (id) baskısı, inandığı değerler (süper ego) ve bilinç (ego) arasında yaşadığı çatışma, benliğinin ikiye bölünmesine yol açarak, yıllardır içinde gizlenen "öteki ben" in varlığını daha bir açığa çıkarır. Aynı şekilde, Suad'ın intiharından sonra onun hayaletiyle sık sık karşılaşması, bilinçaltının bütün kapaklarının birden açıldığı huzursuz rüyalarına, gece kâbuslarına da yansır. Romanda Mümtaz'ın yaşadığı bu ruhsal durumu çarpıcı bir şekilde ortaya koyan kimi sahneler vardır. Söz gelimi romanın son bölümünde Mümtaz, tenha bir sokakta Suad'ın hayaletiyle yeniden karşılaşır ve aralarında şöyle bir konuşma geçer: "Suad, dedi. Niye geldin? Niçin beni bırakmıyorsun. Bütün gün ve gece benimle uğraştın! Yeter artık! Beni bırak!" Suad, Mümtaz'ın bu sözlerine "Niye gelmeyeyim Mümtaz? Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım ki" şeklinde bir cevap verir. Konuşmanın ilerleyen satırlarında Suad'ın: "Dedim ya… Seni hiç yalnız bırakmadım. Hep Yanındaydım!" (Tanpınar, 1964: 352) sözleri, tıpkı yapışık ikizler gibi, her zaman bir arada olma vurgusunu güçlendirir. Bu cevap, Tanpınar'ın Suad'ı aynı zamanda Mümtaz'ın "öteki" yüzü olarak tasarladığının, başka bir ifadeyle geniş anlamında insanı, tıpkı bir madalyonun tersi ve yüzü ya da bir Janus gibi, içinde her zaman birbirine dönüşme potansiyeli barındıran zıt kutuplu bir varlık olarak kurguladığının açık bir kanıtıdır. Orhanoğlu (2018: 241) "Kendilik Değişmeleri Üzerinden Bir Bilinç Okuması: Tanpınar'ın Aynasında Gerçekliğin İkiz Rüyaları" adlı makalesinde, Joseph Cambell'in "Kahramanın Yolculuğu" kitabına atıfta bulunarak, modern dünyada insan ruhunun bilinçli ve bilinçdışı alanları arasındaki iletişimin kesildiğini, insanların bu durumun farkında olarak ikiye ayrılmış bir halde yaşadıklarından söz eder. Yazara göre; bu gerçeğin farkında olan Tanpınar, Freud'un 1907 yılında yayımlanan "W. Jensen'in Gradiva'sında Hezeyan ve Düşler" adlı makalesini okumuş olmalıdır ve öğretmenlik için Erzurum'a vardığında yanında Verlaine, Dostoyevski ve Freud'un kitapları vardır. Gerçekten de "Huzur" da, gerek Mümtaz'ın gerekse Suad'ın zihin haritalarında, Dostoyevski ve Freud'un yanı sıra,

Tanpınar'ın yakından tanıdığı Nietzsche'nin felsefî düşüncelerinden derin çizgiler görmek mümkündür. Ancak hemen söylemek gerekir ki, bu çizgiler, hayata, insana karşı büyük bir kötümserlikle dolu Suad'ın ruhsal ve zihinsel dünyasında, hem Mümtaz'ınkiyle kıyaslanamayacak kadar baskındır hem de Mümtaz'ın aksine, toplumsal ilişkilerinde bir eylem halindedir. Ayrıca, Mümtaz'ınkinden daha derin bir "huzursuzluğu" yaşayan romanın sıra dışı kahramanı Suad'ın saldırganlığı, hem içinde yaşadığı toplumun ahlaki ve kültürel değerlerine, hem de kendi içsel varlığına yöneliktir. Romanın son bölümünde Suad'ın hayaleti Mümtaz'ın üstündeki hâkimiyetini giderek artırır, İhsan'ın rahle-i tedrisinden geçip, Emin Bey'in üflediği neyde ya da Nuran'a duyduğu aşkta yekpâre, parçalanamaz bir hakikate yükseldiği sanısına kapılan Mümtaz'ın dünyasını başına yıkar, deyim yerindeyse ocağına incir ağacı diker. Mümtaz için bu yıkım sonun başlangıcıdır, artık büyü bozulmuş, dünya Mümtaz'ın gözünde vahdeti vücudu temsil eden bir tecelli mekânı olmaktan çıkmıştır. Varlık âlemi, Mümtaz'ın bakış açısına, tek tek, parça parça girmeye başlamıştır: "Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı ayrı görüyorum (…)" Suad, Mümtaz'ın bu sözlerine "Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun." Daha önce "etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun." Oysa "ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir" şeklinde cevap verir. Bu konuşmada Suad, "Peki şimdi benim benliğim yok mu?" diye soran Mümtaz'a, benliğinin kendi avcunun içinde olduğunu söyler, avcunu açarak içindekini Mümtaz'a uzatır (Tanpınar, 1964: 350). Romanın bu bölümünde Tanpınar'ın kurduğu aşağıdaki cümleler, yazarın hem lezzeti emsalsiz üslubuna hem de romandaki nihilist ve varoluşçu unsurlara güzel bir örnek olarak gösterilebilir:

> Avcunu Mümtaz'ın burnuna doğru uzattı. Küçük… ve acaip bir hayvan, kabukla meşin arasında tanımadığı bir teşekkül bu avcun içinde küçük tekallüslerle kımıldıyordu. (…) Mümtaz bu kadar güzel bir şey görmemişti. Ne billûr, ne elmas bu içten parıltıyı verebilirdi. Bu donuk, hiç kamaştırmayan, sadece kendisi için bir aydınlıktı ve bu aydınlık, avucunun içinde küçük; yengeç biçimli bir hayvan,

> söylendiğine göre kendi benliği, küçük tekallüslerle bir damar gibi, açılıp kapanıyor, içten içe işliyordu (Tanpınar, 1964: 350-351).

Gürbilek'e (2012: 91) göre, "Huzur" da Tanpınar, aslında Mümtaz'ın bir arketipi (öteki ben'i) olduğu romanın sonlarına doğru daha iyi anlaşılacak olan Suad'ı, bir münkir, İhsan'ı bir üstat, kendini temsil eden Mümtaz'ı ise bir estet olarak tasarlamıştır. Gerçekten de Suad, temsil ettiği değerler açısından ele alındığında, dinsiz ve tanrısız bir karakter olarak kültürel yabancılaşmanın yol açtığı krizi temsil eder. Yazarın dediği gibi, Tanpınar'ın Suad'ı Mümtaz'ın bir arketip'i bir diğer deyişle alter egosu olarak tasarladığı açıktır: Romanın son bölümünde Suad'ın hayaletiyle karşılaşan Mümtaz'ın, "Evet, Suad'tı. Ama ne kadar değişmişti. Olduğundan daha büyük, çok güzel âdeta muhteşem bir Suad'tı. (…) Zalim ve Güzel.." deyişi, romanda bu minval üzere karşımıza çıkan bir çok cümleyle beraber bu durumu doğrulamaktadır. Okumuş ve İdris'e (2012: 112) göre ise; "Huzur" da, İkinci Dünya Savaşı'nın Mümtaz üzerindeki etkisi, zaman karşısında yabancılaşmanın sadece toplumu değil, yaşanılan bütün bir çağı içine aldığını göstermektedir. Gerçekten de romanın sonunda İhsan'ın geçirdiği ağır bir hastalıkla yatağa bağlı kalışı, "kurtuluşa" giden yolda Tanpınar'ın "sahici insanının" çöküşünü akla getirdiği gibi, simgesel bir okumayla, İhsan'ın Mümtaz üstündeki hâkimiyetinin de giderek kaybolduğunu düşündürür. "Huzur" un son sayfalarında, elinde İhsan'a aldığı ilaç şişeleriyle sokak ortasında Suad'ın hayaletiyle son kez karşılaşan Mümtaz, Suad'ın, kendisini bütün acılardan kurtarma vaadine, "gelemem yapacağım işler var (…) Ben yükümün derecesine yükselebilirim Yükselemezsem altında ezilmeye razıyım. Fakat seninle gelemem" (Tanpınar, 1964: 355) diye cevap verir ve Suad'ın şiddetle yüzüne vurmasıyla yere düşerek avcunda sıkıca tuttuğu ilaç şişesini kırar. Eve avcu kan içinde ulaşan Mümtaz'ın, içeri girdikten biraz sonra ani bir hamleyle merdivenlere doğru koşması, ancak daha ilk basamağında başını ellerinin arasına alarak, âdeta delirmenin eşiğinde öylece kalakalması ve bu esnada radyodan İkinci Dünya Savaşı'nın başladığının anons edilmesi, Mümtaz'ın yaşadığı travmanın

şiddeti kadar, romanın toplumsal arka planına da ışık düşürür. Başka bir ifadeyle yaşadığı kâbus gibi olaylar Mümtaz'ı delirmenin eşiğine getirirken, insanlık da eş zamanlı olarak toplumsal bir delirmeye doğru koşar adım gitmektedir. Ayrıca romanın sonunda, İhsan'ın doktorunun, "artık benimsin, sade benim" (Tanpınar, 1964: 356) der gibi Mümtaz'a bakmasıyla, Dostoyevski'nin "Öteki" adlı romanının sonunda, doktor Rutenspitz'in, aynı şekilde ellerini başının arasına almış Golatkin'ne, "Hak ettiğinizden daha iyi, aydınlık, hizmetçisi olan sıcak bir yere gidiyorsunuz" (Dostoyevski; 1997: 152) cevabı arasındaki benzerlik, romandaki Dostoyevski etkisini göstermesi bakımından kayda değerdir.

3.2. Özden Yoksun Bir Dünya: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"

Romanın başkahramanlarından Hayri İrdal'ın hatıraları dikkate alındığında, Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (Bundan sonraki satırlarda SAE olarak anılacaktır.) romanının, Türk-Osmanlı toplumunun Meşrutiyet-Cumhuriyet hattında yaşadığı modernleşme serüveninin ironik bir eleştirisi olduğu söylenebilir. Ancak gerek 1943'te milletvekili olarak devlet bürokrasisinin işleyişini daha yakından tanıma şansı bulan yazarın tecrübeleri, gerekse romanın olay örgüsü ve karakterleri dikkate alındığında, SAE' nün eleştiri oklarını, esasen Cumhuriyet dönemine yönelttiği de iddia edilebilir. Moran (2013: 297), SAE' nün iki farklı uygarlık ya da medeniyet arasında bocalayan Osmanlı-Türk toplumunun modernleşme sürecindeki "yanlış tutumlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir roman" olduğundan söz etmektedir. Karataş'a (2002: 290) göre; Tanpınar'ın SAE romanı, başkahramanlarından "Hayri İrdal' ın kişiliğinde zamanın bölünmüşlüğünü, insan üzerindeki etkisini, değişimi, dönüşümü ve insanın çevresine ve kendine yabancılaşmasını" anlatmaktadır. Abacı (2015:124) ise; romanı, Türkiye toplumunun 20. Yüzyılının ilk yarısındaki dönemini, değişimini, trajikomik bir dille ele alan bir ironi başyapıtı olarak görür ve SAE' nün eleştirilerini doğrudan dönemin bütün üstyapı kurumlarına ve insan ilişkilerine yönelttiğini söyler.

Tanpınar'ın "Huzur" ve "SAE" romanlarının tezli roman olarak değerlendirilebileceğini söyleyen Aydın'a (2006: 171) göre ise; her iki romanda temel mesele, başkahramanlarının kişiliklerinde, iç monologlarında ve tartıştıkları konularda görüleceği üzere, "Şarkın ölümünden ya da yazarın deyişiyle "müzeleşmesinden" sonra Cumhuriyet modernleşmesinin geleceğidir.

Bu araştırmada daha önce de ifade edildiği gibi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Modernleşmenin biçimlenmesinde, Batıdaki toplumsal değişmeleri, temel olarak pozitivizm ekseninde yorumlayan sivil ve askeri elitlerin büyük bir önemi vardır. Bilindiği üzere sosyolojinin kurucu babalarından biri olarak kabul edilen Comte'ın toplum tasavvuru, "işi bilenler" tarafından yürütülecek, rasyonel akıl temelli bir "sosyal mühendislik" anlayışına dayanır. Tanzimat'tan beri Türk-Osmanlı toplum yapısını Batılı normları dikkate alarak yeniden biçimlendirmek isteyen sivil ve askeri elitler, Comte'un da hocası olarak değerlendirilen Saint Simon dâhil birçok pozitivist sosyolog ve düşünürden derin bir biçimde etkilenmişlerdir. Bu sivil ve askeri elitler, Batılı modernleşme sürecinde Osmanlı'dan miras aldıkları toplumun, siyasi ve iktisadî yapısında hemen radikal bir değişikliğe gitmemiş, bu değişimi zamana yaymış, bu dönem içinde özellikle sosyokültürel alanda, dikey düzlemde başlayarak yatay düzleme doğru yaygınlaştırılan reformlarla toplumu Batılılaştırmaya çalışmışlardır. Yapılan reformlar sonucunda, kültürel açıdan ne Batılı ne Doğulu denemeyecek bir insan tipi ortaya çıkmış, bu tip Tanzimat'tan itibaren güçlü bir şekilde romana da yansımıştır. Söz konusu reformlardan en önemlilerinden biri de, uluslararası saatin, takvimin ve ölçü birimlerinin değişmesidir. Böylece Tanzimat'tan beri yüzü, tanrının ilahi zamanından ya da başka bir deyişle döngüsel/mevsimsel zamandan Batılı modern toplumun mekanik/mutlak zamanına döndürülmeye çalışılan geleneksel toplumun zaman kavrayışı, devlet eliyle hukukî bir zemine kavuşturulmuştur. İşte Tanpınar'ın zamansal açıdan II. Meşrutiyet'in son ve Cumhuriyet'in erken dönemlerini içine alan SAE

romanı, bu zaman algısındaki değişimi geniş planda merkezine almakta ve işe mizahın, ironinin, parodinin de koşulduğu eleştirel bir üslup içinde tartışmaktadır. Romanda yaşananlar, modernleşmenin temel parametrelerinin, modernleşmeyi yanlış yorumlayan pragmatik bir kafaya sahip sivil bürokratlar tarafından topluma yerleştirilmeye çalışıldığı bir süreçte geçmektedir. SAE' nün görevi, mekanik zaman kavrayışının, "geleneksel zaman" (içsel zaman) kavrayışına galebe çalacağı, mutlak, tek ve modern bir zaman anlayışını toplumda hâkim kılmaktır. Modern bir zaman anlayışının hâkim kılınmasında ise muktedirler açısından saat, bir sembol olarak son derece önemlidir. Çünkü "saat bir vasıta, bir alettir" ancak "mühim de bir alettir. İnsanlık tarihinde "terakki, saatin tekâmülüyle" başlar (Tanpınar, 2017: 251). Görülen odur ki; SAE' nün kurucu zihniyetine göre; sözgelimi bir meydanda toplanmış insanlara hoparlörle ya da bütün bir topluma radyodan aynı anda saatlerine bakması söylendiğinde, bütün saatler kesinkes aynı zamanı göstermelidir. Bu düşüncenin gerisinde, saatlerin aynı zamanı göstermesinden önce, başka bir önemli koşulun yattığı gerçeği gözden kaçırılmamalıdır; o da, toplumun bu çağrıya kayıtsız koşulsuz itaat etmesi gerektiğidir. Bu koşul, bizi ister istemez, insanların bedensel ve zihinsel faaliyetlerinin "görünmeyen" ya da ilk bakışta kendini hemen ele vermeyen "gizli" bir iktidar tarafından denetlenerek yönlendirildiği otoriter bir devlet anlayışına götürür. Althusser, "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (2014) adlı kitabında, insanların ("öznelerin") kurumsal yapılar içinde, ideoloji aracılığıyla dönüştürüldüklerini ve çağrıldıklarında çağrıya kayıtsız koşulsuz ve âdeta gönüllü cevap verecekleri biçimde kodlandıklarını öne sürer. Öyle ki bu "özneler" toplumsal ilişkilerinin herhangi bir anında çağrıldıklarında, çağrı içinde adları anılmasa bile, çağrının kendilerine yönelik olduğunu hemen anlar ve davete icabette bulunurlar: "Bir yerlerden (genellikle de arkalarından bir yerlerden) bir çağrı yankılanır: "Hey, sen, oradaki!" Dolaşanlardan biri (yüzde doksan çağrılan kişinin kendisi) arkasına döner, inanır-kuşkulanabilir ki söz konusu olan kendisidir, yani çağrının "kendisini"

hedeflediğini anlar" (Atlhusser, 2014: 82). Hülür'e (2008: 156) göre; "Modern toplumda egemen olan biyo-iktidar, baskı değil boyun eğme, zorlama ve şiddet araçları değil gönüllülük üzerinde yükselir. Bir merkezde veya birilerinin elinde bulunmayan iktidar, bedeni, ruhu, düşünceyi eylemi, algılamayı, disiplinsel tekniklerle üretir ve denetler." SAE' de toplumun zaman algısının dönüştürülmek istenmesiyle hedeflenen aslında tam da budur. SAE, radyo ve gazete ilanlarıyla güya bu işe gönüllü çalışanlar arar, ancak müracaat eden insanlar arasında liyakati hiçbir biçimde dikkate almadan sadece kendi zihniyetine uygun insanları işe alır. Çalışanlarla lokanta, eğlence mekânlarında başlayan ve daha özele uzanan ilişkilerin yanı sıra, romanda bütün olayların dokusuna sızdırılmış mizah, ironi ve parodi unsurları, aslında iktidarın, Himmet Hülür' ün yukarıda dikkat çektiği gerçek amacını, bir gönüllük, modernlik, özgürlük ve eğlence havası içinde gizlemeye yöneliktir.

Kurulacak olan Saatleri Ayarlama Enstitüsünün önemli sloganlarından bazıları kuruluş amacına uygun olarak şöyledir: "Ayar saniyenin peşinde koşmaktır," "müşterek zaman müşterek iştir," insan zaman şuurudur," "İnsan her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır" (Tanpınar, 2017: 230-231). SAE' nün kurucuları, insanın en az sekiz saatini alacak bir işin, topluma müşterek bir çalışma ahlakı aşılacağına, bunun da insanın hayata bakış açısını, değer yargılarını ve inançlarını değiştireceğine inanmaktadırlar. Onlara göre; zaman, iş ve çalışma arasında kurulacak uyum, insanı geçmiş zamanın tasallutundan kurtararak modern dünyanın bir parçası haline getirecektir. Böyle köklü bir değişime, bu amaca hizmet edecek insanların zihin dünyasından başlamak gerektiğine iman etmiş olan SAE' nün kurucusu Ayarcı' nın, Hayri İrdal' a söyledikleri bu inancın yansımasıdır: "Değişeceksiniz. Hayri Bey değişeceksiniz… Saatleri Ayarlama Enstitüsü her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaçtır" (Tanpınar:2017: 251). Roman, bütünüyle bu inancın nasıl ve hangi yöntemlerle başarılacağına odaklanmış görünmekle beraber, okura geniş anlamında özden yoksun olduğu kadar

trajikomik de olan bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. Tanpınar'ın "Huzur" da mâzi-âti, eski-yeni, Şark-Garp, gelenek-modernleşme, fert-cemiyet gibi başlıklar altında tartışmaya açtığı konuların, SAE' de söylem düzeyinden uygulamaya, başka bir ifadeyle cisimleşme sürecine geçtiği görülmektedir. Bu geçiş, aynı zamanda, "Huzur" un başkahramanlarının zihinsel ve ruhsal dünyalarında olduğu kadar, mimaride, musikide, dinde, tabiatta da henüz rengini ve kokusunu bütünüyle yitirmemiş ilahi/mevsimsel zamandan, çalışma, üretim ve iş hayatı ekseninde tasarlanan mutlak/mekanik zamana trajik bir düşüştür. SAE' de, "Huzur" un insan ve toplum tasavvurunun birdenbire solduğu, her şeyin âdeta bir vodvile ya da tuhaf bir parodiye dönüştüğü bir dünyayla karşılaşılır. "Huzur" a kimliğini ve derinliğini kazandıran toplum, hayat, kültür, sanat, kadın, aşk, musiki, mimari, tabiat gibi her türlü gerçekliğin yanı sıra, lezzeti emsalsiz üslubu da, SAE' de derinliğini yitirerek sığlaşır. Aydın'a (2006: 179) göre; SAE' nün topluma dikte ettiği modern hayat, "Huzur" da görüldüğünün tersine, "mükemmelliği aramaz." Tanpınar'ın bu romanında, "estetik zevkler, seçkinci olmaktan çıkar ve anonimanın isteklerini yansıtır." Yazarın söylediği gibi, gerçekten de "Huzur" u emsalsiz kılan bütün estetik değer ve gerçeklikler, SAE' de, özünden uzaklaşarak deyim yerindeyse aslının soluk bir kopyası haline gelir, hatta bir adım daha atarak söylemek gerekirse, kendi özlerine yabancılaşarak yozlaşırlar. Sözgelimi SAE çalışanlarından, "üç kocasından da darılmadan dostça ayrılmaya muvaffak olmuş, günde on iki saat konuşan Halit Ayarcı' nın akrabası Nermin Hanım, romanın bir yerinde Hayri İrdal' a; "Kocam kıskanmaz. Zaten aklı başında bir insan bu asırda karısını kıskanmaz. Bugün aile, artık arkadaşlık üzerine kurulmuş bir müessese oldu. (…) Benim arkadaşlarımdan birinin kocası küçük kızlara meraklıymış…" (Tanpınar, 2017: 221) der. Yine, romanın sonlarına doğru Hayri İrdal' ın, halasının evinde düzenlenen içkili toplantıdan söz ederken söylediği, "karımın arkasında ellilik buldok köpeği kılıklı bir herif, bir elinde iki kadeh içki, ben çekilir çekilmez atılmaya hazır gibi bekliyordu" cümlesi ve daha

kötüsü karısına yönelik, "kimdir bu Allah'ın münasebetsizi, daha iyisini bulamadın mı?" (Tanpınar, 2017: 333) sorusu, evlilik kurumunun yanında, kadının ve erkeğin yozlaşmış ahlâk anlayışı hakkında bir fikir verir. Başka bir çarpık bakış açısını, Halit Ayarcı' nın, Mahur, Rast, Acemaşiran gibi Türk Klasik Musikisinin makamlarını bile birbirinden ayıramadığı halde şarkıcılığa özenen, hem yeteneksiz, hem de çirkin baldızı hakkında kendisine serzenişte bulunan Hayri İrdal' a verdiği ironik cevap da bulmak mümkündür: "Çirkin, diyorsunuz, binaenaleyh bugünün telakkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü, diyorsunuz, şu halde dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir. Kabiliyetsiz diyorsunuz o halde muhakkak orijinaldir. Yarın baldızınızla meşgul olurum… Yarından itibaren meşhurdur" (Tanpınar, 2017: 227). Estetik konusunda Halit Ayarcı' ya rehberlik eden esas ölçü, mevzu bahis sanatın yani musikinin kendi ölçüleri değil, kitlede uyandırdığı heyecan ve alkıştır, başka bir ifadeyle; onun için önemli olan şey, kalabalığın estetiği, vasatın güzellik anlayışıdır. Ayarcı, İrdal' a, artık içinde yaşadığımız modern dünyada, insanların, musikiyle "kendi boşluğunu bir parça duyguyla doldurmak, kendini süslemek" istediğini, gerçekte yıllarca eğitim gerektiren bir sanat dalı olan musikiden hiç anlamadıkları için, "şarkıları güfteleri için sevdikleri" nden söz ederek konuşmasını: "Zavallı Hayri Bey, siz garip bir adamsınız. Sizin bahsettiğiniz ölçüler geçmiş zamanda kaldı. (…) Şimdi artık o klasik devirde değiliz" (Tanpınar, 224) cümlesiyle tamamlar.

SAE' deki dünya, Weber'in söyleyişiyle tamamen "büyüden arındırılmış" bir dünyadır ve yine onun kapitalist bürokrasinin insan karşıtı doğasını eleştirmek için kullandığı kavrama müracaatla söylememiz gerekirse; "demir bir kafesi" andırır. Romanda, bütün bir toplumu ortak bir zaman algısına kavuşturabilmek için yapılan çalışmalar, kurulan ilişkiler, bu minval üzere dile getirilen söylemler dikkate alındığında, Batıdan yanlış bir biçimde devşirilen "pozitif bilim" anlayışının, rasyonel akıl kavramının, "Batılı modernleşmenin" gereklerine kayıtsız şartsız biat etmiş bir

insan ve toplumun tasavvurunun yüceltildiği görülür. Ancak SAE vasıtasıyla tasarlanan ve mutlak/ortak bir zaman anlayışına uygun olarak bir eşgüdüm içinde üretim yapması planlanan insanların romanındaki temel özelliklerinden biri, gerçek bir çalışma ahlakından ve liyakatten yoksun oluşlarıdır. Kaldı ki, SAE' de görev alabilmek için liyakat falan önemli bir ölçü değildir, zaten kurucularına göre; Enstitü'nün verimli çalışabilmesi için, "işe uygun insan değil, insana uygun iş" gereklidir. Halit Ayarcı'ya göre ise; SAE'de işe alınacak "memurların yarısı, kendi akraba ve yakınları olacak. Yarısı da dışarıda güvendikleri yüksek insanların tavsiyeleri" yle iş başı yapacaktır (Tanpınar, 2017: 244). Bu dünyanın ikiyüzlü insanları için esas olan şey, her ne olursa olsun kendi öz çıkarlarıdır. Bir işin gereklerini hakkıyla yerine getirmeye çalışmaktan ziyade getirir gibi yapmaktır. Aslında herkes, yapılan işlerin saçma olduğunu, bu gidişatın olumlu bir sonuç vermeyeceğini, kralın aslında çıplak olduğunu içten içe bilmekte, ancak bunu krala söylemeyi kendi çıkarlarına uygun görmediğinden her şeyi oluruna bırakmaktadır. Sözgelimi, mimarisi, bu işten hiç anlamayan Hayri İrdal'ın üstüne kalan SAE' nün yapımını, bina planında kendilerine, geniş odalar tahsis edildiği için canı gönülden desteklerler. Ancak iş, bu yapım sürecinin bir parçası olarak kendi evlerinin de "saat evleri projesi" kapsamında SAE'ye benzeyecek bir biçimde dönüştürülmesine gelince, desteklerini hemen çekerek Hayri İrdal' ın düşmanı haline gelirler. "Saat Evler Projesi" ne karşı yapılan itirazlarda, SAE'nin kuruluşu sürecinde, İrdal'ı destekler görünen karısı ve kızlarının başı çekmesi, romandaki ikiyüzlülüğün ve çıkarcılığın boyutlarını göstermesi bakımından kayda değerdir.

SAE'yi "Huzur" dan ayıran bir başka özellik, "Huzur" da Suad dışındaki bütün kahramanlar olumlu karakterlerden oluşurken, SAE'de, Ahmet Zamanî, Muvakkit Nuri Efendi ve Ahmet dışında olumlu kahramanın olmayışıdır. İşin tuhafı, söz konusu kahramanlardan Ahmet Zamanî, kendisinden Enstitü için bir tarih kitabı kaleme alması istenen Hayri İrdal' ın "yarattığı", daha doğru bir tabirle uydurduğu, kurmaca bir

karakterdir. Muvakkit Nuri Efendi, " yeni" ye karşı "eski" yi, geleneği temsil eden bir zanaatçı, Ahmet ise, geleneksel değerlere bağlı olmakla birlikte, modern zamanın ihtiyaçlarının da hesaba katılmasına inanan olumlu biri olmakla birlikte, romanda gidişatı etkilemekten uzak, karakter düzeyine erişememiş bir 'tip' durumundadır. Ancak onun SAE' nün, entrika ve çıkar ilişkilerinden uzak yaşayan, öz kültürüne yabancılaşmamış tek olumlu tipi olduğu söylenebilir. Öner'e (2015: 11) göre; Tanpınar, romanlarındaki ideal tipleri yaratırken "kahramanların çalışma şekillerini ve çalışma ahlâklarını" da dikkate alır. SAE' de, Muvakkit Nuri Efendi ve Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet, "hakiki çalışmanın nizamından geçtikleri" için ideal tip olmuşlardır." SAE'de ise Öner'in sözünü ettiği bu ""hakiki çalışma nizamı" ndan "yeni" yani modern çalışma nizamına bir geçiş vardır. SAE' nün kurucusu, "modern" çağın insanı Halit Ayarcı' ya göre, yeni olan her şey çok önemli ve değerlidir; "yeninin olduğu yerde başka bir meziyete gerek yoktur", hangi alanda olursa olsun bir şeyin yeni olması, onu eski karşısında üstün hale getirmeye yeterlidir. Halit Ayarcı' nın Hayri İrdal'a söylediği "Siz kelimelerle zehirlenin durun, hayat her gün yeni bir şey keşfediyor" (Tanpınar, 2017: 224-226) cümlesi, "Huzur" da Suad'ın, Boğaz'daki içkili bir mecliste İhsan'a ve Mümtaz'a hitaben söylediği, "hepinizin kafasında sevgi, ıstırap diye bir yığın kelime var. Kelimelerle yaşıyorsunuz" (Tanpınar, 1964: 266) sözlerini akla getirir ve Ayarcı ve Suad'ın zihin dünyasını bir noktada birbirine bağlar. Suad'la, Halit Ayarcı' nın ortak yönü "yeni bir hayat" ve "yeni bir insan" yaratmaktır, onlara göre yeni bir hayatı yaratmanın yolu ise, eski olan her şeyi kökünden kesip atmayı gerektirir. "Huzur" da Suad, Rus Devrimi'ni ve İspanya'da süregiden mücadeleyi örnek göstererek, bunların, yeryüzüne yeni insanı getirecek doğum sancıları olduğunu söyler. SAE' de ortaya koyduğu düşünceler dikkate alındığında, bu konularda Suad kadar donanımlı olmadığı izlenimi uyandıran Halit Ayarcı ise, devrimci değil, daha "revizyonist" bir tutum içinde görünür. Ayarcı'ya göre; hangi konuda olursa olsun "bilgi bizi geciktirir. Zaten (onun)

ne sonu, ne de gayesi vardır." Dolayısıyla temel mesele "yapmak ve yaratmaktır" (Tanpınar, 2017: 347). Ayrıca her iki roman karakterinin söyleminde, "modern hayat" ı kuracağına inanılan siyasal düşünceler, insanın zihinsel ve ruhsal dünyasının, bir başka ifadeyle bireysel kişiliğinin önüne geçirilmiştir. Bu cümleden kasıt, bu kişilerin, kurulacak yeni bir toplumsal düzen adına, kendi kişiliklerinden, neredeyse bütünüyle feragat ettikleridir. Ancak yine de bu iki olumsuz karakteri temelde ayıran ve burada sözü edilmeden geçilemeyecek olan önemli bir farklılık olduğu söylenebilir. Bu da, Suad'ın baskın özelliğinin, anarşist ve yıkıcı, Halit Ayarcı' nın ise, pozitivist ve pragmatik olmasıdır. Dolayısıyla "Huzur" da Suad'ın intihar ederek kendini öldürmesi ne kadar olağansa, SAE' de Halit Ayarcı' nın bir araba kazasında ölmesi de o kadar doğal bir olaydır.

3.2.1. Zamanın ve Mekânın Yapısal Dönüşümü

Zaman ve mekân ancak insanla anlam kazanan kavramlardır. Modernleşmeyle birlikte insanın zaman algısı döngüselden olandan kronolojik (düz çizgisel) olana doğru dönüşmüştür. İnsanın mekânı kavrayışı biçimi, bilinç düzeyine ve estetik algısına bağlı olarak değişir ve ses, ışık, koku gibi unsurlarla kişiselleşir. Zaman ve mekânın birliği, kişisel ve toplumsal hafızanın varlığını sağlıklı bir biçimde sürdürebilmesinin yanı sıra, kültürel ürün ve değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemlidir. Bu birlik aynı zamanda, geçmişi bugüne bağlamak suretiyle, şimdiki zamana da yansıyarak, ona bir anlam ve derinlik katar.

3.2.1.1. "SAE" de Bir Metafor Olarak Zaman ve Saat

Bilindiği üzere edebî metinlerde, özellikle de bir dönemin toplumsal yapısına ışık tutan romanlardaki dilin, kültürün ve söylemin incelenmesinde metaforlar (eğretilemeler) önemli bir yere sahiptir. Metaforlara dayanan bu türlü incelemeler, kültürel hafızayı oluşturan ve dönemin ruhunu yansıtan mimarî yapıların siyasi, iktisadi ve sosyokültürel açıdan anlaşılmasına, yorumlanmasına da yardımcı olmaktadır. SAE'

de zaman ve zamanı mekanik olarak toplumsal yaşamda temsil eden saat metaforu, geçmiş/gelecek, gelenek/modernlik bağlamında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Tanpınar SAE' de, modern, başka bir ifadeyle mekanik ya da mutlak zaman ve saat eğretilemesi (metaforu) üstünden, Türk modernleşme zihniyetinin sinir uçlarıyla müstehzi bir edayla oynar, Batılılaşmanın aksayan kimi yönlerinin ironi dolu bir eleştirisini yapar. Romanın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" gibi absürd bir kurum etrafında dönmesi, saatin, "mübarek", "muaddel", "laik" gibi sıfatlara bürünmesi, Ahmet Zamanî, Muvakkit Nuri Efendi gibi doğrudan ya da dolaylı olarak zaman kavramını çağrıştıran isimlerin oluşu, zamanın, romanın bütün karakterlerini gölgede bırakan başat bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. SAE, "modern uygarlığın" getirdiği yeni zaman anlayışının, bütün toplumun zihnine kusursuz bir biçimde yerleştirilmesi yoluyla, insanların düşünce ve eylemleri arasında sürekli bir ahengin kurulacağına olan 'saçma' inançtan doğar.

SAE' de eski zamanın, dolayısıyla geçmişin bir temsilcisi olarak söz alan Muvakkit Nuri Efendi'ye göre; saatle insan birbirinden ayrılamaz. Ona göre Cenabı Hak insanı kendi suretinde yaratmış, insan da saati kendine benzer bir biçimde icat etmiştir. Dolayısıyla, nasıl ki Allah insanı bıraktığında her şey mahvolursa, insan da saatin peşini bıraktığında aynı şekilde perişan olur. Çünkü: "Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır." Bu da bize göstermektedir ki "zaman ve mekân" ancak "insanla mevcuttur" (Tanpınar, 2017: 32). SAE' nin kurucusu Halit Ayarcı' nın zaman kavrayışı ise, adeta dinden, tanrıdan, geçmişten arındırılmıştır, eski ve yeni zaman kavrayışı arasındaki "çelişkiyi" çözmeye kararlı Ayarcı için, insanın modern zamana ve onun gereklerine uyması, kaçınılmaz bir biçimde bir uygarlık, bir modernlik ölçüsüdür. Aydın (2013: 129) göre; Halit Ayarcı bütün bir roman boyunca söz konusu modern zaman felsefesi üzerinde sürekli bir zihin egzersizi içinde görünür. Ayarcı' ya göre; "terakki saatin tekâmülüyle başlar." (…) Saat bir vasıta bir alettir." İnsanlar, saatlerini

ceplerinde gezdirmeye başladıklarında başka bir ifadeyle "onu güneşten ayırdıklarında" medeniyet büyük bir adım adım atmıştır (Tanpınar, 2017: 251). Hemen anlaşılacağı üzere, Ayarcı'nın sözünü ettiği, güneşin doğuşuna ve batışına verili mevsimsel/döngüsel zaman anlayışı geleneksel toplumu, "saatlerini ceplerinde gezdiren insanların zaman anlayışını temsil eden mekanik/mutlak zaman anlayışı ise sanayileşmiş bir toplumu ifade eder. Ayarcı' nın zamana karşı bu sosyolojik yaklaşımı, bize ister istemez Durkheim'in mekanik dayanışma ve organik dayanışma kavramlarını çağrıştırır. Sosyoloğa göre; mekanik dayanışma, bütün üyelerinin zihninde ortak olan düşünceler, inançlar ve eğilimlere atıfta bulunan bir kavram olarak, farklılıktan ziyade benzerliğin ve geleneksel dayanışmanın geçerli olduğu toplumları ifade eder. Durkheim'e (Coser, A. Levis, 2014: 129) göre; bu tür bir "dayanışma yalnızca kişilikle ters orantılı olarak gelişebilir." Organik dayanışmanın geçerli olduğu toplum ise, işbölümünün bir ürünüdür ve bireyler arasındaki benzerliklerden çok farklılıklardan kaynaklanır. "Bu toplumlarda işlevsel farklılıkların artışı ile toplumun üyeleri arasındaki farklılıklar da artar." Bu bakış açısından hareketle, SAE' de Hayri İrdal' ın, Halit Ayarcı' yla tanışmasına kadar geçen zamanın, geleneksel, bir başka değişle mekanik bir toplumun zamanı olduğu söylenebilir. İrdal'ın çocukluk ve ilk gençlik dönemini kapsayan kendini deyim yerindeyse içten içe aradığı bu süreçte, sosyal kimliğini oluşturan kolektif değerler bireysel kimliğine baskındır. Bu tür toplumlarda temelinde dinin ve ahlaki değerlerin bulunduğu kolektif bilinç, insan zihnini, onun kişiliğini, bireyselliğini geliştirmesine imkân vermeyecek şekilde çepeçevre kuşatmıştır. Dolayısıyla başta İrdal' ın yanında çalıştığı Muvakkit Nuri Efendi, Seyit Lütfullah, Aristidi Efendi, Abdüsselâm Bey olmak üzere romanın bu bölümüne can veren karakterler, adına ister mevsimsel isterse döngüsel/çevrimsel denilsin geleneksel bir toplumun zaman tasavvuru içindedirler. Hayri İrdal da dâhil romanın bu bölümündeki kahramanlarının zaman algısı bize, masalların, efsanelerin, simyanın, büyünün de işe koşulduğu deyim yerindeyse

henüz çocukluktan yetişkinliğe adım atmamış bir dünyanın gerçeklik kavrayışını verir. Zaman burada, kişinin ruhsal ve zihinsel bütünlüğünü bir ahenk içinde tutan, dünyevî olanla uhrevî olan arasında sağlam köprüler kuran mevsimsel/döngüsel bir zamandır. Söz gelimi Belge'ye (2020: 51) göre; Muvakkit Nuri Efendi, "romanın "Milâttan Önce" sinin olumlu kişisi" dir, "Olumlu" olması ise "zamanla itişmesinden değil uyuşmasından" kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Hayri İrdal ve diğer söz konusu roman karakterleri, Ferdinand Tönnies'in kavramlaştırmasıyla söylenecek olursa, hayatlarını "modern" bir toplumun (gesellschaft) içinde değil, bir cemaat/topluluk (gemeinschaft) içinde yaşamaktadırlar. Tönnies, cemaat ilişkilerinin egemen olduğu topluluklarda, kişinin yaratmak için bir çaba harcamasına gerek olmayan, doğal ve kendiliğinden oluşan organik bir iradenin bulunduğuna, bu irade biçiminin aile, arkadaş, aşiret gibi sıcak, samimi ilişkiler içinde geliştiğine inanır. Sosyoloğa göre; cemaat yapısından toplum yapısına dönüşüm sürecinde "gelenek, inanç ve cemaat olgularının yerini bilim ve ticari alandaki gelişmeler alır, böylece kendi kendine gelişen ilişkiler ortadan kalkar, bunlar yerini yapay şekilde gelişen ilişkilere bırakır" (Özer, 2012: 2534). Yaşanan bu değişim sonucunda duygusal/manevi yaklaşımlar ise yerini akılcı/iradi düşünceye bırakacaktır Toplum (gesellschaft) denilen yapıda, cemaatin tersine, hâkim olan irade, hesaba, kitaba, çıkar ilişkilerine dayanan rasyonel iradedir. Bu tür toplumlarda cemaatteki insan ilişkilerinin doğasında mevcut, sıcaklık, kendiliğindenlik, sahicilik, dostluk gibi kavramlar yerini soğuk, önceden kurallarla belirlenmiş, bencil, yapay insan ilişkilerine bırakmıştır. Dolayısıyla Tönnies'e göre; cemiyette (gesellschaft) eş bir deyişle toplumda, cemaatte (gemeinschaft) görülen türden insan ilişkileri yoktur. "Birliktelik duygusundan yoksun olan bu toplumsal yapıda insan yalnızdır" (Yeniçırak, 2015: 142). İşte SAE' de, Enstitünün kurucusu Halit Ayarcı' yla tanışmadan evvel, eski ve yeni arasında sürekli bir ikilem yaşayan, yeniye uymada zorlanan Hayri İrdal, kişiliğinin aksayan bütün yönlerine rağmen henüz bütünüyle "büyüden arınmamış"

böyle bir dünyanın parçasıdır. Kendine yeterli bağımsız bir kişilik ve buna bağlı sağlam bir değerler dünyası kuramamış olan İrdal, romanda, attığı her adımda kendine güvensiz, olayların yol açacağı trajik sonuçları önceden kestiremeyen, yönlendirilmeye açık bir kişilik izlenimi uyandırır. Ancak İrdal'ın dünyası Ayarcı'yla tanışmasından sonra oldukça değişecek, İrdal, romanın sonlarına doğru kendisinin de söylediği gibi, artık 'modern hayatı seven', onsuz yapamayan (!) bir insan olacaktır. Ayarcı ise, başından beri pozitif/rasyonel kafa yapısı, mesafeli tavırları, fırsatçı ve pragmatik kişiliğiyle tam bir toplum (gesellschaft) insanıdır. Başta İrdal olmak üzere hiç olmayacak insanları SAE fikri çevresinde örgütlemesi, yönlendirmesi ve her konuda doğrudan sonuç almaya odaklanmış bakış açısı yönetici kişiliğinin göstergesidir. Ayarcı' nın çevresindekilere sağladığını düşündüğü bütün imkânlara rağmen, romanın sonunda, SAE çalışanlarının "ihanetine uğraması" ise, inandığı "modern gerçekliğin" gözlerini ne denli kör ettiğini göstermesinin yanında, modern dönem insanının ikiyüzlü ve çıkarcı kişiliğini apaçık bir biçimde gözler önüne serer.

SAE' de, mutlak/mekanik zamanı kendinde cisimleştiren bir alet olarak saat, karşımıza, o dönemin toplumunda iki farklı dünyayı ve zihniyeti temsil eden bir simge olarak çıkmaktadır: Laik saat (Çalar Saat), Müslüman Saati (Mübarek). Romanda İrdal'ın babasının bir cami yangınından kaçırdığını söylediği, adına "Mübarek" denilen saat, adından da anlaşılacağı gibi, o dönemin cemaatinde saatin, dini hayatı, ibadeti idare eden bir nitelik taşıdığını gösterir. Başka bir deyişle, "Mübarek", "bizim evliya saatimiz" (Tanpınar, 2017: 362), romanda, merkezinde dinin ve ibadetin olduğu eski zaman anlayışının bir timsali olarak karşımıza çıkar. Tanpınar'ın "Mübarek" e yüklediği anlam, "hevesli" bir edebiyat okuruna, yazarın kesinlikle okuyup ilham aldığını düşündürecek kadar ilginç bir biçimde Haşim'in "Müslüman Saati" adlı birkaç sayfalık denemesini hatırlatır. Haşim (1969: 102-103) söz konusu denemesinde "İstanbul'u yenileştiren ve yerlisini şaşırtan istilâların en gizlisi ve tesirlisinin yabancı saatlerin

hayatımıza girişi" olduğunu söyler. Yazara göre; yeni saatin hayatımıza girişiyle beraber dinden, ırktan, an'aneden hayat alan zevkimiz ve üslûbumuz" kaybolmaya başlamıştır. "Alafranga saatin âdetlerimiz ve işlerimizde kabulü ve alaturka saatin geri safa düşüp camilere, türbelere ve muvakkithanelere bırakılmış battal bir "eski saat haline gelişi, hayata bakış tarzımız üzerinde korkunç bir tesire" yol açmıştır. Yeni saat ve zaman anlayışı yüzyıllardır ruhlara huzur, zihinlere şifa veren "Müslüman saati" nin zamanını tanınmaz bir hale getirmiştir. Ahmet Haşim'in birkaç sayfalık bu güzel denemesinin son iki cümlesi ise, doğrudan Tanpınar'ın "Mübarek" ini çağrıştırır. Aynı zamanda, kanımızca Tanpınar'ın SAE' de, Hayri İrdal üzerinden bütün bir roman boyunca anlatmaya çalıştığı eski zamanla ilgili "derdin" de âdeta tercümesi hükmündedir: "Şimdi Müslüman evindeki saat, başka bir âlemin vakitlerini gösterir gibi, bizim için gece olan saatleri gündüz ve gündüz olan saatleri gece renginde gösteriyor. Çölde yolunu şaşıranlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz" (Haşim, 1969: 104-105). Tanpınar, romanında İrdal' ın ağzından, o dönem saatin, günde beş vakit namazı, ramazanlarda iftar ve sahur vakitlerini, kısaca her türlü ibadeti temsil ettiğini söyler: "Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. (…) "Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi" dir ve "bu sıfatla eskilerin hayatını idare" etmiştir (Tanpınar, 2017: 24). Bu cümlelerden Muvakkit Nuri Efendi'nin "Hâl yoktur, mazi ve onun emrinde bir istikbal vardır. Biz farkında olmadan istikbalimiz inşa ederiz" (Tanpınar, 2017: 86) cümlesine doğru çekilecek bir hat ise, mevsimsel/döngüsel zamanı, Tanpınar üstündeki etkisini "Huzur" da açıkça gördüğümüz Bergson' un iç zaman (süre-"durée") anlayışına bağlar. Değer (2013: 28-29), Osmanlı'da 1677 yılında Malî takvim olarak da bilinen Rumî takvimin geliştirildiğini, bu sistemde ayların ise Jülyen takviminin aylarıyla paralel gittiğini söylemektedir. Yazara göre; birçok konuda karışıklıklara yol açan bu takvim 1917 yılında Osmanlı Meclisi tarafından feshedilmiş, yerine Gregoryen takvimi (Takvim-i Garbî) kabul edilerek Rumî takviminin yerini

miladi takvim almıştır. Toplumsal ve kurumsal alanda ise bu geçişe uyum hemen sağlanamamış, çeşitli takvimler değişik düzeylerde kullanılmış, bu karışıklık Cumhuriyete kadar devam etmiştir. Dolayısıyla Haşim'in "Müslüman Saati" adlı makalesinde belirtilen şikâyetler, olgusal olarak yaşanan bu tür toplumsal değişmelerle yakından ilişkilidir. Öte yandan SAE'de, II. Meşrutiyet dönemine denk gelen zaman diliminde saatin, Osmanlı-Türk toplumu tarafından bizzat üretilen bir alet olmayıp dışardan, sanayileşmiş toplumlardan alındığı belirtilmiştir. Bu durum o dönem toplumun hâlâ döngüsel bir zaman kavrayışına sahip olduğunun göstergesidir: "Muvakkit Nuri Efendi'den öğrendiğime göre, Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş" (2017: 24). Kısaca saat, dönemin ruhunu ele veren ilahi zamanı temsili eden bir alet olarak bütün bir toplumsal hayatı mihverinde döndürmektedir. Oysa Ayarcı' nın "yeni" bir insan ve toplumsal düzen için, iş, çalışma hayatı ve zaman üçlüsünün uyumlaştırılması bağlamında özlemini kurduğu SAE' ye ilham olan saatin akrep ve yelkovanı her daim seküler/laik bir zamanı gösterir. Belge (2020: 47)' ye göre; SAE' de "Osmanlı'nın oldukça gevşek ve geniş ve 'dinî-zamanı' nın "vakit nakittir" e dönüştüğü görülmektedir. Bu durum da bize, modernleşme sürecindeki bütün toplumlarda, mevsimsel/döngüsel zamandan düz çizgisel (kronolojik) bir zamana doğru bir kaymanın yaşandığını gösterir. Dolayısıyla SAE'nin merkezinde yer alan, saat metaforu üstünden ele alındığında, modernleşmenin bir fonksiyonu ya da varyantı olarak da düşünebileceğimiz sekülerleşme, romanda, çok farklı alanlarda yaşanan köklü toplumsal değişimleri hem tetikleyen, hem de bu değişimlere gösterilen tepkilerle sürekli yeni baştan karakterize olan diyalektik bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.1.2. Modernleşme, Çalışma ve İş Bağlamında Zaman

Modernleşme, "insan varoluşunun tüm dışsal şartlarının dönüşümünü ima eden" bir kavramdır (Berger ve Luckman, 2015: 64). Van der Loo ve Van Reijen (2006: 14)

göre ise, farklılaşma, akılcılaşma, bireyleşme ve evcilleşme/evcilleştirme gibi kimi temel paradigmalara sahip paradoksal bir yapıya sahip bir kavram olan modernleşme, "geçen yüzyıllarda kristalize olmuş, bugünkü yaşam tarzımızı şekillendirmiş ve bizi hâlâ belirli bir yöne sevk eden birbiriyle iç içe geçmiş yapısal, kültürel, psişik ve fizik değişimlerin karmaşasını" ifade etmektedir. Yazarların modernleşme tanımından hareketle; bir toplumsal yapıdaki tarihî, siyasi, dini, iktisadi ve sosyokültürel dinamiklerin, toplumsal değişim sürecinde nasıl çalıştığı, modernleşmenin niteliğinin belirlenmesinde hayati önemi haiz olduğu söylenebilir. Kavram, anlam açısından bu tanımlarının yanı sıra, başka coğrafyalarda aynıyla tekrarı mümkün olmayan Avrupa kıtasındaki toplumsal değişmelerin dışında kalan toplumların, bu toplumsal değişmelere uyum sağlamak yolunda gösterdikleri "gönüllü" çabaların tarihine de atıfta bulunmaktadır. Değer'e (2013: 34) göre; Osmanlıda ilerlemeci zaman anlayışına dayalı modern zaman kurgusu, İmparatorluğun çöküş döneminde başlamış, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte, her alanda olduğu gibi, zaman konusunda da yapılan inkılaplarla yeni sisteme uyum süreci başlamıştır. Daha önce, hayatlarını tabiata, dine dayalı bir zaman anlayışına göre şekillendiren, düzenleyen insanlar, yeni zaman algısı karşısında büyük bir şaşkınlık ve kafa karışıklığı yaşamışlar, hem mâzisinden kopuk hem de şimdiki zamanın kendilerine ne getireceğinden habersiz olarak içinde yaşadıkları "modern" zamana yabancılaşmışlardır. Bal'a (2013: 33) göre; yaşadığı dönem, içinde yetiştiği çevre, etkisinde kaldığı aydınlar, "hiciv penceresinden bakarak" sorguladığı değerler açısından değerlendirildiğinde, Tanpınar tam da böyle bir geçiş döneminin aydınıdır ve onun romanlarının merkezindeki temel mesele, Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı savrulma ve sancılardır.

Tanpınar'ın SAE romanı, Batılı modernleşmenin gereğine inanmış, ancak siyasi, iktisadi, sosyokültürel olarak neyin nasıl yapılacağı, modernleşme sürecinin aksaksız yürütülebilmesi, toplumun bu sürece uyum sağlayabilmesi için ne tür toplumsal

kararlara ve kurumlara ihtiyaç olduğu konusunda arayışları bulunan insanların var olduğu bir toplumsal yapıda geçer. Gündüz'e (2009: 247) göre; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adlı romanı, Türk modernleşme projesinin yirminci yüzyılın ilk yarısında, Türk toplumu tarafından nasıl algılandığının alegorik bir hicvidir. Tanpınar bu romanında ne olursa olsun bir an önce "modernleşme saplantısının ancak ve ancak Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi çok cılız ve içi boş kurumlar" doğurduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Gerçekten de romanda Enstitü'nün kurucusu Halit Ayarcı, toplumun zamanın gerisinde kaldığını, o yüzden bir an önce modernleşebilmek için gerekli atılımların yapılması kanaatindedir. Modernleşme atılımı için öyle derin bilgiye gerek falan da yoktur, çünkü hem bunun için zaman yoktur hem de kervan yolda düzülür misali işe koyulmak ondan daha elverişli bir durumdur. Ona göre; ne olursa olsun bir şey, içinde yaşanan zamanın ruhuna uyuyor, uyum sağlıyorsa iyi, değilse kötüdür. Romanda, neyin zamanın ruhuna uyum sağlayıp neyin sağlamadığına ise, değişen şartları dikkate alarak karar verecek son merci sadece Halit Ayarcı' dır. Ayarcı "yeni" ye canı gönülden inanmış teknokrat bir kafaya sahiptir. Ona göre "yeni olan her şey" güzeldir ve o kadar güzeldir ki; âdeta o geldiğinde, kendisi dışındaki her şeyi karanlık içinde bırakır. Öyle ki; Ayarcı'nın gözünde, bir düşüncenin, olgunun, insanın, nesnenin eskiye, geçmişe ait oluşunun bile büyük bir önemi yoktur, kendini "yeni" olanın, "modern" olanın hükmü altında tarif etmesi, onun gölgesinde soluk alıp vermesi yeterlidir, sonrası zaten kendiliğinden gelecektir. Zaten modern zamanda, "kötü" olan her şeyin "gönüllülük" esasına bağlı olarak somut sonuçlara odaklanmış ince bir zekâ tarafından iyiye doğru yönlendirilmesi, yönlendirilemiyorsa biraz eğilip bükülmesi gereklidir. Hem bunda öyle bir beis de yoktur, bu modern zamanın bir gereğidir, herkesin bu gerçeği böyle bellemesi gerekir. Ancak bu noktada hem felsefî anlamda zamanın ne olduğunu, hem de mekanik olarak bir saatin nasıl işlediğini bilen "işinin ehli" bir insana ihtiyaç vardır. Ayarcı' nın kendisinde bu ehliyeti

gördüğü Hayri İrdal'ın, onun kafasındaki zamandan başka bir zamana ait bir insan oluşu çok önemli değildir, esas olan, SAE' nin kuruluşunda İrdal'ın "yeteneğinden" yararlanmaktır. İrdal' ın bir insan sarrafı olduğuna kesinlikle inandığı Halit Ayarcı, adından da anlaşılacağı üzere, o keskin zekâsıyla İrdal'ın bu sürece uyumunu hakkıyla sağlayacaktır. Öner (2015:107), Paul Valery'nin, çalışmanın insan kişiliğine etkisini anlattığı "Fransa Çalışıyor" adlı yazısında, kendi ülkesi Fransa'dan yola çıkarak çalışmanın toplumlar üzerindeki etkisine değinir. Yazara göre; her zanaat, hatta en mütevazı olanı bile, bizde bir ahlâkın ve bir estetiğin temelini atar, o kadar ki bir kimse belli bir işe girmekle başka bir ifadeyle "hayatını kazanma mecburiyetiyle, benliğini tanımaya ve her mevzuda bir anlama kabiliyetine kadar yükselebilir." Bu durum SAE' de, romanının başkahramanı olan Hayri İrdal için de aynıyla geçerlidir. Hayri İrdal, Halit Ayarcı' yla tanışıp enstitüde çalışmaya başladıktan sonra değişip dönüşecek, "bir şahsiyet kazandığını" düşünecektir. Ayarcı' nın, başta Hayri İrdal olmak üzere gelecekte kendi zihniyetinin tıpkıbasımı olarak görmek istediği çalışanlarından öncelikle istediği, kendisinin ortaya koyduğu düşüncelere kayıtsız koşulsuz, harfiyen inanmalarıdır. Halit Ayarcı' nın, modernlik ve zaman arasında kurduğu analojinin gerisinde, kendisi romanda bunu açıkça ve derli toplu bir biçimde dile getiremiyor olsa da, sanki bir saatin parçaları arasındaki uyuma benzeyen bir toplumsal düzen fikri gizli gibidir. Zaten Halit Ayarcı' nın soyadı da, romanda oynadığı role uygun bir biçimde, kurucusu olduğu enstitünün ismine yansımıştır: Saatleri Ayarlama Enstitüsü. Ayarcı' ya göre; böyle bir toplumsal düzenin kurulabilmesinin ilk ve temel şartlarından biri, herkesin saatlerinin, moderni, "şimdi" yi, kısaca "yeni olanı" gösteren tek bir saate ayarlanabilmesini sağlayacak bir Enstitünün kurulmasıdır. Bu enstitünün kurulması insanların kafalarındaki birbirinden farklı zaman algılarının tek ve modern bir zaman algısına dönüşümünü sağlama yolunda atılmış en büyük adımlardan biri olacaktır. Ayarcı için zaman demek çalışma ve iş demektir, insan, iş, çalışma ve zamanın birlikte hareketi bir

çalışma ahengini bir nizamı doğurur. Zamanla insan şuuru arasında doğrudan bir ilişki vardır "Müşterek zaman müşterek iştir" (Tanpınar, 2017: 230). Dolayısıyla SAE' nün kurulmasının ikinci büyük yararı, iş aracılığıyla insanları, çalışma hayatının birbiriyle uyumlu parçaları haline getirerek, modern toplumunun geleceği için güçlü bir görevdeşliğin (sinerjinin) yaratılmasıdır. İnsanı çalışan bir makinenin canlı bir parçası olarak değerlendiren bu tasavvur, Hayri İrdal'ın bir dönem yanında çalıştığı Muvakkit Nuri Efendi'nin eski zamanının, iş ve çalışma anlayışının tam tersidir. Muvakkit Nuri Efendi, yanında çalıştığı bütün dönem boyunca ona "fazla iş vermez, verdiği işin de behemâl yapılmasını istemez", zaten "aceleye lüzum yoktur." Çünkü o zamanın sahibidir. Ona istediği gibi tasarruf eder, yanındakilere de az çok bu hakkı tanır" (Tanpınar, 2017: 36). İrdal'ın bu sözlerinden modernleşmeyle birlikte kişinin zamana tasarruf etme biçimin değiştiği, insanın biraz da zamana hükmetmesinden ya da zaman konusundaki inisiyatifinden doğan işle arasındaki ilişkinin kaybolmaya başladığı hemen anlaşılabilir. Çünkü farklılaşma ve bireyleşmeye dayanan modernleşmeyle birlikte, bütün el sanatlarında ve işçiliğinde görüleceği üzere, Muvakkit Nuri Efendi'nin işi de ister istemez daha geniş bir iş ve çalışma hayatının parçası haline gelir. Dolayısıyla dükkânının hâkimi, bir geçmiş zaman efendisi olan Muvakkit Nuri gibi insanlar, üretimin otomasyona dayandığı bu süreçte çarkın bir dişlisine dönüşür. İrdal, oğlu Ahmet'le SAE' nin inşasında birlikte çalışırken, işle ilgili olarak aklından şöyle düşünceler geçer: Evet iş, "insanı temizlemekte, güzelleştirmekte, kendisi yapmakta, insanın "etrafıyla arasında bir yığın münasebet kurulmasını" sağlamaktadır. Ancak "iş, aynı zamanda insanı zaptetmekte" dir. Ne kadar abes ve mânasız olursa olsun bir işin mesuliyetini alan ve benimseyen adam, ister istemez onun dairesinden" çıkamamakta, "onun mahpusu" haline gelmektedir (Tanpınar, 2017: 363).

SAE 'ye alınan insanların seçiminde, kayırmacılığın, liyakatsizliğin yanı sıra, işle hiç ilgisi olmayan bir yığın insanın önemli görevlere getirilmesi gibi trajikomik

olduğu kadar absürd bir durumla karşılaşılır. Romanda İrdal, anılarını anlatırken bu konuyla ilgili, müessesenin on yıl müdürlüğünü yapmış bir insan olarak bahtiyar olduğunu, arkasında kendisini hayırla hatırlatacak güzel işler yaptığını ironik bir üslupla dile getirir. Halit Ayarcı' yla tanışıncaya kadar ne iş ne de çalışmanın erdemi konusunda derli toplu bir fikir sahibi olmadığını, onunla tanıştıktan sonra ise işin ve iş yoluyla insanlara yardımcı olmanın heyecanını içinde derinden duyduğunu söyler. Bu süre boyunca İrdal, değil çoluk çocuğuna, uzak yakın bütün akrabalarına, eşine, dostuna, "hattâ insan hâli, vaktiyle kalbini kıranlara bile" iyilik etmiş, "iş bulmuş, refaha" kavuşturmuştur. SAE' de işe almada adam kayırmacılığın vardığı boyut inanılmazdır. Enstitü'nün memurlarının yarısı Hayri İrdal'ın ve Halit Ayarcı' nın akrabasıdır. Çünkü enstitü kurulur kurulmaz, kadrosunun "müsavi (eşit) şekilde mühim yerlerden tavsiye edilenlerle hısım ve akrabadan teşkil edilmesine" Halit Ayarcı büyük bir isabetle karar (Tanpınar, 2017: 12-13) verir, kendisi ve akrabaları da bu isabetli kararı "hiç şaşırmadan" takip eder. İrdal'ın akrabaları ve yakın çevresinden işe alınanların, ne Enstitünün, ne de çalışacakları işin mahiyetini bile bilmedikleri, varlıklarının, zaten adı var "kendi yok" bir enstitü için bir anlam taşımayacağı ise açıktır. Onlar için bu iş, ahım şahım bir çaba göstermeden güzel bir çıkar sağlayabilecekleri, eğlenceli bir boş zaman etkinliğinden başka bir anlam da ifade etmektedir. Bu insanlara göre, Enstitü' de çalışmak, eve kapanıp kalmaktan kurtulmak, çene çalmak, dedikodu yapmak için biçilmiş bir kaftandır. Söz gelimi romanda "tıpkı daldan dala sıçrayan serçeler gibi düşünceden düşünceye atladığı için, daha üçüncü cümlede başladığı noktayı" unutup "bambaşka mevzulara dalan memure Nermin Hanım", iş yerinde bütün zamanını kazak örmekle geçirmektedir. Yine "dünyanın en rahat hayatına sahip", bütün işi Nermin Hanım gibilerin her gün değişen elbiselerine ve şapkalarına "Maşallah!" çekmek olan Hademe Derviş, bu işin böyle olmasına çok şaşkın olmakla birlikte halinden oldukça memnundur. Öyle ki; Derviş bir gün bu şaşkınlığını Hayri İrdal'a şu sözlerle ifade eder:

“Beyim, bu işe ben de şaşırıyorum. İçime acayip şüpheler girmeye başlıyor. Acaba öldüm de cennette miyim diye düşünüyorum” (Tanpınar, 2017: 234-235). Aynı şekilde Halit Ayarcı, psikiyatrist arkadaşı Dr. Ramiz’i SAE’ de kontrol ve denetim işlerinin başında görmek ister, İrdal’ın konuştuğunda herkesi susturan “maharetli” ve cevval halasını ise Enstitüde önemli bir müdürlüğün başına getirir. Hayri İrdal’ın yakın çevresinden, kendi deyimiyle “Enstitüye alınması için o kadar ısrar ettiği” Yangeldi Asaf Bey, ne olduğunu kendisinin de tam bilmediği “Tamamlama Bürosu Şefi” olarak atanır (Tanpınar, 2017: 135). “Asaf Bey sürekli uyumak suretiyle Enstitü”deki görevini” başarıyla yerine getirmiş olur. Böylelikle “kurumun anlamsız yapısı ve işleyişi” bir kez daha Asaf Bey üstünden vurgulanır (Yılmaz, 2013: 38). SAE’ de üç müdürlük, on bir şube müdürlüğü, kırk yedi daktilo ve iki yüz kontrol memuru çalışmaktadır. İşsizliğin alıp başını gittiği bir memlekette nasıl olup ta bunca insanın böyle bir sürü lüzumsuz göreve getirildiği Enstitüyü incelemeye gelen yabancı heyette büyük bir şaşkınlık yaratır. Heyet, Halit Ayarcı olmadığından, heyete rehberlik eden Hayri İrdal ve çalışanlara serzenişte bulunmakla kalmaz, İrdal’ın anlatımıyla “sanki bir saatte yelkovan, akrep, zemberek, pandül, mil hakikaten yokmuş ve hakikaten zaman dediğimiz şey, saat, dakika, saniye ve saliseye ayrılamazmış gibi bu şube müdürlüklerinin adları” (Tanpınar, 2017: 13) yla da dalga geçer. SAE’ de çalışan kontrol memurlarının görevleri ise şaşkınlığın daha da artmasına yol açar. SAE’ nün kontrol memurları, “şehre ait umumî saatler başta olmak üzere, açıkta bulunan saatlerden biriyle uyuşmayan her saate beş kuruş nakit ceza” kesmektedir. Fakat “bu saat ile başka bir saatin arasında da zaman farkı varsa bu sefer ceza iki misline” (Tanpınar, 2017: 14) çıkmaktadır. Hatta bu karışık hesaba bir de ilerilik gerilik farkı ilave edilecek, saati umumî saate göre geri olanlara, ileri olanlara göre iki kat daha fazla ceza kesilmektedir. Görünen odur ki; Tanpınar burada saat metaforu yoluyla, dönemin

zihniyetine baskın olan gericilik-ilericilik dikotomisi ve bürokratik keyfiyet üzerinden Batılı modernleşmenin ironik bir eleştirisini yapmaktadır.

Öte yandan Muvakkit Nuri Efendi'nin bütün takıntısı ayarı bozuk saatlerdir. Onun Ayarcı gibi bütün saatleri tek ve mutlak bir zaman etrafında birleştirmek gibi bir derdi yoktur. O ayarı bozuk her saati, o saatin hakiki zamanının, aslında ezana ayarlı olduğunu düşünerek tamir eder. Ona göre; düzgün çalışan bir saatin, esasen, insanın namaza geç kalmasını önleyecek bir işlevi olmalıdır. Çalışma, iş denilen şey içinse zaman açısından telaşa gerek yoktur, Allah'ın günü çuvala girmez, bugün yapılamayan yarın da yapılabilir. Görüleceği gibi, Muvakkit Nuri Efendi'nin içinde yaşadığı geleneksel toplum, sanayi toplumu gibi üretimin, işgücünün mühendislik anlayışıyla hesaplanmadığı ve ortak bir zaman ekseninde örgütlenmediği farklılaşmamış bir toplumdur. SAE'nin kurucusu Halit Ayarcı ise, geçmiş zamana ait iş anlayışının bugün artık başka türlü telakki edilmesi gerektiği düşüncesindedir. Ona göre, iş ve çalışma hayatı ancak modern zamanlar için geçerli bir ilişkiyi ifade etmektedir. Belge (2020: 40) İrdal'ın hayatındaki iki zıt kutbu temsil eden bu iki anlayışı yan yana koyduğunda Nuri Efendi'nin Doğu'nun, geleneğin, dolayısıyla "oryantal zaman" ın, Ayarcı' nın ise, Batı'nın değil ama köksüz batılılaşmanın pragmatik bir temsilcisi olarak görülebileceğini söyler. Ayarcı'ya göre; SAE kurulmadan evvel, memlekette "hakiki bir iş hayatı olabileceğine inanılması hayret verici ve abesle iştigal" dir. Bu yüzden Ayarcı, İrdal'ın, "ama hepsinin bir işi vardı" sözlerine "Her iş, iş değildir. İş evvela bir zihniyet ve zaman telakkisidir. (…) Çalışmak ancak muayyen düzeniyle olur…" diye cevap verir (Tanpınar, 2017: 135). Çünkü "modern" bir toplumun bireyi olduğunu düşünen Ayarcı, ürettiği işe adını ya da onu çağrıştıracak bir damga vurarak, hayatını, ürettiğine yabancılaşmadan yaşayan geçmiş zamanın insanına hem ruh hem de zihin olarak uzaktır. Kendisini ve çevresindekileri yeni bir hayatın, dolayısıyla merkezinde işin ve çalışmanın olduğu yeni bir zamanın temsilcisi olarak görür. Bu yüzden, çalışma

zamanını kendisi tayin eden ve "Müslüman Saatine" göre yaşayan Muvakkit Nuri Efendi gibilerin aksine, iş ve insanın bir üst akıl tarafından, sınırları önceden belirlenmiş seküler bir zaman diliminde, üretim ve ürün lehine "uyumlaştırılmış" birlikteliğinden yanadır.

3.2.1.3. Toplumsal Zihniyetin Dönüştürülmesi ve Denetlenmesi Bağlamında "Saatleri Ayarlama Enstitüsü"

Tarihsel süreç içinde kendi modernliğini iç dinamikleriyle üretemeyen, bu yüzden de gelişebilmenin şartını Batılı modernleşmede gören toplumlarda, modernleşme sürecinin en belirgin özelliklerinden biri, Tanpınar'ın SAE romanında da görüleceği gibi nesne ve öznelerin asıllarından uzaklaşması deyim yerindeyse sürekli bir metamorfoz (dönüşüm) içinde bulunmalarıdır. Söz gelimi romanda Lütfullah ya da Aristi, kurşunu altına dönüştürme sanatı olan simyayla uğraşmakta, Hayri İrdal, yakın çevresi ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü çalışanları, Nietzsche'nin temel kavramlarından birine müracaatla söylenirse, her insanın içindeki "güç istencinin" farkında olan Halit Ayarcı'nın yönlendirmesiyle, roman boyunca başka kişiliklere, kimliklere dönüşmektedirler. Romanda Hayri İrdal, geleneksel bir zihniyetin temsilciliğinden 'istemeyerek de' olsa "modern" bir zamanın temsilciliğine, sıradan bir insandan Türkiye ölçeğine yayılmış büyük bir kurumsal yapının müdürüne ve zaman konusunda yazdığı tarih kitabıyla, gazetecilerin, radyoların görüşlerine başvurdukları tanınmış bir yazara dönüşür. Aynı şekilde, İrdal' ın yetenek yoksunu baldızı bir ses sanatçısı, gösteriş meraklısı halası Zarife SAE' nin bölüm müdürü, üç çocuklu bir ev kadını olan karısı Pakize, konak yavrusu evinde toplumun ileri gelenlerine ev sahipliği yapan "modern" ve zengin bir hanımefendiye haline gelir. Romanda, insanların yanı sıra nesneler de dönüşerek bu yeni duruma ayak uydurmaya çalışırlar. Sözgelimi Müslüman zamanının kutsal saati "Mübarek", İrdal'ın halasının evindeki çılgın toplantıya uygun bir biçimde, tıpkı dekolte giysiler içinde, güya misafirlerini adabınca ağırlayabilmek için oradan

oraya koşuşturan eli yüzü boyalı halası gibi süslenir, her şeyin aslından uzaklaştığı, şirazesinden çıktığı bu partide salonun orta yerine, adeta bir totem gibi yerleştirilir. Kısaca romanda, SAE'de çalışan insanlar ve onların yakın çevrelerinden, toplumun daha geniş kesimlerine, geleneksel olandan 'zamanın ruhuna uygun' olana, başka bir ifadeyle 'modern 'e doğru kurgulanmış planlı ve programlı bir zihniyet değişimiyle karşılaşılır. Van der Loo ve Van Reijen'e (2006: 36) göre, paradoksal bir süreç olan modernleşmenin temel parametrelerinden biri farklılaşmadır. "Farklılaşma, ilk önce türdeş (homojen) olan bir bütünün, daha sonra kendine özgü bir karakter ve bireşime sahip değişik parçalara bölünme" süreciyle başka bir deyişle bir birey, bir kişilik olma süreciyle ilişkilidir. Ancak modern zamanın temsilcisi gibi görünen SAE' de ise işler, yazarların söylediklerinin tam tersine yürür. İnsanlardan tam olarak neye hizmet edeceğini bilemedikleri bir kurumsal yapı için, kişiliklerinden, inandıkları değerlerden, gelenek ve görenek gibi yeni hayatın ruhuna uygun olmayan "alışkanlıklarından", vaz geçmeleri, önünü ardını fazlaca düşünmeden değişip dönüşmeleri istenmektedir. SAE' de dönüşmeyen üç kişi vardır, bunlardan ikisi, geçmiş zamanın insan ve toplum tasavvurunu temsil eden Muvakkit Nuri Efendi ve İrdal'ın "bütün düşüncesinde kendisini inkâr eden", kendisine benzememesini "tek kurtuluş çaresi" (Tanpınar, 2017:368) olarak gördüğü oğlu Ahmet'tir. Tanpınar, romanda, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü sessiz sedasız protesto eden, ancak yine de Enstitünün tasarım ve inşasında babasına yardım etmekten kurtulamayan Ahmet'i, tıpkı Mehmet Akif'in Safahat'ındaki Asım gibi, adeta gelecek için bir kurtuluş müjdesi, bir umut olarak görmek ister. O, roman boyunca, İrdal'in nazarında, çıkara itibar etmeyen, dönüştürülmeye, yabancılaşmaya karşı çıkan karakteriyle, koparılan zinciri âtiye bağlayacak kayıp bir halka olarak itibar görür. Üçüncüsü ise, dönüşümün bizzat koordinatlarını, yönünü temsil eden Halit Ayarcı' dır. Ancak onun da romanın sonunda SAE' nin kapatılmasıyla açık bir yenilgiye uğrayarak "yanıldığını" kabul ettiğine ve Enstitüden uzaklaştığına

şahit oluruz. Yanıldığını kabul etmekle birlikte Ayarcı'nın yaşadığı bu tecrübeden daha büyük bir ders çıkarıp çıkarmadığı, başka bir hayat tercihine yönelip yönelmediğinin, modernleşme eksenindeki düşüncelerinin nereye doğru değişip dönüştüğünün romanda açık bir karşılığı yoktur. Çünkü Enstitü'nün bir raporla gereksiz bulunarak lağvedilmesinden sonra Ayarcı ve İrdal'ın yakın işbirliği sona erer, bu olaydan sonra birkaç sefer üstün körü bir araya gelen ikili bir daha birbiriyle görüşmez, sonrasında ise Ayarcı bir trafik kazasında hayatını kaybeder. Romanda nasıl ki Ahmet'i, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi kapsamında, dünden bugüne, içten içe süregelen bir geleneğin temsilcisi olarak görmek mümkünse, Halit Ayarcı' nın bir araba kazasında ölmesini de, temsil ettiği modernleşme zihniyetinin bu haliyle devam etmeyeceği, ilerde mutlak bir yol kazasına uğrayacağı şeklinde yorumlamak mümkündür. Romanda, Hayri İrdal, SAE yoluyla bir zihniyet değişimine maruz kalır, hatta maruz kalmaktan başka, Halit Ayarcı' nın da "yardımıyla" bu zihniyet değişiminin gerekliliğine giderek inanmaya, onu savunmaya başlar. Hayri İrdal, romanda ortaya koyduğu düşünceleriyle, esasen Tanpınar'ın kendisini, Doğu ve Batı arasında, deyim yerindeyse iki arada bir derede kalmışlığını temsil ediyor gibi görünür. Tanpınar'ın iş ve çalışmayla ilgili bazı görüşleri de, ironi yoluyla kılık değiştirerek, Halit Ayarcı üzerinden romana sızmış gibidir. Öner'e (2015: 107) göre; Tanpınar, "İş ve program II" adlı denemesinde, bizim "millet kütlesi halinde çalışmaktan, çalışmanın yol ve imkânlarını düzeltememiş olmaktan ve az istihsalden mustarip" olduğumuzu, Türkiye'nin kurtuluşunu ise, "çalışma şartlarını değiştirmek ve çalışmayı planlamakta" gördüğünü söylemektedir. Ona göre; başarısızlığın nedeni, ekonomi alanında azımsanmayacak sayıda büyük işler yapılmasına rağmen, "kütle halinde çalışmanın kapısını açamamaktır." Toplumsal ve ekonomik açıdan mutlu olabilmek için sistemli bir programın gerekliliğine dikkat çeken Tanpınar, böyle bir programın "bir tek kişi veya devlet mekanizmasının işi olmadığına", bunun ancak "efkârı umumiye" yi de tatmin

edecek “yerli ve yabancı uzmanlardan oluşacak bir kurul” tarafından hazırlanacağına inanır. Kanımızca Tanpınar’ın bu görüşleri, ironi ve mizah dolu bir üslupla, Halit Ayarcı’ nın çalışma, disiplin, iş, zaman, ahenk gibi düşünceleri üzerinden romana yansıtılmıştır. Söz gelimi Hayri İrdal’ın Ayarcı’yı, SAE çalışanları için “erkeklerde vücudun bütün güzelliğini gösterecek, kadın ve kızlarda, icap ederse yaşı örtmeğe ve bilhassa az çok cins dışına çıkarak güzelliği daha keskin, ısırıcı, daha sinema yapmaya yarayacak”, “muayyen bir üniforma” nın gerekliliğine inandırması trajikomik bir olaydır. İrdal’ın bu teklifine Ayarcı’nın verdiği cevap, SAE yöneticilerinin, SAE’den başlayarak toplumu nasıl düzenleyecekleri konusunda açık bir fikir vermektedir: “Bir üniformamız olacak. Hatta bütün personelimiz için bunu yapacağız. Müdürlerin dışında. Onlar için de küçük işaretler buluruz. Hiç olmazsa rozetimsi bir şey! Bütün personelimizin kıyafeti olacak. Böylece daha karakteristik, daha tecessüsü gıcıklayan bir cihaz elde ederiz” (Tanpınar:2017: 256). İrdal ve Ayarcı’ ya göre; çalışanlar SAE’ den tatlı, ciddi ve ölçülü olmak kaydıyla, kendilerine öğretilen hep aynı kelimelerle, araya hiçbir şey katmadan söz etmelidirler. Romanda İrdal, bu haliyle onları, arzu edilen bir zamana kurulmuş, çaldıktan sonra ikinci bir emre kadar derin bir sessizliğe gömülmesi mukadder saatlere benzetir.

Hülür (2008:150) “İktidar/Bilgi Sarmalı: Michel Foucault’da Disiplinsel Doğruluk ve Özne” adlı makalesinde, iktidarın illüzyonsal bir özne ve özgürlük kanaatini yaydığını ve bireylerin, iktidarın bu oyunlarının bir aracısı olarak hareket ettiklerinden söz eder. Foucault’a göre; toplumsal yaşamda ilk bakışta hemen göze çarpmayan, kendini her türlü söylemin içinde gizleyen sinsi iktidar, insanı bedensel ve disipliner teknikler üzerinden istediği gibi biçimlendirmeye çalışmaktadır. Yazara göre; Foucault, insanın buna karşı herhangi bir özgürlük, kurtuluş, çözüm önerisi yahut arayışının, “insanın sonu” nun altını çizen dönüşümlere veya makine-insan temasına dâhil olacağına” inanır. Bu noktada Hülür’ün sözünü ettiği “makine-insan”

kavramlaştırması, hem "modern uygarlığın" ulaşacağı noktayı ifşa etmesi, hem de Marx'ın deyimiyle sanayileşmenin sonunda insanın, "bir vida sıkıcısı olarak", çalıştığı makinenin bir parçası haline gelmesini "müjdeleyen" bir metafor olarak kayda değerdir. Foucault ve Marx'ın 'modern uygarlığın' ve iktidarın insan karşıtı özelliğiyle ilgili öngörüleri SAE'ye uygulandığında, ilginç sonuçlarla karşılaşılmaktadır. Söz gelimi, İrdal'ın tek tip üniforma altında aynı kelimelerle konuşmalarını hayal ettiği SAE çalışanları, bir gönüllük, eğlence, oyun mantığı içinde hiç farkında bile olmadan adım adım kurulan otoriter bir rejimin parçası haline getirilmektedirler. Öyle ki İrdal'ın üniforma teklifiyle coşan Ayarcı, onun gelecekte hep bir ağızdan sahibinin sesiyle konuşan SAE çalışanları hayali karşında âdeta kendinden geçerek "Yani bir nevi otomatizm… Bu değil mi Hayri Bey, Asrımızın asıl büyük zaafı ve kudreti. İçten içe hazırlanan aydınlık ve düzenli yeni Orta Çağ'ın temeli ve belkemiği" diyecektir. Ona göre bir "dâhi" olan İrdal, öyle harikulâde bir şey bulmuştur ki; bu, çalındığında hep aynı sesi çıkaracak bir düdük, "tam çalar saat gibi konuşup susacak", plak bir insan" dır (Tanpınar, 2017: 256-257). İnsanı bedensel ve zihinsel disipliner tekniklerle çalışma hayatı üzerinden zapt etmeye çalışan bu yeni otomatizm, SAE' nin iç içleyişinin anlatıldığı bir başka bölümde yeniden karşımıza çıkar. Bu sefer bu 'orijinal' teklifin sahibi İrdal değil, Ayarcı'dır. Ayarcı, bu orijinal teklifle hem İrdal'ın kendisine çok zaman önce söylediği "şef dorkestr" olmak isteyen işsiz musikişinas Macit'e iş bulacak, hem de kafasındaki tek tip, ona göre "âhenkli" müessesesinin yolunu açacak bir projenin ilk adımlarını atacaktır. Ayarcı'ya göre SAE'nin bütün daktilo memurları, daktilo makineleri önlerinde hazır tek bir odada bu şef dorkestr' in karşısında toplanacak, onun idaresinde "hep birden "muntazam ve yekpâre" bir biçimde, "A" lara, "B" lere" basacaklardır. Romanda Halit Ayarcı, bulduğu bu keşiften gayet memnun bir ifadeyle iç geçirirmiş gibi, "İşte" der, "Modern dünya, modern çalışma" (Tanpınar, 2017:329). Modernleşme tecrübesinden geçmiş otoriter toplumlarda, toplumsal

işbölümünün sonuçlarına da bağlı olarak insanlar, her bir bireyin kendi işlevini bütünün fonksiyonlarıyla uyumlu olarak yerine getirdiği, iyi işleyen bir makinanın parçaları olarak varlık kazanırlar. Bu süreç, elbette kendiliğinden gelişen bir şey olmayıp iktidar mekanizmaları tarafından yönlendirilmekte/yönetilmektedir. Van der Loo ve Van Reijen'e (2006: 216) göre, insanların ve grupların, başkalarını toplumsal kurallara uymaya zorlama biçimlerine genel olarak toplumsal denetim adı verilmektedir. Modernleşeme sürecinde bu toplumsal denetimin aldığı biçimin adı ise, "disiplinleştirme ve normalleştirme" dir. Normalleştirmenin ve disipline etmenin bir başka adı ise evcilleştirme, başka bir ifadeyle terbiye etmektir. SAE' de disipline dayalı muhayyel bir toplumsal düzen fikri, 'modern zaman', iş ve çalışma ilişkisini önceleyen bir tavır içinde, bireyin kişisel niteliklerinin ve hafızasının silinmesine yönelik konuşlandırılmıştır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, bir zihniyet değişimi içine sokulan toplumsal hayat üzerindeki denetimin, SAE' nün toplum içindeki kolları olarak düşünülebilecek "Saat Sevenler Cemiyetleri", "Saatleme Bankaları", "Milletlerarası Saat Sevenler Cemiyeti" vasıtasıyla giderek daha da artığı, kurumsallaştığı görülür. SAE' nün mimari projesi fikrinden oldukça etkilenen İrdal'ın, Ayarcı'nın da desteğiyle bu projenin bir uzantısı olarak, "Saatleme Bankasının himmetleriyle kurulan kooperatifler" (Tanpınar, 2017: 356) aracılığıyla SAE personeline mahsus "Saat Evleri" fikrini geliştirmesi, SAE' nin derdinin sadece iş, çalışma ve üretimin uyumlaştırılması olmadığını açıkça ortaya koyar. Bu durum, saatlerin aynı zamana ayarlanması fikrinin, aslında, belli bir zihniyet değişimini sağlamak yolunda atılan sadece önemli bir ilk adım olduğunu göstermektedir.

Jung, içe ve dışa dönük olarak sınıfladığı karakterleri temel olarak, "toplumsal günlük eylemleri içindeki konumlarına göre ayırır." Karakterin bireyi farklı kıldığını ve diğer bir bireyle tamamen paralellik gösteremeyeceğini vurgulayan Jung, bunun temelinde insanların doğuştan getirdiği "bazı değişmez özelliklerin" olduğundan söz

eder. Jung, bu değişmez özelliklerin yanı sıra, bireyin karakterinin şekillenmesinde içinde yaşadığı toplumun insan ilişkilerinin ve arketip kavramının önemine değinir (Bal, 2013:19). Jung'un sözünü ettiği durum, romanda Hayri İrdal ve Halit Ayarcı ilişkisinde kendini apaçıkça göstermektedir. Romanın başında Halit Ayarcı' yla tanışıncaya kadar bambaşka bir kişilik olarak karşımıza çıkan çekingen, kararsız, içe dönük bir karakter izlenimi uyandıran Hayri İrdal, bu tanışmadan sonra atak, kararlı, dışa dönük, ne yaptığını çok iyi bilen bir insan olduğuna inandığı arketipi Halit Ayarcı'nın düşüncelerinin etkisiyle, giderek inandığı değerlerden uzaklaşır ve romanın sonunda, yaşadığı gelgitlerden, geçirdiği zihinsel dönüşümden yorgun bir adam olarak, Ayarcı'nın soluk bir kopyasına dönüşür. Gündüz'e (2009: 248) göre; Tanpınar'ın SAE' sü, "Hayri İrdal'ın ahlaki olarak iflasının, ruhunu Mefitofilis'e yani Halit Ayarcı' ya ve onun değerlerine satmasının ve bu felaketi hazırlayan ögelerin romanıdır." Yazarın bu düşüncesinden hareketle, başta Hayri İrdal olmak üzere, -geçmiş zamanın kültürel değerlerini temsil eden Ahmet ve Muvakkit Nuri Efendi hariç tutulacak olursa- romanın geriye kalan bütün kahramanlarının, toplumsal zihniyeti kendi mihverinde öğüten, dönüştüren bu çarka bilerek ya da bilmeyerek hizmet ettikleri, ruhlarını bu şeytanî düzene sattıkları söylenebilir.

3.2.1.4. "SAE" de Mekânın Yapısal Dönüşümü

Kavram olarak yapısal dönüşüm, devletin bürokratik, ekonomik, siyasi ya da sınıfsal yapısında meydana gelen makro ölçekteki toplumsal gelişmeleri ifade eder. Dolayısıyla bir toplumdaki yapısal dönüşüm söz konusu alanların dışında, ister istemez edebiyata ve sanata da yansır. Söz gelimi sosyolojik bir bakış açısıyla roman, çağının tarihi, iktisadî, siyasî ve kültürel dokusunu, gerçeğe en uygun yansıtan edebi türlerden biri olarak kabul edilmektedir. Toplumların hayat ve insan tasavvurları hakkında arkeolojik bir kazı ya da kültürel bir çalışma niteliği taşıyan romanlar, içine doğdukları tarihsel bağlam içinde çözümlendiklerinde, bize, toplumların yaşadıkları

toplumsal/kültürel değişmeyi etraflı bir biçimde verirler. Bir edebiyat eseri olarak roman, dönemin toplumsal hayatını yansıtmakla ya da daha doğru bir ifadeyle ona can vermekle kalmaz. Öznesi olduğu kadar, içinde yaşadığı toplumsal değişmenin bir nesnesi de olan bu edebî tür, insanın fark edemediği sosyal olgulara yepyeni bir bakış açısı getirerek, hakikati bambaşka bir ufuk içinde görmesini de sağlamaktadır. İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e yaşanan toplumsal değişmenin bir parçası olan ve romanının kurgusunu hayatın/hayatının içinden oluşturan Tanpınar'ın, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nü, daha önce dile getirildiği gibi, yazarın, Tek Parti bürokrasi içinde yaşadığı gözlem ve tecrübelerden azade düşünmek pek olası değildir. Estet bir yazar olan Tanpınar, özellikle milletvekili olduğu 1940'lı yılların ortalarında, bürokrasinin yanı sıra, değişen, dönüşen kent mimarisini de yakından incelemiş, dönemin, Osmanlı mimarîsi yerine Batılı modern mimariyi esas alan örnekleri inceleme fırsatı bulmuştur. İstanbul başta olmak üzere, özellikle büyük şehirlerin Tanzimat'tan Cumhuriyet'e değişen mimarî dokusu, yazarın makale ve denemelerinde eleştirel bir üslupla yer almıştır. Bu yüzden Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanında SAE' nin kuruluşuyla başlayan mekânın yapısal dönüşümü, romanın yazıldığı dönemde yaşanan makro ölçekteki toplumsal değişmelerden ve yazarın bu süreçle ilgili deneyimlerinden bağımsız ele alınamaz. Daha açık bir ifadeyle, SAE' nün kuruluşuyla başlayan, oradan "Saat Evleri", Saat Sevenler Cemiyeti" ve "Milletlerarası Saat Sevenler Cemiyeti" ne uzanan yapısal dönüşümü, toplumsal zihniyetin belli bir ideoloji üzerinden yeniden biçimlendirilmesi bağlamında okuyup anlamak gereklidir. Çünkü bu yapısal dönüşümle beraber toplumsal denetim de başlar. Saatlerini, şehrin işlek caddelerine kurulan birörnek saat kulelerinin zamanına ayarlamayan insanlardan kesilen "nakit cezalarının temin ettiği sermayeyle, "Hürriyet Tepesi'ndeki yeni bina" yapılır, "Milletlerarası Saat Tröstü' nün büyük yardımlarına mazhar olan "Saatleme Bankası" nın himmetleriyle kurulan kooperatifle de, "Saat Evleri" adı verilen, SAE' de çalışan

personele mahsus mahalle vücuda getirilir. Hayri İrdal'ın ağzından ironik bir dille anlatılan SAE'nin inşa süreci, tasarlanan yapısal dönüşümün, zihniyet değişiminin ayrılmaz bir parçası olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. SAE' nin mimari projesi için bir yarışma açılır. Yapılacak SAE binasının, müessesenin amacını daha etkili yansıtması için bir saati andıracak biçiminde olması istenmektedir. Ayarcı ve İrdal'a göre; saat fikri binanın bünyesine girmeli, onunla birleşmelidir. "Lehim ve ek istenmemektedir", binanın, kendisinde öngörülen programı ve gayeyi yansıtması esastır. Bu şartların yanı sıra, yapılacak binanın, "müessesinin modern mahiyetine uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslûpta olması" gereklidir. Ayarcı tarafından bu işle görevlendirilen Hayri İrdal, kendisini hiddetlendiren bu son ifadeyi beğenmediğinden ona "ve adını dıştan ve içerden uygun şekilde" yansıtmalı gibi bir eklemeyle ifadeyi kendince düzeltir (Tanpınar, 2017: 356). İşte ne olduysa o zaman olur, İrdal yaptığı bu değişikliğin cezasını "aylarca plan üzerinde çalışarak" öder. Yarışmaya sunulan mimari tasarımlar, "bunun dışardan neresi saate benziyor?", Neresi modern, neresi saat?", "Saat, zaman ve ayar fikrini binanın içinde ne surette ifade ettiniz?" (Tanpınar, 2017: 357-358) sorularına doyurucu cevaplar alınamadığından reddedilir ve mimarlar, istenilen "şey" in mimarî olarak mümkün olmadığı sonucuna vardıklarından, sonuçta SAE' nün yapım işi Hayri İrdal'ın üstüne kalır.

Enstitü'nün kurucu Halit Ayarcı, ironik bir biçimde, SAE fikrini kendilerinden alan diğer milletlerin onları geçtiğini, kendilerinin ise hâlâ proje aşamasında olmalarının kabul edilebilir bir durum olmadığından yakınır. İrdal'a, binanın hiç olmazsa orijinalliği ile bu işteki kıdemlerine layık olması gerektiğini, uluslararası kongrenin bir yıl sonra bu binada yapılmasının istediğini söyler. Binanın içten ve dıştan bir saati andıracak biçimde tasarlanacak olması işin en zor yönünü oluşturmaktadır. Kanımızca okur, romanın tam da bu noktasında bir ironiyle karşılaşır. İrdal'ı bu binanın inşasında zora sokan şey SAE' nın çiziminden ziyade temsili istenen zihniyetin kendisidir. Tanpınar'ın

zihniyet dünyasının biçimlenmesinde "medeniyet değiştirmesi" nin yanı sıra önemli olan "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi burada yeniden karşımıza çıkar. Binanın, mâzinin kültürel mirasına kayıtsız Batılı zihniyeti yansıtacak bir biçimde modern, yeni ve orijinal olmasının istenmesi, İrdal'ı örnek alacağı bir mimari eserden alıkoyan bir engel olarak karşına çıkmaktadır. İrdal bütün bunlara karşın, İstanbul'un mimari dokusunda kendince gezintiler yapar, özellikle şehrin camilerini gizlice dolaşır. Beceriksizliğinden dolayı eklektik bir üslupla tamamlayacağı SAE' nin üst katlarından birinin holü diğerleriyle eşit olmadığından, daha doğrusu yanlışlıkla çok büyük yapıldığından, bu "720 metrekarelik holü" ne yapacağını düşünerek sabaha kadar uyumaz. Sabaha karşı uyandığında ise, "Kahvepaşa mezarlığının şimdi evinde bulunan parmaklığına benzer bir parmaklıkla onu ikiye bölmeye, bu suretle geniş mesafeyi hiç olmazsa ilk gören için daraltmaya" (Tanpınar, 2017:365) çalışır. Aslında gönlü her daim geçmiş zamanın güzelliklerinden yana bir insan olan İrdal, içinde yeniden depreşmeye başlayan "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin de etkisiyle, bu projeyi, mâzinin ve âtinin mimarîsini aynı çatı altında birleştirmek için bir fırsat olarak görür. Bu düşüncesini, önce binanın dış cephesinde uygulamaktan yanadır ancak bunu yapmaya gücünün yetmediğini gördüğünde, bu fikri SAE'nin üst katlarında, küçük bahçelerle birleştirmeyi tasarladığı hollerde hayata geçirmeye çalışacaktır. Ona göre bu holler, hem eski hem de modern mimarimizi birleştirecektir. SAE kapanmadan hemen önce binayı denetlemeye gelen yabancı heyet de, zaten en çok bu tasarımın öz kültürümüzü yansıttığını söyleyecektir. Öte yandan Hayri İrdal, oğlu Ahmet'in Üç Şerefeli' nin minarelerini hatırlatmasıyla, bu fikri de bir şekilde SAE'ye uyarlamak ister. "Üç Şerefeli' nin minarelerine, bilindiği gibi, müezzinler birbirini görmeden ayrı ayrı merdivenlerden" çıkmaktadırlar. İrdal'a göre, SAE'nin yapılacak "sütunları bunun aksi olacak", "döğme

bakırdan, geniş kafesli camlarından, her iki merdivenden inip çıkanlar birbirini görülecek" tir (Tanpınar, 2017: 366).

Tanpınar'ın, "Toplumsal Zihniyetin Dönüştürülmesi ve Denetlenmesi Bağlamında Saatleri Ayarlama Enstitüsü" başlığı altında önceki bölümde belirtilen iş ve çalışmayla ilgili bazı görüşleri, Halit Ayarcı'nın düşünceleri bağlamında nasıl romana sızmışsa, Bergson felsefesinden aldığı içsel zaman (süre-durée) ve mekanik zaman anlayışı da İrdal' ın SAE binasının tasarımını etkilemiş görünmektedir. Bilindiği gibi, Aydınlanma düşüncesi, insanı insan yapan bütün olumlu özelliklerinin yanı sıra, onu, ileriye doğru akan bir zaman (kronolojik) anlayışıyla tanıştırması bakımından önemlidir. Çünkü bu tanışmanın dolaylı bir sonucu olan kapitalist modernleşme yüzünden insan, hem kendine hem de doğaya yabancılaşmıştır. Bergson'un felsefesinde zaman, içsel ve mekanik zaman olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Ona göre mekanik ya da matematik zaman, çizgisel ve ölçülebilir bir zaman olup, zekânın dış dünyayla kurduğu somut ilişkilerin bir fonksiyonu olarak varlık kazanır. Bergson'a (2019: 9) göre; "ölçülen çizgi hareketsiz, zaman ise hareketlidir. Çizgi, hazır dolayısıyla tamamlanmış bir şeydir, zaman ise bir oluş hatta daha da ötesi her şeyin olmasını sağlayan şeydir. Dolayısıyla onun içsel zaman ya da "süre" olarak adlandırdığı zaman, hayatın özü olup, mekanik ve matematik zamandan bağımsız olarak insan ruhundaki akışın ve sürekli değişimin kendisidir. Varoluşun kendisi olarak süre, içsel zamanı ve insan iradesinin özgürlüğünü temsil eder. "Süre, aletle ölçülemez, ancak, kendi içine eğilmesini bilen her insanın nüfuz edebileceği bir hâl" olarak onda daima mevcuttur (Demir, 2019: 7). Bergson'un insanın iç benliğinde kurulu bir zemberek gibi işlediğine inandığı bu içsel zaman, kanımızca dış dünyada kendisine ancak çevrimsel/döngüsel zaman içinde bir yankı bulmaktadır. Çevrimsel/Döngüsel zaman anlayışı ise daha önce dile getirildiği gibi hayatı uhrevi eksende yaşayan geleneksel toplumların zamanıdır. Görünen o ki İrdal, Bergson'un zaman konusundaki düşüncelerini SAE' nin mimarisine

uygulamak ister. Hayatı "türlü cins ve şekilde saatler içinde geçmiş" olmasına rağmen, "hep cep saatini düşündüğünden, binanın sırrını onda arar" ve SAE' yi önce onun gibi yuvarlak bir bina" olarak tasavvur eder. Ancak bu fikri binanın hem içinde hem de dışında uygulamanın çok zor olduğunu düşünerek vaz geçmek zorunda kalır. Hemen anlaşılacağı üzere, insan kişiliğinin kendine haslığını ve eylem özgürlüğünü niteleyen yuvarlak cep saati, romanda, Bergson'un süre (dureé) düşüncesinin mimarideki izdüşümü olarak kullanılmıştır. Ayarcı'nın 'ayartmasıyla' "modern bir zamanın", "yeni bir hayatın" insanı olmaya çalışan İrdal'ın SAE'nin proje ve inşası konusunda gösterdiği bu arayış ve çaba, okura, İrdal'da hâlâ bir umut olduğunu düşündürür. Aslında bu doğrudur, ama bu çabaların hep umutsuzla sonuçlanması, İrdal'ın içine yerleşmiş olan öğrenilmiş çaresizlik duygusunu pekiştirmekten başka bir işe yaramaz. Bu durum aynı zamanda, onun içindeki geleneksel zamana ait hatıra ve düşüncelerin gücünü giderek yitirmesine yol açar. İrdal, biraz da bu yüzden olsa gerek, oğlu Ahmet'in, geçmişin iyilik ve huzur dolu saf zamanını hatırlatan yüzüne her baktığında, kendini ne yapsa geriye döndüremeyeceği bir değişimin içinde görür. Yarın sabah, SAE'nün tasarımında kullandığı kibrit kutularıyla Enstitüye gittiğinde yeniden bambaşka bir adam olacağını, Sabriye Hanım'ın sırf karısı Pakize'ye ve Sevgilisi Selma'ya inat olsun diye "haftalardır ona peşkeş çektiği genç kızla" yatacağını bilir. Sistemin içinde kaldıkça kendi deyimiyle "bataklığına durmadan gömülecek, durmadan unutacaktır." Bu onun için belki de, "başka türlü değişmek, başka türlü unutmak olacaktır (Tanpınar, 2017: 369-371). SAE' nü bir cep saati gibi yuvarlak tasarlamaktan mecburen vaz geçen İrdal, karısının bir konuşma esnasında adını andığı evliya saati "Mübarek" i düşününce, SAE'nin bir dikdörtgen olarak da tasarlanabileceğine inanmaya başlar. Karısı ona "binanın behemal yuvarlak bir saat olmasının icap etmediğini, dünyada cep saatinden başka çeşit saatler de bulunduğunu, herhangi bir namuslu bina gibi uzun dörtgen olabileceğini" söyler. (2017: 362). Sonunda İrdal'ın

bütün çabalarına rağmen, muktedirlerin, modern olmak adına, eskiden hiçbir esinti taşımasını istemediği SAE, geçmiş zamandan hiçbir iz taşımayan, eklektik, tuhaf bir bina olarak inşa edilir. Sonuç olarak kazanan, İrdal'ın çocukluğunun geçtiği evin duvarından, bütün bir gün, âdeta ev halkını gözetleyen, düşünce ve eylemlerini yönlendiren "Mübarek" in İlahî/ Döngüsel zamanı değil, Ayarcı' nın modern ve mekanik zamanıdır. Bilindiği üzere, romanın sonunda hakkındaki hoşnutsuzluklar giderek artan SAE, yurtdışından çağrılan bir heyet tarafından yapılan denetlemeyi takiben gereksiz bulunarak kapatılır.

Mekânın yapısal olarak dönüşümü bağlamında son olarak şunun da söylenmesi kanımızca gereklidir. Roman, İstanbul'da geçmesine rağmen, Tanpınar'ın "Huzur" da bütün kültürel ve doğal güzellikleriyle resmettiği Şehr-i İstanbul, romana bir dekor oluşturmaktan uzaktır. SAE'de geçmiş zamanın ruhunu temsil eden bütün bir İstanbul âdeta yok sayılmış, tıpkı "yeni hayat" ve "yeni insan" düsturuyla roman karakterlerinin zihninden silinmeye çalışılan geçmiş zamana dair hatıralar gibi o da bir köşede unutulmaya terk edilmiştir. Roman kişileri İstanbul'da yaşamaktadırlar; ancak, onların hayatlarına yön veren yer Şehr-i İstanbul değil Saatleri Ayarlama Enstitüsü'dür. İstanbul, İrdal'ın Doktor Ramiz aracılıyla Halit Ayarcı'yla tanışmasından sonra, ilk olarak romanın kadrajına, Boğaz'da gidilen bir mekânda gece boyu süren rakı-balık faslıyla girer. Aynı şekilde romanda, herhalde SAE' nün temsil ettiği zamanın ruhuna daha uygun olacağı düşünülen, ilk saat kulelerinin de kurulduğu, Beyoğlu, Nişantaşı gibi bazı 'modern' ve zengin İstanbul semtlerinin adı anılır. İstanbul, romanın sonlarına doğru, kadınlı erkekli çılgın bir partide, Halit Ayarcı'nın misafiri olarak bulunan Hollandalı bir yabancının, Van Humbert'in bakış açısıyla gündeme gelir. Ayarcı, misafirine Şehri nasıl bulduğunu sorar, karşılığında ise Tanpınar'ın deyimiyle "münasip" cevaplar alınır. Van Humbert söze, emrine verilen otomobilin çok rahat oluşuyla başlar, otelin banyosunu pek beğendiğini söyler. Kendisini gezdiren adam

Hollandaca bilmiyordur ama Almancası iyidir: “Efendim, Kapalıçarşı, Bedesten, Bakırcılar…” (Tanpınar, 2017: 349). Anlaşılan odur ki; Tanpınar’ın gönlü, İstanbul’un güzelliklerinin, pespaye, niteliksiz bir yabancı tarafından oryantalist bir bakış açısıyla da olsa anılmasına razı gelmez. Belki de bu yüzden, İstanbul’u, SAE’nin ruhuna da uygun düşecek bir biçimde, iki kadeh içince derhal SAE çalışanlarının saçmalıklarına uyum sağlayarak kendinden geçen çapkın Van Humbert’in ağzından, yabancıların, genellikle alış veriş için gittikleri birkaç tarihi çarşıyla tasvir etmeyi yeterli sayar.

3.2.2. Bir Modernleşme Simgesi Olarak Kadın

“SAE” deki modern kadın imgesini, kadının toplumsal alandaki görünme biçimlerinden hareketle çözümlemek, kanımızca romandaki kadın ve modernleşme ilişkisinin doğasını aydınlatmada ve anlamada önemlidir. Bu çözümlemede bize ışık tutacak temel sorular, kadın-erkek arasındaki ilişkilerin niteliği, aşk, evlilik, ahlak ve sadakat kavramlarının romanda kendine nasıl bir yer bulduğu, kadın, moda ve sanat arasında kurulan bağların işlevi ve kadına çalışma hayatı içinde nasıl bir görev biçildiği olacaktır. Bu şekilde baştan belirlenmiş birkaç noktadan yola çıkmak, esasen romanda ironik bir dille birçok veçheden hicvedilen Batılı modernleşmenin doğasının anlaşılmasına kanımızca önemli bir katkı sunacaktır. İkinci bir husus, “SAE” nün kadın karakterlerinin, modernleşme ve değerler bağlamında, Tanpınar’ın bu romandan çok önce kaleme aldığı “Huzur” un temel kadın karakterlerin tam zıddını temsil ediyor olmalarıdır. Buradan hareketle, “Huzur” da ve “SAE” deki kadın imgesi arasındaki farklar, karşılaştırmalı bir tutum içinde ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bölüme, konuya giriş için daha elverişli bir hava sağlayacağı düşünülen bu tespitten başlanmıştır. Daha sonra ise sırasıyla SAE’ de kadın-erkek arasındaki ilişkilerin niteliği, aşk, evlilik, ahlak ve sadakat kavramlarının romanda nasıl varlık kazandığı, kadın, moda ve sanat arasında kurulan bağların işlevi ve kadının çalışma hayatı içindeki yeri ele alınmıştır.

3.2.2.1. Modernleşme Bağlamında Bir Karşılaştırma: "Huzur" ve "SAE" de Kadın İmgesi

"SAE", mizah, ironi, groteks, parodi, absürd, alegori ve oyun gibi öğelerin işe koşulmasıyla daha karmaşık ve tuhaf bir hale getirilen olay örgüsüyle, Tanpınar'ın "Huzur" da, lezzeti emsalsiz bir üslûpla, adeta bir kanaviçeye işler gibi resmettiği dünyanın tam tersinin temsil edildiği bir romandır. "Huzur" da, geçmişe, geleceğe, kadına, topluma, dine, zamana, sevgiye, aşka, musikiye dair ortaya konulan, tartışılan ya da yaşanan ne varsa, bu romanda derinliğini kaybeder ve aslından uzaklaşarak âdeta minyatür bir gerçekliğin parçası haline gelir. Tanpınar'ın "Huzur" da çarpıcı imgelerle bir aşk ekseninde tartışmaya açtığı insan ve toplum tasavvuru, "SAE" de, Tanpınar'ın olmasını hiç istemediği bir biçimde nihayet bulmuş, başka bir ifadeyle bu tasavvur, yazarın gönlünün asla razı olmayacağı bir 'yeni bir dünya' içinde, ete kemiğe bürünerek somutlaşmıştır. Aslında her iki roman da, Batılı modernleşme sürecini yaşayan bir toplumsal yapı içinde cereyan etmektedir. Fakat varoluşsal ve toplumsal planda gündeme getirilen, tartışılan konular dikkate alındığında, "Huzur" da tartışılan konuların gelecekte nasıl bir şekil alacağına dair henüz bir öngörü yoktur. Buna karşın "SAE" de, "Huzur" da soyut bir düzeyde ele alınarak tartışılan geleceğin ya da toplumsal düzenin sınırları iyice belirginleşmiştir. Bunda, modernleşme sürecini yöneten devlet aygıtının, giderek merkezileşmesinin ve gücünün büyük bir kısmını toplumsal sürecin biçimlendirilmesine doğrudan yönlendirmiş olmasının kanımızca önemli bir payı vardır. Kısaca "Huzur" ve "SAE" deki olayların da içinde geçtiği Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zamansal süreçte devlet ve bürokrasi, toplumsal denetimin sağlanmasında giderek etkisini artırmış görünmektedir.

Özer'e (1012: 2533-2539) göre "SAE", toplumsal yapının çekirdeği olan aile kurumundaki gelişme veya değişmeleri, toplumdaki gelişmelere paralel bir şekilde ele alan bir romandır. Yazar, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) romanında, "eskiden"

"yeni" ye geçişin, Emine-Hayri çiftinin oluşturdukları aile üzerinden izlenebileceğini söyler. Toplumsal değişmeyle ilişkili olarak yazarın aileyi merkezine alan bu yaklaşımına, Batılı modernleşmeyle beraber, İstanbul gibi büyük bir şehirde hızlı bir değişme uğrayan kadın erkek ilişkilerinin de eklenmesi gerekir. Yine aynı durumun toplumsal değişme ve aile bağlamında "Huzur" için de geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü "Huzur" da bir bakıma Mümtaz'ın Nuran'la aşkı, İhsan'ın Macide ile evliliği ekseninde döner. Ancak kadın bu romanda, "SAE" deki kadın imgesinin tersine, erkeğin dünyasının vazgeçilmez bir parçası, mahremi, deyim yerindeyse bir elmanın yarısı olarak ideal çizgiler içinde ve estetik bir bakış açısıyla resmedilir. Söz gelimi Mümtaz, eğitim hayatının bir bölümünü yanlarında geçirdiği İhsan ve Macide'nin evliliğinde, Nuran'la gelecekte tasarladığı, hep düşünü kurduğu evliliğinden derin çizgiler bulur. Alptekin (2018: 73-93), Tanpınar'ın romanlarının neredeyse hepsinde "nesiller arası bir çatışmanın", anlayış farkının toplumsal alana yansıdığını ve "Huzur" un toplumsal plandaki temel meselelerinin genel çerçevesini, Yahya Kemal'in "kültürel süreklilik" le ilgili görüşlerinin oluşturduğunu söyler. Bilindiği gibi, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi, bir yönüyle hocası Yahya Kemal'in tarihsel süreklilik (imtidâd) düşüncesinin bir fonksiyonu niteliğindedir. Dolayısıyla "Huzur" da, Mümtaz'ın, amcasının oğlu ve hocası İhsan'ın, Macide'yle olan ideal evliliğini, geleneksel değerlere bağlı çekirdek ailenin yaşatılması bağlamında, söz konusu düşüncenin aile kurumundaki bir yansıması olarak yorumlamak gerekir. "SAE" de Hayri İrdal ve karısı Pakize'nin evlilikleri ise, "Huzur" da adeta bir düş gibi anlatılan Mümtaz ve Nuran'ın evliliğin tam zıddı bir nitelik taşır. Abacı'ya (2015: 90) göre; Yahya Kemal ve Tanpınar arasındaki kültürel düşünsel alışveriş, başka bir ifadeyle imtidat (süreklilik) düşüncesi "Huzur" da, kimi zaman Mümtaz ve İhsan, kimi zamansa Mümtaz ve Nuran beraberliği üstünden aktarılır. Dolayısıyla "Huzur" da kadın-erkek arasındaki ideal aşkın, derin sevginin yanı sıra, evlilik kurumunun kendisi

de, bu "tarih ve kültür" anlayışı ekseninde ele alınmalıdır. "Huzur" da İhsan'ın karısı Macide, hasta kocasının yanı başında sabaha kadar uyumayan, her konuda derdine ortak, girdiği ortamlarda kadın-erkek herkesle "yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle" adabına uygun konuşan, "tebessümünde şahsiyetinin yarısı gizli", "sonsuz derecede zengin bir mahlûk" olarak tasvir edilir (Tanpınar, 1964: 14). Macide aynı zamanda gerektiğinde inisiyatif almayı bilen cesur bir kadındır. Söz gelimi romanın sonuna doğru, Macide'nin, hastalığı birdenbire ağırlaşan kocasının damarlarına, "bütün zaaflarını yenerek" "her itiraza meydan okuyan bir tavırla" ilacını şırınga etmesi, doktor gelinceye kadar onu ölümden kurtarır (Tanpınar, 1964: 325). Mümtaz, "kadın şefkatine ve güzelliğin terbiyesine muhtaç olduğu bir zamanda" hayatına giren, eğitimi süresince yanlarında kaldığı Macide'de, bir bakıma gelecekte evleneceği kadını görür. Yaşadığı bu tecrübeden, "benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti" diye söz eder. (Tanpınar, 1964: 19). Mümtaz için o, "varlığı her şeyi değiştiren, eşyayı insana dost eden, günün saatlerine tatlı bir hava geçiren sırlı" bir kadın, sadece "bir anne bir kardeş değil", aynı zamanda "koruyucu bir melektir" (Tanpınar, 1964: 34). Mümtaz'a göre; Macide'nin dünyasına kulağı yoluyla girilir, çünkü o insanları dinleyerek, onlarda "manevi hassalar" keşfeder, ona göre kıymet biçer: "İyi insan" der, "ama bir derdi var galiba, sesi âdeta kanıyor" yahut "çok hodbin, kendisine âşık… Sesi gözleri kör ediyor" (Tanpınar, 1964: 174-175). Görüleceği üzere, Macide'nin sesten hareketle insanlarda aradığı temel özellik sahicilik ve samimiyettir. Bu tür incelikler ise ilerleyen satırlarda daha etraflı bir biçimde değinileceği gibi "SAE" nün kadınlarının hiçbirinde var olan ya da aranan bir özellik değildir. Öte yandan Macide, en entelektüel konuların tartışıldığı, musikiyle sarmaş dolaş toplantılarda, her daim kocasının yanı başında duran baş konuklarından biridir. Ayrıca giyimi, kuşamıyla, sadeliğin verdiği yekpare bir güzellikle, evinde ağırladığı konuklarına hizmet etmekten, her zaman takdir edilen güzel masalar hazırlamaktan da büyük bir zevk alır. Sanattan, musikiden anladığı kadar,

tartışılan konulara da hâkimdir, gerektiğinde katılır, müdahaleler de bulunur. Tanpınar, Macide'nin modern olduğu kadar geleneklere ne denli bağlı, samimi bir kadın olduğunu, romandaki bir karşılaşma esnasında ortaya koyar. Macide, kocası İhsan'ın da bulunduğu bir ortamda kendisini "Benim hanım kızım…" diye yanına çağıran Tevfik Bey'in elini, "kumral saçlarını güneşte parlatarak" eğilip saygıyla öper. Sonra Mümtaz ve Nuran'a dönerek "birbirinize çok yakışıyorsunuz!" dercesine gülümser (Tanpınar, 1964: 213).

"Huzur" daki en önemli kadın karakter ise, hiç şüphesiz yukardaki satırlarda Macide'ye atfedilen niteliklerin çok daha derinleşip kök saldığı Nuran'dır. Mümtaz onunla tanıştıktan kısa süre içinde nişanlanır ve aralarındaki ilişki resmî bir nitelik kazanır. Sonradan yaşadıkları her şey, evliliğe doğru kararlı bir adım atmış, eskilerin deyimiyle "âdâb u erkân bilen" iki insanın, bu süreçte yaşayacakları güzellikler olacaktır. Tanpınar, romanda Nuran'ı Mümtaz'ın bakış açısından tasvir ederken "SAE" nün hiçbir satırında görülmeyen, emsalsiz lezzette bir üslûp kullanır. Söz gelimi Nuran, Mümtaz için keşfedilmeyi bekleyen son derece zengin ve çeşitli âlemlere sahip "her türlü mücevher ışığı" ve "yıldız parıltılarıyla" kaplı bir "masal hazinesi" (…) "her sırrını, imkânını ona açan", bu imkânla beraber, "kendi küllerinden binlerce defa dirilip tekrar tutuştuğu bir "aydınlık cümbüşü", bir "kaside" ve bir "dua" dır (Tanpınar, 2017: 127-128). Öyle ki; Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir tutkulu aşk olmanın ötesinde âdeta bir dindir. Romanda Tanpınar bu gerçeği, "Hakikatte Nuran'ın aşkı, Mümtaz için bir dindi. Mümtaz bu dinin tek âbidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan rahibi" ydi (Tanpınar, 2017: 150) sözleriyle dile getirir. Anne ve Baba tarafından hem Mevlevî hem de Bektaşî kültürü almış, edebiyat fakültesi mezunu Nuran, Divan şiirine olduğu kadar Klasik Türk Musikisine de derinliğine hâkimdir. Bu özellik de onu, "SAE" nün, Hayri İrdal'ın baldızı gibi, sözde "musiki" tutkunu kadınlarından bütünüyle ayırmaktadır. Mümtaz, bunca güzelliği ruhunda barındıran bir

kadın olan Nuran'la tanıştıktan sonra, varoluşun bir zerresi olarak kendisini "kâinat kadar geniş ve sonsuz" bulmaya başlar (Tanpınar, 1964: 118). Romanda Nuran, daha önce de dile getirildiği gibi, idealize edilmiş fiziki özelliklerinden ziyade, edasına, konuşmasına, davranışlarına yansıyan zihin ve ruh güzelliğiyle verilmiştir. "Huzur" da Nuran'ın fiziksel özellikleri "SAE" nün kadın kahramanlarının aksine yok denecek kadar azdır, "Mümtaz sevdiği kadının geniş omuzlarını, başa narin bir çiçek edası veren boynunu, güneşten kısılmış sade bir ışık çizgisi haline girmiş gözlerini olduğu gibi görüyordu" cümlesinde görüldüğü gibi, satır aralarında nadiren geçer. Mümtaz, onun güzelliğini anlattığı zaman, tıpkı Macide'yi tasvirinde de görüleceği üzere, kadının, içinde yaşadığı toplumun has, geleneksel kültürel değerlerinden doğan terbiyesine özgü kimi hal ve tavırlarına işaret ederek konuşur. Sözgelimi, tıpkı Macide'nin olduğu gibi Nuran'ın da tebessümü âdeta sihirlidir. Mümtaz'a göre; "sevdiği ve tanıdığı kadını tanınmayacak kadar güzelleştiren," ona, "her çizgisi asırların muhayyilesiyle bulunmuş ve yapılmış bir sanem edası" veren bu tebessümde onun gerçek şahsiyeti gizlidir (Tanpınar, 1964: 55). Kısaca "Huzur" da kadın, gerek Macide gerekse Nuran karakteri üzerinden gelenekle modernin denge noktasının arandığı bir zeminde, bu iki oluşumun ideal çizgilerini bir ahenk içinde kendisinde toplayan bir varlık olarak anlam kazanmaktadır.

"SAE" deki kadın imgesi ise, romanın anlatıcısı Hayri İrdal tarafından, daha çok olumsuz bir üslûp içinde ortaya konulurken, modernleşmenin-yeni hayatın sözcüsü olan Halit Ayarcı'nın inandığı "modern dünya görüşü" açısından daha olumlu (!) resmedilmiş, kadına modernleşen hayatın 'vazgeçilmez' bir parçası olarak 'işlevsel bir anlam' yüklenmiştir. "SAE" deki kadın imgesinin bir başka yönü, genel olarak kadının, özel olarak da genç kadınların zihnî değil, fizikî nitelikleriyle; giyim, kuşam, moda, huy ve ilgileri açısından öne çıkarılmalarıdır. Bunun böyle olması, aslında romanın ruhuna oldukça uygundur, çünkü SAE, rasyonel akla ve pozitif gerçekliğin dışında kaldığını

düşündüğü her şeye sırtını dönen bir roman olarak, "Huzur" un yaptığı gibi, gerçekliği edebî-sanatsal bir bakış açısından ele almamaktadır. Başka bir deyişle romanın, sanatsal, edebî ve estetik bir perspektiften mahrum olduğu söylenebilir. Gerçekten de "SAE" de yazarın, kadını tasvir ettiği satırlarda kullandığı, âdeta başka bir romancının kaleminden çıkmış hissi uyandıran sığ üslup dikkate alındığında, "Huzur" un Tanpınar'ın kafasındaki ideal dünyayı yansıtan, bunu yaparken de kadını ve aşkı idealize eden emsalsiz lezzette bir roman olduğu bir kez daha açığa çıkar. Sözgelimi "SAE" de Hayri İrdal, sonradan sevgilisi olacak Selma Hanım'ı tarif ederken onun "sade iyi seçilmiş elbise, en latif duruş ve çıldırtıcı bir yığın gülüş olmadığını, ayrıca bir vücudu olduğunu, bu gemi ile dünyanın en güzel seyahatlerinin yapılabileceğini" (Tanpınar, 2017: 196) söyler. İkinci karısı Pakize'yle ilgili düşüncesini ise, romanın belki de, "hayırla anılan" tek olumlu kadını olan, ancak romanda çok kısa yer verdiği ilk karısı Emine'yle aynı paragrafta anar: "Şüphesiz bu hayat, Emine'nin zamanındaki hayat değil" dir. İkinci karısı Pakize ilk karısına hiçbir bakımdan benzememektedir, onda ne onun "ciddiliği, saadeti kendi içinde bulan cömert yaratılışı, ne de sakin güzelliği var" dır (Tanpınar, 2017: 151). Uğurcan'a (2010: 238) göre; İrdal'ın karısı Emine, aslında romandaki sıradanlık ve idealizm bağlantısını teşkil etmektedir. Emine, tıpkı Tanpınar'ın "Huzur" undaki Nuran gibi "kendisine layık olmayanla evlendiği için kader mahkûmu olarak sunulan bir şahsiyettir." İrdal'ın ikinci karısı Pakize'yi ne kadar sevdiği ve değer verdiğini ise, bir davette onun hakkında yaptığı bir değerlendirme apaçık ele verir: "Karım, hakkı olan bu iltifatı yakalar yakalamaz misafir hanımın yere düşürdüğü mendilini ağzında kendi sahibine getiren bir fino yaltaklığıyla bana döndü" (Tanpınar, 2017: 340). Görünen o ki; Hayri İrdal, bir başka deyişle de Tanpınar için, aslında sahici kadın, kendisinin içinde yaşamaktan bir türlü "kaçamadığı", "modern", bohem hayatın sularının çok uzağındaki sakin bir limanda, geçmiş zamanın güzellikleriyle donanmış kendisini bekleyen bir gemi ya da kadınlığını nefsinin

hizmetine sunmayı reddetmiş bir "rahibe" dir. Tanpınar, özlediği bu ideal kadını, daha önce de sözü edildiği gibi, "Huzur" a, Nuran karakteri üzerinden yansıtır, ona olan aşkını bir din, onu da bu dinin tek "mabudesi" olarak ilan eder. Abacı (2015: 91), Tanpınar'ın birçok romanında kadınların sahne aldığını, bunların arasında sanattan, edebiyattan, özellikle musikiden anlayan karakterlerin de olduğunu, ancak bunların hiçbirinin, "Huzur" un Nuran'ında görüldüğü gibi, bedensel özelliklerine sadece şöyle bir değinilen, ancak zihni ve ruhsal nitelikleri, edaları, marifetleri üstünde uzun uzadıya durulan, 'zengin' nitelikler taşımadığını söylemektedir. Sonuç olarak; "Huzur" la kıyaslandığında "SAE" deki kadın imgesinin, hiçbir şekilde bir karakter düzeyine yükselemediği, kadın-erkek ilişkileri, evlilik, aşk, sadakat, ahlak, sahip olunan hasletler ekseninde ele alındığında ise, genel olarak olumsuz ve sığ, hatta karikatür bir tip olarak çizildiği görülmektedir.

3.2.2.2. Kadın-Erkek Arasındaki ilişkilerin Niteliği: "SAE" de Aşk, Evlilik, Ahlâk ve Sadakat.

Romanda, gerek evlilik, gerekse arkadaşlık ekseninde ele alınan kadın ve erkek ilişkileri, tensel aşkı, şehveti önceleyen bir tavır içinde sunulmuş ve olumsuz bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Kadın-erkek ilişkileri açısından "SAE" nün "yeni" ya da "modern" dünyasında, kıskanmak denen bir şey neredeyse yoktur. Sözgelimi işyerinde hiçbir şey üretmeyip sabahtan akşama sohbet eden, dedikodu yapan, arada bir İrdal' a, "belki bir umut kabilinden, göz kırpma" yı da unutmayan Nimet Hanım, bir arkadaşına, kocasının kendisini hiç kıskanmadığını, zaten bu asırda eşlerin birbirlerini kıskanmalarının medenî bir davranış olmadığını söyler. Aynı şekilde, halasında verilen bir davette İrdal' ın, karısı Pakize'ye dair söyledikleri bu durumun kıskanmamanın daha ötesine geçerek, adeta bir yozlaşmaya dönüşmüş olduğunu gösterir. Romanın bir bölümünde, karısının hemen arkasında, İrdal çekilir çekilmez atılmaya hazır, "ellilik buldok köpeği kılıklı bir herif," elinde iki kadeh içkiyle sırıtarak beklemektedir. İrdal

karısına dönerek şöyle der: “Kimdir bu Allah’ın münasebetsizi? Daha iyisini bulamadın mı?” (Tanpınar, 2017: 333). Evli bir adam olan Hayri İrdal’ın kendisi de, bir taraftan İspritizma Cemiyetinde tanıştığı Nevzat Hanım’ın peşindedir diğer taraftan bir dönem yanında çalıştığı Cemal Bey’den boşanan Selma’yla garsoniyerinde “aşk” hayatı yaşamaktadır. Sadece bu kaçamaklarla sınırlı kalmayan İrdal, işyerinden Sabriye’nin “sırf Selma’ya ve Pakize’ye inat olsun diye, haftalardır peşkeş çektiği genç kızla yatar” (Tanpınar, 2017: 371-371). Öte yandan bir dönem karşısında ezildiği Selma Hanım’ın “ipi” nin artık kendi elinde olması ve bunun bilinciyle ona sahip olmak düşüncesi, İrdal’ı âdeta mest etmektedir. İrdal’ın Selma’yla ilgili halet-i ruhiyesi, bize, içine düştüğü trajik durumun vahametini çok açık bir biçimde göstermektedir: “Selma benim sadece sevgilim değildi. O, biraz da mazim dediğim korkunç şeylerden aldığım öçtü. Onun sayesinde arkamda bıraktığım günlere, “haydi siz de!” diyebiliyordum” (Tanpınar, 2017: 310). Ayarcı ise, romanda, satır aralarında dile getirilen kaçamakların yanı sıra, İrdal’ın karısıyla ve baldızıyla da cinsellik kokan bir ilişki içindendir. Gündüz’e (2009: 257) göre; Ayarcı, İrdal’a vicdanını paramparça ettirmek dışında, onun için değer arz etmesi gereken başka ahlaki hususiyetlerini de ortadan kaldırtır. Örneğin, İrdal’dan gizlemeye gerek bile duymadan İrdal’ın karısıyla dost hayatı yaşar. Ayarcı, İrdal’ın bütün maddi sorunlarını çözmüş ona hayal ettiğinden bile daha rahat bir hayat sunmuş, fakat onu İrdal olmaktan da çıkarmıştır. Başka bir deyişle “tıpkı Mephistophilis’in Faust’dan aldığı gibi ruhunu satın almıştır.”

İrdal’ın içinde yaşadığı modern hayatın kadın-erkek ilişkilerine dair bir başka örnek de, İrdal’ın Afroditi tasvirinde görülür. “SAE” nün ecnebi kadınlarından Cenovalı bir Levanten ailenin kızı olan Afroditi’nin İspritizma Cemiyeti’yle ilişkisi, kendisine İtalya’da küçük bir miras bırakarak ölen, hiç evlenmemiş halasıyla ilgili hatıraları nedeniyledir. İrdal’ın ağzından o, on sekiz yaşından beri Beyoğlu’nun “Türk, ecnebi, kendi cemaatlerinden hemen hemen kalburüstü bütün İstanbul’un tanıdığı biridir.

Afroditi, her toplantıya mutlak çağrılan, gittiği her yerde beş on âşık bulan, ancak belki de "hürriyetini çok sevdiği için bir türlü evlenmeye razı" olmayan, "gürültülü ve heyecanlı yaşadığı ve bütün tadını çıkardığı genç kız hayatını, bir türlü" bırakmak istemeyen biridir. Etrafında "kadınlığının ve güzelliğinin ne kadar tehlikeli bir silah olduğundan habersiz, hepsiyle cömert ilişkiler yaşadığı "her yaşta bir yığın erkek arkadaşı" vardır (Tanpınar, 2017: 166). Bal'a (2013: 24) göre; Matmazel Afroditi, romanda kadına ilişkin en canlı tasvirlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır:

> Afroditi, sımsıkı bir ten, her ağzını açışta bir ispirto alevi gibi parlayan otuz iki diş, uzun kirpikleri arkasında telkinleri bir ufuk gibi derinleşen bakışlar, konuştukça sizin boğazınızda düğümlenen, İtalyan babasından kalmış ağdalı, hardal gibi sert ve dik, yine de son derece tatlı bir ses, isteyerek çolpalaştırdığı, hareketleriyle bir örümcek gibi dört tarafınızı saran eller, bir yığın cazibe ve dostluk, hülasa belki de farkına varmadan hareket ve hücum halinde bütün kadınlıktı (Tanpınar, 2017: 161).

Tanpınar'ın Afroditi'yi bedensel özellikleri üstünden tasvir etmesi, İspritizma cemiyetinde bulunma nedenini anlatırken İtalya'ya kadar uzandığı halde, onun ruhsal ve zihinsel dünyasından, "Huzur" da Nuran'ı ya da Macide'yi anlatırken yaptığı gibi söz etmemesi, "SAE" deki kadın anlayışının, "Huzur" da ortaya konulanın tam tersi olduğuna bir başka kanıt olarak gösterilebilir. Tanpınar'ın "SAE" deki diğer kadın karakterlere bakışı da bu iddiayı doğrulayacak sayısız örnekle doludur. Söz gelimi İrdal, halasının evindeki bir partide, kendi kızı Zehra'yı şu sözlerle anlatır: "Holde sol tarafta büyük sofanın üzerinde Zehra, yeni yaptırdığı tuvaletin uzun eteklerini yayarak oturmuş, elindeki içki kadehini sallaya sallaya etrafındaki delikanlılara bilmediği dillerde veyahut o anda hepsinin birden bildikleri tek dille konuşuyordu" (Tanpınar, 2017: 332-333). Yazar, devam eden satırlarda İrdal'ın ağzından onun bu haliyle "ne kadar annesine benzediğinden" söz etmek suretiyle romanın bütününde hissedilen kadına yönelik olumsuz bakış açısını açıkça gözler önüne serer. Aynı toplantıda "hemen hemen kendisi kadar yaşlı ve mekkâre katırı kadar boncukla, küçük zillerle, zincirlerle, halkalarla süslü bir kadın", İrdal'a asıl ailelerinin Ahmet Zamanî' den mi yoksa

Mübarek'ten mi geldiğini sorar (Tanpınar, 2017: 332). Romanın başka bir yerinde Hayri İrdal halasının misafirleriyle konuşurken birdenbire ağzından çıkan, "rahmetli kardeşim adını Hayri koyacağına hayırsız koymalıydı" cümlesine tanık olur. Halası bu cümlelerle ona yüklediğinde ise karşısında "sırtında siyah atkısı, elinde küçük Japon yelpazesi" ve mücevherleriyle sevgilisi Selma Hanım oturmaktadır (Tanpınar, 2017: 299). SAE'de kadınlar çirkin ya da güzel fiziksel özellikleri, zaafları, çeşitli huysuzluklarıyla ele alınırlarken "Huzur" un Nuran, Macide gibi başkarakterlerinin daha çok düşünsel, ruhsal özellikleriyle, meziyet ve marifetleriyle öne çıkarıldığı görülür. Söz gelimi romanda Nuran, bir vücut, bir beden olarak değil, âdeta Divân şairlerinin şiirlerinde geçen ve kimi zaman İslâm peygamberini, kimi zamansa iktidar sahibini niteleyen özelliklere sahip, eşiğinde âşığın üstüne basılıp geçilsin diye beklediği, emsalsiz güzellikte bir sevgili olarak resmedilir. Mümtaz için, hem çevresinde hem de mâzisinde Nuran'ı aramak, her şeyde ondan bir lezzet bulmak, onu asırlar boyunca süren efsanelerde, "dinde, sanatta, az çok ayrı çehrelerle, fakat daima kendisi olarak karşısında görmek, yaşama dediğimiz macerayı birkaç misline çoğaltan bir büyü" dür (Tanpınar, 1964: 161). "Huzur" da yazarın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin bir uzantısı olarak da karşımıza çıkan, geleneksel sanatı ve edebiyatı özümlemiş, öyle ki; Mümtaz'ın inandığı dinin mabudu olarak nitelediği olumlu kadın karakterin (Nuran'ın), "SAE" nün "yeni hayatında" modern bir karşılığının olmaması manidardır. Hatta "Huzur" da Mümtaz'ın "eve gelişiyle iyileştiği, yüzünü güneşe" çevirdiğini, "kadın şefkatine ve terbiyesine en muhtaç olduğu zamanda" hayatına girdiğini, kanatları altındayken çocukluğunun bir kısmının "bir bahar dalı altında" (Tanpınar, 1964: 19) geçtiğini söylediği, amcasının oğlu ve hocası İhsan'ın karısı Macide'nin bile, SAE" de bir benzeri yoktur. Akrabalık ilişkisi bağlamında ona en yakın örnek olabilecek İrdal'ın halası Zarife, isminin tam tersine kaba saba, Karun kadar zengin olmasına karşın gözünü para hırsı bürümüş, kendinden

başka kimseyi düşünmeyen, özveriden nasibini almamış çılgın bir kadındır. Bal'a (2013: 29) göre o kadar zengindir ki; Avcı Naşit Bey onunla evlendikten sonra, "fakirliğini bir yana bıraktığı gibi, zenginliğini vurgulamak adına altın başlı bir bastonla dolaşmaya, bıyıklarını şekillendirmeye başmış" tır. Halası Zarife de, İrdal'ın kadına karşı bütün bir roman boyunca süren olumsuz bakış açısından nasibini alır: "Halam, omzunda siyah şalı, dekolte boyalı saçları, makyajlı yüzü, elmasları, incileri ile her zamankinden fevkalâde ve şaşırtıcı, bir eli bastonunda…" (…) Halamı görmüyor musun? O yaştaki kadına yakışacak kıyafet mi o? Bizim aile böyle? Yaşlandıkça azıyoruz" (Tanpınar, 2017: 331-332). Zarife Hala, aynı zamanda, "SAE" nün, gelenekselden moderne giden yolu en hızlı kat eden kahramanıdır. Öyle ki; İrdal'la çıkar birliğini sağladıktan sonra onunla ilgili "bütün olumsuz duygu ve düşüncelerini geri plana" atar, ondan sonra da "dünyevî yaşantının gereklerini çok hızlı bir şekilde yerine getirmeye" başlar (Özer, 2012: 2536-2537). Zarife Hala' nın, İrdal ve Ayarcı hariç bütün üyelerinin kadın olacağı "SAE" bünyesinde kurulacak "Saat Sevenler Cemiyeti Müdürlüğü" nü kabul eder etmez, kendisine yardımcı olacak yakışıklı ve sempatik iki genç istemesi, Özer'in yukarıda sözünü ettiği yolun ne denli hızlı alındığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

3.2.2.3. Modernlik Bağlamında Kadın, Hayat ve Sanat

Doktor Ramiz' in sayesinde iyileşen İrdal, daha sonra genç ve güzel bir kadın olan Pakize Hanımla evlenir. Pakize Hanım, türlü merakları olmakla birlikte garip bir kadındır, söz gelimi sinema kurgularıyla gerçek hayatı birbirine karıştırır (Bal, 2013: 53-54). Bal'ın sözünü ettiği, ancak romandaki yerini göstermeyi unuttuğu durum İrdal'ın ağzından "SAE" ye şu satırlarla yansır. İrdal'a göre, karısı Pakize'nin hayatta sevdiği tek şey vardır; o da sinemadır. "Pakize sinemanın sade terbiye ettiği değil", aynı zamanda "tatmin ettiği bir insan" dır. Beyaz perdenin karşısında o kadar kendinden geçer, yazarın deyişiyle "o kadar her şeyi bırakır ki", sonunda yaşadığı hayatla seyrettiği

macerayı birbirinden ayıramaz hâle gelir (Tanpınar, 2017: 151). Bal'a göre bu durum, Pakize'nin "gerçek hayatın soğukluğundan kurtulmak adına ortaya konan bir çabanın göstergesidir. Oysa Pakize romanda, gerçek hayatın soğukluğunun bilincine yükselebilmiş bir insan değildir, olsa olsa modaya, modern hayatın insanı içine çeken olağan akışına kendini kaptırmış sıradan bir kadındır. Bal'ın bu haliyle Pakize'nin, romanda "ellili yılların sinema tutkusuna kapılmış toplum kesitini hicivci perspektiften canlandıran" bir kişilik olarak boy gösterdiği tespiti ise, romandaki dönemin ruhunu ele veren son derece yerinde bir tespittir. Öyle ki; Hayri İrdal, karısının psikanalize konu olması gerektiğini düşündüğü sinema tutkusu hakkında romanın bir yerinde, "evlendiğimiz günden beri sinemadan başka bir yere gitmemiştik. Neden sonra anladım ki, karım, kendisini, beraber seyrettiğimiz bir filmin artisti ile Jeanette Mac Donald'la karıştırıyordu" (Tanpınar, 2017: 152) der. Karısının sinema tutkusu, bir sabah uyandığında dün izlediği "Bağdat Hırsızı" ndaki incili terliklerini arama noktasına varır. İrdal romanda karısından alaycı bir tavırla, saatle, zamanla, psikanalizle, "yüksek bilgi ile alâkası" olmayan, ama sinemayı seven, "kâinata beyaz perdeden" bakan modern bir kadın olarak söz eder. Bunları söylerken okura hınzırca bir göz kırpar ve adeta "ben böyle değildim sonradan oldum" dercesine ironik bir üslupla ekler: "Binaenaleyh ister istemez onun gözü ile ben de değişecek, sinema olacaktım" (Tanpınar, 2017: 281). Pakize Hanım için, Modernleşmenin başka deyişle yeni hayatın getirdiği bir diğer tutku da, son dönemlerde çok moda olan İspanyol dansıdır. Karısının, bir sabah uyandığında kendisini yanına çağırıp üç gün önce bir gazinoda öğrenip, seyircilerin çılgın alkışları eşliğinde uygulamaya çalıştığı İspanyol dansını unuttuğunu söylemesi, İrdal için bardağı taşıran son damla olacaktır. Karısının anne ve babasının birbiri ardına ölümünden sonra evlerine taşınan, "musikiye", şarkıcılığa meraklı baldızları yüzünden, hem maddi hem de manevi bir buhran yaşamaya başlayan İrdal soluğu İspritizma Cemiyetinde alacaktır. Tanpınar'ın karısından söz ederken ağzından çıkan, "Pakize'de

her inkılap ters taraftan ve beklenmedik şekilde oluyordu" (Tanpınar, 2017: 154) cümlesi ise, yazarın, Batılı modernleşmenin toplumsal hayattaki uygulama ve yankılarına nasıl baktığını ironik bir üslûpla ortaya koymaktadır. Modern kadın imgesi, romanın sonlarına doğru, "SAE" nün çalışmalarının toplumsal hayattaki işlevi bağlamında yeniden gündeme gelir. Tanpınar'ın bu paragrafı, hem "SAE" nin gözünden kadının toplumsal işlevini hem de romanın havasına hâkim ironiyi hakkıyla vermesi bakımından kayda değerdir:

> Saat süsünü kadınlarda bilezik olmaktan çıkarttık. Alelumun mücevher süslere tatbik ettik. Bilhassa bizim icadımız olan saatli jartiyerler bütün dünyada rağbet kazandı. Siz bu jartiyerlere pek itiraz etmiştiniz. Halbuki şimdi İstanbul'da böyle saatli jartiyer taşıyan binlerce hanım var. Dünyanın en zarif en zarif hareketleriyle yolda eteklerini kaldırıp saatlerine bakıyorlar (Tanpınar, 2017: 359).

Görüleceği üzere "modern kadın", SAE' nün kendisine çizdiği sınırlar içinde, artık gerçek hürriyetin tadına varmaktadır. Oysa İrdal'ın başı, bu hürriyet fikriyle çocukluğundan beri beladadır. Onun çocukluğundaki hürriyet "hiç de bu cinsten değildir. Onu kendisine hiç kimse vermemiş, "bu sızdırılmış altın külçesini" her daim içinde bulmuştur. İrdal'a göre; "SAE" nün modern dünyasının hürriyeti ise bambaşkadır. Romanda onun hakkında da bir iki satır kelam etmeyi ihmal etmez: "Hürriyet, onun cazibesine dayanmak mümkün müdür? İyi düşünülürse benim gibi bir insan için en iyi hürriyet, hürriyetsizlik! İradesini kullanmadan (…) vukuatın içine kendini bırakmak…" (Özgüven'e (2002: 372).

İrdal, Halit Ayarcı'ya, büyük baldızının şarkıcılığa merak saldığını, oysa sesinin çok çirkin olduğunu işin daha kötüsü daha makamları bile birbirinden ayıramadığını söylediğinde Ayarcı'nın verdiği ironi dolu cevap, Batılı modernleşme serüvenini yanlış anlamış bürokrat elitlerinin sanata ve kültüre olduğu kadar, kadına da nasıl baktıkları konusunda bir fikir vermektedir. Ayarcı'ya göre İrdal, sanattan, musikiden anlamakla beraber bugünün değişen sanat, musiki anlayışından nasibini almış biri değildir: Öncelikle bugünün sanatı kalabalıklara hitap etmektedir ve bu yüzden kalabalığın neyi

sevip neyi sevmediği önemlidir. Dolayısıyla günümüzün modern toplumlarında "musiki denince herkes, evvela "Hangi musiki?" sualini sormaktadır. Bu sual bir kez sorulduğunda ise, artık İrdal'ın sözünü ettiği, makam, üslup gibi şeylerin bir anlam ifade etmediği kendiliğinden kabul edilmesi gereken bir gerçeklik haline gelir. Hatta öyle ki, Ayarcı'ya göre; modern hayatta artık, "herkes kendi boşluğunu bir parça duygu ile doldurmak, kendini süslemek istemekte", fakat musıkîden hiç anlamadıklarından, "şarkıları güfteleri için sevmek" tedir. O yüzden bu konuda yapılacak üretimin bu sosyal olguyu dikkate alması gerekir. Hem artık "herkesin kulağının ayarı" bozulmuştur, "radyo devrindeyizdir" ve musiki eskiden olduğu gibi hayatımızın nadir bir parçası değildir, o tıpkı "nezle, grip, para sıkıntısı, savaş ihtimali, geçimsizlik falan gibi hep yanı başımızda, hayatımızın içindedir. Ayarcı, İrdal'ın, baldızının meşhur sanatçıların hepsini, aynı makamdan, onları taklit ederek icra ettiğine ilişkin hayretle karışık serzenişine ise, baldızının Batı musikisine merak salsaydı işinin çok zor olacağını, çünkü bu konuda yıllar süren bir eğitim alması gerektiğini, ama bu haliyle hanımefendinin, "son derece şahsi! Orijinal ve yeni…" olduğunu, "yeninin bulunduğu yerde" ise başka meziyete gerek bulunmadığı", nı söyleyerek karşı koyar. Baldızının işlerini kolaylaştıracağını, onun gibi müteşebbis ve orijinal bir kadının işlerinin kolaylaştırılması gerektiğini, çok yakın zamanda, yepyeni bir şöhret olarak bütün bir İstanbul'u fethedeceğini söyler. Halit Ayarcı'nın dedikleri doğru çıkar ve İrdal'ın baldızı birkaç gün içinde "küçük bir gazinoda "muganniye olarak sahne almaya başlar (Tanpınar, 2017: 223-224). İrdal, musiki ve baldızının yeteneği konusunda fikrini asla değiştirmez. Romanın sonlarına doğru SAE çalışanları başta olmak üzere bir yığın farklı çehrenin bulunduğu malum toplantılardan birinde, onun bu konudaki icralarından birine daha tanıklık ettikten sonra şikâyetini şu sözlerle dile getirir: "Zavallı semaî, acemi terzi eline düşmüş Hint kumaşı gibi gözümün önünde doğrandı gitti. (…) Semainin ardından Dede'nin güzel bir bestesini tuzla buz etti. (…) Ondan sonra hazin bir maya başladı.

Fakat bu mûsikî değildi artık! Bir sürü kurdun açlıktan uluması gibi bir şeydi"(Abacı, 2015: 134). Tanpınar'ın burada kast ettiği "semaî", büyük bir ihtimalle, Huzur" da, musiki geleneğini yakından tanıyan o emsalsiz kişilerin katıldığı toplantılarda terennüm ettikleri "Yörük Semaî, "hazin maya" diye nitelediği ise Bolahenk Tevfik Bey'in sesinden dinlerken, Nuran'ın ellerini dizlerine usulca vurarak ritim tuttuğu mayadır.

Ayarcı'nın sonradan sıkça düzenlenen içkili toplantılarda, İrdal'ın gerek baldızıyla gerekse karısı Pakize'yle kurduğu, İrdal'ın da gözünden kaçmayan, ayarı fazlasıyla kaçmış, ilişkiler ise, Ayarcı'nın karısı ve baldızıyla olan ilişkisinin, kadınları sadece çalışma ve müteşebbislik noktasında desteklemekle sınırlı kalmadığının delili olarak gösterilebilir. Romanda Ayarcı'nın, başka bir ifadeyle 'modernleşmenin' kadına nasıl baktığına, musiki bağlamında bir örnek olay da, romanın sonlarına doğru yaşanır. İrdal'ın kızı Zehra, bir davette içkinin de etkisiyle caz müzisyenlerinden oluşan gruba zeybek havası çaldırıp, bu işten hiç anlamayan Hollandalı Van Humbert'le "salonun ortasında, dünyanın en garip, en akıl almaz zeybeğini" oynar. İrdal'ın şahit olduğu ve itiraz ettiği bu durumu Ayarcı, yine o kendine has bakış açısıyla yorumlayarak İrdal'ı teskin etmeye çalışır: "Babalık gururunuzu bir tarafa bırakın, sadece kadınlarımızın bu muvaffakiyeti muazzam iş değil mi? (…) "Bu kadar süratli bir terakkî, görülmemiş bir şey." Ayarcı, İrdal'ın "biraz da bilseydi bari oyunu" mealindeki yorumuna karşılık sözlerini şöyle sürdürür: "Yine aynı mesele (…) bu işlerde bilmek ikinci derecede kalır. Yapmak vardır, sadece yapmak!" (…) Bilgi bizi geciktirir. Zaten ne sonu ne de gayesi vardır. Mesele yapmak ve yaratmaktır" (Tanpınar, 2017: 346-347).

3.2.2.4. Çalışma Hayatı ve Kadın

Romanda Halit Ayarcı ve onun "gönülsüz" yardımcısı İrdal'ın tahayyül ettiği dünyanın, başka bir deyişle SAE' nün hedeflediği modern ve yeni hayatın somutlaştığı alanlardan biri de; iş ve çalışma ortamıdır. Bu çalışma ve iş ortamı, bize, sistemin hedeflediği, sıkı denetim altındaki bir toplumsal düzenin bütün koordinatlarını

vermektedir. Uğurcan'a (2010: 233) göre; SAE "insanların standart olacakları modern dünyaya uygun bir enstitü" yü konu edinmektedir. "Şefin daktilo orkestrasının idare ettiği sekreterler, halkın saatlerini aynı otomatizm ile ayarladığı kızlar" bu kurumun çalışanlarıdır. Şahin'e (2005: 181) göre ise; Ayarcı'nın, İrdal' ın baldızının şarkıcılık meselesine yaklaşımının altında, onun, zamanı "çalışma" ve "teşebbüs ruhu" na sahip olma olarak algıladığı, dolayısıyla İrdal'ın baldızının arzusunu bu anlayış içinde değerlendirdiği gerçeği yatar. Ayarcı' nın, İrdal'a söylediği şu cümleler dikkate alındığında, Şahin'in, bu konuda ne denli haklı olduğu açıkça görülür. Ayarcı romanda, yeteneksiz olduğu halde şarkıcı olmak için ısrarla her yolu deneyen girişimci baldızına karşı çıkmaya çalışan İrdal'ı şu sözlerle kınar: "Siz teşebbüs fikrinden mahrumsunuz. Sonra idealistsiniz. Realiteyi göremiyorsunuz.(…) Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir" (Tanpınar, 2017: 225). 'Modern kadın imgesi' "SAE" nün çalışmalarının desteklenmesi, fikirlerinin halk arasında yaygınlaştırılması, bu konularla ilgili yayın da yapacak bir "Saatleri Sevenler Cemiyeti" nin kurulması bağlamında yeniden gündeme gelir. Kurulacak bu cemiyetin "müessis heyeti" nin kimlerden oluşacağı konusunda "SAE" de bir toplantı düzenlenir. Halit Ayarcı, bu cemiyetin reisinin "muhterem bir hanımefendi" ve üyelerinin daha ziyade kadınlardan oluşması gerektiği konusunda ısrar eder. Cemiyetin başkanlığı için müteşebbis ruhlu, deyim yerindeyse tuttuğunu koparan bir kadına ihtiyaç olduğunu söyler. Hayri İrdal'a göre; muhitinde çok tanınan ve sevilen halası Zarife "bir orduyu bile idare edecek" tecrübesiyle tam da bu iş için biçilmiş bir kaftandır. SAE' de bunlar konuşulurken birdenbire içeri halası girer ve Ayarcı' nın kendisine yaptığı teklif karşısında, "Bilmem yapabilir miyim? Hele bu yaşta…" diyerek nazlanır, bu konuda hiçbir tecrübesinin olmadığını söyler. Kısa bir sürede Ayarcı tarafından ikna edilen Zarife Hala, kurulacak bu cemiyette Hayri İrdal ve Ayarcı'nın bulunmasına belki tamam diyebileceğini, ancak ondan önce "böyle cemiyetlerde reise

yardımcı olacak genç ve sempatik bir iki erkeğin bulunması gerektiğinden söz eder. (Tanpınar, 2017: 291-292). Tanpınar'ın romanında mizahi bir dille anlattığı bu olay, modern zamanın ruhunu temsil eden "SAE" de, çalışma hayatındaki liyakatsizliğin yanı sıra, yaşanan ahlaki yozlaşmanın boyutlarını göstermesi bakımından da önemlidir.

3.2.3. Kimlik Krizi: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nde Yabancılaşmış Hayatlar

Batı'da tarihsel bir süreç içinde, modernleşmeyle beraber hızlanan siyasî, iktisadî, sosyokültürel gelişmelerin sonuçlarına bağlı olarak yaşanan toplumsal değişmeler, dünyanın her yerinde hem kültürel alanları, hem de kimlik algılarını dönüştürmüştür (Çapcıoğlu ve Demir, 2020). Yaşanan bu hızlı toplumsal değişmelerin ise, bir anlam ve kimlik krizine yol açarak, insanı, kendisine ve çevresine yabancılaştırdığı sosyal bir gerçekliktir. Dolayısıyla tarihsel olarak yabancılaşma ve kimlik krizi kavramlaştırmalarının birbiriyle çok yakın bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Yabancılaşma, hem Marx'ın ve Weber'in ortaya koyduğu gibi, iktisadi ve sosyolojik, hem de Jean Paul Sartre'ın ya da Albert Camus'un romanlarında edebî bir üslûpla dile getirdiği gibi felsefî boyutları olan bir kavramdır. Bunun yanı sıra kavramın, farklı başka disiplinler içinde sosyokültürel ve sosyopsikolojik, metazik ve teolojik varyantları da bulunmaktadır. Marx, yabancılaşma (Alm. "entfremdung") kavramıyla neyi kastettiğini tam olarak anlatabilmek için, kavramı, birincil anlamının dışında, onu destekleyen "nesneleşme, uzaklaşma gibi birkaç değişik yardımcı kavramla anlatma ihtiyacı duymuştur" (Bocock, 2005: 53). Marx'ın yabancılaşmayı açıklayabilmek için dayandığı bir diğer önemli kavramsa "şeyleşme" dir. Lukacs'ın, Marx'ın kuramına yaptığı en önemli katkılardan biri olan bu kavramlaştırma, Marx'a göre, "kapitalist toplumda eyleyenlerin, metalara ve piyasaya bağımsız bir varoluş tanıdıkları süreç" tir. Lukacs ise onu, metaların fetişizmi kavramıyla birlikte düşünür ve metaların fetişizmini, "şeyleşme" kavramının temeli olarak kullanır (Ritzer ve Stepnisky, 2018: 135).

Dolayısıyla "şeyleşme" kavramı, Marx'ın düşünce dünyasında "meta fetişizmi" olarak ortaya koyduğu gerçeğin bir fonksiyonu olarak düşünülebilir. Demir'e (2018: 69) göre; Marx, "şeyleşmenin" yabancılaşmanın bir sonucu olduğunu açıkça ortaya koyar. Marx'a göre, insan, kendinin bilincinde olduğundan, insanın yabancılaşmış nesnel varlığı -ki Marx bunu "şeylik" olarak kavramlaştırır- gerçekte onun kendilik bilinci olarak şeyleşmiştir. Kendinin bilinci olarak şeylik, insanın yabancılaşmış bilincinden başka bir şey olamaz (Marx, 2011: 223). Marx'ın meta fetişizmi ve şeyleşme kavramları, kendine yabancılaşmış bilinç bağlamında Tanpınar'ın SAE' deki roman kişiliklerine uygulanabilir. Bu durumda, Marx'ın izlerini modern kapitalist sanayileşmenin üretim zinciri içinde gördüğü şeyleşmenin, Tanpınar'ın SAE romanında, başta Hayri İrdal olmak üzere, roman kahramanlarının söz ve eylemlerinde kendini açığa vuran yabancılaşmanın bir fonksiyonu olarak ortaya çıktığından söz edilebilir. Çünkü SAE' de, mekanik zaman ve saat metaforu üzerinden anlatılan otoriter bir toplumsal düzenin inşası sürecinde, neredeyse bütün roman kahramanlarının bilinci, "yeni hayat" ın ya da "modern" düzenin çarkları içinde giderek şeyleşmekte, insanlar, geniş manasıyla bir "meta fetişizminin" pençesinde kendine ve çevresine yabancılaşmaktadır.

Marx, yabancılaşmanın izlerini modern sanayi toplumunun üretim ilişkilerinde sürer ve işçinin bu ilişkide giderek bir cıvata sıkıcısı durumuna geldiğini söylerken, Weber onu "demir kafes" (bürokrasi) ve rasyonel akıl ("büyüden arındırılmış dünya) metaforlarıyla açıklamaya çalışır, ona göre; modern sanayi toplumunda insan, istese de istemese de giderek üretim çarkının bir dişlisi haline gelir. Coser' e (2010: 213) göre; Weber'in dünyanın kaçınılmaz bir biçimde rasyonelleşmesi ve bürokrasi hakkındaki görüşleri, "Marx'ın yabancılaşma kavramına apaçık benzerliklere sahiptir." Dolayısıyla Tanpınar'ın "SAE" romanında yabancılaşmayı, hem Marx'ın hem de Weber'in bakış açılarıyla yorumlama imkânının yanı sıra, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek

değişerek devam etmek" olarak dile getirdiği tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi ekseninde yorumlama imkânının da olduğu görülmektedir. Çünkü Tanpınar'ın bakış açısıyla yabancılaşma, modernleşmenin getirdiği sosyokültürel bir varyant içinde, kişinin kendi kimliğini yaratan tarihsel ve kültürel bağlamdan kopması, içine doğduğu toplumun geleneksel ve kültürel değerlerinden uzaklaşması anlamına gelir. Öte yandan bilindiği üzere modernleşme, Türkiye örneğinde de görüleceği üzere, geç modernleşen toplumlarda, toplumu bir arada tutan değerlerin çözünmesine (anomi) yol açarak, zaman içinde gittikçe derinleşen bir anlam krizi yaratır. Modernleşmeyle birlikte ivme kazanan toplumsal değişmelerin birçok alanda yarattığı anlam krizine maruz kalan birey ise, Tanpınar'ın "SAE" romanında da görüleceği gibi, yaşadığı kültürel şizofreninin etkisiyle kendine, çevresine ve değerlerine yabancılaşmaktadır. Dolayısıyla Tanpınar'ın "SAE" deki roman kahramanlarının, ister Hayri İrdal gibi farkında, isterse Halit Ayarcı gibi farkında olmasınlar, kendi benliklerine yabancılaşmış başka bir ifadeyle şeyleşmiş kişiliklerden oluştukları söylenebilir.

Araştırmada daha önce de dile getirildiği gibi, Tanpınar'ın "Huzur" ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanları, Batılı modernleşme sürecinin toplumsal alanda yarattığı etkilerin sonucunda ortaya çıkan, anlam arayışı içindeki "bireyi" merkezine almaktadır. Bu arayış, "Huzur" da siyasî, iktisadî ve sosyokültürel açıdan daha derin, edebî üslup bakımından ise daha emsalsiz bir görünüm kazanırken, "SAE" de her iki açıdan da bir sığlık söz konusudur. Bununla beraber, "Huzur" da, Tanpınar'ın idealist düşüncelerini ve estet yönünü temsil eden Mümtaz'la, "SAE" de, hırslarına ve zaaflarına ayna tutan öteki benliği Hayri İrdal arasında bir benzerlik olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Yabancılaşma düşüncesinden izler taşıyan oluşlar olarak, zamanın ruhuna ayak uyduramamak, kendi dışındaki gerçekliği biçimlendirmede edilgen kalmak, bir türlü yaşadığı dönemin insanı olamamak, kısaca "eşik" te ya da iki arada bir derede kalma hali, farklı düzeylerde de olsa, her iki roman kahramanının temel özellikleri olarak

karşımıza çıkmaktadır. “Huzur” da İhsan ve Mümtaz yaşanan toplumsal gelişmelerinin ruhuna daha derinden nüfuz edecek entelektüel bir kişiliğe sahiplerdir. Buna karşın, Tanpınar’ın “SAE” deki kahramanları, başta Halit Ayarcı ve Hayri İrdal olmak üzere, Batıdaki toplumsal altüst oluşları, bir başka deyişle, Rönesans’tan sonra meydana gelen derin toplumsal değişmelerin iktisadî, siyasî, sosyokültürel dinamiklerini kavrayamamış, bu yüzden modernleşmeyi biçimsel planda anlamış kişiliklerden oluşur. Dinler’e (2018: 226) göre; Tanpınar, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” adlı romanında, toplumsal kurumları ve bu kurumların işleyişini eleştirirken aynı zamanda bu yapıların, toplumsal etkilerini de yansıtmış olur. Yazar’a göre; başta romanın başkarakteri Hayri İrdal olmak üzere, “SAE” de görevli bütün karakterler bir boşluk, bir arayış içindedirler. “SAE” yi, II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan bir süreç içinde yaşanan toplumsal değişmelere odaklanan bir roman olarak değerlendiren Karataş’a (2002: 297) göre, romanda Hayri İrdal, İttihat ve Terakki’nin devlet yönetimine tamamen hâkim olduğu 1913 yılının, “hayatının en harika devri” olduğunu belirtir. İrdal, o günlerin “eğlence dolu ölçüsüz ve sınır tanımaz gecelerinde”, içsel zamanının dışına çıkarak kendisine ve çevresine yabancılaşmaya başlar. Karataş’ın bu yaklaşımından, aslında İrdal’ın Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı’yla tanışmadan evvel kültürel bir yabancılaşma süreci içine girdiği sonucu çıkmaktadır. Zaten İrdal’ın hayatının, romanın neredeyse üçte ikisini kapsayan birinci bölümünde geçen olayları ve kişilerinde her zaman masalsı, düşsel, esrarlı, garip bir hava vardır. Bu durum, İrdal’ın Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı’yla tanışmasıyla yerini, romanın ikinci bölümünde absürd, ironik, neyin gerçek neyin yalan olduğunun tam da kestirilemediği şaşırtıcı bir dünyaya bırakır. Sazyek’e (2013: 1245) göre; bu dünya saçma ve yabancılaşmış bir dünyadır ve insanın böyle bir dünyada yönünü bulması mümkün değildir. Romandan anlaşılan odur ki, İrdal’ın gerçek yabancılaşması, SAE’nin kurucusu Halit Ayarcı ve psikanalize bir din gibi inanan Doktor Ramiz’le başlamakla beraber, daha öncesindeki yaşadığı tecrübeler bu

yabancılaşmaya bir temel hazırlamıştır. Murat Belge (2020: 37) ise, romanı yorumladığı yazısında, Tanpınar'ın romanın başına koyduğu, İzzet Molla'ya ait, "Bihakk-Hazret-i Mecnun izâle eyleye Hâk/ Serimde derd-i hıredden biraz eser kaldı" (Kafamda akıl derdinden biraz daha kalmış durumda/ Hazreti Çılgın hakkı için Allah onu da alsa") mısralarına dikkat çeker. Bu mısralardan hareketle, "SAE" de, hakikat ve yalan arasındaki ilişkinin, sürekli birbirine dönüşme potansiyeli taşımasını, kendine ve çevresine yabancılaşmış bilincin bir işareti olarak görür. Belge'ye göre; roman, bir yandan Türkiye'nin Batılı modernleşme serüvenini hicvederken diğer yandan "gerçeklik nedir" sorusunu gündeme taşımaktadır. Yazara göre; Tanpınar'ın İzzet Molla'nın bu iki mısraına bunca yaslanması ya da Belge'nin deyişle bu "temenni", "romanda anlatılan akıldışı olaylar üstüne bir ironi olabileceği gibi, "gerçeklik ve insanın gerçeklik bilgisi arayışı üstüne bir ironi de olabilir." Bilindiği üzere insanın gerçeklik arayışı, kimlik inşası ve anlam kriziyle yol alan bir süreçtir. Romanda Hayri İrdal, "yeni" ve "modern" hayatının kendilerine sunduğu "imkânlarla", bir yerden başka bir yere pürtelâş koşturup duran, gerçekteyse yaşadıkları sıradan ve pespaye hayatın içinde, kendilerini hiçbir toplumsal kimliğe ait hissetmeyen, aslının kopyası bu insanlar için, "onlar da benim gibiydi" der. Söz gelimi karısı Pakize, -farkında olmasa bile- kendisine o kadar yabancılaşmıştır ki; "boynuna uzattığı kolunun altındaki buz kesmiş bütün vücudu, âdeta "kurulmuş bir saatten", bir "otomat" tan farksızdır. Öyle ki; bu durum karşısında İrdal, nerdeyse, onu "uzvî iştahalarıyla" hatırladığı, "sünepe, pısırık, tembel, budala ve beceriksiz" bulduğu günlerin hasretini çekecek hale gelir (Tanpınar, 2017: 297). Bu ifadelerdeki özellikle "kurulmuş saat", "buz kesmiş vücut", "otomat" gibi kavram ve kavram öbeklerinin, doğrudan yabancılaşmayla ilgili olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Romanın bir başka yerinde ise, Hayri İrdal, eski sefil günlerini unutup yeni bir dünyaya adım attıktan sonra bir rüya görür. Rüyasında, halası onu, koşarak bir atlıkarıncaya götürür. Bu atlıkarıncada, neredeyse tanıdığı herkes onunla birlikte dönmektedir. Sonra

birden bire bu çemberden fırlar ve kendisini Seyit Lûtfullah'ın kaplumbağasının üstünde bulur. Şahin'e (2005: 155) göre bu rüya, aslında bütün bir romanı özetliyor gibidir, İrdal, Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra, yavaş yavaş inandığı değerlerden uzaklaşmaya başlamış, daha sonra çevresindeki insanlarla birlikte değişerek kendine yabancılaşmıştır. Sazyek'e (2013: 1245) göre de, "SAE" nün ana konusu, "hayatın ve toplumun evrensel değişimine uyum sağlayamayan bir kişinin "topluma ve bir ölçüde hayata karşı yabancılaşması" dır. Yazar, bu romandaki yabancılaşmanın temelinde groteks bir yapının bulunduğunu, groteks'in temel öğesinin, "kendisini çevreleyen dünyanın dehşeti altında ezilen ve bu dehşetin hakikatin bir parçası olduğuna yakından tanıklık eden, "gören adam" olduğunu söyler. Ona göre, dehşete tanıklık etmek, kişide büyük bir korku doğurur, korku ise kişinin kendiyle ve toplumla arasında derin bir uyumsuzluğa yol açar. Sazyek'in sözünü ettiği korkuyu, romanda İrdal'ın şu sözlerinde açık bir biçimde görmek mümkündür: "Hiç tanımadığım cinsten bir korku içime yerleşmişti. Her saniye, biraz sonra olacak bir şeyden korkuyordum." İrdal'a göre; "makina dışarda kurulmuş" (tur), "dışardan gelen emirlerle" işlemekte, bazen hızını artırmakta bazen eksiltmekte bazen de birdenbire durmaktadır. İşte o zaman, "azap ve telaşın yerini derhal bir korku" almakta, İrdal "biraz sonrası denilen her şeyden korkar hale" gelmektedir (Tanpınar, 2017: 179-180). Sazyek'in dediklerinden yola çıkıldığında, romanda bu dehşete tanıklık eden adamın Hayri İrdal, onu bu dehşetle tanıştıranların ise, başta Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz olmak üzere, -Muvakkit Nuri ve İrdal'ın oğlu Ahmet dışında-, neredeyse romanın bütün karakterleri olduğu söylenebilir. Daha başka bir ifadeyle söylenecek olursa, romandaki bütün bu olumsuz karakterler, hem İrdal'ın içinde yaşamak zorunda bırakıldığı bu cehennemin taşlarının döşenmesinin, hem de harlanmış ateşin, romanın sonuna dek hiç sönmemesinin asıl sorumlularıdır. Zaten İrdal'ın kendisi de bu durumu, "bu artık hayat değildi. Hakiki bir cehennemdi. Her dakika bir mangal dolusu ateş yutuyordum" (Tanpınar, 2017: 179) ve

“bu hakikati kendi hayatım bana öğretti: İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir” (Sazyek, 2013: 1260) sözleriyle dile getirmektedir. Son tahlilde romanın merkezinde yer alan “SAE”, romanın anlatıcısı ve başkahramanı Hayri İrdal’ın gözünden aslında bize, toplumsal hayatı dayatmacı bir anlayışla, yukarıdan aşağıya biçimlendirmeye çalışan Batılı modernleşme yanlısı taklitçi bir zihniyetin, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yol açtığı yabancılaşmanın trajikomik sonuçlarını vermektedir.

3.2.3.1. “SAE”, de Üretimin Mekanikleşmesi ve Bürokrasi

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “SAE” romanı, Batılılaşmayı ve bürokrasiyi kahramanın iç dünyasına odaklanarak eleştiren Modern Türk Edebiyatının en önemli eserlerinden biridir (Gökçeoğlu, 2019: 2). Bilindiği üzere Batıda modern bürokrasi, rasyonelleşmenin yanı sıra, iktidar ve otoritenin doğasını açıklayan, yönetimin her alanda etkinleştirilmesiyle ilgili bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Coser’e (2010: 212) göre; Weber, bürokrasinin rasyonel ilkelere göre örgütlendiğini, buna bağlı olarak işyerlerinin hiyerarşik bir düzen içinde kademelere ayrıldığını ve işleyişlerinin kişisel olmayan kurallara dayandığını söyler. Bürokrasinin, hangi alanda olursa olsun başka bir temel özelliğinin ise, üretimin mekanikleşmesi olduğunu söylemek mümkündür. Sorokin’e (1974: 133-134) göre; mekanizmin ya da üretimin mekanikleşmesi sürecinin, hem toplumsal süreç hem de insan üzerinde derin etkileri bulunmaktadır. Özellikle iktidarın sıkı denetiminde gerçekleştirilen mekanizmin toplumda artması, “mekânın kısalmasına ve mesafenin etkilerinin azalmasına” yol açar. Bu durumda dış gerçekliğin görünümü başat bir unsur haline gelir, mekanizm, “mahallerin görünüşünün artan bir şekildeki tekdüzeleştirir ve mahallî karakteristiklerin kaldırılması neticesine” eğilim gösterir ve “bu tekdüzelik tabii ürünlere” yayılır. Mekanizm, teknik anlamda birbiriyle ilişkili alanların merkezileştirilmesini beraberinde getirmektedir, bu yüzden insanın teknik faaliyetler üzerindeki fonksiyonunu azaltır ve ona, kullandığı teknik aletlerin sahibinin kendisi olmadığı, aksine kendisinin bu teknik

aletlerin bir parçası olduğunu duyumsatır. Sözgelimi SAE' deki "büyük salonda" , "elinde değneği bir şef dorkestr gibi işaret veren kalem amirinin emri altında" ritmik bir tempoyla çalışan yetmiş daktilo memurunun "aynı anda makinaya basıp yazmaları" bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir (Tanpınar, 2017: 377). Kısaca mekanizm ya da makineleşme, insanın becerilerinin, hatta kendisinin yerini almaya eğilim göstermektedir. Sorakin'in ortaya koyduğu bu ilişki, daha önce sözü geçen, Marx'ın, kapitalist bir toplumun üretim sürecinde izlerini yakaladığı yabancılaşmanın, mekanizm/otomasyon alanındaki farklı bir fonksiyonu olarak da okunabilir. Bu gelişme ayrıca sanatkârın birey olarak kendi varlığını sürdürebilme sürecine de karşıdır, zamanla, onun içinde bulunduğu alanı da bütünüyle kendi içine transfer (aktarma) etmek suretiyle, onu da mekanikleşmenin çarkları içinde öğüterek kişiliksizleştirir. Bu hem sanatın bir seri üretime dönüştürülmesi hem de hakikî sanatkârın ölümüdür. Mekanikleşme, aynı zamanda tıpkı Hayri İrdal' ın durumunda da görüleceği üzere, kişinin karakterinin değişmesine yol açarak kendine güven eksikliğini doğurur. Çünkü kişi, önceden edindiği ve ona toplumsal kişiliğini kazandıran tecrübelerin, artık bu yeni hayatın içinde giderek işlevsizleştiğini görür. Devletin katı denetiminde yürütülen mekanikleşmenin, artan teknik farklılaşmanın sonucunda kişi, kendine olan özgüvenini kaybeder, kendi faaliyetlerinin, kişisel görevlerinin devlet tarafından yüklenilmesini kabul etmek zorunda kalır. Çünkü o, Tanpınar'ın "SAE" romanının sonunda, SAE' nün kurucusu Halit Ayarcı'nın enstitünün kapatılmasıyla beraber yaşadığı hayal kırıklığı ve onu izleyen ruhsal çöküntüde de görüleceği üzere, başlangıçta bütün ruhunu vererek ortaya koyduğu, hemhal olup bütünleştiği işinin faili olmaktan çıkar. Söz konusu hayal kırıklığı ya da ruhsal çöküntü, Hayri İrdal'ın dünyasında da ise biraz daha değişik bir yol izler. SAE' nün hem kuruluşu hem de lağvedilmesi sürecinde İrdal, bir hiyerarşik ilişkiler bütünü olan mekanikleşmenin, birdenbire basit bir parçası ya da gelişen

durumlara müdahale edemeyen, alınan kararlara karşı çıkamayan edilgen bir izleyicisi durumuna gelir.

Sorakin'e (1974:137) göre, mekanikleşmenin önemli özelliklerinden biri de, hem "boş zamanların azaltılması" hem de "başıboş gezen, dolaşan insanın, objesiz gayretin ve tahrikin artması" dır. SAE'de durum tam da Sorakin'in ortaya koyduğu gibi çift kutuplu bir duruma yol açar. Başlangıçta toplumdaki insan hareketliliğinin sıkı bir denetim altına alınması, kafası hala önceki devirlerin gerçeklerine göre çalıştığından, düzene uyum sağlayamayan insanların bilinçlendirilmesi, yönlendirilmesi, deyim yerindeyse 'adam edilmesi' için "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ne önemli görevler düşmektedir. Ancak SAE' de mekanikleşmeyle beraber "objesiz gayretin" ve "başıboş dolaşan insan" sayısının arttığına şahit olunur. Söz gelimi romanın sonlarına doğru Ayarcı' nın da söylediği gibi, lağvedilen kurumun, "vaziyeti hiç de onlar gibi (Ayarcı ve İrdal gibi) olmayan üç yüze yakın müstahdemi" bulunmaktadır. Bu durum, bir yandan Sorakin'in düşüncelerini doğrularken diğer yandan, romanda Halit Ayarcının kendi "amaç ve fonksiyonlarını kendisinin tayin edeceğini" (Tanpınar, 2017: 378) söylediği SAE' nün, başından beri akıldışı bir kurgu, absürd ve beyhude bir çaba, kısaca bir fantezi olduğunu gösterir. Sorakin'e göre; denetimli mekanizmin en önemli toplumsal göstergelerinden biri de "ince zevkin ve mükemmel estetik güzel sanatların" yerini, "zevkin ve estetik değerlerin düşmesi (atonie esthétique)' nin almasıdır (Sorakin, 194: 136). "SAE" de bu durum, toplumsal hafızanın önemli bir bileşeni olan geleneksel mûsıkî anlayışının kaybolması, aşkın, kadın ve erkek arasındaki ilişkilerin ruhunu yitirmesi, evlilik kurumunun yozlaşması, "Huzur" da estetik bir bakış açısıyla verilen kadın imgesinin karikatürize edilmesi gibi, kültürel yabancılaşmanın yol açtığı sosyal olgular üstünden kendini ortaya koyar. Weber'in bürokrasinin rasyonelleşmesiyle birlikte verimlilik hızının da arttığı yönündeki düşüncelerine benzer biçimde, dikey bürokratik yapılaşmanın başka bir deyişle hiyerarşinin, "zihin kuvvetini, buluşlar ve

icatlardaki ilerlemeyi çoğalttığını" söyleyen Sorakin, bir yandan da onun ruh hastalıklarını artırıp sinir sisteminin zayıflığını besleyerek duygusuzlaşmaya yol açtığını söyler (Sorakin, 1974: 264). Gerçekten de SAE' nün fikir babası Halit Ayarcı'nın öncülüğünde bir makine, daha doğrusu bir saat biçiminde tasarlanan SAE' nün kuruluşundan gelişimine, dikey bir hiyerarşi içinde artan hareketlilik, zaman içinde azalır, giderek içine aldığı insanları tekdüze bir yaşama ve bıkkınlığa mahkûm eden amaçsız bir kurum haline gelir. Ancak Sorakin'e göre; mekanizm ve hiyerarşi bütün bunların yanı sıra, "fertlerin münasebetlerindeki içtenliği (intimité) azaltmasına rağmen, onlardaki "şehvet hazzı aramayı" ve "kaygıyı" ilginç bir biçimde "dürter." SAE' nün kuruluşundan, yararsız bir kurum olarak değerlendirilip kapatılmasına kadar geçen süre içinde yaşanan insan ilişkilerinin doğasına yakından bakıldığında, Sorakin'inin sözünü ettiği bütün bu sosyal olguların etkisini görmek mümkündür. Sözgelimi başlangıçta belli bir heyecana ve samimiyete dayandığı izlenimi uyandıran insan ilişkilerinin, romanın sonunda, çıkara dayalı, ikiyüzlü ilişkiler olduğu açığa çıkar. Roman boyunca başta Ayarcı, İrdal, İrdal'ın karısı Pakize ve baldızları, Cemal Bey'in boşanmış karısı Selma, Levanten Afroditi, Yangeldi Asaf Bey olmak üzere herkes, bir şehvet arzusunun pençesinde kıvranır, birbirlerini aldatmaya başlarlar. Aynı şekilde SAE' de doğru dürüst bir iş yapmadıklarını kendileri de bildiklerinden, zaman içinde SAE "çalışanlarında" her an işten atılabilecekleri kaygısının giderek arttığına şahit olunur. Enstitü'nün kapatılması kararını, her zamanki çılgın davetlerden birinde alan SAE çalışanlarının ikiyüzlü kişilikleri ise, haberin alındığı âna kadar samimi bir hava içinde vur patlasın çal oynasın eğlenen bu insanların, hiç beklenmeyen bu olay karşısında, birbirlerine karşı akıl almaz eleştirilere, arsızlıklara, hatta hararetlere başlamalarıyla kendini açıkça ortaya koyar.

3.2.3.2. ‘Modern Hayat’ ın Eşiğinde Anlam ve Kimlik Krizi

Modernleşme sürecinin en önemli özelliklerinden biri, toplumsal yapıyı, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel olarak dönüştürürken, geleneksel değerleri de dönüştürmesidir. Van der Loo ve Van Reijen’ e (2006: 135) göre; modernleşen toplumlarda geleneksel değerler “bağlayıcı olmaktan çıkar” ve toplumsal hayata müdahale etme gücünü yitirirler. Modernleşme süreci, ister bu sürecin öznesi, isterse nesnesi olsun, insanların inandıkları değerleri de zaman içinde aynı şekilde etkiler ve dönüştürür. Bilindiği üzere insan kimliği birçok bileşenin yanı sıra, içine doğduğu toplumun kültürel değerleriyle karakterizedir. Dolayısıyla insanın “kim” olduğuna ilişkin kendine sorduğu soru, sosyalpsikolojik açıdan ortaya sorulmuş, seslendirilmiş bir sorudur, o yüzden de soru diyalektik bir öz taşır ve insan bu sorunun gerçek cevabını ancak başkalarının, eş bir deyişle toplumun yüzüne tuttuğu aynada bulur. Başka bir ifadeyle kimlik, birçok “şyin” yanı sıra, insanın toplumsal yapılar ve insanlarla geliştirdiği ilişkiler sayesinde kurulur ve gelişir (Çapcıoğlu ve Demir, 2020). Kısaca, insanın, hem içine doğduğu tarihsel bağlamın, hem de sürekli bir biçimde değişip dönüşen sosyal, siyasal ve iktisadî yapının, insan kimliğinin şekillenmesinde çok büyük bir önemi vardır.

Zijderweld (Van der Loo ve Van Reijen, 2006: 15), modernleşmenin etkisi altında, sürekli değişen dönüşen bu yapıyı, bir başka deyişle “modernleşme imgesini”, “girdap gibi dönen başıboş bir ırmağa” benzetir. Eisenstad’a (2014: 35) göre; modernleşmenin sürekli değişimlere yol açması, “toplumsal sorunların, anlaşmazlıkların ve çatışmaların süregiden ilerleyişinin” yanı sıra, toplumsal dokuda “düzensizlik ve bozulmayı” da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla Eisenstad’ın sözünü ettiği, modern dünyadaki sürekli değişimin sonuçlarından biri olan bu “düzensizlik ve bozulmanın”, daha ileri bir aşamada bir anomiye yol açarak insan kimliğini oluşturan bileşenleri tehdit etme ihtimali her zaman vardır. Toplumu bir arada tutan değerlerin aşınması ve kaybolmasıyla kendini gösteren anomi, özellikle Hem Batılı, hem de Batı

dışı modernleşme sürecindeki toplumların baş etmek zorunda kaldıkları en büyük tehlikelerden biridir. Bireyin, toplumla kurduğu bağın kopmasını da ifade eden bu sosyal olgu, insanda yarattığı zihinsel ve ruhsal çöküntünün yanı sıra, ontolojik düzeyde derin bir anlam ve kimlik krizine neden olmaktadır. Batılı modernleşme sürecinin sancıları, birçok geç modern toplumda görüldüğü gibi, Tanzimat'tan günümüze ortaya konulan sanat ve edebiyat eserlerine, Tanpınar'ın "SAE" romanında da görüldüğü gibi güçlü bir biçimde yansır.

Tanpınar, daha önce dile getirildiği gibi, "medeniyet değiştirmesi" kavramlaştırmasıyla karşıladığı modernleşme sürecinin, toplumda ve insanda bir "buhran" a ve "ikiliğe" yol açtığını iler sürer. "Medeniyet Değiştirmesi" nin sonucunda, toplumu bir arada tutan geleneksel değerlerin sürece yenik düşüp toplumsal alanda etkisini yitirdiği dikkate alındığında, Tanpınar'ın "buhran" ve "ikilik" kavramlarıyla ortaya koyduğu bu değişim sürecinin, sosyolojik açıdan anomi kavramıyla yakın bir ilişki içinde olduğundan söz edilebilir. Tanpınar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecinde etkisini artırdığını düşündüğü bu buhran ve ikiliğin, toplumsal ve bireysel alanda yol açtığı etkileri, "SAE" romanında ironik bir yaklaşımla ele alır. "SAE" adlı romanının birinci bölümü, yazarın çocukluk ve gençlik döneminin geçtiği II. Meşrutiyet döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan bir süreci kapsar. Romanın ikinci, başka bir deyişle Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı'yla tanışmasıyla başlayan bölümü ise, Cumhuriyet Türkiye'sinde geçmektedir. Yiğitler' e göre; bu dönem, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yeniden tanımlanan ve inşa edilmeye başlanılan devletin kültür politikalarının doğal bir sonucu olarak, din, gelenek, Osmanlı tarihi gibi konular, iktidarın gündemi dışında kalır. Bunların yerini "ulus-devlet, pozitivizm, Anadolu'nun ilk uygarlıkları ve Asya tarihi" alır. "Genel bir şematizm içine giren dönemin edebiyatı (da), ulus-devlet, yurttaşlık bilinci, lider kültü gibi konularda dizgin tanımayan bir propaganda üretimi içine girer" (Yiğitler, 2020: 5). Bu dönem, toplumsal değişimin her

alanda hız kazandığı, Batılı modernleşme konusunda atılan adımlardan hiçbir tavizin verilmediği bir dönemdir. Tanpınar'ın "SAE" romanı, modernleşmenin geçiş sancılarının yaşandığı, bu sancılara "biraz" da modernleşmeyi yanlış anlamanın doğurduğu bir anominin eşlik ettiği bir toplumsal yapı içinde geçer. Bu toplumsal yapıyı açıklayan temel karakteristik özellik ise, sürekli ilerleme ve toplumsal dönüşümdür. Batılı modernleşmenin getirdiği toplumsal dönüşüm, sadece siyasî, iktisadî ve sosyokültürel yapıda meydana gelen değişimleri değil, bu yapılarla ilişki içindeki insanın da dönüşümü anlamına gelmektedir. "SAE" de, toplumsal hayat, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" adı verilen bir "proje" ekseninde, döngüsel zamandan, mutlak/mekanik zamana, "eski" den "yeni" ye, "geleneksel" den "modern" e doğru dönüştürülmeye çalışılır. Şahin'e (2005: 49-50) göre; "SAE de, roman karakterlerinin ve nesnelerin adları da, söz konusu akışa uygun bir biçimde değişip dönüşür. Doktor Ramiz ile birlikte gittiği kahvede Hayri İrdal'a, "Öksüz" adının verilmesi, doğan çocuğa "Karışık" denmesi ya da daha romanın başında, evdeki ayaklı saatin adından hem "Mübarek" hem de "Menhus" diye söz edilmesi, eğretileme yoluyla da olsa, hep bu dönüşümle, başka bir ifadeyle geçiş süreciyle ilgilidir. Şahin'in işaret ettiği bu dönüşüme romandan başka örnekler de verilir, sözgelimi halası Zarife için Hayri İrdal, "Hayırsız Hayri" dir. Roman kahramanları açısından dikkate alındığında, elbette ki, yaşanan bu dönüşüm, toplumsal alanın yanı sıra, insan kimliğinin de dönüşümü demektir. Dolayısıyla romandaki değişip dönüşme sadece adlarla sınırlı kalmaz, yaşanan 'modernleşme' süreci, insanların inançlarını, değerlerini, kişiliklerini de dönüştürür. Söz gelimi Müslüman saati "Mübarek" in telkin ettiği uhrevî bir zamanla, "laik çalar saatin" gösterdiği "dünyevî" zaman arasında sürekli gidip gelen -halası Zarife'nin ifadesiyle "Hayırsız"- Hayri İrdal'ın zihni, zaman içinde sekülerleşir.

Romanda, benzer bir değişip dönüşme de, İrdal'ın, daha musikinin makamını bile ayırt edemeyen yeteneksiz baldızının şarkıcı olma sevdasında kendini gösterir.

Sonuçta baldız, Halit Ayarcı'nın himayesinde, ünlü bir sanatçıya değil ama küçük bir gazinoda sahne olan bir "muganniye" dönüşür. İrdal için düpedüz bir münasebetsizlik, hatta abesle iştigal olan bu durum, SAE'nin kurucusu Halit Ayarcı için ise, hiç de öyle değildir. Ayarcı bunu, "modern" kadının cesaretinin övünülmesi ve alkışlanması gerekli bir teşebbüsü olarak görür. Çünkü Ayarcı'ya göre; musikiyi anlamlı kılan, onu yapan şey makam değildir, sadece "modern" yani "yeni hayat" ın gerekleridir. Modern hayatta her şey bir ihtiyaçtan doğmaktadır, bu anlamda "yeni hayat", eskiyle bağları koparmak, değişmek, dönüşmek, kısaca bugünün insanı olmak demektir, Dolayısıyla bir icrada musiki makamlarının yerli yerinde olması, bu işten anlayan bir insan için, belki önemli olabilir, ancak günümüzde asıl olan kalabalıkların ne istediği, ne düşündüğüdür. Ayarcı'nın bu ironik yaklaşımı, romanda hakiki musikiye 'verilen kıymet' dikkate alındığında, eskilerin deyimiyle, "marifet iltifata tabiidir, müşterisiz meta zâyidir" sözüne irca edilebilir. Kısaca, romanda İrdal'ın şahsında temsil edilen ve teganni ile söylenen Türk Klasik Mûsıkîsi, alaturka müzikle izdivaç eyleyip yeni bir 'itibar kazanarak' zamanın ruhuna uygun "modern" bir müziğe dönüşür.

Buraya kadar yazılanlardan yola çıkarak, aslında romanda yaşanan olayların, Hayri İrdal açısından, bir anlam arayışına ya da bir kimlik krizine işaret ettiği söylenebilir. Romanda İrdal'ın, Ayarcı'nın "yeni hayat", "modern zaman", "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", "terakki" "makineleşme", "otomasyon" gibi bir yığın konuda ortaya koyduğu düşünceler karşısında ne söyleyeceğini şaşırdığı, kimi zaman bir karşı görüş öne sürecek gibi olsa da, dişe dokunur bir savunma yapamadığı görülür. Onu, geçmişte hep ayakta tutuğuna inandığı geleneksel değerlerin artık hiçbir işe yaramadığını, içine girdiği hayatın tıpkı bir bataklık gibi adım adım onu yuttuğunu gören İrdal, zamanla iyice bunalarak, kimseye söyleyemediği bir anlam ve kimlik kriz yaşamaya başlar. Sazyek'e (2013: 1245) göre; Hayri İrdal'ın kederi "geleneksel" den "mistik" ten kopartılıp, "yeni" ye, "modern" e, başka bir ifadeyle "dünyevî" ye

sav(u)ruluşunda hiç kurtulamadığı uyumsuzluktan" kaynaklanır. Yazarın sözünü ettiği, "mistik" ten koparılma", "uyumsuzluk", "savrulma", gibi sözcükler ise, hem anomi kavramını tanımlayan nitelikler içindedir, hem de bize, kendine ve çevresine yabancılaşmış bir insanın ruhsal ve zihinsel dünyasıyla ilgili bir fikir verir.

İnsanın toplumsal ilişkileri, onu hem zamana, hem de mekâna bağlayan bir köprüdür. Aynı zamanda bu ilişkiler, insanı, toplumsal hafızanın da parçası kılar. "SAE" de, isimlerin, kavramların, değer yargılarının, romanda sürekli şekilde değişip dönüşmesi, hem bir kimlik krizinin, hem de ondan ayrı tutulamayacak olan insanın yabancılaşmasının bir işareti olarak değerlendirilebilir. Öyle ki; Halit Ayarcı'nın soyadının okura telkin ettiği ironi bile, bu "modern hayatta" hiçbir sabiteye rıza gösterilmeyeceğinin, her şeyin öyle ya da böyle değişip dönüşmeye yazgılı olduğu anlamına gelir. Hatta Ayarcı'nın soyadının, romanın adında ("Saatleri Ayarlama Enstitüsü) fiil olarak sürekli yankılanması, bu değişimin lokomotifinin "bireyden" ziyade, bir "üst bir akla" dayandığını, bireyin, Ayarcı' nın romandaki rolünde de görüleceği gibi, ancak kurumsal bir yapı içinde ve bu üst akıl adına iş görebileceğini ima eder. Romanda bu değişim ve dönüşümün, başka bir ifadeyle anlam ve kimlik kriziyle gelen yabancılaşmanın en açık işaretlerinden birini ise, Hayri İrdal'ın bir rüyasında görmek mümkündür. Hayri İrdal rüyasında, kendisini "eski evlerinin sofası" ndaki "geniş bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehresini seyrederken" görür. Ve aynaya her baktığında kendi kendine "bu ben değilim ki… Bu ben miyim" diye sorar, sonra da, "imkânı yok…" diye söylenir. Çünkü aynada gördüğü yüz, o, her baktığında, "âdeta görmek fırsatını bulamayacak kadar", değişip dönüşmekte başka insanların yüzleri haline gelmektedir.

Hayri İrdal'a göre, Halit Ayarcı' nın şahsında devletlinin bakışlarıyla karşılaşma, onun için, bir kimlik değişimine yol açan "bir uğur ve saadet" olmuştur. İrdal için "o geceden itibaren hayatının anlamı değişir." İrdal romanda bu değişimi şu sözlerle dile

getirir: “Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığın kalkmasıyla başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. Hattâ dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti” (Tanpınar, 2017: 298). Görüleceği üzere, İrdal’ın geçirdiği bu değişimde, kendisine en büyük etkiyi yapan, romanda devletin birey üzerindeki hâkimiyetini temsil eden Halit Ayarcı’dır. Ayarcı’yla birlikte iktidar, adım adım birey (Hayri İrdal) üzerinde denetimini kurmaya başlar (Şahin, 2005: 180-181). Bu tanışmanın getirdiği değişim, İrdal’ın yaşayacağı kimlik krizini tetikler. Bu kriz, İrdal’ın Ayarcı’yla olan ilişkilerinde de apaçık ortaya çıkar, romanın bir yerinde İrdal, Ayarcı’nın bir kuklası haline geldiğini söyler ve kendisini “Halit Ayarcı’nın ayağıyla ittiği bir futbol topuna” (Tanpınar, 2017: 268) benzetir. Ayarcı, sürekli geçmiş zamanla şimdi arasında, başka deyişle kendisiyle, Muvakkit Nuri Efendi arasında sıkışmış İrdal’ın bu kararsızlığına çok kızmakta, artık bir seçim yapmasının zamanının geldiğine inanarak onu sürekli sıkıştırmaktadır. Ayarcı, İrdal’ın da bulunduğu bir ortamda Doktor Ramiz’e, sanki İrdal orada değilmiş gibi küskün bir ifadeyle yakınır: “Bırak canım şunu” der, “şüpheleriyle, inatlarıyla övünsün dursun… Hayat yürüyor. Bir gün bu kervanın dışında kalınca anlar! Bu dünyada yeni denen bir şey var! Onu inkâr edenin vay haline! Sağduyusu kendisine mübarek olsun! Biz canlı hayatın peşindeyiz!”(Tanpınar, 2017: 286).

Romanda, anlam ve kimlik krizi bağlamında İrdal’ın yaşadığı ikilik ve açmazlar, İrdal’ın, Ayarcı’yla tanışmasını sağlayan Doktor Ramiz’in psikanalize ilişkin iflah olmaz “imanında” bir kez daha karşımıza çıkar. Doktor Ramiz’e göre; Freud’un ortaya attığı bir teori olan psikanaliz, sadece insanı ruhsal açıdan tedavi etmeye yarayan bir yöntem değil, “bütün dünyayı ıslah edecek tek vasıta, ancak dinlerde görülen o tek kurtuluş yolu” dur. Ona göre bu ilim her şeyin üstündedir ve gerçekte “cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık” sözün kısası, “insan hayatını bizim irademizin dışında bir cehennem” haline getiren şeylerin hiçbiri yoktur. “Yalnız psikanaliz vardır”, her şey dönüp dolaşıp ona gelmektedir. O, “hayat

muammasının biricik anahtarı", bütün bir varoluş huzursuzluğunun kendisinde nihayet bulduğu bir menzildir (Tanpınar, 2017: 102). Doktor Ramiz, muayenehanesinde birkaç seanstan geçirdiği İrdal'a derhal teşhisini koyar: İrdal, adına "Baba Kompleksi" denen çok "mühim bir hastalıkla" maluldür. Gerçi Doktor Ramiz'e göre bu teşhis, kişinin "reşit olması" bir başka deyişle kendi kişiliğini bulması yolunda önemli bir mihenk taşıdır. Ancak ona göre; talihin bir cilvesi sonucunda, yazık ki İrdal bu eşiği aşamamış, beğenmeyip babasının yerine geçmek yerine, "reşit olmayarak hep çocuk kalmıştır." Doktor Ramiz'in bu konudaki sözleri romana şu sözlerle yansır: "Maalesef böyle… Hem bütün ömrünüzce böyle devam etmiş… İşleriniz, şahsiyetiniz bu yüzden durmadan karışmış" (Tanpınar, 2017: 111). Romandaki bu satırlar, ister istemez akla, Tanpınar'ın yazılarında ve söyleşilerinde sıkça sözünü ettiği, "Bergson'un ve Freund'un çocuklarıyız" sözlerini, dolayısıyla da, derin bir medeniyet buhranıyla karşı karşıya kalan kendi neslinin yaşadığı kimlik ve anlam krizini getirmektedir. Esasen Doktor Ramiz'in romanda ortaya koyduğu psikanaliz tarifi, dönemin, insana ve dünyaya dair her sırrın, rasyonel aklın rehberliğinde eninde sonunda çözüleceğine ilişkin güçlü ve saplantılı inancını yansıtır. Freud'un geliştirdiği psikanalize, deyim yerindeyse tapan, Viyana'da eğitim görmüş Doktor Ramiz'in İrdal'a koyduğu "baba kompleksi" teşhisi, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme sürecinin anlaşılması açısından da ayrıca önemlidir. Bilindiği üzere, Freud'un id (bilinçaltı), ego (ben) ve süper ego (yazılı ve yazısız hukuk kuralları) olarak birbirine bağlı kompartımanlar biçiminde düşündüğü insan benliği, gerçekte Aydınlanmanın pozitivist kanadının, psikoloji alanında tekrarlanan bir varyantı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla pozitif bir akıl nosyonuna inanan Freud için, bilimsel deneyle doğrulanan olgular dışında, metafizik hiçbir gerçeklik yoktur. Oysa ego ve süper egonun kendisini ve aralarındaki bağlantıyı rasyonel bir mantık içinde bir güzel açıklayan Freud, sıra, id (bilinçaltı ya da bilinçdışı) denilen, insan varlığının temeli ve en zengin bölgesi olan alanın nasıl

oluştuğu sorusuna gelince, onun mahiyeti hakkında 'kesin hükümler' vermekten kaçınır. Romanda id'in kendisine yaptığı sürekli telkinlerle iyice sersemleyen İrdal'ın egosu, değerler alanını temsil eden süper egoyla sağlıklı bir iletişim kuramaz, başka bir ifadeyle ego, bunalım ve sanrılar içindeki İrdal'ı ikna edecek, arzularına bir merhem olacak cevabı ona veremez. "Her şeyden evvel mutlak bir samimiyet taraftarı" (Tanpınar, 2017: 10) olan İrdal, yaşadığı bu psikolojik karmaşanın da etkisiyle bir kimlik krizi içine girer ve kişiliği, geçmiş zamanın değerlerini temsil eden Muvakkit Nuri Efendi'yle, "modern hayat" ın temsilcisi Halit Ayarcı arasında parçalanır. Bunun sonucunda İrdal, kendi içindeki "öteki" yle tanışarak "çift kişilikli", romanın ruhuna uygun bir ironiyle söylenecek olursa, "kişiliksiz" bir adam durumuna gelir. Sazyek (2013: 1266), romanda, Hayri İrdal'ın, kendisini her ne kadar deliler arasında tek akıllı gibi göstermeye çalışsa da, bu absürd akışa karşı duramadığını, kendisi olmayı ve "iradesini kendi yetkisine almayı başaramadığını" söylemektedir. Yazara göre; bunun bir sonucu olarak İrdal, "ne kadar içsel bir çatışmayı sürekli kılsa da, ancak zahirde bir başka kişinin kalıbına" girerek hayata tutunur gibi yapmayı tercih etmek suretiyle, kendi "yazgısal yabancılaşmasını" tatmine çalışacaktır. Yukarıdaki satırlarda kişilik ve psikanaliz ekseninde ortaya koyduğumuz yabancılaşmayla ilişkili düşünceler, İrdal'ın ağzından romana şu sözlerle yansır: "Nuri Efendi ve Halit Ayarcı… İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı. (…) Ben onların bir muhassalasıyım. Tıpkı Nuri Efendi'nin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek tamir ettiği, zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların "muaddel" bir halitası, terkip halinde eseriyim." Romanın sonunda, İrdal'ın kişiliğinin "kutupları" olarak tanımladığı, hem "ayrı meziyette" hem de "zihniyet" açısından birbirlerine zıt bu iki insan," "bütün zaman ayrılıklarının üstünden", İrdal'ın hayatında bir daha hiç ayrılmamak şartıyla" birleşirler (Tanpınar, 2017: 35).

3.2.4. Batılı Modernleşmenin Trajedisi: “Büyüden Arındırılmış Dünya"

Tanzimat dönemi, Batılı modernleşmeyi hareket noktası olarak alan ve adına Türk modernleşmesi de denen Cumhuriyet modernleşmesinin temel dinamik ve yönelimlerini özünde taşır. Bunlardan belki de önemlisi, Batı’da olduğu gibi bu süreci yönetecek ve şekillendirecek bir burjuvazinin olmamasından ötürü, modernleşme sürecinin asker/sivil bir “sınıf” tarafından yönetilmesidir. Bir parçası Osmanlı Devleti bürokrasisinde, bir parçası aydın kesimde, bir diğer parçası ise modernleşme sürecinin yarattığı askerî eğitim kurumlarından yetişen yönetici kadrolarda olan bu “sınıf” ın temel karakteri; zihniyet dünyalarını biçimlendiren pozitivizm nedeniyle, modernleşme sürecinde atılacak her adımda, rasyonel bir akıl nosyonuna uygun hareket etmeleridir. Bilindiği üzere rasyonel akıl kavramının kökleri her ne kadar Aydınlanma dönemine dayansa da, kavram sosyolojik anlamını, Batılı modernleşme sürecini dışardan kuşatan Sanayileşme Devrimi’ne borçludur. Rasyonel akıl kavramından hareket eden modernleşme sürecinin öncülerinin temel amaçlarından biri, Max Weber’in modern kapitalizmin Batıdaki serüvenine atfen kullandığı bir kavrama müracaatla söylenecek olursa; Osmanlı-Türk toplumunun zihinsel ve ruhsal dünyasının “büyüden arındırılması” dır. Weber, modernleşmenin dünyasının tanrılar tarafından terk edildiğini, daha doğru ifadeyle bu süreç içinde insanın, tanrıları yeryüzünden kovduğunu yazılarında birçok kez dile getirmiştir. Aslında onun tanrılardan kast ettiği şey, modernleşmeyle birlikte sadece monoteist dinlerin tanrısının dünya üzerindeki egemenliğinin yok olması değildir. Bu ifade aynı zamanda, geçmişte “tesadüf tarafından olduğu kadar, tutku ve bağlılık tarafından, kişisel çekicilik ve kişisel sadakat tarafından, fazilet ve karizmatik kahramanların etiği tarafından yönetilmiş görünen şeylerin rasyonelleşmesi, hesaplanabilir ve tahmin” (Coser, 2010:214) edilebilir bir hale gelmesini de kapsar. Weber, eserlerinde söz konusu rasyonelleşme sürecini “dünyanın büyüden arındırılması” ya da “büyü bozumu” meforuyla kavramlaştırır. Weber, bu

sürecin bir sonucu olarak, modernleşmenin ileri aşamalarında insanlığın, kendini bizzat kendi elleriyle yaratacağı bir "demir kafes" içine hapsolacağını iddia etmiştir ki; bu, onun insanı adeta bir cendereye alarak bunaltan modern bürokrasiyi ve rasyonelleşmeyi simgelemek için kullandığı ikinci büyük metafordur.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batılı Modernleşme sürecinin temel niteliklerinden bir diğeri, bu askerlerden ve sivillerden oluşan seçkin "sınıf" ın, tarihsel şartların "zorunlu" bir sonucu olarak, bu toplumsal değişimin dikey bir değişim olması gerektiği konusundaki ısrarıdır. Bu düşünce ise, hem bu toplumsal değişmeyi yaratacak iç dinamiklerin toplumda mevcut olmadığına olan inançtan hem de toplumun bu modernleşme sürecine çok geç kaldığına olan güçlü bir inançtan kaynaklanır. Toplumu, bu modernleşme sürecinin dışında tutan, tabandan gelen tepkileri fazla kayda almama eğiliminde olan bu inancın, özellikle Cumhuriyet'in toplumsal tabanda büyük rahatsızlıklar yaratan kimi inkılaplarında sert bir nitelik kazandığı görülür. Cumhuriyet döneminde bu seçkin sınıf, hayata geçirilen inkılaplarla, bir bakıma bu gecikmenin müsebbibi olarak gördüğü 'geçmiş' le köprüleri bütünüyle atma eğilimi içine girer. Aydın'a (2013: 38) göre; otoriter yapısı açısından değerlendirildiğinde muhafazakâr bir yapıya sahip olduğu söylenebilecek Cumhuriyet ideolojisinde, başından beri "muhafazakâr-ilerici" farkı, "İslâmcı-laik" gibi kimi kutuplaşmalarla kendisini her dönem siyasî bir gerginlik olarak ortaya koymuştur. Bu otoriter muhafazakârlık, ne olduğu anlam yükleyene göre değişebilen bir "ilericilik-gericilik" ikilemi bağlamında, farklı hayat tarzlarını, inançları, kültürel değerleri horlayarak dışlama eğilimi içinde olmuştur. Özer'e (2012: 2535) göre; Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında" da, "eski-yeni" kavramları çevresinde bir modernleşme projesi kurgulanmış, romanın olay örgüsünü kapsayan zaman dilimi içinde birçok sosyal unsura yer verilmiştir. Yazara göre; romanda temel mesele olarak "gecikmiş bir modernleşme" nin bireyler üzerindeki etkileri, yansımaları söz konusu edilmiş; bürokrasi, bilim,

gelenek, kültür, inanç vb. konular eleştirel bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Yukarıdaki satırlarda Batılı modernleşme, "büyü bozumu", "sivil/askerî bürokratik seçkinler", dikey değişme/yatay değişme, rasyonel akıl, pozitivizm, bürokrasi, otoriter muhafazakârlık, İlericilik-gericilik, eski-yeni, "gecikmiş modernleşme", "demir kafes" gibi bir kavram haritası içinde kısaca ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu kavram haritası içinde yer alan Batılı modernleşmeye içkin dinamiklerin hepsini, söyleme gömülü bir şekilde Tanpınar'ın "SAE" sinde bulmak mümkündür.

Türkislâmoğlu'na (2016:445) göre; Tanpınar, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" yle ilgili olarak "Günlüğüne" (…) Hakikat şu ki; *Saatleri Ayarlama* muazzam bir karikatür oldu. Her sayfa yalnız kendisini kurtarabiliyor. Hiçbir ahengi, isimle alakası yok. Zihnim bir türlü bir hatt-ı hareket çizemiyor. Belki sonuna kadar romaneske vedâ-24 Temmuz [1954]; Gece" şeklinde bir not düşmüştür. Elbette Tanpınar'ın bu ifadesinde "romaneske veda" sözüyle anlatmaya çalıştığı gerçek, romanın kurgusunun, Batıda gotik üsluba geçişişi sağlayan bu mimarî üslupta görünen sağlamlıktan uzak oluşudur. Gerçekten de romanın üçte ikisindeki olay örgüsünde, Tanpınar'ın Batılı modernleşmenin temsilcisi olarak gördüğü ve eleştirdiği Halit Ayarcı yer almadığı gibi, olayların akışında eskilerin deyimiyle bir "insicam" bulmak da mümkün değildir. Roman Ayarcı' nın ölümünden sonra Hayri İrdal'ın hatıralarını kaleme almasıyla başladığından, Ayarcı'nın adı, İrdal'ın onunla tanışmasına kadar romanda hep –dili geçmiş zaman kipinde anılmaktadır. Tanpınar'ın dediği gibi "SAE", gerçekten de, adının iddiasının tersine kurgusunu bile bir türlü "ayarlayamadığı" "muazzam bir karikatürdür", bu ifadeye, onun üslup açısından parodi, ironi, oyun, absürd, humour gibi modern romana özgü kimi özellikleri de sıkça barındırdığı eklenmelidir. "SAE", baskın bir unsur olan ironik üslubundan, yer yer bir parodiye, vodvile ya da groteks bir oyuna dönüşen yapısından ve kimi absürd, irrasyonel öğelerinden arındırıldığında, olay örgüsünde yukarıdaki satırlarda sözü edilen Batılı modernleşmeye ilişkin kavram

haritası daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Çünkü "SAE", adının çağrışım alanı içinde geniş anlamıyla ele alındığında, geleneksel olandan modern olana doğru ilerleyen bir rasyonelleşme sürecini, başka bir ifadeyle "büyüden arındırılmayı" odağına almaktadır. Ayrıca, Tanpınar'ın romanla ilgili olarak söylediği ifadeler bir söylem analize tabi tutularak yorumlandığında, Batılı modernleşme sürecinin yazarın beklenti ve arzularını karşılamadığı sonucuna da ulaşılabilir. "SAE", böyle bir ufuk içinde okunduğunda görünen gerçek şudur; Tanpınar, Osmanlı-Türk modernleşmesini, zamanın mekanikleştirilmesiyle beraber farklı düşünce ve hayat tarzlarının ortadan kaybolduğu, kültürel değerler açısından mâziyle köprülerin atıldığı, devletin zaman içinde toplum üzerindeki baskısını artırarak daha da otoriter bir hale geldiği bir süreç olarak, eleştirel bir perspektiften değerlendirmektedir. Romanda bu durum, kendini en çok, roman boyunca, içten içe hep "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" düşüncesini taşıyan Hayri İrdal'ın yaşadığı çatışma ve gerilimlerin sergilenmesinde ve onun düşüncesinin tam karşıtı bir anlayışı temsil eden Halit Ayarcı'yla aralarındaki anlayış farkında ortaya koyar. "SAE"de "yeni hayatı", başka bir ifadeyle modern insanı temsil eden Ayarcı'ya göre; geçmiş ve onun çevresinde oluşmuş geleneksel kültüre içkin bütün unsurlar, yeni hayatla birlikte varlığını yitirmiş, ancak tamamıyla geçmiş zamana gömülmemişlerdir. Dolayısıyla Ayarcı'nın kuracağı Enstitü'nün ilk görevi, hala geçmiş zamanın alışkanlıklarına bağlı yaşamakta direnen insanları, içinde yaşadıkları 'modern çağ' ın gereklerine uygun insanlar haline getirmek suretiyle toplumu dönüştürmek başka bir ifadeyle "büyüden arındırmak" tır. Ayarcı'ya göre; romanda Hayri İrdal'ın kişiliğinde temsil edilen bu insanlar, modern hayat içinde, sadece, bu hayatı kendi değerlerinden üstün tuttuklarında, "modern" olanın bir parçası olmayı kabul ettiklerinde belli bir değer kazanabilirler. Şahin (2005: 241) ise, Hayri İrdal için bu "modern oyun" nun, bir diğer ifadeyle "büyü bozumu" nun, gerçek manada Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra başladığını söylemektedir. Yazara göre; bu tanışmayla

beraber, Batılı modernleşmenin ne olduğunun, "modern insan olmanın ve bunun nasıl yapılacağının topluma gösterilmesinin artık zamanı gelir." Yazara göre; elbette bu zamanın nasıl ayarlanacağı da, geçmiş zamanın değerleriyle 'kafası karışmış' Hayri İrdal'dan çok, 'modern' zamanı temsil eden Halit Ayarcı'ya düşer.

3.2.4.1. Cumhuriyetçi Sekülerleşmenin İronisi Olarak "SAE"

Toplumsal yapıdaki her gelişme ya da değişme özünde bir takım dinamikleri barındırmaktadır; bir toplumda meydana gelen toplumsal değişmeler, kendisinden önceki belirli değişim kalıplarına dayanır, kimi zaman ise onları model olarak kullanır. Özer, 2012: 2533). Özer'in değişiyle, toplumsal yapıdaki her gelişme ve değişmenin, "eski bir örneği" vardır. Toplumsal değişme sürecinde "bu örneğin bazı etkenlerle yeniyi hazırlayan koşulları, yine bu koşulların etkisi ile yeniye doğru gelişen bir eğilim ve yeninin, eskinin yerini alması" söz konusudur. Özer'in sözünü ettiği toplumsal değişme süreci Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreç içinde geçerlidir. Çünkü bu sürecin başlangıç noktasını oluşturan Tanzimat, Cumhuriyet'le beraber giderek yetkinleşen toplumsal değişme sürecinin dinamiklerini özünde taşır. Dolayısıyla Tanzimat ve onu izleyen Meşrutiyet döneminde modernleşme yolunda atılan adımlar, yazarın değişiyle Cumhuriyet'e "eski bir örnek" teşkil eder. Tıpkı Batının tarihinde görüldüğü gibi, Türkiye'de de, toplumsal alandaki varlığını, modernleşme sürecine borçlu bir fenomen olarak sekülerleşme de, yazarın sözünü ettiği bu toplumsal değişme sürecinin mantığının dışında değildir. Cumhuriyet'in 5 Şubat 1937'de anayasaya aldığı laikliğe, Tanzimat'la birlikte başlayan uzun bir sürecin sonunda gelinir. Sekülerleşme kavramının etimolojik anlamı bize söz konusu modernleşme sürecinin ruhunu verir. Çünkü bu kavram köken olarak, çok uzun bir zaman dilimi anlamına gelen Latince "saeculum" kelimesinden gelir. Taylor (2017: 315)'a göre bu ise bu kavram; "Tanrının zamanından veya ebediyetten ayrı olan sıradan zamanı, asırlarla ölçülen zamanı ifade eder." Bu son cümleden hareketle de, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan dönem içinde,

Osmanlı-Türk toplumunda sekülerleşmenin, Batılı modernleşme sürecinin bir fonksiyonu olarak ortaya çıktığından söz edilebilir. Asad'a (2016: 217) göre; toplumsal uzamlar arasındaki yapısal farklılaşmanın artması sonucunda dinin siyasetten, ekonomiden, bilimden ayrılması, buna bağlı olarak dinin kendi alanı içinde özelleşmesi, toplumsal hayatın her düzeyinde ise, dinin öneminin azalması, sekülerleşmenin, modernliğin gelişiminde kendini gösteren üç öğesidir. Gerçekten de yazarın söylediği gibi, modernlik/modernleşme süreçlerinde yaşanan toplumsal değişmelerin sonucunda ortaya çıkan ve kendini toplumsal hayattın her alanında artan akılcılaşmayla gösteren sekülerleşme, toplumsal yapının her alanında etkili olur. Sekülerleşme sürecinin etkileri, özellikle yönetim, din, hukuk gibi alanların yanı sıra, sanat ve edebiyat eserlerinde de görülen önemli değişmelere yol açar. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan modernleşme sürecinin anlaşılabilmesi için, tam da bu noktada seküleşme kavramından bağımsız düşünülemeyecek, ancak ondan daha farklı boyutları olan sekülarizm kavramından da kısaca söz etmek gerekir. Sekülerleşme modernliğin ya da modernleşmenin içinde yaşanan toplumsal gelişmelerin etkisiyle gelişen 'doğal' bir süreç görünümündeyken, Asad'a (2016: 11) göre; "basitçe, yönetimde dini kurumların seküler kurumlardan ayrılması" olarak tanımlanan sekülarizm, aslında bundan ibaret değildir. Yazara göre; sekülarizmin ayırt edici özelliği, "yeni, din, etik ve siyaset kavramları ve bunlarla ilişkili yeni kurallar" öngörmesidir. Sekülaristler, Osmanlı-Türk modernleşmesinde de apaçık görüleceği gibi, dini özü itibarıyla inanç ve duygu alanına ait bir olgu olarak gördüklerinden, onun rasyonel bir temele sahip olmadığına inanma eğilimindedirler. Onlar için din, kişisel sınırlar içinde bir inanç sorunu olarak kaldıkça sorun teşkil etmez, ancak Asad'ın (2016: 223) deyişiyle sınırlama ve otorite üzerine kurulu "örgütlü dinin", toplumsal yapı ve kurumlarda yer almasını insanın benliği ve özgürlüğü için son derece tehlikeli bulurlar. Tarihte Sekülarizm uygulamaları, sözgelimi Sovyetler Birliği örneğinde açık bir devlet ateizmi olarak kendini gösterirken, Fransız İhtilali'ni izleyen

süreçte Fransa'da ve Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen dönemlerde, siyasetin müdahaleleriyle, dinî alanı şekillendirmeye çalıştığı, radikal bir laiklik anlayışıyla kendini ortaya koyar. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e yaşanan modernleşme sürecinin bir fonksiyonu olarak da düşünülebilecek olan sekülerleşme, önce devletin, siyaset, hukuk ve eğitim alanlarında yaptığı reformlarla toplumda yapılaşır, sonra adım adım sosyokültürel alanı dönüştürmeye yönelir. Sekülerleşme sürecinden sanat ve edebiyat da üstüne düşen payı alır ve daha önce sözü edildiği gibi bu sürecin toplumsal etkileri, özellikle Doğu-Batı, gelenek-modernleşme, dinî ve ahlakî değerler, eski-yeni, alafranga-alaturka, aile ve kadın/erkek gibi kimi konular ekseninde Türk romanına yansır. Bu yüzden, Tanpınar'ın söz konusu modernleşme sürecini ironik bir üslupla kaleme aldığı "SAE" romanı, aynı zamanda sekülerleşme/sekülarizm sürecinin de bir eleştirisi olarak okunabilir.

Tanpınar'ın "SAE" (2017) romanı, sırasıyla "Büyük Ümitler (s.7-76)", "Küçük Hakikatler" (s. 79-182), "Sabaha Doğru" (s.183-351) ve "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır" (s.353-382) başlıklı dört bölümden oluşmaktadır. Romanın birinci bölümü Hayri İrdal'ın çocukluğuna dairdir, ikinci bölümde Osmanlı Devletinin II. Meşrutiyet Döneminin son zamanları ele alınmıştır. Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı'yla tanışmasıyla başlayan, SAE' nün kuruluşunun ve işleyişinin bir olaylar silsilesi içinde anlatıldığı üçüncü bölüm, romana kişiliğini de kazandıran en uzun bölümüdür. "SAE" nün en kısa ve son bölümü ise bir amaca hizmet etmediğine karar verilen Enstitü'nün lağvedilmesi sürecini kapsamaktadır. Tanpınar'ın hayat süresi, romanı kaleme aldığı ve romanın yayımlandığı yıllar dikkate alındığında bu sürecin, Cumhuriyetin 1940'lı yıllarından 27 Mayısı 1960'a kadar uzanan bir zaman dilimini kapsadığından söz edilebilir. Romanın bu dört bölümünün içinde geçtiği bu zaman diliminin, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel olayları ise, bize tarihsel olarak Osmanlı-Türk Modernleşmesinin ve ondan ayrı düşünülemeyecek sekülerleşmenin kuşbakışı bir fotoğrafını verir.

İrdal'ın kendisinin ve askere gidinceye kadar sürekli ilişki içinde olduğu insanların içinde yaşadığı dönem, yukarıdaki satırlarda, Charles Taylor'un sözünü ettiği "ilahi zaman" ın basıncı altındadır. Dolayısıyla bu dönemin insanlarının başat özelliği, ilahi zamanın gündelik hayattaki somut karşılığı olan dinle ve onun çevresinde oluşmuş kültürel değerlerle içi içe olmalarıdır. Bu kültürel değerler, aynı zamanda batıl inançları, hurafeleri, halk kültüründe canlı bir biçimde yaşayan mitolojik ve masalsı varlıkları da kapsamaktadır. Sözgelimi bu dönemin öne çıkan karakterlerinden Hayri İrdal'ın ustası Muvakkit Nuri Efendi, gündelik hayatında hem üretim ve emekle hem de Müslümanlıkla daha mutmain ve akılcı bir ilişki içindeyken, "evvelsi gün, düşmanlarım (gâip âlemindekiler tabiî) beni kızdırdılar." (Çünkü) "birçok sırlarını ifşa ettim. Şimdi işler daha güçleşecek… Bize şimdilik kudretimizi göstermek men edilmiştir" (Tanpınar, 2017: 46) diye öfkeden kuduran Seyit Lütfullah, büyüye, cinlere, hurafelere inanır. Sadece inanmakla da kalmayıp, cinlerin padişahının kızı "Aselban" la aşk yaşamakta, konuşup tartışmakta, cinlerden aldığı haberlerle define peşinde koşmaktadır. İşin kötüsü romanda hurafelere, batıl inançlara inanan sadece Seyit Lütfullah da değildir. Tanpınar'ın deyişiyle "yirmi otuz odalı konağında bütün bir aşiretle yaşayan, çok zengin, insan canlısı" (Tanpınar, 2017: 38), aklı başında bir aile reisi olan Abdüsselâm Bey bile, gün gelir kayıp altın saati için Seyit Lütfullah'a müracaat eder. Saat, sonradan Abdüsselâm Bey'in "İkinci hanımının Mısır'dan yeni getirttiği bir cariyenin, yanlışlıkla kendi gardrobunun içine koyduğu bir yeleğinde bulunur, "Saat hatunun sanduğunda, sanduk vapurun ambarında, vapur denizin ortasında… Hemen telgraf çekile… Feillâ (aksi takdirde)… (Tanpınar, 2017: 47) diye sayıklayan Seyit Lütfullah da sayıkladıklarıyla kalır. Romanda simyaya inanan bir başka karakter ise, Seyit Lütfullah'la çalışan, define işini tıpkı simya gibi bir ilim olarak gören Eczacı Aristidi Efendi'dir. Onun asıl istediği, Seyit Lütfullah'ın izinde, "kâinatın sırrına, maddeye ruhen tasarruf etmektir." Ona göre, "toprağın altında çok altın, elbette vardır", ancak

esas olan onu “el dokunmadan yapmaktır” çünkü “altın imbikle değil ruhla yapılır” (Tanpınar, 2017: 52).

Bilindiği üzere sekülerleşme kavramı, özünde zamanla ilgili bir kavramdır, ancak bu zaman, tarihsel açıdan her şeyden önce, dinle ilişkilendirilmesi gerekli bir zamandır. Zamanı merkezine koyan bir roman olarak “SAE”, “modern zaman” ın yanı sıra ilahi zamanın etkisinde yaşayan ilginç karakterler barındırır. Söz gelimi “Saatin kendisinin mekân, yürüyüşünün zaman, ayarının ise insan” olduğuna inanan, Meşrutiyet döneminde modernliğin bir ölçüsü olarak şehir meydanlarına dikilen saatlere “belki ayarları bozuktur” diye yüz çevirip bakamayan Muvakkit Nuri Efendi böyledir. Muvakkit Nuri Efendi’nin bir başka özelliği ise, gelenekselden moderne ya da ilahi olandan seküler olana doğru ilerleyen zamanın farkında olmasıdır. Bu, romanda Nuri Efendi’nin “esaslı tadillerle yeniden zaman arabasına koşulmak üzere” kendisine getirilen saatlere “muaddel” adını vermesinden anlaşılır. “Muaddel” saatlerde, “zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş” tir. İşte Nuri Efendi’ye göre bu saatler bu yüzden “bize benzemekte, tıpkı bizim hayatımızı”, modernleşme serüvenimizi yansıtmaktadır. Bu yüzden Hayri İrdal, Halit Ayarcı’ya Muvakkit Nuri Efendi’den söz ettiğinde Ayarcı’nın ona “içtimaiyatçı” adını vermesi tesadüf değildir (Tanpınar, 2017: 33). Romanda ilahi zamanla ilişkili bir diğer örnek, İrdal’ın camii projesi için neredeyse bir servet harcayan, ancak bu projeyi gerçekleştiremeyen, bu maceradan elinde sadece camii için aldığı “Mübarek” (Müslüman Saati) kalan dedesidir. “SAE” de, İrdal’ın babası tarafından bir “menhus”, annesi tarafından ise “Mübarek” olarak adlandırılan bu saat, romanda sadece ilahi zamanı hatırlatmakla ve simgelemekle kalmaz, SAE’nin kuruluş aşamasında İrdal’ın halasının evinde düzenlenen içkili partilerin de, kimi zaman “kutsal”, kimi zamansa korkulacak bir varlık gözüyle bakılan baş konuklarından biri olur. Buraya kadar ifade ettiklerimizi kısaca özetlemek gerekirse; ilk olarak Osmanlı-Türk toplumunda

sekülerleşmenin Batılı modernleşmenin bir fonksiyonu olarak varlık kazandığından söz edilebilir. İkinci olarak ise, "SAE" nün, Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı'yla tanışmasıyla başlayan üçüncü bölümünden önce yaşanan insan ilişkilerinin, genel olarak, işe, büyünün, simyanın, masalsı varlıkların, gerçeküstü arayışların da katıldığı "ilahi bir zamana" ait olduğu söylenebilir. Üçüncü bölümde ise, SAE' nün kuruluş süreciyle birlikte ilahi/döngüsel zamanın zıddı olan kronolojik/mekanik zamanın rasyonel akla dayanan seküler saltanatı başlar. Bu bölümde bu saltanatı, başka bir deyişle sistemi ya da üst aklı SAE 'nün kurucusu Halit Ayarcı'nın düşünce ve eylemleri temsil etmektedir.

Halit Ayarcı'nın zaman, toplum, modernlik, yeni hayat, kadın, aile, aşk, inanç, kültürel değerler, iş, çalışma gibi bir kavram ağı içinde ortaya koyduğu düşünceler, eleştirel bir söylem analizine tabii tutulduğunda, karşımıza âdeta çocukluğunu ve yetişkinliğini bu toplumun içinde geçirmemiş, sanki başka bir ülkeden, iklimden gelmiş bir insan tipiyle karşılaşılır. Çünkü Ayarcı, her konuda olduğu gibi İrdal'ın geçmiş zamanın kültürel değerleri, inançları üzerine söylediklerine de açıktan karşı çıkmakta, geçmişi âdeta hiç yaşanmamış bir zaman saymaktadır. İşin garip tarafı, romanda İrdal'ın çocukluğu, ilk gençliği, yetişkinliği bütün ayrıntılarıyla anlatılırken –roman İrdal'ın kaleme aldığı hatıralara dayandığı için bu elbette böyle olmalıdır- Ayarcı'nın geçmişinin üç beş satırla geçilmesidir. Romanda Ayarcı'nın düşünce ve duygularının geniş bir perspektif içinde sunulmaması, SAE' nün amacı konusunda bile düşüncelerinin ironik ve muğlak kalması, aslında onun tıpkı romanın sonunda gereksiz bulunarak lağvedilen SAE kurumu gibi köksüzlüğünün gizli bir işareti gibidir. Ayarcı'ya göre; "hayat kendi şeklini yaratamazsa" ona şeklini kazandırmak gerekir. Hayatın kendi şeklini yaratamaması ise toplumun modern zamana ve çalışma hayatına "tam intibak edememesinden gelen bir şeydir." Modern hayata, "muasır zamana girememiş olmamızın şaşkınlığı" nın maziyle bağların kopmasıyla falan pek alakası yoktur. Öyle ki; İrdal'ın "ama geçmişte yaşayan insanlarında kendilerine göre bir

dünyası, işleri vardı" karşı çıkışına, "Her iş, iş değildir. İş evvela bir zihniyet ve zaman telakkisidir. Enstitümüzün kuruluşundan önce bu memlekette bir iş hayatı olabileceğine inanmanıza hayret ediyorum. Çalışmak, ancak muayyen bir düzenle mümkündür" (Tanpınar, 2017: 135) şeklinde cevap verir. Ona göre; geçmiş geçmişte kalmıştır, geçmiş zamanın insan ilişkileri o dönemin gereklerinden doğmaktadır. O dönemin insanlarının içinde doğdukları iş de, din de, onun çevresinde oluşmuş sanatsal ve kültürel değerler de ancak bugüne bir yarar sağlayabiliyorsa, Ayarcı' nın modern ya da "yeni hayat" dediği şeye bir şekilde eklemlenebiliyor, hizmet ediyorsa anlamlıdır. Yoksa onları, gelecek nesillere aktarılmak üzere yaratılmış, değerlerini kendi içlerinde taşıyan eserler olarak düşünmek doğru değildir. Ayarcı'nın bu rasyonel ve yararcı (pragmatik) düşüncesinin izleri romana sıkça yansır. Söz gelimi SAE' nün kuruluşu aşamasında, belli ki toplumda doğabilecek muhtemel tepkiler de hesaba katılarak, bu kuruluşun gökten zembille inmediği, ecdadımızın da yüz yıllar önce zamanla matematiksel düzeyde ilişkiler kurduğu düşüncesi topluma benimsetilmek istenir. Buna bağlı olarak SAE' ne meşruiyet kazandırmak için "Ahmet Zamanî" adlı tarihsel bir kişilik uydurulur ve İrdal, Ayarcı'nın ısrarı üzerine bu şahsiyet için, "Şeyh Ahmet Zamanî'nin Hayatı ve Eseri" adlı bir kitap kaleme alır. İrdal'ın "Ya, kitap beğenilmezse, işin yalan olduğu meydana çıkarsa" şeklindeki şikâyetlerine Ayarcı "Siz yalan diye bir şeyin mevcut olduğunu mu sanıyorsunuz" diye cevap verecektir. Ayarcı'ya göre eğer Zamanî "hakikaten bizim kendisine yüklediğimiz fikirlerle yazdığını söylediğimiz eserlerle on yedinci asır sonunda yaşasa, "işte o zaman yalan" olacaktır. Çünkü o zaman "asrından ayrılır, asrını deler geçer". Ayarcı'ya göre; bu da imkânsız bir şeydir. Öyleyse "Ahmet Zamanî, bizim asrımızın bir ihtiyacıdır." O zaman da onu kendimize benzetmemiz, bugüne ayarlamamız kaçınılmaz bir hale gelir. Dolayısıyla "bu meselelerde yalan ve hakikat diye bir şey yoktur. Sadece "asrına uymak, onun adamı olmak vardır" (Tanpınar, 2017: 303-304).

Halit Ayarcı, İrdal'ın Müslüman saati "Mübarek" inin gösterdiği zamanın ve bu zamanın gereklerinin karşısına, insanların bütün öznel zaman kavrayışlarını yerle bir edecek, çalışma hayatından başlayarak, gündelik hayatının her anını dönüştürüp yeniden düzenleyecek seküler bir proje olan SAE' nü koyar. SAE, deyim yerindeyse, zaman algıları birbirine uymayan, dolayısıyla Ayarcı'ya göre, iyiyi, kötüyü, çalışma ahlakını bilmeyen ve neyin bir erdem olduğunu seçemeyen, kısaca modern hayatın künhüne henüz erememiş insanları, eskilerin deyimiyle rahle-i tedrisinden geçirerek "hastalıklarından" arındıracak, zaman algılarını yakın bir geleceğin sanayileşmiş, modern dünyasına uyum sağlayabilecek şekilde 'ayarlayacaktır.' SAE' nün kuruluşu bu bakış açısıyla ele alındığında, onun bir bakıma, Müslüman Saati "Mübarek" in zembereğinin kırılması, çarklarının işleyemez hale getirilmesi projesi olduğunu söylemek mümkündür. Muvakkit Nuri Efendi'ye göre "Cenâb-ı Hak, insanı kendi sureti üzere" yaratmış, "insan da saati kendine benzer icat" (Tanpınar, 2017: 32) etmiştir. İşte Nuri Efendi'nin sözünü ettiği bu "büyük saat", dönemin birçok Müslüman ailesinin evinde bulunan ve ilahi zaman anlayışının bir fonksiyonu olan ezan/namaz saatlerini sembolize eden duvar saati "Mübarek" tir. Çünkü "SAE" nde Mübarek'in simgelediği "saat sesi, (…) Müslümanlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme" yönelik, "büyük ve ebedî inançların sesi" dir. Bu yüzden onun, kendine has, "hayatın her iki buudunda genişleyen hassaları", bir yandan "bugününüzü ve vazifelerinizi tayin eden" diğer taraftansa "peşinde koştuğunuz ebedî saadeti" n "lekesiz ve arızasız" yollarını insana açan bir güce sahiptir (Tanpınar, 2017: 25). Aslında romanın olay örgüsüne daha dikkatlice bakıldığında ve SAE öncesi "hikâye" biraz geriye sarıldığında, SAE' nün zihniyetini Ayarcı'dan çok daha önce "içerden" hazırlayan bazı dinamiklerin olduğu söylenebilir. Söz gelimi Hayri İrdal'ın dedesi Takrîbi Ahmet Efendi, çok istediği ancak yaşarken bir türlü gerçekleştiremediği camii yaptırma projesini hayata geçirmeyi oğluna, başka bir deyişle İrdal'ın babası Numan beye vasiyet eder. Ancak Numan Bey

bu vasiyeti yerine getirmediği gibi, bu projenin oğlu Hayri İrdal tarafından hayata geçirilebilmesi yönünde bir adım da atmaz. İrdal'ın dedesinin kendisinin yaptıramadığı bir camii projesini oğluna vasiyet etmesi, kültürel değerlerin dinin halesi içinde oluştuğu bir toplum için önemlidir ve bizi doğrudan Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesine götürür. Ancak karısının "Mübarek" adını verdiği Müslüman saatine, her çaldığında ters ters bakıp, belki de başarısız bir projeden arta kaldığı için, ona, "Menhus" diye kızan Numan Bey'in babasının vasiyeti yerine getirmemesi, geleneksel/cemaat toplumundan seküler topluma doğru gidişin önemli bir işaretlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Zaten İrdal'ın anılarına göre; evde saat olarak sadece Mübarek yoktur, bir de anne ve babasının yatak odasında, İrdal'ın "bu saat birincisi gibi dinî ve uhrevî değildi" dediği küçük bir masa saati vardır. Bu masa saati Müslüman saati Mübarek'in tam aksine, "hususî zembereği kurulunca, saat başlarında o zamanın moda olan türküsünü çalan, "laik bir saat" dir (Tanpınar, 2017: 28). Numan Bey'in Mübarek'e olan yaklaşımının, oğlu Hayri İrdal'ın kişiliğinin gelişimini ne denli olumsuz etkilediği ise, İrdal'ın Halit Ayarcı'yla tanışmasından sonra geleneksel değerlerden nasıl hızla uzaklaşma eğilimi içine girdiğinden anlaşılmaktadır. Oysa hatırlanacağı üzere İrdal'ın, romanda Ayarcı'yla enikonu tanışması, Dr. Ramiz aracılığıyla olur, birlikte birbirlerini tanımaya yetecek bir vakit geçirdikten sonra Ayarcı, cebinden çıkardığı "baba yadiğarı" bozuk saati tamir etmesi için İrdal'a uzatır. İrdal'ın saati bir süre inceledikten sonra, Ayarcı'ya söylediklerinin söylem analiziyle çözülmesi ise, bize, onun bu dönemde bile, hâlâ 'Büyük Saat' in romandaki adıyla "Mübarek"in gösterdiği zamana olan inancını yansıtır: "Elbette işlemez, kordonsuz saat, yularsız hayvan, nikâhsız kadın gibidir. Saatini seven evvelâ bir kordonla" onu kendisine bağlamalıdır. İrdal'ın bu cümleleri takiben söylediği ironi dolu şu sözler ise bize, hem Mübarek'in temsil ettiği zamana üst aklın müdahalesini, hem de Ayarcı'nın zihin dünyasının ana hatlarını verir: "Hiçbir şeyciği yok, "sadece mıknatıslanmış"

(Tanpınar, 2017: 191-192). Zaten Tanpınar, daha romanın ilk bölümünde saat/zaman ve insan/toplum ilişkisi üstünden, bu sözünü ettiğimiz düşüncelere bir kapı aralamaktadır. Yazara göre; "saatler de tıpkı devirler gibi sahiplerinin mizaçlarındaki ağırlığa, canı tezliğe, evlilik hayatlarına ve siyasî akidelere göre yürüyüşlerini ister istemez" değiştirmektedirler. Söz gelimi yazara göre; "bizim gibi üst üste inkılaplar yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak doludizgin ilerlemiş bir cemiyette bu sonuncusuna, yani az çok siyasî şekline rastlamak gayet "olağandır." Yazar, ilerleyen satırlarda bu siyasî akidelerin çok defa şu ya da bu sebepten gizlendiğini, ortada müeyyidesi varken hiç kimsenin çıkıp "benim (gerçek) düşüncem budur" diye bağıramayacağını söyler. Tanpınar, saatleri, "işte bu gizlenmelerin, mizaç ve inanç ayrılıklarının" kendilerini özellikle gösterdikleri yerler olarak görür. Dolayısıyla romanın yazıldığı tarihlerde Kanun'un çelikten iradesinin acımazsızca işlediği bir dönemde, hiç kimse çıkıp "Ben bu konuda sizden farklı düşünüyorum", "düşüncem şudur" diye bağıramaz, ya da illa ki bağıracaksa bunu kimsenin sesini duyamayacağı gizli bir yerde yapmak zorundadır (Tanpınar, 2017: 15). Dolayısıyla bu söylem, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan siyasal tarih hesaba katılarak değerlendirildiğinde, romanda 'SAE' nün ya da Cumhuriyet'in kuruluşuyla hız kazanan "sekülerleşme" sürecinin, kendine Birleşik Krallık deneyimini değil, Fransa ve Sovyet Devrimlerini örnek aldığından söz edilebilir. Dolayısıyla bir yönüyle, dinin kurumsal ve toplumsal alanda temsil ettiği değer ve sembollere karşı gerçekleştiği söylenebilecek bu devrimler sonucunda gelen toplumsal düzenleri, "seküler" olarak nitelemek, belki de doğru bir tanımlama değildir. Bilindiği üzere Fransa örneğinde din, devletin bütün inanç gruplarına eşit bir mesafede kaldığı radikal "laik" bir yapı içinde şekillenirken, Sovyet örneğinde, Lenin ve Troçki başta olmak üzere devrimin entelektüel düzeyi yüksek liderlerinin yazıp söylediklerinin aksine, uygulamada bir devlet ateizmi biçimi almıştır. Dolayısıyla Weber'in kapitalist modernleşme için söylediği "büyüden arındırılmış

dünya" metaforunu, sekülerleşme bağlamında başta en iyi Sovyet devrimi olmak üzere her iki toplumun hayata geçirdikleri uygulamalarda görmek mümkündür. Aynı şekilde Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zaman diliminde meydana gelen ve Tanpınar'ın SAE romanına yansıyan Batılı modernleşmenin de, özellikle İttihat ve Terakki yönetiminden başlayarak Osmanlı-Türk toplumunda nasıl bir sekülerlik anlayışına yol açtığı açıktır. Bu sekülerleşme sürecinde, dinle ilgili uygulamaların, Cumhuriyet'ten sonra daha sekter bir hal alarak bugün bile devam eden toplumsal tartışmalara neden olduğu bilinmektedir.

"SAE" nün birinci ve ikinci bölümlerinde din, ilahi bir zamanın sembolü olarak, insanın aşkın bir hakikate inanma arzusunun yanı sıra, namaz başta olmak üzere ibadete ilişkin uygulamaların insana sağladığı huzuru, kısaca Müslüman bir toplum ve insan tasavvurunu temsil eder. Romanın, SAE' nün kuruluşuyla birlikte başlayan üçüncü ve dördüncü bölümünde ise dinin bu işlevi yerini, roman kahramanlarının birçoğunun devam ettiği ispritizma cemiyetine ve İrdal'ın şahsında devam eden psikanalizin ruhsal seanslarına bırakır. Başka bir ifadeyle romanın ilk iki bölümündeki karakterlerin sözgelimi İrdal'ın ustası Muvakkit Nuri Efendi'nin gündelik hayatında kendini apaçık zaman tasarrufu üstünden ortaya koyan dine (Müslümanlığa) ilişkin vurgu, üçüncü ve dördüncü bölümde bütünüyle ortadan kalkar. Bu bölümden itibaren insanlar varoluşun ya da daha doğru bir deyişle modernleşme buhranının getirdiği huzursuzluğu, ispritizma cemiyetlerinde ya da psikanaliz seanslarında aramaya başlar. Gerçekten de romanın yazıldığı bu dönem, giderek daha da 'seküler' bir ülke haline gelen Türkiye'de, çok sayıda İspritizma cemiyetinin kurulduğu bir dönemdir. Yiğitler'e (2020: 81) göre; söz konusu "ispritizma cemiyetlerinde Hamdullah Suphi Tanrıöver, Enis Behiç Koryürek gibi isimler Bedri Ruhselman başkanlığında ruh çağırma seansları düzenlemektedirler. Yazara göre; Tanpınar, Türk aydınının çarpıcı bir eleştirisini verdiği "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) nde, bu durumu yer yer bir kara mizah olarak işler. Tanpınar ise,

romanında İspritizma Cemiyeti'nin, Dr. Ramiz'in İrdal'a "Baba kompleksi" teşhisi koyduğu Psikanaliz Cemiyeti'nde daha "şenlikli" bir yer olduğundan söz eder. Yazarın bütün bir roman boyunca sürdürdüğü ironi, burada da kendini gösterir. Bitmez tükenmez münakaşaların yapıldığı, "hemen her üç günde bir yukarı âlemden gelen tebliğler" in yayınlanıp tefsir edildiği, çok "alimâne fikirlerin" seslendirildiği bu yer, Hayri İrdal'ın bir nevi evi gibidir. İrdal'ın, cemiyetin "muhasebecisi ve kâtibi sıfatıyla" her iş çıkışında uğradığı, bir yandan yazılarını yazdığı, bir yandan da aidatları toplayıp, defterini tuttuğu bu derneğin "medyum olanlardan başka, yedi sekiz de kadın azası" nın vardır. Derneğin, toplumun 'hali vakti yerinde' birçok kesiminden yanında oldukça müdavimi de vardır. İrdal'a göre; böyle cemiyetler, daha ziyade beraberce yalan söyleyen beraberce aldanıp, hoşça vakit geçirmek isteyen insanların işidir. Burada değişik hikâyeleri olan çok ilginç insan yüzleriyle karşılaşılır. Söz gelimi bu tür cemiyetlerin amacına zerre kadar inanmayan, ama üyesi olmaktan da kendini alamayan Cemal Bey,- kendisi "asil ve mühim" bir şahsiyettir- hem Nevzat Hanım'a hem de ruh meselelerine ilgi duyduğundan burada bulunmaktadır. "Kocası öldüğünden beri cinsî hayata kapılarını sıkı sıkıya kapatmış" genç ve güzel bir kadın olan Nevzat Hanım ise, Şişli'de ihtiyar kaynanasıyla beraber oturduğu evde, "masa tecrübeleri" yaparak, ispritizmaya dair kitaplar okuyarak yaşamaktadır. Bu yaşam tarzı onun sıhhatini oldukça bozmuş, baş ağrılarını ve uykusuzluğunu artırmıştır. Nevzat Hanım'ın uykusuzluğu artıran ve sıhhatini bozan unsurlardan biri de, İspritizma Cemiyetinde yapılan seanslardan birinde kendisine musallat olan "Murat" adlı bir ruhtur. Murat, el ayak çekilince Nevzat Hanım'ın evinde ortaya çıkmakta, camları silmekte, halıları yıkamakta, eşyaların yerlerini değiştirmekte, kadının kitaplığını düzenlemekte, uygun görmediği kitapları atmaktadır. İş öyle bir noktaya varmıştır ki; "Cemal Bey'in ona verdiği çapkınca bir roman daha ilk gecede" yırtılıp çöpü boylamıştır (Tanpınar, 2017: 155-156). Görüleceği üzere Tanpınar romanda, İspritizma Cemiyeti'ni, hem Nevzat

Hanım gibi "seküler" insanların aşkın bir hakikate inanma arzusunun sözüm ona "kutsal" olandan arındırılmış kurgusal bir mekânı olarak kullanmakta, hem de bu durumu, ironik bir üslupla alaya almaktadır.

Romanın SAE' nün kuruluşuyla başlayan üçüncü ve lağvedilmesiyle biten dördüncü bölümünde, birinci ve ikinci bölümün aksine, genel olarak dinle, özel olarak da Müslümanlıkla ilişkili konular alaysı bir ifadeyle dile getirilir. Söz gelimi Hayri İrdal'ın Ayarcı'yla tanışmasını takiben, Doktor Ramiz'in de katılımıyla Boğaz'a rakı içmeye gidilir ve Hayri İrdal, Ayarcı'nın "dostane eli" omzunda kadehleri ardı ardına devirir. "Devletlinin elinin omzuna ve bakışı gözlerine değmesiyle", "bedeninde garip bir değişiklik" olur, iştahı artar, gerektiğinden çok konuşmaya, kahkahalar atmaya başlar. Onun ifadesiyle söylenirse, artık "alkol bütün kapıları açmıştır." İrdal, bu rahatlamayı çocukluğunda aile çevresinin kendisini türbelere, evliyalara götürmesi, "nefesi keskin zatlara" okutmasıyla gelen duygularla kıyaslar. Hayri İrdal bu dönemde, "Kısıklı'dan Selâmiefendiye, Fatih'ten Aksaray'a ve "Hırkaişerife" kadar türbeleri dolaşmış, Sirkeci, Eminönü, "hülasa bütün İstanbul'da, surların içinde ve dışında, hemen her semtte mevcut evliya ve keramet sahibi zatların yattıkları yerleri tanımış, ziyaret edip dua okumuştur. Ancak bütün bunlara rağmen, "geçmişte böyle bir ferahlama içine bir türlü girememiş, bu saydıklarından hiçbiri ona "bu tesiri" yapamamıştır (Tanpınar, 2017: 216). Sekülerleşme süreciyle ilgili ironik yaklaşıma, romandan başka bir örnek ise, Halit Ayarcı'nın, İrdal'ın halası Zarife'nin evinde düzenlediği bir davette karşımıza çıkar. Bu davette Zarife hala, bir hayli geniş olan evin ikinci salonunda yer alan "bizim eski saatimizden oldukça büyük, rokoko süslü, fakat dört tarafı sonradan fildişi üzerine Arapça yazılarla çevrilmiş bir saati" çevresindeki kalabalığa takdim etmektedir. İrdal'a bu takdimde garip gelen ise, herkesin bu saati bilmesi ve ona hayretle bakmasıdır. "Gözlüklü, gözlüksüz, levinyonlu yüzlerce göz", on sekizinci yüzyıl başlarında Almanya'sının "mihanikin ve otomat zevkinin" en parlak

dönemini yansıtan saatin önünden, âdeta bir resmigeçit yaparcasına geçmektedir. Tanpınar'ın, bu resmigeçidi takiben Hayri İrdal'ın halasıyla ilgili anlattıklarıysa, daha trajikomiktir. Hayri İrdal'ın halası, bir eli bastonunda, "omzunda siyah şalı, siyah kostümü, göğsü dantelâler içinde yarı dekolte, boyalı saçları, makyajlı yüzü, elmasları, incileri ile her zamankinden daha fevkalade" bir hava içinde, salonun başka bir duvarındaki Müslüman Saati Mübarek'i göstererek şöyle der: "Mübarek, bizim aile saatimiz Mübarek! Şimdilik bizde misafir kalıyor" (Tanpınar; 2017: 330-331). Müslüman aile saati "Mübarek", bu davet için, abes kaçmasın, ortama uyum sağlasın diye, âdeta bir Noel Ağacı gibi süslenmiştir. Zarife Hala' nın kıyafetini hiç yadırgamayan, ancak saatteki bu değişiklik de gözünden nasılsa kaçmayan ilk kişi ise, İrdal'ın kulağına eğilerek "bu gece ben Mübarek'i çok değişmiş gördüm. Nasıl diyeyim, fazla süslü geldi bana!" diyen psikanalize iman etmiş Doktor Ramiz olacaktır. Bu ânı izleyen kısa bir süre içinde gongunu çalmaya başlayan "Modern Alman Saati" hakkında İrdal'ın duyguları ise şöyledir: "Sesi Mübarek'in den daha güzeldi" (Tanpınar, 2017: 331). Sazyek (2013: 1260), Tanpınar'ın "SAE" romanındaki Hayri İrdal karakterinin, "modernitenin evrensel ölçekte barındırdığı ilerleme süreci kapsamında, ancak toplumsal yapının içinde ve bu yapının normları doğrultusunda kalarak yenileşen ve değişen bir insan olmayı gerçekleştirememiş" biri olduğunu söylemektedir. Gerçekten de romanda İrdal, geleneksel bir toplumdan "modern" bir topluma doğru uzanan yolda, iki arada bir derede kalmış, ancak en sonunda, yeni döneme ayak uydurmaktan başka bir çıkar yolu da bulamamış, tipik bir Osmanlı-Türk aydınının izdüşümünü temsil eder. Aynı zamanda Tanpınar'ın Batılı modernleşmeye olan hissiyatını yansıtan Hayri İrdal, yazarın romanını kaleme aldığı dönemin kanunlarının müeyyidesinden ya da müesses nizamın hışmından ötürü, romanda karşımıza, işe kimi zaman parodinin, kimi zaman vodvilin kimi zamansa ironinin koşulduğu bir olay örgüsü içinde karikatürize edilmiş bir karakter olarak çıkarılmaktadır.

Sonuç olarak; Tanpınar'ın "SAE" romanı, toplumsal düzenin ve insan faaliyetlerinin bir üst akıl tarafından dikey bir yaklaşımla, kimseye danışılmadan tasarlandığı "modern" bir hayatın yanı sıra, insan düşüncesinin ve toplumsal hayatın kutsallık halesinden sıyrıldığı, dinin toplumsal yapı ve kurumlar üzerinde etkisini giderek yitirdiği seküler bir dünyayı sembolize etmektedir. Romanın bir yerinde Hayri İrdal, çok yerinde bir ifadeyle, SAE' yle gelen modern hayatın, insanı ölüm düşüncesinden uzaklaştıran, ölümü unutturan bir işlevi olduğundan söz eder. Gerçekten de modernleşme, geleneksel toplumun zihniyet dünyasını biçimlendiren asal özdeyişlerden biri olarak düşünülebilecek "memento mori" (ölümü hatırla) özdeyişinin, "memento vivere" ("yaşadığını hatırla") mottosuyla yer değiştirdiği bir dönem olur. Romanın başında Hayri İrdal'ın "günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur her türlü ibadet saatleydi. Saat, Allah'ı bulmanın en sağlam çaresiydi" ve "bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi" (Tanpınar, 2017: 24) dediği zaman tasavvuru, romanın sonunda, 'modernleşme'nin ruhuna gayet uygun bir biçimde, Halit Ayarcı' nın "ben mutlak bir müessese kuruyorum. Fonksiyonunu kendisi tayin edecek bir cihaz… Bundan mükemmel ne olabilir?" (Tanpınar, 2017: 277) dediği, dokunduğu her şeyi, hem geçmişten hem de kutsaldan arındıran "orijinal" bir SAE' ye dönüşür.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Tanzimat döneminden bu yana, Batılı modernleşme çabalarının toplumsal yapıda yol açtığı değişmeler, felsefî, siyasî sosyolojik alanda verilen ürünlerden ziyade, başta roman olmak üzere edebiyat eserlerine güçlü bir biçimde yansımış, zaman içinde bu eserler, toplumun yaşadığı bu çok yönlü dönüşümü aydınlatan "sosyolojik bir belge" niteliği kazanmıştır. Bunun böyle olmasında, Batılı felsefe ve sosyoloji geleneğinin birçok nedenle toplumsal/kültürel alana geç yerleşmesinin, dolayısıyla yaşanan bu çok yönlü toplumsal değişmeleri ölçecek yeterlilikten uzak oluşunun büyük bir etkisi vardır. Bu çok yönlü toplumsal değişmelerin, başka bir deyişle Batılı modernleşmenin, toplumsal dokuda yol açtığı huzursuzluğu, kaleme aldığı romanların merkezîne taşıyan önemli yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar'ın yaşadığı dönem (1901-1962), Batı'da olduğu kadar, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye'de de, savaşların yol açtığı siyasî, iktisadî ve sosyokültürel olaylar açısından çalkantılı bir dönemdir. Tanpınar, İkinci Meşrutiyet'in ilanından Cumhuriyet'e uzanan zaman diliminde, sırasıyla, Trablusgarp (1911), Balkan (1912), Birinci Dünya (1914-1918) ve Kurtuluş (1919-1923) Savaşlarını görmüş, yeni bir insan ve toplum tasavvuru ışığında kurulan Cumhuriyet'e ve devrimlere tanıklık etmiş, 1950'de çok partili rejime geçişin ve 27 Mayıs 1960 İhtilali'nin sarsıntılarını yaşamıştır. Bir geçiş dönemi aydını olarak, özde karşı olmamakla birlikte, Batılı modernleşmeye eleştirel bir tavırla yaklaşan Tanpınar, Tanzimat'tan beri yaşanan bu toplumsal değişmeyi, kadim gelenek ve kültürden bir kopuş, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği büyük bir "buhran" olarak yorumlamıştır. Tanpınar'a göre, Türk edebiyatı, dolayısıyla Türk romanı, bu "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği "buhran" la başlar. Tanpınar, bütün edebî ve düşünsel yeteneğini, bu değişimin toplumsal yapıda ve bireyin dünyasında yarattığı bunalımı anlamaya, yorumlamaya adamış, modern bir yazar olarak, ömrü boyunca, geçmiş, şimdi arasında mekik dokumuş, toplumsal hafızanın geleceğe sağlam bir

biçimde aktarılabilmesi için her daim mâzi ve âti arasında sağlam köprülerin kurulmasını arzu etmiştir. Çünkü ona göre; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e süregelen, Türkiye'nin toplumsal huzursuzluğunun teskin edilebilmesi için esas olan şey, öncelikle bu kültürel sürekliliğin sağlanmasıdır. Tanpınar'a göre; yeni bir devlet, Cumhuriyet kurmuş olmamıza rağmen, mâzi toplumsal hafızamızda canlı bir biçimde her daim vardır ve kendimiz olarak yaşayabilmemiz için onunla hesaplaşmak ve bir anlaşmaya varmak zorundayızdır. Bunu hakkıyla yaptığımız zaman, "asırların hazırladığı bu kadeh, olduğu gibi kalacak, içine dökülecek her şeye kendi hususi lezzetini verecektir" (Tanpınar, 2019: 10-52). Tanpınar'a göre; mâziden atiye uzanan bu yolda, "değişerek devam etmek devam ederek değişmek" düşüncesinin devlette ve toplumda yeniden hayatiyet kazanması, Türkiye'nin yüzünü aydınlık bir geleceğe dönebilmesinde son derece önemlidir. Tanpınar'ın bu noktaya kadar sözünü ettiğimiz düşüncelerinin özüne bakıldığında, Tanpınar'ın zihin mimarisini, dolayısıyla Batılı modernleşmeye yaklaşımını belirleyen ve kendi içinde kimi paradoksal yanları da olan iki temel düşünceyle karşılaşılmaktadır: "Medeniyet değiştirmesi" ve "Devam ederek değişmek değişerek devam etmek." Bu iki düşünce, yazarın ortaya koyduğu eserlerden hareketle kavramsal/teorik bir çerçeve içinde ele alındığında, bunlardan ilkinin, Tanpınar'ın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden Batılı modernleşmeye olan itirazını, ikincisinin ise bu toplumsal değişmenin yönü ve ruhu konusundaki arzusunu temsil ettiği görülmektedir. Dolayısıyla Tanpınar'ın araştırmamızın da merkezinde bulunan Batılı modernleşme konusundaki her iki kategorileştirmesinin eleştirel bir yaklaşım içinde açıklığa kavuşturulması, hem yazarın zihin dünyasının kültürel kodlarını açığa çıkarmak hem de teze konu romanlarının ruhuna nüfuz edebilmek bakımından önemlidir.

Tanpınar'a göre medeniyet demek; her şeyden önce, toplumu, dolayısıyla da insanı yapan maddi ve manevi kıymetler manzumesi demektir. Ona göre; medeniyet bir bütündür ve bu bütünlük, kurumları ve kıymet hükümleriyle birlikte varlık kazanır. Bir

medeniyetin değişmesi elbette zamanın şartlarına uymayan, bu şartların gerisinde kalan kimi kurumlarının ve kıymet hükümlerinin de değişmesini gerekli kılar. Ancak bu değişim; bütün bu kurum ve kıymet hükümlerinin bir kenara atılması, tasfiye edilmesi demek değildir. Değişim, söz konusu kıymet hükümlerinin ete kemiğe büründüğü insanla yürümeli, onu ihmal etmeyen bir anlayış içinde gerçekleşmelidir. Tanpınar'ın bu düşünceleri, sosyolojik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, yazarın, toplumu bir organizma olarak düşünen kimi klasik sosyologlarda da açıkça görüldüğü gibi, bütünün parçadan daha büyük ve değerli olduğu düşüncesinden hareket ettiği söylenebilir. Dolayısıyla Tanpınar'a göre; toplumsal alanda meydana gelecek büyük ölçekteki bir değişme, toplumsal yapının işleyişini olumsuz etkileyen kimi parçaların değiştirmesini gerekli kılabilir, ancak bu değişim hiçbir şartta bu bütünü bir arada tutan hazneyi çatlatacak düzeye ulaşmamalıdır. Aksi takdirde hem toplumda hem de insanda bir buhran ya da daha sosyolojik bir kavrama müracaatla söylenecek olursa bir anomi meydana gelir. Anomi, bireyin toplumla kurduğu bağların zayıflamasını, kopmasını ifade eden bir sosyal olgu olarak, toplumu bir arada tutan kültürel değerlerde aşınma ve yozlaşmaya yol açar. Bu yüzden Tanpınar'ın toplumsal değişme konusundaki düşünceleri, kısaca söylemek gerekirse, devrimci değil evrimci bir çizgiyi esas alır. Yazara göre; eski medeniyetimiz, ilk kurucu nesil olan Selçuklulardan, Osmanlı'ya kadar Avrupa'dakine 'benzer' biçimde bir 'değişim' yaşamış, bu değişim bizi, 15. yüzyılda, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel her alanda, Avrupa'ya üstün kılan kendine özgü yüksek bir medeniyet seviyesine ulaştırmıştır.

Tanpınar, iç ve dış belirli zorluk ve dayatmalardan doğduğuna inandığı "medeniyet değiştirmesi" nin başlangıcını ise, III. Selim zamanında, özellikle orduda yapılan kimi Batılı modernleşme çabalarına dek götürmekle beraber, asıl bozulmanın Tanzimat dönemiyle başladığını düşünmektedir. Yazara göre; Tanzimat'tan itibaren, toplumsal ve kültürel alanda yaratacağı sorunlar hesaba katılmadan yapılan plansız

Batılı modernleşme, kendi deyişiyle "medeniyet değiştirmesi", yüzyılların imbiğinden süzülerek gelen kendi öz kültürel varlığımız açısından zararlı sonuçlar doğurmuş, kendi tarihi yatağında bir insicam içinde akan maddî ve manevî kültürü bu yatağın dışına çıkararak akamete uğratmıştır. Tanpınar'a göre, kısa, orta ve uzun vadeli toplumsal sonuçları düşünülmeden yapılan Batılı reformlar, iktisadî ve siyasî açıdan zaten zor bir dönemde olan imparatorluğu adım adım bir batağa sürükleyerek zamanla içinden çıkılamaz sorunlara yol açmıştır. Yazara göre; Tanzimat'la başlayan bu reform süreci, tam anlamıyla "bir medeniyet değiştirmesi" dir. Bu değişim, Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle siyasî ve sosyokültürel alanda yol açtığı sorunlar açısından değerlendirildiğinde, tarihsel açıdan bir makas değişimine işaret eder. Söz konusu "medeniyet değiştirmesi", Cumhuriyet'le beraber, emperyalizme karşı büyük bir zafer kazanan millî iradenin denetiminde, âdeta geriye döndürülemez bir süreç niteliği kazanmıştır. Yazara göre; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden uzanan bu süreç, başka bir ifadeyle "bir medeniyetten başka bir medeniyete geçme", siyasî ve kültürel alanda bir "buhran" a yol açarak, toplumsal hayatımızdaki etkileri günümüze dek uzanan bir "ikiliğe" neden olmuştur. Söz konusu "ikilik", etkilerini felsefe, din, siyaset, sanat ve edebiyat başta olmak üzere, toplumsal hayatımızın farklı alanlarında ortaya koymuş ve tarihten bugüne devam eden "geleneğin" yanı başında, onunla kaynaşma ve uzlaşmaya değil, gerilime ve çatışmaya dayalı yeni bir kültürün gelişmesinin önünü açmıştır. Görüleceği üzere bu noktaya kadar Tanpınar'ın "medeniyet değiştirmesi" olarak kavramlaştırdığı toplumsal değişmeye bakış açısı, başta Osmanlıcılık ve İslâmcılık olmak üzere Tanzimat'tan bu yana Batılı modernleşmeye karşı çıkan 'muhafazakâr' aydınların temel iddiaları ve söylemleriyle bir benzerlik içindedir. Ancak son tahlilde tavizsiz bir biçimde Batılı modernleşmeden yana bir yazar olduğu söylenebilecek olan Tanpınar'ın farkı, zihni dünyasını kuran her türlü ölçüyü ve estetiği, söz konusu akımlara mensup yazar ve düşünce adamlarının tersine Doğu'dan değil,

Batı'dan almasıdır. Başka bir deyişle, Doğu'ya Batı'dan bakması, her iki medeniyetin birbirinden başkalığını kendince etüt etmiş bir düşünce adamı olarak, son tahlilde çözümün "Şarklı Bir Batılı" olmaktan geçtiğine inanmasıdır. Tanpınar'ın bu iddiası, her iki medeniyetin arasında kolayca aşılamayacak derin farklar olduğunu inanmasının yanı sıra, Türkiye'nin Tanzimat'tan beri yaşadığı modernleşmenin "geç bir modernleşme" olduğu gerçeğini içten içe sezmesiyle de yakından ilgilidir. Bu bakış açısının bir yansımasını, Tanpınar'ın her iki medeniyetin insan ve toplum tasavvuru arasındaki farklılığı ortaya koyduğu "Edebiyat Üzerine Makaleler" (2007) adlı eserinde yer alan, "Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar" yazısında açıkça görmek mümkündür. Ancak Tanpınar'ın bu makalesinde ve daha sonra bu minval üzere kaleme aldığı diğer yazılarında, bu iki medeniyet arasında görülen temel farkların arka planında yatan tarihî, iktisadî, siyasî ve sosyokültürel farklarla ilgili derin bir tahlil görülmez. Başka bir deyişle Tanpınar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden Batılı modernleşmeyi, Batı'nın yaşadığı modernleşmenin iktisadî ve siyasî dinamiklerini çok iyi kavramış bir siyasî tarihçi olarak değil, edebiyat tarihçisi kimliği ağır basan bir tavır içinde, göz önünde olandan ya da olup bitenden hareket eden, eleştirel bir tavırla ele alır. Sözgelimi, Batının modern serüvenine yön veren burjuvazinin Osmanlıda kesin çizgileriyle teşekkül etmemesinin, münevveri toplumla ilişkisi müphem ayrı bir sınıf haline getirdiğinden söz eder. Ancak bu sınıfın neden teşekkül etmediğini, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel değişimi yönlendirecek bir güce neden ulaşamadığını sorgulamaz. Oysa o tarihlerde Sabri Ülgener'in daha sonra ise Kemal Tahir, Ömer Lütfi Barkan, Sencer Divitçioğlu, Baykan Sezer, Doğan Ergun gibi yazar ve sosyologların yapacağı bu sorgulamanın altında, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasî, iktisadî ve sosyokültürel dinamiklerinin, Batıdan bağımsız olarak, özgül bir modernleşme tecrübesi yaratıp yaratamayacağı sorusu saklıdır. Söz gelimi Sencer Divitçioğlu, Osmanlı toplumunda, devletten topluma sıkı bağlılık kuralı ve zihniyet birliğinin, toprak üzerinde ne servajın

ne de soylu ve asil bir sınıfın oluşmasına izin vermediğini söyler. Osmanlı toplumunda birey (!) ya da kişi topluluk içinde, ancak devlete "bağlı" ve bu bütünün bir parçası olarak var olduğundan, "bir iktisadî fonksiyon üzerine kurulan reayanın ve devletin anonim varlığı", Osmanlı İmparatorluğunda bireyin, toplum içinde özel ve bağımsız bir güç olarak ortaya çıkmasını engellemiştir (Ergun, 1991:157).

Tanpınar, gerek medeniyet değiştirmesi gerekse kültürel süreklilik konusunda hocası Yahya Kemâl'in "kökü mâzide olan âtiyim" düsturunda dile gelen tarihsel ve kültürel imtidad düşüncesinin yanı sıra, Fransız filozofu Henri Bergson'un zaman telakkisinden derin bir biçimde etkilenmiştir. Ancak, Tanpınar'ın bütün bu etkiye rağmen, Osmanlı İmparatorluğu'nun, modernleşme çabalarının ilk izlerinin görüldüğü 18. yüzyıldan Cumhuriyet'e uzanan dönem boyunca döngüsel/mevsimsel, Batı'nın ise 16. yüzyıldan itibaren kronolojik (düz çizgisel) bir zaman tasavvuru içinde yaşadığı gerçeğini, sosyolojinin diline tercüme ederek, "Medeniyet Değiştirmesi" konusundaki eleştirel düşüncelerinin merkezine tam olarak taşıyamadığı söylenebilir. Bu düşünceden kasıt, Batı'nın Sanayi Devrimi'yle döngüsel zaman tasavvurundan düz çizgisel zaman tasavvuruna, başka bir deyişle, ilahi zamandan seküler bir zamana evrildiği, buna karşın Osmanlı'nın, Tanzimat döneminde bile hâlâ ilahi bir zaman algısı içinde yaşadığı gerçeğidir. Dolayısıyla Osmanlı-Türk modernleşmesini ve Batılı modernliği diyalektik bir kavrayışla ele alabilmek için, bu iki zaman tasavvuru arasındaki ayrımı sezebilmek, tarihin akışını kavramada ve bu akışı özellikle siyasî, iktisadî açıdan geniş bir kapsamda yorumlamada önemlidir. Gerçi Tanpınar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecine eleştirel yaklaşmakla birlikte, son tahlilde "medeniyet değiştirmesi" nin kaçınılmaz bir sonuç olduğuna inanmış görünmektedir. Yazarın Osmanlı İmparatorluğu' nda, Batı'da olduğu gibi modernleşmeye yön verecek bir burjuvazinin yokluğunu kabul etmesi, ancak bu tespiti toplumsal değişmeyle ilgili analizlerinin temeline koymaması, onun "medeniyet değiştirmesi" konusunda ortaya

koymaya çalıştığı düşüncelerin değerini azaltmaktadır. Çünkü bu yapılmayınca, yazarın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden modernleşme konusunda ortaya koyduğu düşünceler, kendisinin de kaçınılmaz bir süreç olarak gördüğü modernleşmenin, sadece yöntem ve uygulama safhasındaki yanlışlarıyla sınırlı kalmaktadır. Başka bir ifadeyle yazar, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecini, yapılan yanlışlardan ötürü eleştirmekte ancak kendisinin de gerekli olduğunu düşündüğü bu "medeniyet değiştirmesi" nin en az hasarla atlatılabilmesi için, siyasî, iktisadî, sosyokültürel alanlarda neler yapılması gerektiğini, okuru ikna edecek ölçüler içinde ortaya koyamamaktadır. Oysa bilindiği üzere, Osmanlı'da güçlü bir burjuva sınıfının olmayışından ötürü, modernleşmeye sivil ve askerî elitlerin yön vermesi, söz konusu modernleşmenin sığ olması kadar, biçimsel ve otoriter oluşunu da açıklayan önemli bir unsurdur. Batıda modernliğin serüvenine öncülük eden burjuvazi ise, bu durumun tam tersine, Batı medeniyetinin siyasi, iktisadi ve sosyokültürel açıdan helezonik (sarmal) gelişiminde önemli bir role sahiptir. Sanayi devrimini takip eden dönemde, giderek derinleşen ve genişleyen sermaye birikimini, iktisadî ve siyasî düzlemlerde ulusal ve küresel ölçekte yönlendirerek, modern kapitalizmin gelişmesine öncülük eden bu sınıf, kendinden önceki hâkim sınıfı –feodaliteyi- tasfiye ederek bu sınıfın varlığını sembolik bir hale getirmiş, siyaseten etkisizleştirmiştir. Ancak aynı burjuvazi bunu yaparken, özerkliği olan sanat ve kültür konusunda, kültürel sürekliliği koruyucu bir rol üstlenmiştir. Başka bir deyişle siyasi ve iktisadi planda toplumda geçmişten çok farklı büyük değişmeler (sözgelimi devrimler gibi) meydana gelirken, geçmişin kültür ve sanat birikimini, uyanan millî bilincin inşa edilmesinde önemli bir değer olarak görmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda yeterince güçlü ve milli bir burjuvazinin yokluğundan ötürü, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan zaman diliminde meydana gelen toplumsal değişmelere öncülük eden askerî ve sivil elitlerin ise, Batı'da olduğu gibi mâzinin kültürel mirasını, uyanan millî bilincin inşa edilmesinde önemli bir değer

olarak gördüklerini söylemek pek de mümkün değildir. Bunun nedeni, Batılı pozitif akıl nosyonuyla yetişmiş bu seçkinlerin kurdukları yeni devleti, daha baştan Osmanlı İmparatorluğu'yla hiçbir ilişkisi olmayan bağımsız "yeni bir devlet" olarak görmeleridir. Kısaca, Batıda burjuvazi, bizdeki seçkin 'sınıf' ın yaptığının tam tersine, öncülük ettiği devrimlerle toplumu dönüştürürken, feodal denen aristokrasinin gelenek ve kültürüne sahip çıkmış, eskiyi yeniyle kaynaştırmanın kendisine sağlayacağı imkânları ve gelecekte açacağı yolları görmüştür. Anlaşılacağı üzere, Avrupa'da olduğu gibi, Osmanlı'da da siyaseti elinde tutacak güçte bir burjuvazinin Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinde değerini bulan kültürel sürekliliğin sağlanmasında önemli bir teminat olacağı açıktır. Ancak, yazık ki; ticari ve ekonomik hayatın birçok nedenden ötürü, daha çok gayrimüslim tebaanın denetiminde olması, bir başka söyleyişle, Osmanlı'da yeterince varlık kazanmış millî bir Müslüman burjuvazinin olmayışı, Avrupa'dakine benzer bir toplumsal gelişmenin Osmanlı'nın kendine özgü dinamikleri içinde tekrarlanmasının önünü kapamıştır.

Kısaca söylemek gerekirse; aslında Batı uygarlığının geçirdiği tarihsel evreler, Batılı insanın, bir başka deyişle burjuvazinin dünya görüşünün, hayat tarzının ve zihniyet kategorilerinin bir ürünüdür. Dolayısıyla Tanpınar'ın bu gerçeği merkezine almayan "Garpla Şark Arasında Görülen Esaslı Farklar" yazısında dile getirmeye çalıştığı farklılıklar, her iki toplum arasındaki tarihsel gelişme dinamiklerinin nedenini değil sonucunu ortaya koyan bir nitelik taşımaktadır. Sanayileşmeyle beraber Batı uygarlığının, başka bir değişle Batılı insanın (burjuvazinin) temel niteliklerinden biri, olayları, bir zaman süreci içinde ortaya çıkan, diyalektik olarak birbiriyle ilişkili bir toplumsal değişme zinciri olarak görmesi, insanı ve dış dünyayı da bu anlayış içinde kavramasıdır. Bu bakış açısı, tarihsel süreç içinde Batı uygarlığının insan, toplum ve evren anlayışını biçimlendirmiştir. Oysa Doğu'da, modernleşmenin getirdiği yabancılaşmayı aşmak için düşsel/imgesel bir Ortaçağ inşa eden Batılı romantiklerin

yaptığı gibi, hep bir öze dönüş, geçmişte yaşandığı varsayılan bir asr-ı saadet dönemine yöneliş esastır. Bu bağlam içinde Batı, Tanpınar'ın da söz konusu yazısında ortaya koyduğu gibi, "eşya ve madde karşısında, maddeye derinliğine nüfuz eden ve ondaki bütün imkânları ortaya çıkaran, Doğu'dan farklı bir zihniyete sahip bir nicelikler dünyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğu'da ise nesneler bütün bir tarih boyunca niceliksel değil, niteliksel değerlerine göre incelenerek ele alınmış, biçim ve kalıptan ziyade mana ve ruh açısından yorumlanmışlardır.

Doğu ve Batı arasındaki "karşıtlıklar" sekülerleşme bağlamında değerlendirildiğinde, esasen Tanpınar'ın, Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal yapısını ve kültürel hayatını, yüzyıllardır mihverinde döndüren dinin ve onun çevresinde oluşmuş maddi ve manevi kültürün ataletinin farkında olmadığı söylenemez. Yazar, Batıda, özellikle sanayileşmeyle beraber, rasyonel aklın rehberliğinde gelişen toplumsal yapının ve hayatın, ilahi olanın merkezi ağırlığını ortadan kaldırdığını görmektedir. Ancak bir düşünce adamı olmaktan ziyade, kendisini verdiği önem sırasına göre; bir şair, bir yazar ve edebiyat tarihçisi olan Tanpınar, Batı'yla ilişkisini ağırlıklı olarak sanat ve edebiyat üzerinden kurmuş bir yazardır. Dolayısıyla o, felsefe, sosyoloji, iktisat gibi kimi disiplinlere hâkim olmayı şart kılan bu derin meseleleri, modernleşmeyle ilgili eleştiri ve tahlillerinin merkezi bir unsuru haline getirmekten çok, çerçevesini Yahya Kemal'in ve Berson'un çizdiği imtidad (tarihsel ve kültürel süreklilik) düşüncesinin ışığında, içinde yaşadığı zamanın ihtiyaçlarından yola çıkarak çözümlemeye çalışmıştır. Tanpınar, kendince bulmaya çalıştığı çözüm yollarını ise makalelerinden ziyade "Huzur" (1948) ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) başta olmak üzere edebî eserlerinde dile getirmiştir. Yazara göre medeniyet ya da uygarlık, varlığını derin bir maziye borçlu olan bir "kültür yığılması", bir kültür toplanması" dır. Bu da onun özünde, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" düşüncesinde dile gelen bir "sürekliliğin" olduğunun gösterir. Tanpınar'a göre; altı yüzyıl sürmüş bir

imparatorluğun ulus devlete doğru dönüşme sürecinde, Osmanlı devletinin temsil ettiği uygarlık, bütün kültürel zenginliğine rağmen Batı uygarlığı karşında büyük bir çöküntüye uğramıştır. Bunda, Tanzimat'tan beri yürütülen Batılı modernleşme süreciyle ilgili yapılan siyasi hataların ve Cumhuriyet'e dek uzanan zaman diliminde devlet yönetimde görev alan insanların büyük bir payı vardır. Ancak dil konusunda ifrata varan kimi anlayışlara belli belirsiz bir karşı çıkış içinde olduğu söylense de, Cumhuriyet'le Batılı modernleşme konusunda genel olarak düşünsel bir uzlaşı içinde olduğu görülen Tanpınar, son tahlilde, mazinin kültürel zenginliğinden kopmadan Batılılaşmayı bireysel düzeyde kendi deyimiyle "Şarklı Bir Batılı Olmak" olarak adlandırır.

Tanpınar'ın Medeniyet tasavvurunda cemiyet (toplum) ferde (bireye) öncel bir konumdadır. Tanpınar bu durumu Türk milletinin yüzyıllardır sürekli bir tehlike içinde yaşamasının bir sonucu olarak tarihsel bir olgu olarak görür. Yazara göre; Türk milleti iki yüz sene âdeta kuşatılmış bir kale nizamıyla yaşamak zorunda kalmıştır ve bu kuşatma şiddetli bir hale geldikçe fert kendisini cemiyete bağışlamıştır. Yazara göre; hiçbir milletin münevverinin bizim kadar içtimai olmaması işte bu tarihsel zorunluluğun bir sonucudur. Tanpınar'ın bu konudaki düşüncelerini ayrıntılı bir biçimde "siyasal" düzyazılarından ziyade romanlarında tartışmayı yeğlemesi ise manidardır. Tanpınar'ın bu düşüncesinin izleri "Huzur" da İhsan'ın (Yahya Kemal'in) fert ve cemiyet arasındaki ilişkiyi ele alış biçimine de açık bir biçimde yansımıştır. Yahya Kemal ("Huzur" da İhsan) ise fert ve cemiyetle ilişkisinde cemiyetten yana tutumunu, eğer Fransa'da yaşasa ferdin peşinde olacağını, ancak Türkiye'de yaşadığını dolayısıyla bu cemiyetin geleceği için hayatın bize şart koştuğu ihtiyaçlardan yola çıkmak zorunda olduğunu açıkça söylemektedir. Dolayısıyla onun ferdin peşinden koşacak vakti yoktur. O kesin bir suretle fertle değil cemiyetle meşgul olmak durumundadır. Devletin içine düştüğü sıkıntılar konusunda bir aydın sorumluluğuyla hareket ediyor görünen Yahya Kemal'e göre; asıl olan fert değil cemiyettir, çünkü fert fani cemiyet ise bakidir. Bu manada

tecrübe bir kişiye değil, bütün bir medeniyete aittir. Tanpınar da bu konuda hocasıyla benzer düşünceler içinde görünür. Ona göre de ebediyet boyunca yaşayacak olan fertler, hatta nesiller değil, cemiyettir. Tıpkı fırtınaya karşı yaprak değil, kökünü toprağın derinliklerine salmış olan bir çınar gibi, kaderin ve zamanın karşısında cemiyet ve onun tarihî varlığı olan milliyet durur. Tanpınar, bütün bu düşüncelerine rağmen, toplumsal ve ruhsal dünyasında "Medeniyet Değiştirmesi" nin getirdiği "buhran" ve "ikiliği" ömrü boyunca aşamayacak, "Huzur" da hem Mümtaz'ın, hem de onun "ötekisi" ni temsil eden Suad'ın yaşadığı 'huzursuzluk' ta da görüleceği gibi, Yahya Kemal'in bu konudaki 'iç huzur' undan her daim uzak kalacaktır.

Yeri gelmişken, Tanpınar'ın zihin dünyasının kavranması açısından, onun, sıkça tartışıldığı gibi Garp ile Şark birleştirmeye çalışan bir sentezin peşinde olup olmadığı konusunun da tam da bu noktada tartışmaya açılması gerekir. Tanpınar'ın, Garp ve Şark konusundaki düşüncelerinin izinden gidildiğinde, birçoklarının sandığı gibi, bu iki kavram ekseninde ortaya çıkan gerilim ve çatışmayı bir uyuma ya da bir senteze ulaştırmaya çalışan bir kişilikle değil, gözlem gücü, bu trajediyi derinden yaşadığı için oldukça keskinleşmiş bir geçiş dönemi insanının yaptığı çarpıcı bazı tespitlerle karşılaşılır. Tanpınar'ın, gerek edebî düzyazılarında gerekse roman ve hikâyelerinde Batı ve Doğu, yazarın söyleyişle Garp ve Şark konusunda öne çıkan vurgu, sentez değil harmonidir ya da başka bir deyişle her ikisi de bir müzik terimi olan bir kontrpuan ve orkestrasyondur. Bilindiği üzere kontrpuan, müzikte armonik açıdan birbirine bağlı ancak ritim ve gelişimi bağımsız olan seslerin ilişkisi anlamına gelmektedir. Orkestrasyon ise; bir orkestra için bir beste yapma yahut da başka bir ortam için yapılmış bir besteyi müziğe uyarlama çalışması ve uygulaması olarak tanımlanabilir. Tanpınar'ı Garp ve Şark arasında bir harmoni kurulmasıyla ilişkili olarak, kendisinin de romanlarında -sözgelimi "Huzur" da- uyguladığı orkestrasyon ve konturpuan fikrine götüren ise, kanımızca etkileri "Huzur" başta olmak üzere yazarın eserlerinde açıkça

kendini gösteren Dostoyevski olmuştur. Yazar bu konuya "Roman ve Romancıya Dair Notlar III" adlı yazısında, roman karakterleri bağlamında değinir. Ona göre Dostoyevski'de karakter demek her şeyden önce muhavere (iki kişi arasında karşılıklı konuşma) demektir. Öyle ki; Dostoyevski'de roman bittiğinde dahi, roman kahramanları hiç susmazlar, karakterler arasındaki konuşmalar roman sona erse bile içinizde devam eder. Gerçekten de Tanpınar'ı derinden etkilemiş yazarlardan biri olan Dostoyevski, roman kahramanlarının düşüncelerini, romanın en başında biçimlendirilerek, olay örgüsü içinde nihaileştiren monolojik yazarlardan farklı olarak, değişik kişiliklere sahip roman kahramanlarının olay örgüsü içinde kendi var oluşlarını özgürce ve diyalojik bir anlayışla gerçekleştirmesine şans tanımaktadır. Roman kahramanlarının her birinin kişiliği bu diyalojik yaklaşımın bir sonucu olarak, tıpkı müzikte armonik açıdan birbirine bağlı, ancak ritim ve gelişimi bağımsız olan seslerin ilişkisinde görüleceği gibi, birbirleriyle kurdukları ilişkiler bağlamında anlam kazanmakta ve bir karakter kendi ruhunu ve düşüncelerini tam olarak bir başka karakterin benliğinin aynasından geçerek kavrayabilmektedir. İşte Tanpınar'a göre; "Şarklı Bir Batılı" olmanın yolu, Batılı ve Doğulu değerlerin muhavere ve alışverişinden, daha doğru bir ifadeyle ise; Şark'ı, Batı'nın aynasında görmekten geçmektedir. Tanpınar bir müzik terimi olan "orkestralama" kavramını, "Mahur Beste" (1944) adlı romanının sonunda, "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" adlı yazısında kullanmıştır. Burada Behçet Bey'e serzenişte bulunan yazar, onun kâinatın etrafında dönmesini istediğini, oysa gerçekte hayatın herkesle beraber yürüdüğünü dolayısıyla kimsenin etrafında dönemeyeceğini söyler. Mektubunun sonunda Behçet Bey'e seslenerek, bir roman karakteri olarak onu yarım bırakmayacağını, ancak etrafına hep bir ağızdan konuşan çok sayıda insanın yığıldığını, kendisinin onların seslerini orkestralamaya mecbur olduğundan söz eder. Tanpınar orkestralama olarak adlandırdığı bu tekniği "Huzur" (1948) da kullanarak, "medeniyet ve kültür değiştirmesi" nin

doğurduğu "buhran" ı, başka bir deyişle hem Şarklı ve hem de Garplı olmaktan gelen ikiliği, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesine bağlı olarak aşmaya çalışmıştır. Tanpınar, romanında, Şark'ı ve Garb'ı, tıpkı bir orkestradaki farklı enstrümanlar gibi, hem kendine has kıymetlerini takdir ettiği hem de aralarındaki farkları işaretlediği bir zeminde karşı karşıya getirmiş, Şark ve Garp konusunda, kendi ifadesiyle "Şarklı bir Batılı olmak" anlayışına uygun bir 'terkibe' ulaşmak istemiştir. Anlaşılacağı üzere Tanpınar, biçim ya da kalıbın Batı'dan, özün ve ruhun ise Doğu'dan alındığı 'hazır bir reçeteye' dayanan bir 'sentez'in peşinde değildir. Çünkü her şeyden önce bu, modernist bir yazar olan Tanpınar'ın, hiçbir biçimde amaçlamayacağı teleolojik (erekbilimsel) bir yaklaşım biçimidir. Çünkü teleoloji kuramı, şeylerin neden meydana geldiğini nedensellik yasasıyla açıklayan maddeci anlayışa karşı, onların ne maksat için meydana getirildiklerinin daha önemli olduğunu ileri süren ruhçu anlayışın ortaya attığı bir düşünce sistemidir ve bu düşünce, evrende bunu gerçekleştirecek üstün bir gücün varlığına inançtan doğar. Bu kuramın Darvin'in evrim teorisinde de görülen materyalist bir varyantı/yorumu da bulunmaktadır. Bu güç önceden tayin edilmiş amaçları gerçekleştirmek için tabiattaki nesne ve fenomenlerde gizli yönlendirici ilkeleri harekete geçirir. Oysa kültürel bir Müslüman olan Tanpınar, teleolojik anlayışın tam aksine, her iki medeniyetin tarihsel olarak birbirinden ayrı oluşunun, dolayısıyla kültürel kodlarının farklılığının bilgisine dayanan bir estet olarak, böyle bir sentezin ya da amacın değil, iki medeniyet arasında bir kontrpuanın ve orkestrasyonun peşindedir. Tanpınar'a göre bu, bugün ve gelecekte, halkın canlı hayatının içinden doğan, şimdiki zamanın ihtiyaç ve gerçeklerine uygun daha doğru bir çözüm olacaktır. Bunun yanı sıra yazar, Türk toplumunda, dokusunda dinin ve dinin çevresinde oluşmuş kültürel değerlerin önemli bir yer tuttuğu, halkın hayatını, insan ve toplum tasavvurunu biçimlendiren çok güçlü bir geleneğin var olduğunun bilincindedir. Ancak Tanpınar'a göre; Batılı modernleşmeyle beraber yaşanan onca toplumsal değişmeden sonra, sadece

bu geleneğin şimdiki zamana düştüğü şerhler ve hükümlerle yol alabilmek imkânı giderek ortadan kalkmaktadır. Tanpınar, kontrpuanı ve orkestrasyonu, "medeniyet buhran"ı sonucu bir "ikilik" içinde olduğunu düşündüğü toplumu ve insanı anlamada, bu değişen, dönüşen hayatın ve insanın özünü yakalamada temel kavramlar olarak görür. Bu bağlam içinde "Huzur" da Suad'ın Garb'ı, Mümtaz ve İhsan'ın ise Şark'ı sembolize ettikleri rahatlıkla söylenebilir. Yazarın konturpuan ve orkestrasyon düşüncesi "Huzur" un son sayfalarında Mümtaz'ın, Suad'ın hayaletiyle karşılaştığında yaşanan konuşmalara ve olaylara apaçık yansır. Bu konuşmada Mümtaz, "işte benliğin" diyerek Suad'ın ona uzattığı avcunda, ilk bakışta bir billura ya da elmasa benzeyen, insanın gözünü kamaştırmayan, adeta, sadece kendisi için yaratılmış bir aydınlık görür. Suad'la yaptığı bu son konuşmanın sonunda, hocası İhsan'dan öğrendiği "Hakikat" in paramparça olduğunun iyice farkına varan Mümtaz'ın, "Ne garip! "Hiçbir şey ötekiyle birleşmiyor" cümlesi ve romanda Mümtaz'ın arketipini temsil eden Suad'ın da "Elbette birleşemez, çünkü hakikati görüşüyorsun" sözleri, Tanpınar'ın öncesinde bir imkân olarak zihninde varsa bile "sentez" arayışının gelip durduğu noktayı göstermesi bakımından kayda değerdir. Bu diyalogda Suad'ın, Mümtaz'ın da cevap vermeyerek bir nevi onay verdiği "Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının bir vehmidir" (Tanpınar, 1964, 350-351) sözleri, romanın sonunda Mümtaz'ın zihin macerasının vardığı son noktayı gösterir. Bu son nokta, bir müzik terimi olan kontrpuanın ışığında daha bir açıklık kazanır. Çünkü bu kavram daha önce de sözü edildiği gibi, bir bakıma armonik açıdan birbirine bağlı sesleri ifade ettiği kadar, bu seslerin ritim ve gelişim bakımından birbirinden ayrı imkânlara sahip olduğunu ifade eder. Aslında bu tanımda uyumu gösteren temel kavram armonidir; çünkü bu kavram başka bir yönüyle, özleri ya da doğaları birbirinden bağımsız olduğu için, birbirileri üzerinde doğrudan etki yapmayan seslerin bir arada bulunmasından doğan biçimsel düzeydeki uyum demektir. Başka bir ifadeyle, ilk bakışta birbirine benzemiyor gibi

görünen Mümtaz'ın ve Suad'ın kişilikleri aslında armonik bir yapıdadır ve bu armonide yer alan seslerin her biri ritim ve gelişim açısından farklı olmakla birlikte, özünde birbirilerini besleyecek diyalojik imkânlar taşır. Dolayısıyla Tanpınar'a göre; Tanzimat'tan bu yana bizim toplumsal-siyasal tarihimiz üzerinde son derece etkili olmuş Batılı modernleşmeyle ilişkili durumumuzu, bizi ileriye taşıyacak Şarklı ve Garplı sabite ve değişkenleri özünde barındıran bir realiteler toplamı olarak şekilde düşünmek mümkündür. Yazar, bizim tarihsel olarak yaşadığımız tecrübeler dikkate alındığında Şark'a ve Garb'a iki farklı kaynağımız olarak bakabileceğimize, her ikisinin de geniş manasıyla bizim içimizde var olduğuna, ancak onların varlıklarının birbirinden ayrı ele alınmasının bizim açımızdan tek başına bir değer taşımadığına inanır görünmektedir. Tanpınar'a göre; esas olan Şark ve Garp'tan birini diğerine tercih etmek değildir, o, iki medeniyetin de sahici ve değerli yanlarını zaman içinde hayatımıza katarak, ikisini de kendimize ait kılabileceğimize, böylece iki kültür arasında bize özgü bir 'bütünlük' ya da bir harmoni oluşturabileceğimize inanır. Kanımızca Tanpınar'ın "Şarklı bir Batılı olmak" düşüncesi de, tam olarak işte bu bağlam içinde gerçek değerini bulur. Tanpınar'a göre, bu bireşimin doğabilmesi, geleneğin ve modernliğin imkân ve kabiliyetlerinin, şimdiki zamanın bize sunduğu geniş bir 'ufuk' içinde, bilimsel ve akılcı bir yaklaşımla ele alınmasına bağlıdır. Böyle bir çalışma, Şark'ın ve Garb'ın siyasi, iktisadi ve sosyokültürel sınırlarını ortaya koymasının yanında, bu iki medeniyetin birbirini besleyecek, dinamik, canlı unsurlarını da sergileyen, kendi mazimizle olduğu kadar Garpla da nerede buluşup nerede ayrılacağımızı belirleyen ciddi bir etüt olacaktır.

Tanpınar'ın bu görüşlerini de dolaylı olarak çatısı altında toplayan temel düşünce ise, "medeniyet değiştirmesi" konusunda atılan yanlış adımların akamete uğrattığına inandığı, "kültürel süreklilik" (imtidâd) tir. Tanpınar, bu düşüncesini veciz bir biçimde, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" biçiminde kavramlaştırmıştır. Yazara göre; önceki satırlarda sözü edilen etüt, yaşadığımız canlı

hayatın kendisini ve bu hayatın birçok alanda doğurduğu ihtiyaçları, yapılacak hesaba dâhil etmeli, siyasi, iktisadi ve sosyokültürel alanların her biri için yapılacak planların ve çizilecek istikametin önemli bir unsuru olarak, her zaman dikkate almalıdır. Görüleceği üzere; Tanpınar'ın bu düşüncesinde, hem bir orkestrasyonun hem de bir kontrpuanın etkilerinin açık bir biçimde görülmesinin yanı sıra, biçimi öze, özü de biçime indirgemeyen sağlam bir diyalektik yaklaşım saklıdır. Kısaca; Tanpınar, Doğu ve Batı arasında bir sentez peşinde değildir, o eserlerinde, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan toplumsal değişme sonucu oluşmuş iktisadî, siyasî ve sosyokültürel yapının canlı kalmış parçalarının, ölçülerini Batı'dan alan bir dikkatle etüt edilerek bugüne işlenebileceğine, bunun da kültürel açıdan Cumhuriyet'i ve insanımızı zenginleştireceğine inanır. O, geçmişin mirasını bugünün biçimlenmesinde bir harç, bir imkân olarak görmüş, mâzi ve âti arasında bir harmoni yaratmak suretiyle, kültürel açıdan köklerinden kopuk olmayan "Batılı bir Şark" kurabilmenin imkânlarını aramıştır. Ancak Tanpınar'ın yazdıklarından yola çıkıldığında bu arayışın yarım kaldığı, yazarın Batılı modernleşmenin geleceği konusunda temel ve somut öngörülere ulaşamadığı da bir gerçektir. Kanımızca bunda, Tanpınar'ın zihin dünyasının şekillenmesinde etkili olan sanat ve edebiyatın, sosyoloji, felsefe, siyaset, iktisat, antropoloji, siyasi tarih gibi Tanpınar'ın düşünsel yolculuğunda kendine çok fazla rehberlik edemeyen alanlara galebe çalmasının önemli bir payı da vardır. Çünkü böylesi bir arayış, bu alanların bilgisine hâkim olmayı şart kılan entelektüel bir birikime ve sosyolojik bir bakış açısına dayanmak zorundadır.

Tanpınar'ın Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Batılı modernleşmeyi yorumlamada kullandığı ikinci parametre, "devam ederek değişmek ve değişerek devam etmek" olarak kavramlaştırdığı düşüncedir. Tanpınar "medeniyet değiştirmesi" kavramlaştırmasıyla Batılı modernleşme konusundaki eleştirilerini ortaya koyarken, bu ikinci parametreyle, modernleşmenin yol açtığı sorunların nasıl aşılabileceğinin

yollarını göstermeye çalışır. Dolayısıyla yazarın Batılı modernleşme karşısındakini tavrının anlaşılmasında "Medeniyet değiştirmesi" nin yanı sıra, bu kavramlaştırmanın da açılarak boyutlandırılmasına ihtiyaç vardır. Kanımızca bunu yaparken, 'eski ya da gelenek geçmişte kalan bir şey midir?' Öyle kabul edilecek olsa bile, sadece bu özelliğinden ötürü ona 'bir değer atfetmemek doğru mudur?', 'Kronolojik (doğrusal) zaman anlayışını 'ilericilik' le eşitleyen modernleşmenin, toplumların hafızasını temsil eden mâziye olan kayıtsızlığının altında yatan nedir?', 'Gelenek ve modernliğin sınırları nerede ayrılır ya da birleşir?' gibi kimi sorular üstünde düşünmek işimizi kolaylaştıracaktır. Bilindiği üzere Henri Bergson, Tanpınar'ın zihin mimarisinin kuruluşunda etkili bir düşünürdür. Filozofun, araştırmamıza konu "Huzur" ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ne de yansıyan, "bugünü ışığında maziyi görmek keyfiyeti" ise, modern/Batılı bir entelektüelin geçmişe bakış açısını yansıtmaktadır. Çünkü kendi toplumsal dinamiklerinin açtığı kanalda gelişen Batılı modernliğin yarattığı zaman algısı, şimdi ve geçmiş arasında dalgalanır. Batılı modernleşmeyi kendine rehber alan, geçmişe kayıtsız zaman kavrayışı ise, tarihi, kendisiyle başlatma ve yeni bir gelenek inşa etme eğilimindedir, tarihi, deyim yerindeyse kendisiyle birlikte açılan bir parantez olarak görür. Dolayısıyla Tanzimat'tan Cumhuriyet'e giderek güçlenen bu tasavvurun, sınırlarını şimdiki zamanın çizdiği bir ufuk içinde soluk alıp verdiği söylenebilir. Oysa Tanpınar'ın kültürel süreklilik düşüncesi, dünden bugüne kendi yatağında akan, geçtiği topraklardan aldığı yeni besin ve mineralleri özüne katarak zenginleşen bir ırmağa benzer. Tarihsel süreç içinde, farklı olanı kendi bünyesine katarak kendine özgü bir halitaya dönüştüren bu kültürel sürekliliğin dayandığı tarih anlayışı ise, eski bir Roma tanrısı olan ikiyüzlü Janus'a teşmil edilebilir. Bilindiği üzere Ocak (İng: January) ayına da ismi veren bu tanrının bir yüzü geçmişe diğer yüzü geleceğe dönüktür.

Bergson'un yanı sıra, Medeniyeti, yüzyıllardan bugüne ulaşan bir kültür yığılması, kıymetler manzumesi olarak gören Tanpınar'ın zaman ve tarih kavrayışının

kaynağında, hocası Yahya Kemal'in "kökü mâzide olan âti" düşüncesinin de büyük bir yeri vardır. Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düsturu, geçmiş zamanın verimleriyle zenginleşmiş modern bir şimdiki zaman ve toplum tasavvuru ekseninde şekillenir. Dolayısıyla bu düşünce, hem mâziyi hiçe sayan köksüz Batılı modernleşmeye, hem de zihninde geçmişi, ulaşılması gereken bir "asr-ı saadet" olarak donduran muhafazakârlığa karşı çift yönlü bir karşı çıkışı özünde barındırır. Bilindiği üzere "geçmişte yaşanan bir "altın çağ" varsayımı, tarihte belli bir dönem veya anda ideal ve kusursuz bir mazi imgesi kurarken geçmişten bugüne eklektik bir köprü atar. Batılı modernleşmenin kaçınılmazlığına inanan, bu yüzden de geniş manasında, "yaşadığı dönemde" Cumhuriyet devrimleriyle ciddi bir sorunu olmayan modern bir yazar olarak Tanpınar bu yaklaşımıyla, bir yandan maziye, geleneğe, kadim kültüre sırtını dönmüş pozitivistleri eleştirirken, diğer yandan muhafazakârlığı, her türlü Batılı toplumsal değişime bir karşı duruş olarak anlayan zihniyeti sorgular. Söz gelimi "Günlükler" inin bir yerinde "Ah keşke 1923'ten sonra Ruslar gibi milletimizi sevsek ve olduğu gibi kabul ederek -1860 Ruslarından bahsediyorum- onun üstüne yeniyi kursaydık" der. Yazarın bu sözleri, tarihsel olarak özünde din ve onun çevresinde oluşmuş kadim Osmanlı-Türk kültürünü inkâr ederek, kendine "Güneş-Dil Teori" leriyle Asya steplerinde köken arayan Batılı modernleşmeye yöneliktir. Tanpınar, yine aynı kaynakta din meselesiyle ilgili olarak Cumhuriyet Halk Partisi'ni, kendini de içine yerleştirdiği "biz" zamiriyle eleştirir. Yeni kurulan rejimin bu konudaki yanlışını, 'din meselesini ihmal etmeyecektik, biz halkımızı kendi elimizle cahil kuvvetlere teslim ettik, Türkiye Müslümandır, bu hakikati unuttuk. Laikliğimizi ilan ettik ama laik olamayıp gizli atelik yaptık. Yenisini yerine koyamadan her şeyi zedeledik, bu suretle münevverimiz de köksüz kaldı, Ben Orhan Gazi'nin mübarek eliyle kurduğu bu terkibin devam etmesini istiyorum. Bu yüzden Tarihî Türkiye'nin peşindeyim. Onun devamını istiyorum' sözleriyle dile getirmektedir (Satar, 2002: 476).

Bergson'un zaman felsefesini benimseyen ve ustası Yahya Kemal gibi imtidad başka bir deyişle "tarihsel/kültürel süreklilik" düsturunun izinden giden Tanpınar öz kültürümüzü akamete uğrattığına inandığı bu modernleşme anlayışına karşı, kendi deyişiyle "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" düşüncesini savunur. Ona göre, "değişim köksüz olmamalı; bugün, temellerini maziden alırken yarınlara uzanmalıdır." Tanpınar, tarihsel açıdan "kültürel süreklilik" düşüncesinden yanadır, kaleme aldığı eserlerinde hep yeniyle eski arasında bir kaynaşma, bir uzlaşı arayışı içinde görünür. Dolayısıyla Tanpınar'ın, Batılı modernleşme konusundaki tavrı, Bergson'un mâzi, ân (şimdiki zaman) ve âtinin, yaratıcı bir hamleyi (élon vital) doğurmak için bir araya gelerek kaynaşmasına benzer bir biçimde, ilk olarak mazi ve atî arasında kurulacak sağlam bir dengede billurlaşır. Bergson'a göre; insanın kabuğunu kırarak iç huzura ulaşması, ancak içinde işleyen gerçek zamanın, başka bir deyişle mâziyi ve geleceği yaratıcı bir tekâmülle kavrayan "hâl" n farkına varmasıyla başlayan bir süreçtir. Tanpınar, Bergson'un bu düşüncesini, hocası Yahya Kemal'den de aldığı ilhamla, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Batılı modernleşme sürecine, başka bir deyişle siyasal ve toplumsal tarihe uygular. Böylece Tanpınar, Bergson'un zaman anlayışından ve hocası Yahya Kemal'in imtidad (tarihsel/kültürel süreklilik) fikrinden yola çıkarak ilginç olduğu kadar paradoksal da görünen bir denemeye girişir. Bu deneme özünde, Tanpınar tarafından son tahlilde "Şarklı Bir Batılı Olmak" düşüncesinde anlamını bulan, hem Batılı hem Doğulu değerler ekseninde yaratılacak organik bir toplum hedefine yönelmiştir.

Tanpınar, geçmişi ve şimdiyi, zengin imkânlarla dolu güçlü bir gelecek adına, geniş bir ufuk içinde buluşturmak, birbirine bağlayarak kaynaştırmak ister. O, bir aydın olarak kendisine bu tarihi görevi vermiş, memleket içindeki vazifesini mâzîyle hesabını gören bir Türkiye'nin peşinde olmak şeklinde tanımlamıştır. Çünkü Tanpınar'a göre; köksüz şeyler daima yüzer, kendine daima boş yere bir sahil arar. Oysa millî hayat bir

devamdır. Bu devam, "devam ederek değişmek, değişerek devam etmek" tir. Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" başka bir deyişle de "kültürel süreklilik" ekseninde ele alınabilecek bu düşünceleri iki temel inancı yansıtır. Bunlardan biri Doğu'nun madde karşısındaki zihniyet farklılığı, ikincisi bu zihniyet farkından ötürü tarihsel süreç içinde Doğu'yu galebe çalan Batı'nın kültürel ve entelektüel gelişiminin gerisinde Doğu medeniyetinin önemli bir payı bulunduğudur. Tanpınar, nerdeyse 11. Yüzyıldan itibaren farklı Müslüman coğrafyalarda iki yüz yılı aşkın bir süre kök salan bu Müslüman Doğu Medeniyetinin, neden Batıda olduğu gibi, bir süreklilik kazanamadığı, deyim yerindeyse İslâm'ın skolastik bir yorumu içinde donup kaldığı konusunda bize çok fazla bir şey söylemez. O, Türk-Müslüman medeniyetinin tarihini ya da kültürel sürekliliğin miladını, Hocası Yahya Kemâl gibi Türklere Anadolu'nun kapılarını açan 1071 Malazgirt Savaşı'yla başlatır.

Tanpınar'a göre; kültür, doğası gereği geçmişten geleceğe doğru bir süreklilik içindedir ve toplumların modernleşme sürecinde kültürel varlık bileşenleri yeni koşullara uyum sağlayacak bir biçimde değişip dönüşmektedir. Başka bir söyleyişle bir toplumda meydana gelen makro ölçekteki bir gelişmenin, kendini istese de geçmişe ait bütün kurumsal yapılardan, kültürel değerlerden soyutlaması mümkün değildir. Söz gelimi Osmanlı'da önemli bir bürokrat olarak değerlendirilen Şeyhülislâmın 15. Yüzyıldan 19. yüzyıla kadar etkisi azalarak da olsa devam devam eden, 19. yüzyılda ise II. Mahmud'un reformlarıyla bir kurula (meclis'e) dönüşecek olan Divân-ı Hümayûn'a alınmaması tarihsel bir olgudur. Bu durum din kurumunun devlet otoritesi üstündeki ağırlığını başka bir deyişle siyaseti biçimlendirmedeki etkisini gösteren önemli bir işaret olarak görülebilir. Devletin siyasî açıdan dine, dolayısıyla din kurumunun devlet içindeki temsiline karşı takındığı bu tavır, Şeyhülislâmlığın yerine kurulan Diyanet İşleri Başkanlığı üzerinden Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Aynı şekilde, Tanpınar'ın "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesiyle olumlu

anlamda ilişkilendirilecek bir başka konu, Osmanlı'da Tanzimat'tın ilanından sonra başlayan süreçte kurulan Meclis-i Vâlâ'nın ve Meclis-i Âlî-i Umûmî'nin varlığıdır. Osmanlı gerçek anlamıyla Tanzimat'la başlayan modernleşme sürecini yönetebilmek için kaynağında yukarıda sözü edilen Divan-ı Hümâyun'nun olduğu bu meclisleri gerekli görmüştür. Osmanlı'daki bu meclis geleneği Meşrutiyet'le beraber Milli Mebusan Meclisi'ne, oradan da Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne dönüşmüştür. Kanımızca Osmanlı'da Divan-ı Hümayun'la başlayan bu "meclis" geleneğinin arkasında, birçok siyasî, iktisadî ve sosyokültürel unsurun yanı sıra, İslâm'ın ilk yıllarından bu yana gelen meşveret geleneğinin ve Türklerin tarihsel yönetim anlayışının da etkili olduğu söylenebilir. Kısaca, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde Osmanlı'ya, mâziye ait her şeyin değiştiğini ya da yıkılarak yerine başka kurumsal yapıların konulduğu söylenemez. Zaten Tanpınar'ın "Devam Ederek Değişmek Değişerek Devam Etmek" biçiminde ortaya koyduğu tarihsel ve kültürel süreklilik düşüncesi de özünde bize böyle bir gerçeği vaaz etmez. Dolayısıyla zamanın ruhuna uygun bir biçimde "değişip dönüşmenin" gereğini içinde taşıyan bu düşünce, aslında Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde, modernleşmenin öncü ve kurucu kadrolarının bir gelecek tahayyül ederken mâzinin zengin kültürel birikimine sahip çıkmamasına yönelik bir tepkidir. Başka bir deyişle özünde, bu süreçte geleneğin canlı unsurlarına kayıtsız kalınmasına ve radikal Batılı modernleşmenin doğuracağı toplumsal sorunlar konusunda öngörüsüz, yukarıdan aşağıya doğru işleyen "Medeniyet Değiştirmesi" ne bir karşı duruş anlamı taşır.

Batılılaşma karşısındaki düşünceleri zaman içinde bir takım farklılıklar gösterse de Tanpınar'ın, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan geniş bir zaman diliminde meydana gelen gelişmelere, başka bir deyişle merkezi İstanbul olan büyük bir imparatorluktan Başkenti Ankara olan bir ulus devlete dönüşme sürecine, Batılı, rasyonel bir bilinçle yaklaştığı söylenebilir. Tanpınar, Yaşar Nabi'ye yazdığı mektupta, yukarıdaki satırlarda

sözü edildiği gibi "1932'ye kadar çok cezri bir garpçı" olduğunu, "Şark'ı bütünüyle reddettiğini, ancak 1932'den sonra "kendisine göre tefsir ettiği bir Şarkta" yaşadığını, Türkiye'nin asıl yaşama ikliminin de böylesi bir terkip olacağına inandığını söylemektedir. Tanpınar'ın kendince tefsir ederek içinde yaşadığını söylediği bu Şark'ın, son tahlilde onun "Şarklı Bir Batılı Olmak" düşüncesinde somutlaştığı yukarıdaki satırlarda dile getirilmiştir. Tanpınar'ın Batılı modernleşme karşısındaki eleştirel tavrını ve kendince önerdiği çözümü içinde taşıyan bu düşünce, yazarın makalelerinin dışında edebî eserlerine özellikle de romanlarına güçlü bir biçimde yansımıştır. Yazarın eserlerinin çekirdeğini oluşturduğunu söylediği "Huzur" (1948) ve "Beş Şehir" (1946), söz konusu terkibe yönelik deyim yerindeyse birer arkeolojik kazı ya da sosyal bir araştırma niteliğindedir.

Toplumda uzunca bir süre, etkisi, muhafazakâr bir okur çevresiyle sınırlı bir yazar olarak tanınan Tanpınar'ın düşünceleri, hem kişiliğini ve zihniyet dünyasını ele veren gizli kalmış günlüğünün açığa çıkarılmasıyla, hem de dünyada ve Türkiye'de meydana gelen toplumsal değişmelere bağlı olarak, zamanla büyük bir önem kazanmıştır. Gelenek, kültürel süreklilik, Doğu ve Batı, mâzi ve âti, muhafazakârlık ve modernleşme/Batılılaşma gibi kavramlar söz konusu olduğunda ilk akla gelen yazarlardan biri olmakla birlikte, Tanpınar'ın romanları, genel olarak edebî yönüyle akademik araştırmalara konu olmuş, yazarın düzyazılarından ziyade, romanlarında tartıştığı Batılı modernleşmenin doğası ve yarattığı sonuçlar üzerinde yeterince durulmamıştır. Daha önce de sözü edildiği üzere bu çalışma kendisine, yazarın, zihniyet dünyasının anahtar kavramları olan, "medeniyet değiştirmesi" ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" konularındaki düşüncelerini hareket noktası olarak almaktadır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e hızlanarak yaşanan medeniyet ve kültür değişimine yakından şahitlik etmiş bir yazar olan Tanpınar, kaleme aldığı romanlarında, bu değişimle gelen toplumsal ve bireysel "çarpılmayı" işlemiştir. O, yeniyi

sahiplenmekle birlikte, sonuna kadar mâziye sadıktır ve medeniyet değiştirmesiyle gelen bu kültürel kırılmayı bir türlü hazmedememektedir. Çünkü bu değişimle beraber kültürel sürekliliği sağlayan zaman ve bütünlük parçalanmış, toplumu ve insanı ayakta tutan değerler çözülmeye başlamıştır. Tanpınar'ın özellikle bu tezin konusunu oluşturan "Huzur" (1948) da ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" (1954) romanlarındaki kahramanlar, Batılı modernleşmenin yol açtığı trajedi nedeniyle bir buhran ve arayış içinde görünürler, buhranlarının kaynağında modernleşmenin getirdiği bölünme, diğer deyişle ikilik karşısında yaşadıkları kararsızlık vardır. Kendisini hem toplumsal hem de bireysel düzeyde gösteren bu ikilik ve kararsızlık durumunun yol açtığı huzursuzluk ve yabancılaşma, yazarın söz konusu iki romanını merkezine alan bu araştırmada, çerçevesini Batılı modernleşmenin getirdiği toplumsal değişimin çizdiği bir düzlem içinde sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Tanpınar'a göre, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan yolda yaşanan toplumsal değişimin en temel karakteristiklerinden biri, kısa, orta ve uzun vadedeki toplumsal ve kültürel sonuçları öngörülememiş bir "yeni" adına, "eski" yi ayakta tutan istinat duvarlarının yıkılmasıdır. Yazar, bu durumu "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düsturuna bağlı olarak kaleme aldığı "Huzur" (1948)'da açık bir dille ifade etmektedir. Ona göre, tarihte büyük ihtilaller bunu yakından tecrübe etmişlerdir. Ancak insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etme kudretini veren eskileri bozmak doğru değildir. Bu yüzden Tanpınar, medeniyet değiştirmesinin yol açtığı buhran ve ikilikten çıkmayı, maziyi şimdiye (hâle), şimdiyi ise geleceğe (âtiye) bağlayacak kültürel bir süreklilik ve bütünlükte görür. Yazarın bu düşüncesinde, Bergson'un zaman kavrayışının bir ürünü olan "yaratıcı tekâmül" düşüncesinin büyük bir etkisi vardır. Tanpınar bu düşünceden hareketle, "Huzur" da, mâziyi ya da geniş anlamıyla "yekpâre" zamanı, Batıdan farklı bir medeniyetin unsurları olarak düşündüğü din, mimarî, mûsıkî, güzel sanatlar, edebiyat gibi somut

kültürel unsurlarla hemhal bir aşk aracılığıyla elle tutulur gözle görülür bir hale getirir. Yazar bunun yanı sıra, romanında birçok toplumsal meseleyi kuvvetli bir aşk ilişkisi odağında ele alıp tartışırken, insan talihini ebedî bir mesele olarak sergilemekte ve insan hayatının anlamını keşfetmeye çalışmaktadır. "Huzur" un ana düşüncesi Batılı modernleşmenin yol açtığı değerler arasındaki gerilim ve çatışmayı sergilemek, bunun bireyin dünyasında yol açtığı bunalımı, roman kahramanlarının kişilikleri ve yaşadıkları olaylar temelinde dile getirmektedir. Romandaki çatışma ve gerilimlerin arka planında elbette Şark'ın ve Batı'nın insan ve toplum tasavvurunun birbirinden farklı olduğu gerçeği yatmaktadır. Romanda bu farklılığa ilişkin yapılan tartışmalar ve ortaya konulan fikirler, tarihî ve kültürü İhsan'ın, estetiği ve idealizasyonu ise Mümtaz'ın temsil ettiği bir zeminde, siyasal alandan sanatsal ve edebî alana uzanan, felsefî olandan teolojik olana doğru genişleyen sınırlar içinde, değişik düzlemlerde ele alınır. Mümtaz, İhsan, Nuran ve Tevfik'in temsil ettiği Şarkın, tasavvur, düşünce ve estetiğinin zıt kutbunu oluşturan Suad karakteriyse, "Huzur" da, koşulsuz Batıcılığın, köksüzlüğün ve yabancılaşmanın yanı sıra Tanpınar'ın arketipini başka bir deyimle de içindeki derin huzursuzluğa yol açan "öteki" ni temsil eder. "Huzur" un, Tanpınar'ın "medeniyet değiştirmesi" nin Osmanlı-Cumhuriyet hattında yarattığı siyasî, iktisadî, sosyokültürel "buhranı" tartışmaya açmasının yanı sıra, yazarın buna bir çare olarak gördüğü "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesini merkezine aldığı söylenebilir. Roman aynı zamanda, yazarın kişisel, ruhsal dünyasının ve toplumsal ilişkilerinin derin çizgilerle yansıdığı otobiyografik bir özellik göstermektedir. "Huzur", "medeniyet değiştirmesi" nin yol açtığı sonuçları, kültürel muhafazakârlığın estetik sınırları içinde idealize edilmiş bir aşk ilişkisi ekseninde, Doğulu ve Batılı değerlerin dolayısıyla bu her iki toplumun insan ve toplum tasavvurunun, birbirinden farklı olduğu gerçeğinden hareketle, ontolojik bir zeminde eleştirel bir üslûpla ele alır. Ancak romanda Tanpınar'ın, Mümtaz ve Nuran arasındaki derûnî aşkı resmederken gösterdiği başarıyı,

daha çok Mümtaz ve Suad çatışması üzerinden ilerleyen "iç buhran" meselesinin psikolojik, trajik ve entelektüel boyutlarını sergilemede yeterince gösteremediğinden, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği siyasî, iktisadî ve sosyokültürel açmazları ve çözüm yollarını ise bir türlü derinleştiremediğinden söz edilebilir. Tanpınar romanında, bir malzeme yığını içinden seçilmiş, roman boyunca âdeta kendini çoğaltan, birbiriyle bakışımlı belirli bir kelime kadrosu ve mazmunla yol alır, bildiği tanıdığı bir dünya içinde hareket eder. Bu yüzden romanda Tanpınar'ın şiir dünyasını da kuran, zaman, rüya, hülya, su, aydınlık, tebessüm, talih, tılsım, billur, çınlama, sessizlik gibi çok sevdiği sınırlı bir kelime ve bu kelimelerden türeyen ve kendini tekrar eden bir imge kadrosuyla karşılaşılır. Tanpınar da zaten kendisi için esas olanın sadece şiir olduğunu, her yazdığı şeyin en başta bir şiir çekirdeğinden başlayarak yayıldığını, bu düşüncesinin izlerinin "Huzur" da ve "Yaz Yağmuru" nda görülebileceğinden birçok kez söz etmiştir. Gerçekten de "Huzur" da kimi uzun cümlelerin, Tanpınar'ın şiir estetiği içinde neredeyse bir düzyazı şiire dönüştüğü şiirsel bölümler vardır. Bunun yanı sıra "Huzur", Tanpınar'ı da derinden etkilemiş bir yazar olan Dostoyevski'nin roman kahramanlarından ve romanlarının kurgulama tekniğinden de kimi izler taşır. Sözgelimi romana sonradan eklenmiş gibi görünen Suat karakteri böyledir. Tanpınar'ın bu romanı, Dostoyevski'nin romanlarına benzer bir biçimde, -tıpkı bir orkestra eserinin dışsal ve içsel parçalarının diyalojik bir nitelik taşıması gibi-, roman kahramanları arasında gelişen gerilim ve çatışma dolu bir konuşma şeklinde tasarlanmıştır. Bütün bunlara rağmen, Tanpınar'ın "Huzur" da, roman kahramanlarının zihinsel ve ruhsal dünyalarını hem diyalojik hem de psikolojik açıdan Dostoyevski gibi derinliğine veremediği söylenebilir. "Huzur" un ana kahramanlarının bireysel kişisel psikolojileri, düşünceleri ve eylemleri, bunların dayandığı temeller, kişileri birbirine yakınlaştıran ve uzaklaştıran ana değerler katmanlı bir biçimde verilememiştir. Tanpınar romanında, karakterler arasındaki ruhsal/zihinsel geçişi ve diyaloğu, yer yer sanat ve kültürün, -özellikle

musikinin- yanı sıra, felsefe ve sosyolojinin işe koşulduğu, -son tahlilde "muhafazakâr düşünce" nin estetiğiyle aydınlanan- bir ufuk içinde sağlamaya çalışmıştır.

Öte yandan Tanpınar'ın Batılı modernleşme bağlamında "Huzur" da sürekli sözünü ettiği, tartışmaya açtığı Şark, farklı din ve kültürlerden mürekkep coğrafi bir kavram olmayıp Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan zaman dilimi içinde Batılı modernleşme tecrübesini derinden yaşayan Türk ve Müslüman bir Şarktır. Tanpınar romanda, seçmeci bir yaklaşım içinde idealize ettiği bu Türk Müslüman Şarkın coğrafî ve kültürel sınırları içinden konuşur, bunu yaparken çoğu yerde Osmanlı'nın farklı etnik ve dinî unsurlardan oluşan, çoklu kültür yapısına sahip bir imparatorluk olduğu gerçeğini unutmuş görünür. Romanın dokusunu oluşturan kültürel ve mekânsal desen dikkate alındığında, Tanpınar'ın, bu çok kültürlülüğü bir zenginlik olarak görmeme eğiliminde olduğu söylenebilir. Çünkü "Huzur" da İmparatorluğun bu çokkültürlü yapısına ilişkin bir karaktere ya da tipe rastlanılmadığı gibi, romanda bu konuya yönelik bir vurguda görülmez. Bunun böyle olması tabiidir, çünkü Tanpınar'a göre Türk Müslüman Şarkın yüzyıllardır devam eden güçlü varlığı, gümrüğünden geçen her şeyi "rahmanileştirerek" kendisine benzetir. Bu yüzden de "Huzur" da, sınırları Balkanlar'dan Anadolu'ya sadece Türk Müslüman unsurlardan oluşmuş, Selçukludan Cumhuriyet'e uzanan bir devam zinciri içinde tasavvur edilen idealize bir Şarkla karşılaşılır. Bütün bu eleştirilere rağmen, arka planını İkinci Dünya Savaşı'nın ilanını hazırlayan siyasal ve sosyal olayların oluşturduğu "Huzur" da Tanpınar, Batılı modernleşmenin getirdiği toplumsal değişmenin ruhunu, merkezini bir aşk ilişkisinin oluşturduğu bir olay örgüsü içinde, Şarkın ve Garbın farklılıkları temelinde gücünün yettiğince tartışmaya açar. Bunu, hem emsalsiz bir üslupla, hem ustaca bir araya getirdiği roman kahramanlarıyla, hem de aşka, mâziye, dine (Müslümanlığa), mûsıkîye, mimariye, şehir olarak İstanbul'a, hatta apayrı bir medeniyet unsuru olarak gördüğü "Boğaz"a apayrı bir önem vererek, onlara roman kahramanlarından ayrı tutulamayacak

bir şahsiyet kazandırarak yapar. Medeniyet değiştirmesi "Huzur" da, Tanpınar'ın gerek ruh dünyasını gerekse düşünce dünyasını derinden etkileyen, roman kahramanlarının hayatlarını ve içinde yaşadıkları toplumu sarsan modernleşme süreciyle, doğrudan ilişkili sosyolojik bir mesele olarak karşımıza çıkar. Roman kahramanlarının ruhsal ve zihinsel dünyaları bu kavramlaştırma etrafında yapılan tartışmalarda daha bir açıklık kazanır. "Huzur" da Tanpınar'ın Müslüman-Türk toplumunun izahta zorluk çektiği bu sorunu aşmasına yönelik önerdiği çıkış ise, musikiyi, edebiyatı, mimariyi ve güzel sanatları önemli bir kültürel unsur olarak bünyesine katan terkip ve devam düşüncesinde bulunabilir. Kısaca Tanpınar bu romanında, bir yandan "medeniyet değiştirmesi" ni ve "kültürel süreklilik" düşüncesini teorik düzlemde tartışmaya açarken, diğer yandan bu tartışmalardan ayrı tutulamayacak bir aşk yoluyla, kendisini bunaltan bu düşüncelerden âdeta kaçarak İstanbul'un tarihi, kültürel ve doğal güzellikleri içinde soluk alıp veren kayıp bir zamanın peşine düşer.

Tanpınar'ın zamansal açıdan II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemini kapsayan "Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954)" romanı ise, bu süreçte meydana gelen toplumsal değişimi, işe, ince mizahın, ironinin, parodinin ustaca koşulduğu, geniş anlamıyla "zamanı" merkezine alan eleştirel bir üslup içinde tartışmaktadır. Roman'da yaşananlar, Batı'da çoktan başlamış bitmiş olan geç modernleşmenin temel parametrelerinin, modernleşmenin doğası ve amacıyla ilgili yanlış düşünce ve yorumlara sahip "sivil" bürokrasi tarafından topluma tavandan tabana doğru işleyen baskıcı bir süreçte yerleştirilmeye çalışıldığı bir dönemde geçmektedir. SAE' nün görevi, toplumdaki her insanın zaman kavrayışını tek bir zaman algısı ekseninde dönüştürmek, başka bir deyişle mekanik zaman kavrayışının, "geleneksel zaman" kavrayışına galebe çaldığı, mutlak, tek ve "modern bir zaman" anlayışını toplumda hâkim kılmaktır. Modern bir zaman anlayışının hâkim kılınmasında ise saat, "medeniyet değiştirmesi" ni gösteren bir sembol olarak son derece önemlidir. Romana müracaatla söylenecek olursa, "saat bir

vasıta, bir alettir" ancak "mühim de bir alettir. Çünkü insanlık tarihinde "terakki, saatin tekâmülüyle" başlamıştır. Romanının adından da anlaşılacağı üzere, SAE' de zaman ve onu toplumsal yaşamda mekanik olarak temsil eden saat eğretilemesi, geçmiş ve gelecek, gelenek ve modernlik bağlamında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Tanpınar SAE' de, modern zaman ve saat eğretilemesi (metaforu) üstünden Türk modernleşme zihniyetinin açıkta kalan sinir uçlarıyla müstehzi bir edayla oynar, Batılılaşmanın kendince aksak gördüğü yönlerinin ironik bir eleştirisini yapar. Romanda, bütün bir toplumun zaman algısı, "yeni insan, yeni hayat, modern bir zaman ve çalışma hayatı" ekseninde dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Romanda, bu minval üzere dile getirilen söylemler, bu yönde yapılan çalışmalar dikkate alındığında, "Batılı modernleşmenin" gereklerine kayıtsız şartsız biat etmiş "yeni" bir insan ve toplum anlayışının yüceltildiği hatta kutsallaştırıldığı görülür. "SAE" de, soyadı romanın adı ve amacıyla uyum içinde olan Halit Ayarcı' nın "yeni" bir insan ve toplumsal düzen yaratmak için, iş, çalışma hayatı ve zaman üçlüsünün uyumlaştırılması bağlamında özlemini kurduğu enstitüye ilham olan saatin akrep ve yelkovanı daima seküler/laik bir zamanı gösterir. Dolayısıyla romanda "Osmanlı'nın oldukça gevşek ve geniş dinî zamanı' nın, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" aracılığıyla "vakit nakittir" e dönüştürülmeye çalışıldığı görülür (Belge (2020: 47). Bu dönüşüm, bize, modernleşme sürecindeki bütün toplumlarda, mevsimsel/döngüsel zamandan düz çizgisel (kronolojik) bir zamana doğru zorunlu bir kaymanın yaşandığını göstermektedir. Dolayısıyla modernleşmenin bir fonksiyonu olan sekülerleşme, romanda, çok farklı alanlarda yaşanan köklü toplumsal değişimleri hem tetikleyen hem de bu değişimlerden etkilenen diyalektik bir süreç olarak karşımıza çıkar.

Tanpınar'ın "SAE" romanı, Batılı modernleşmenin gereğine inanmış, ancak siyasi, iktisadi, sosyokültürel olarak neyin nasıl yapılacağı, modernleşme sürecinin aksaksız yürütülebilmesi, toplumun bu sürece uyum sağlayabilmesi için ne tür

toplumsal kararlara ve kurumlara ihtiyaç olduğu konusunda arayışların bulunduğu bir toplumsal yapı içinde geçer. Romanda, katı bir disipline dayalı bir toplumsal düzen kurma fikri, "modern bir zaman anlayışına", (mekanik ya da mutlak zaman) dayalı iş ve çalışma ilişkisini her şeye önceleyen bir nitelik taşır ve bireylerin kişisel özelliklerinin ve geçmiş zamanın değerlerine göre işleyen hafızalarının silinerek yeniden biçimlendirilmesi arzusuna dayanır. Dolayısıyla Tanpınar'ın "SAE" romanının bu yönüyle, başkahramanlarından Hayri İrdal'ın kişiliğinde, döngüsel bir zaman anlayışından mekanik bir zaman anlayışına geçişin toplum ve insan üzerindeki etkisini, insanın çevresine ve kendine yabancılaşmasını anlattığı da söylenebilir. Roman aynı şekilde iki farklı uygarlık ya da medeniyet arasında bocalayan Osmanlı-Türk toplumunun modernleşme tecrübesinde yaşanan yanlış tutumları, saçmalıkları ironik bir dille eleştiren bir eser olarak da görülebilir. Kısaca söylemek gerekirse, "SAE", tarihsel açıdan tavandan tabana doğru zora dayalı bir anlayış içinde varlık kazanan bu Türk modernleşme serüvenini, absürd bir kurum olan "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ekseninde alaya alarak eleştiren bir romandır. Batılı modernleşmenin toplumsal, siyasal ve sosyokültürel alanlarda yol açtığı sorunlara odaklanan söz konusu eleştiriyi, Tanpınar'ın çocukluk ve ilk gençlik yıllarının geçtiği İkinci Meşrutiyet yıllarına kadar uzatmak mümkünse de, eleştirinin esasen, Tek Parti iktidarının son yıllarından 1950 sonrasına uzanan daha yakın bir döneme yönelik olduğu görülmektedir. Bunda Tanpınar'ın, Tanzimat'ın yüzüncü yılında (1939) Darülfünun'a (İstanbul Üniversitesi'ne) Tanzimat profesörü olarak atanmasının, 1943'te başlayan milletvekilliği dolayısıyla Tek Parti bürokrasisiyle yoğun bir teşrik-i mesai yaşamasının büyük bir etkisi olduğu muhakkaktır. Tanpınar'ın "Huzur" (1948) ve "SAE" (1954) başta olmak üzere, yazarlığının en olgun eserlerini 1940'lı ve 1950'li yıllarda yazmaya ve yayımlamaya başladığı bilinmektedir. Tanpınar, "Günlükler" inden ve "Mektuplar" ından da anlaşılacağı üzere, bütün bu süre boyunca "Tek Parti Cumhuriyeti "ni içerden

yeterince tanıyacak kadar tecrübe sahibi olmuştur. Buna o dönemin Tek Parti'sine yakın aydın ve sanatçılarla yaşadığı bohem hayat da eklendiğinde, bütün bu tecrübelerin "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" ne yansımamış olduğunu varsaymak abesle iştigaldir.

Bu araştırmada Tanpınar'ın "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanı, "büyüden arındırma" "sivil/askerî bürokratik seçkinler", dikey değişme/yatay değişme, rasyonel akıl, pozitivizm, bürokrasi, İlericilik-gericilik, eski-yeni, Batılılaşma/modernleşme "demir kafes", "yabancılaşma", "toplumsal cinsiyet", kimliğin dönüşümü, anlam krizi vb. Batılı modernleşmeyle yakından ilişkili bir kavram haritası içinde ele alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlemede Sorakin, Ougburn, Weber, Marx, Durkheim, Comte, Tönnies gibi sosyologların yanı sıra Tanpınar'ın Batılı modernleşmeye bakış açısının biçimlenmesinde önemli bir felsefeci olan Bergson'un içsel zaman/döngüsel zaman ve mutlak/mekanik zaman kategorileştirmesinden özellikle yararlanılmıştır. Tanpınar'ın dediği gibi "SAE", adının iddiasının tersine, yazarın, kurgusunu bile bir türlü "ayarlayamadığı" "muazzam bir karikatürdür", bu ifadeye, onun üslup açısından, parodi, ironi, oyun, absürd, humour, gibi modern romana özgü kimi özellikleri barındırdığı eklenmelidir. Roman, baskın bir unsur olan ironiden, kimi bölümlerinde yer yer bir parodiye ya da vodvile hatta groteks bir oyuna dönüşen kurgusal yapısından ve üslubuna içkin kimi absürd, irrasyonel öğelerinden arındırıldığında, olay örgüsünde yukarıdaki satırlarda sözü edilen Batılı modernleşmeye ilişkin kavram haritası daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Çünkü "SAE", adının çağrışım alanı içinde geniş anlamıyla ele alındığında, geleneksel olandan modern olana doğru ilerleyen bir rasyonelleşmeyi başka bir ifadeyle bir "büyüden arındırılma" sürecini odağına almaktadır. "SAE" deki dünya, Weber'in söyleyişiyle tamamen "büyüden arındırılmış" bir dünyadır ve bu dünya yine Weber'in kapitalist bürokrasinin insan karşıtı doğasını eleştirmek için kullandığı kavrama müracaatla söylememiz gerekirse "demir bir kafesi" andırır. "SAE", bu yaklaşım içinde okunduğunda görünen

gerçek, Tanpınar'ın Osmanlı-Türk modernleşmesini, zamanın mekanikleştirilmesine paralel olarak, farklı düşünce ve hayat tarzlarının ortadan kaybolduğu, kültürel değerler açısından mâziyle köprülerin atıldığı, devlet bürokrasisinin zaman içinde toplum ve insan üzerindeki baskısını artırarak daha da otoriter bir hale geldiği bir süreç olarak değerlendirdiğidir. Başka bir ifadeyle söylenecek olursa; Tanpınar'ın "Huzur" da, mâzi-âti, eski-yeni, Şark-Garp, gelenek-modernleşme, insan-toplum gibi başlıklar altında tartışmaya açtığı konuların, "SAE" de söylem düzeyinden uygulamaya, başka bir deyişle cisimleşme sürecine geçtiği görülmektedir. Bu geçiş, aynı zamanda "Huzur" un başkahramanlarının zihinsel ve ruhsal dünyalarında olduğu kadar, mimaride, musikide, dinde, tabiatta da henüz rengini ve kokusunu bütünüyle yitirmemiş ilahi/mevsimsel zamandan, çalışma, üretim ve iş hayatı ekseninde tasarlanan mutlak/mekanik zamana trajik bir düşüştür. Bu düşüşle beraber, Tanpınar'ın "Huzur" da, "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi ekseninde kurmaya çalıştığı insan ve toplum tasavvuru da birdenbire solar ve her şey âdeta bir vodvile ya da tuhaf bir parodiye dönüşür. Dolayısıyla "Huzur" a kimliğini ve derinliğini kazandıran toplum, hayat, kültür, sanat, kadın, aşk, musiki, mimari, tabiat gibi her türlü gerçekliğin yanı sıra, romanın lezzeti emsalsiz üslubu da, "SAE" de bu derinliğini yitirerek sığlaşır. Tanpınar'ın "Huzur" da gelenek, modernleşme, toplum, yeni hayat, kadın, aşk, geçmiş ve gelecek gibi kavramlar ekseninde tartıştığı meseleler, "SAE" de, Tanpınar'ın olmasını hiç istemediği bir biçimde nihayete ermiş, başka bir ifadeyle ete kemiğe bürünerek somutlaşmış görünmektedir. Aslında her iki roman da, Batılı modernleşme sürecini yaşayan bir toplumsal yapı içinde cereyan etmektedir. Fakat varoluşsal ve toplumsal planda gündeme getirilen, tartışılan konular dikkate alındığında "Huzur" daki geçiş sürecinin daha hızlı ve akışkan olduğu, içinde, sınırları henüz net olarak ortaya konulamasa da geleceğe dair farklı toplumsal tahayyülleri barındırdığı söylenebilir. Buna karşın SAE'de, "Huzur" da soyut bir düzeyde tartışılan, muhayyel toplumsal

düzenin sınırları oldukça belirginleşmiştir. Bunda modernleşme sürecini yöneten devlet aygıtının giderek daha da merkezileşmesinin ve bu merkezileşmenin doğurduğu siyasal gücün büyük bir kısmının toplumsal sürecin biçimlendirilmesine doğrudan yönlendirilmiş olmasının önemli bir payı vardır. Kısaca bu süreçte devlet ve bürokrasi daha güçlü bir temele kavuşmuş, toplumsal denetimin sağlanmasında giderek etkisini artırmış görünmektedir. Öte yandan Tanpınar'ın "Huzur" ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanlarının, Batılı modernleşme sürecinin toplumsal alanda yarattığı parçalanmaya bağlı bir kimlik/anlam krizi yaşayan "bireyi" merkezine aldığı söylenebilir. Bu arayış, "Huzur" da, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel açıdan daha yetkin, edebî üslup bakımından ise daha emsalsiz bir görünüm kazanırken, "SAE" de her iki açıdan da bir sığlık söz konusudur. Aynı şekilde "Huzur" la kıyaslandığında "SAE" deki kadının hiçbir şekilde bir karakter düzeyine yükselemediği, kadın-erkek ilişkileri, evlilik, aşk, sadakat, ahlak gibi hasletler ekseninde ele alındığında ise, genel olarak olumsuz, sığ ve karikatürize edilmiş bir tip olarak, kaldığı görülmektedir. Söz gelimi "SAE" de kadınlar, fiziksel özellikleri, zaafları, hırsları ve çeşitli huysuzluklarıyla genel olarak olumsuz özellikleriyle ele alınırlarken, "Huzur" un Nuran, Macide gibi başkarakterleri daha çok fikrî, ahlaki ve ruhî alanlardaki olumlu özellikleriyle öne çıkarılmışlardır.

Tanpınar'ın zihniyet dünyasının biçimlenmesinde "medeniyet değiştirmesi" nin yanında önemli bir yeri olan "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesi, tıpkı "Huzur" da olduğu gibi bu romanda da, sınırlarını, Batı-Doğu, eski-yeni, mâzi-âti, gelenek-modernlik, döngüsel zaman-mekanik zaman, gibi karşıt kavramların belirlediği bir çerçevede yeniden karşımıza çıkmaktadır. Söz gelimi romanda, toplumun geleneksel zaman algısının modern bir zamana dönüştürülmesi için tasarlanan "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" binasının, Batılı zihniyeti yansıtacak bir biçimde, "modern", "yeni" ve "orijinal" olmasının şartnameye yazılması, Hayri İrdal'ı,

binanın tasarımında örnek alacağı bir mimari eserden alıkoyan bir engel olarak karşısına çıkar. Bu durum, en hafif deyimiyle mâzinin kültürel mirasına kayıtsız siyasal iktidarın, Tanpınar'ın söz konusu "kavramlaştırmasına" nasıl baktığının somut bir göstergesi olarak da değerlendirilebilir. Sonuç olarak; Tanpınar'ın "SAE" sü, toplumsal düzenin ve insan faaliyetlerinin bir üst akıl tarafından dikey bir yaklaşım içinde, kimseye danışılmadan tasarlandığı "modern" bir hayatın yanı sıra, insan düşüncesinin ve toplumsal hayatın kutsallık halesinden sıyrıldığı, dinin toplumsal yapı ve kurumlar üzerinde etkisini giderek yitirdiği "modern/seküler bir dünyayı" sembolize etmektedir. Bu "modern dünyanın" en önemli fonksiyonlarından biri ise, insanın özünün boşaltılarak yaptığı işe, kendine ve çevresine yabancılaştırılmasıdır. Dolayısıyla Marx'ın, "Das Kapital" de, "Metaların Fetişizmi ve Bunun Sırrı" başlığı altında, modern kapitalizmin yarattığı yabancılaşmayı eleştirirken kullandığı "meta fetişizmi" ve "şeyleşme", kendine yabancılaşmış bilinç bağlamında Tanpınar'ın "SAE" deki roman kişiliklerine de uygulanabilir. Bu durumda, Marx'ın izlerini modern kapitalist sanayileşmenin üretim zinciri içinde bulduğu meta fetişizminin ve şeyleşmenin romanda, başta Halit Ayarcı ve Hayri İrdal olmak üzere, roman kahramanlarının söz ve eylemlerinde kendini açığa vuran yabancılaşmanın bir fonksiyonu olarak ortaya çıktığından söz edilebilir. Çünkü "SAE" de, mekanik zaman ve saat metaforu üzerinden anlatılan otoriter bir toplumsal düzenin inşası sürecinde, neredeyse bütün roman kahramanlarının bilinci, "yeni hayat" ın ya da "modern" düzenin "çarkları içinde giderek şeyleşmekte, insanlar geniş manasıyla bir "meta fetişizminin" pençesinde kendine ve çevresine yabancılaşmaktadır.

Sonuç olarak bu araştırma Tanpınar'ın "Huzur" ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü" romanlarını, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan bir süreçte, gelenek, din ve modernleşme ekseninde, eleştirel söylem analizine dayanan metodolojik bir yaklaşımla ele almıştır. Edebiyat ve sosyoloji gibi iki farklı disiplinin imkânlarından yararlanan

araştırma, Tanpınar'ın zihniyet dünyasının biçimlenmesinde temel kavramlaştırmalar olan, "medeniyet değiştirmesi" ve "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin ışığında Türkiye'nin modernleşme serüvenine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Bilindiği üzere Türkiye'de Batılı modernleşme, tarihsel açıdan, kendini geleneğin zıddı olarak konuşlandırmıştır, dolayısıyla ortaya koyduğu görüşler dikkate alındığında bir yazar olarak Tanpınar imgesi, Türkiye'nin modernleşme süreciyle iç içe okunabilir. Bütün bu modernleşme süreci boyunca iktidarı elinde tutan kurucu kadrolara göre, Osmanlının geçmişine değer vermek, Cumhuriyet'in zenginleşmesi, ülkenin geleceğinin daha sağlam temeller üzerinde yükselebilmesi için geçmişin mirasını bir imkân olarak görmek, "devrimci" anlayışla bağdaşmayacak bir muhafazakârlık göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Geçmişi ya da kendisinin sevdiği tabirle mâziyi, modern bir bakış açısıyla, şimdiyi zenginleştiren, geleceğin şekillenmesinde önemli bir değer olarak gören Tanpınar'ın kendisi de, yaşadığı dönemde bu bakış açısından payına düşeni almıştır. Entelektüel düzeyi oldukça yüksek modern bir yazar olmasına karşın, yaşadığı dönemde hakkıyla anlaşılamamış, çoğu zaman yanlış bir biçimde muhafazakâr bir eğilim içinde bulunmakla suçlanmış, ancak düşüncelerinden ödün vermek pahasına yeni kurulan Cumhuriyet'te belirli bir paye kazanmıştır. Tanpınar için bu anlaşılamamak konusu çok önemlidir, günlüklerinde sürekli anlaşılamamaktan, parasızlıktan, kendi deyişiyle "sükût suikastı"na uğradığından yakınır. Aslında bu durum, henüz modernleşmenin eşiğindeki bir toplumda, Batı'yı yakından tanıma bahtına çabuk erişmiş, başka bir deyişle erken olgunlaşmış modern bir yazar olarak Tanpınar'ın talihsizliğidir. Tanpınar'ın yaşadığı dönemde çokça şikâyetçi olduğu bu talihsizliğin, edebî geleceği açısından bugün bir talih olduğu ise şüphesizdir.

Tanpınar'ın "medeniyet Değiştirmesi" ve "Devam ederek Değişmek Değişerek Devam Etmek" kavramlaştırmaları üzerinden tartışmaya açtığı Türkiye'nin Batılı

modernleşme sürecine yönelik tartışma ve eleştiriler, günümüzde, zamanın ruhuna uygun yeni boyutlar kazanarak farklı mecralarda devam etmektedir. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan Osmanlı-Türk modernleşmesinin geçirdiği siyasi, iktisadî ve sosyokültürel evrelerin, her türlü geleneksel ideolojik yaklaşımdan uzak, disiplinlerarası bir yaklaşımı önceleyen bilimsel bir tavır içinde incelenmesinin ise, bugün, dünden çok daha büyük bir değer taşıdığı muhakkaktır. Bu inceleme yapılırken her ülkenin tarihine yön veren iç ve dış dinamiklerin farklı olduğu ve devletlerin kurumsal tarihlerinin, her milletin başarı ya da başarısızlığını büyük ölçüde belirlediği hiçbir zaman unutulmamalıdır. Son olarak; Tanpınar'a müracaatla söylenecek olursa, "Türkiye'nin mâzisiyle nerede buluşup nerede ayrılacağı" konusunda vereceği kararın ve bu yönde atacağı adımların, Türkiye'nin geleceğinin şekillenmesinde önemli bir yer tutacağı açıktır.

KAYNAKÇA

Abacı, Tahir (2015). *Gerçekçilik Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: İkaros Yayınları.

Abacı, Tahir (2013). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. İstanbul: İkaros Yayınları.

Acemoğlu, D. Ve Robinson, James.A. (2019). *Ulusların Düşüşü*. İstanbul: Doğan Kitap.

Acun, Fatma (1999). "Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne Değişme ve Süreklilik". Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi. Osmanlı Devletinin Kuruluşunun 700. Yılı Özel Sayısı. S: 155-167.

Acun, Fatma (2007). "Osmanlı'nın Torunları Cumhuriyet'in Çocukları: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Değişme ve Süreklilik." "SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi (Mayıs 2007), Sayı: 15, S: 39-64.

Adıgüzel Özbek, Derya (2015). "Şiirsel İmgelem Olarak Mekânı Düşlemek: Gaston Bachelard'ın Mekân Düşüncesi". Mimar Sinan Üniversitesi İç Mimarlık Sempozyumu,(6-8 Mayıs 2015).

Akça, Gökhan ve Hülür, Himmet (2005). "İmparatorluktan Cumhuriyete Toplum ve Ekonominin Dönüşümü ve Merkezileşmenin Dinamikleri". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı:21. S:235-268.

Akça, Gökhan ve Hülür, Himmet (2004)."Osmanlı-Türk Düşüncesindeki Doğu-Batı İmgelerini Küreselleşme Tartışmaları Bağlamında Yeniden Düşünmek". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Sayı 16, S: 259-282.

Akçura, Yusuf (2009). *Türk Yılı 1928*, (A. Tekin, A. Z. İzgörer, Haz.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Akgül, Mehmet (1999). *Türk Modernleşmesi ve Din*. Konya: Çizgi Yayınları.

Akgül, Mehmet (2002). *Türkiye'de Din ve Değişim*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Akyüz ve Çapcıoğlu (2016). "Dinî Tecrübenin İfade Şekilleri" (*Din Sosyolojisi*, Ed.: Akyüz ve Çapcıoğlu) içinde, S:49-67. Ankara: Grafiker.

Akyüz, Kenan (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Âkif, Mehmet (2003). *Safahat.* İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Akkan, Nuray (2016). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Kaçış ve Sığınma"(Yüksek Lisans Tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Alptekin, Turan (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*. İstanbul: İletişim.

Alptekin, Turan (2010). "Şairin Ölümü." Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. S.39-47. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Aksakal, Hakan (2012). "Japon ve Türk Modernleşmesinin Karşılaştırılmalı Tarihi Üzerine Bir Değerlendirme Gerçekten "Japon Mucizesi" vs." Türk Usulü" mü? Edebiyat Fakültesi Dergisi, Yıl: 2012, Sayı: 27, S. 83-108.

Althusser, Louis (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki.

Alver, Köksal (2006). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Bakış Açısı", İ.Ü. Sosyoloji Dergisi, İstanbul 2006, Sayı 11, S:107-119.

Alver, Köksal (2012). *Edebiyat Sosyolojisi* (Editör: Köksal Alver). Ankara: Hece Yayınları.

Arıkan, Zeki (999). "Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi." Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü. Atatürk Yolu Dergisi, C. 6, Sayı. 23, S. 263.

Asad, Talal (2016). *Sekülerliğin Biçimleri* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis.

Aşkın, Cihat, "Şerif Eskin'le Tanpınar'da Bergson Etkisi Üstüne" Dünya Bülteni.15.02.2015.

(http://www.dunyabulteni.net/tarih-ve-toplum-konusmalari/323652/serif-eskinle-tanpinarda-bergson-etkisi-uzerine. Erişim Tarihi: 13.7.2019).

Aydın, Mehmet (2013). *Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Aydemir, Şevket (1999). *Tek Adam* (Cilt III). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Aytekin, Arif (2013). "Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları". SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:30, ss.313-329.

Ayvazoğlu, Beşir (2001). *Bozgunda Fetih Rüyası*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir (2000). "Doğu-Batı Açmazında Peyami Safa". Doğu Batı Dergisi "Türk Düşünce Serüveni: Âraftakiler, Sayı: 11. S. 115-141.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Bibliyoman Değil, Bibliyofil". ("Tanpınar Zamanı" içinde, Haz. Handan İnci) S.355.

Bahtin, M. Mihail (2004). *Dostoyevski'nin Poetikası*. İstanbul: Metis Yayınları.

Balcı, İsa (2013). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Adlı Romanında Zaman-Kimlik ve Dönüşüm (YL Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Baudelaire, Charles (2008). *Yapma Cennetler*. İstanbul: Telos Yayınları.

Bek, Kemal (2001). *Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul: Tarih ve Özne Yayınları.

Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele*. İstanbul: İletişim yayınları.

Belge, Murat (2020). “Saatleri Ayarlama Enstitüsü Üzerine.” Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi. Sayı:378. S: 37-52.

Berber, Gazi, “Yeni Arayışların Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar”, Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt4, syı:3 (2005).

(http://oaji.net/articles/2017/2519-1522081604.pdf Erişim Tarihi: 10.9.2019).

Berger, L. Peter (2000). *Kutsal Şemsiye*. Ragbet Yayınları: İstanbul.

Berger, P.L. ve Luckmann, T. (2013). *Modernite, Çoğulculuk ve Anlam Krizi*. Ankara: Heretik Yayınları.

Bergson, Henri (2013). *Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı.* Ankara: DoğuBatı.

…….....(2015). *Madde ve Bellek*. Ankara: Dost Yayınları.

……..(2017). *Yaratıcı Tekamül*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

…… (2017). *Şuurun Doğrudan Verileri*. İstanbul: Dergâh Yayınları

……..(2019). *Düşünmek ve Olmak*. İstanbul: Oda Yayınları.

Berkes, Niyazi (1984). *Teokrasi ve Laiklik*. İstanbul: Adam Yayınları.

……. (1993). *Atatürk ve Devrimler*. İstanbul: Adam Yayınları.

……. (2019. *Türk Düşününde Batı Sorunu*. İstanbul: YKY.

Berman, Marshall (2009). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bıyıklı, Şaban (2002). “Tanpınar Edebiyat Fakültesine Nasıl ve Niçin Atandı?” Hece Dergisi. Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar”, Sayı: 61. S:152-161.

Büyükokutan, Barış (2019). *Medeni Cumhuriyet Katılımcı Hayatın Sosyolojisi*. İstanbul: KÜY.

Boccaccio, Giovanni (1996). *Decameron.* İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Bocock, Robert (2005). *Tüketim*. Ankara: Dost Yayınları.

Bozkurt, Kadriye (2017). *Ahmet Hamdi Tanpınar: Zamanın İçinde.* İstanbul: Alakarga.

Cebeci, Suad (2008) “Milli Kimlik Bağlamında Din ve Kültür İlişkisi.” Akademik İncelemeler. Cilt:3, Sayı: 2, S: 1-11.

Cem, İsmail (1977). Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi. İstanbul: Cem Yayınevi.

Coser A. Lewis (2014). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*. (Çev: Himmet Hülür, Serhat Toker vd.) Ankara: De Ki Yayınları.

Coşkun, Ali (2003). “Din ve Kimlik”. *M.Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi* 24 (2003/1), S: 5-23.

Coşkun, Betül (2010). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Mekân-Rüya İlişkisi Üzerine Bir İnceleme: Mekân içinde Rüya, Rüya İçinde Mekân”. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Sayı: 3, S:76-106.

Coşkun, Zeki (2013). “Küreselleşme Sürecinde İstanbul’un Kültürel Dönüşümü”. MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 8, s.108.

Crehan, Kate (2006). *Gramsci Kültür Antropoloji*. Kalkedon Yayınları: İstanbul

Çapcıoğlu, İ. ve Demir, Z. (2020). “Durgun Sulardan Bulanık Denizlere: Din, Kültür ve Kimlik İlişkisi” (Kültür ve Kimlik: Disiplinlerarası Yaklaşımlar (Ed. Beşirli, H ve Tekten Aksürmenli, Zeynep S. İçinde, S: 121-151)

Çeçen, Anıl (1996). *Kültür ve Politika. Ankara: Gündoğan Yayınları.*

Çelik, Hilal ve Ekşi, Halil (2013). “Söylem Analizi”. Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. Cilt 27, Sayı:27, S: 99-100

Çetin, Halis (2003). “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi”. Hece Dergisi, Sayı: 25. S: 11-41.

Dalar, Tuba (2018). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Bursa’da zaman şiirinde zaman ve mekân algısı.” Akademik İncelemeler Dergisi, 13/2, S: 183-200.

Daşçıoğlu, Okan ve Koç, Yılmaz (2009). “Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyete Ana Temalar”. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1-I .S:.799-900.

De Tott, Baron (Tarihsiz). *18. Yüzyılda Türkler*. İstanbul: Tercuman.

Değer, Hamide (2013). *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Romanı Bağlamında Modernleşme İle Değişine Zaman Algısı*. İstanbul: Altkitap.

Dellaloğlu, Besim (2012). “Tanpınar’ın Muhafazakârlığı Meselesi”. Ahmet Hamdi Tanpınar (Haz: H. İnci içinde, S:85-93). İstanbul: Kapı Yayınları.

Dellaloğlu, Besim (2016). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi*. Ankara: Kadim.

Demir, Zafer ve Şahin, M. Cem (2018). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Toplumsal Değişme”. Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt:22. Sayı:2. S:459-486.

Demir, Zafer (2019). “Bergson Felsefesinin Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde Zaman”. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi Sayı: 3, S: 1-20

Demir, Zafer (2018). “Karl Marx’ın Bakış Açısından Kapitalist Toplumda Yabancılaşma ve Sonuçları. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, Sayı: 3. S: 63-74.

Dinçsoy, Ziya (2017). “Hegel’de Ben, Tarih, Özbilinç, Tanınma Kavramları ve Toplumsal/Tarihsel Yüzleşme Üzerine.” İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Felsefe Bölümü. Akademia edu.tr. S: 1-11.

Dinler, Sümeyye (2018). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Şehir Kültürü”. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), S:229.

DoğuBatı Dergisi (2000). “Türk Düşünce Serüveni: Araftakiler”. Mayıs, Haziran Sayı:11.

DoğuBatı Dergisi (2003-04). “Modernliğin Gölgesinde Gelenek” Kasım-Aralık Sayı:25

Durkheim, Emile (2014). *İntihar.* İstanbul: Cem Yayınları.

Durudoğan, Gökşen ve vd. (2010). *Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Düzdağ, Mustafa Ahmet (2014). “Virginia Woolf ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Günlüklerinde Kültür ve Buhran.” Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.(Doktora Tezi)

Eagleton, Terry (1988). *Edebiyat Kuramı.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry (2014). *Tanrının Ölümü ve Kültür.* İstanbul: Yordam Kitap.

Edebiyat ve Sosyoloji (2018). *Sosyoloji Seminerleri* 1. (Editör: M. Ali Akyurt) İstanbul: Alfa Yayınevi.

Efendi, Ahmet Mithat (2014). *Felâtun Bey ve Rakım Efendi*. İstanbul: İskele Yayınları.

Eisenstadt, S.N. (2014). *Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Eliot, T.S. (1981). *Kültür Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Emil, Birol (1962). “Ahmet Hamdi Tanpınar.” TürkYurdu Dergisi. Cilt 3, Sayı:5. S:49-50.

Emil, Birol (2010). “Huzur” un İstanbul’u.” *Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde (Haz: Abdullah Uçan ve Handan İnci). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Engin, Müjdat (2010). “1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşmasının Tanzimat Fermanına Etkileri.” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yüksek Lisans Tezi.). S.55.

Eralp, Vehbi (1950). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanı: “Huzur”. Yeni Sabah, Ekim 1950.

Erdoğan, Mert Can (2017). “ Osmanlı Devletinde Akıl Meşveretin Yeri.” Ulakbilge, 2017, Cilt 5, Sayı 10. S:453-467.

Erdoğan, Meriç (2002). “Bir Düşünür Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar” (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ergun, Doğan (1991). *Türk Bireyi Kuramına Giriş*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Erkaya, Mahmud Esad (2016). “Mehmed Aydî Efendi’nin (1812-1865) Divânında Dinî ve Tasavvufî Kültür”. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt: 9 Sayı: 43, S:215-226).

Erkilet, Alev (2015). *Toplumsal Yapı ve Değişme Kuramları.* İstanbul: Büyüyen Ay.

Erkol, Çimen Günay (2002). “İstanbul’da Uyurgezmek: A.H.Tanpınar’ın Huzur’unda Huzursuz Adam (Çev: Akgün, Feyza). Hece Aylık Edebiyat Dergisi. Sayı: 61, S:269).

Eroğlu, Ayşe (2019). *Henri Bergson’un Şuur-Sezgi Kavramları Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Hiperyayın.

Eroğlu, Ebubekir (2006). *Yenileme Bilinci*. İstanbul: Sûfi Kitap.

Ersungur, Muhittin (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’s view of cultural change.” Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, S. 8, S: 35-43.

Erten, Muammer (2010). *Topraktan Parlamentoya*. İstanbul: Boyut Yayınları.

Escarpit, Robert (1993). *Edebiyat Sosyolojisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Esedova, Afaq (2008). *XIX. Yüzyıl Batı Avrupa Edebiyatı.* İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Eskin, Efgan Bahri (2000). Oğuz Atay: “Sosyalist Olamayacak Kadar Postmodern, Postmodern Olamayacak Kadar Geleneksel İslâmcı Olamayacak Kadar Dünyevî Dünyevî Olamayacak Kadar Dürüst.” Doğu Batı Dergisi. Sayı:11. S:157-165.

Fevzioğlu, Nesrin (2017). “Türk Mûsıkîsinin Modernleşmesi Bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Ferahfezâ Makamı.” Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S: 21(2), S: 625-646.

Freyer, Hans (2018). *Sanayi Çağı*. Ankara: Doğu Batı.

Geerzt, Cliffford (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. Ankara: Dost Kitabevi.

Gencer, Tülay (2012). “Cemil Meriç ve Türk Modernleşmesi.” Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt 1. Sayı:1, S: 19-33.

Gökçeoğlu, Elif (2019). “A Comparative Analysis of Culture-Specific Items in the English Translations of Ahmet Hamdi Tanpınar’s *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*” (YL Tezi). Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Department of Translation and Interpreting. S:2.

Gündüz, Osman (2006). “II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Türk Romanında Yeni Açılımlar.” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 4, Sayı: 8, S: 101-164*

Gündüz, Atalay (2009). "Birbirimiz Kandırmanın Dayanılmaz Hafifliği": Saatleri Ayarlama Enstitüsü." Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 18, Sayı 1, 2009, S:247-260.

Güvenç, Bozkurt (1991). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Yayınları.

Güvenç, Bozkurt (2000. *Sosyal ve Kültürel Değişme*. İstanbul: Gündoğan Yayınları

Girard, René (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, Nurdan (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

…… (2012). *Benden Önce Bir Başkası.* İstanbul: Metis.

…… (2016). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul. Metis.

Göle, Nilüfer (1991). *Modern Mahrem.* İstanbul: Metis.

Haşim, Ahmet (1969). *Bize Göre*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Hece Dergisi (2002). "Ârafta Bir Sürekli Arayış Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı." Sayı 61: Ankara.

Hegel, G.W. Friedrich (1986). Seçilmiş Parçalar. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hilav, Selahattin (1993) Felsefe Yazıları. İstanbul: YKY.

Hilav, Selahattin (2008) Edebiyat Yazıları. İstanbul: YKY

Hilav, Selahattin (2016). Entelektüeller ve Eylem. İstanbul: YKY.

Hizmetli, Sabri (1999). "Osmanlı Devletinde Tanzimat Fermanının İlanından Sonra Gayr-ı Müslimlerin Durumlarıyla İlgili Gelişmeler." İslâmî Araştırmalar Dergisi, Cilt:12, Sayı:2 http://www.islamiarastirmalar.com/upload/pdf/e0a3c4e11774389.pdf?sid=1b4343f66ef389e54e35496e5f7fcfa5 Erişim: Tarihi:10.8.2019

Hülür, Himmet (2008). " İktidar/Bilgi Sarmalı: Michel Foucault'da Disiplinsel Doğruluk ve Özne." EKEV Akademi Dergisi, Yıl: 12 Sayı: 35, S:149-164.

Hülür, Himmet ve Yaşin, Cem (2019). *Twitter Araştırmalarının Bir Panoraması.* Ankara: Ütopya Yayınları.

Hülür ve Akça (2005). "İmparatorluktan Cumhuriyete Toplum ve Ekonominin Dönüşümü ve Merkezileşmenin Dinamikleri." Türkiyat Araştırmaları Dergisi. Sayı:17. S:311-341.

Işıksalan, Nilay (2012). "Kemal Tahir'in Tarih Anlayışı ve Romancılığı". Hece Dergisi Sayı:181. S.210-225.

İmamoğlu, Tuncay (2003). "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Süreklilik ve Değişim" Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Cilt 2, Sayı 1-2. S:131-148.

http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisosbil/article/view/1020000024 Erişim Tarihi: 05.8.2019

İnalcık, Halil ve Seyitdanlıoğlu, Mehmet (2019). *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

İnci, Handan (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent (2000). "Yitilmiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi". Doğu Batı Dergisi Sayı: 11 içinde. S.11-47).

Kantarcıoğlu, Sevim (2009). (2009). *Edebiyat akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma.

Kaplan, Mehmet (1999). *Kültür ve Dil. İstanbul*: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Sefa (2013). *Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğan Kitap.

Karakaş, Mehmet (2013). "Sosyoloji ve Liberalizm Bağlamında Prens Sabahattin'e Yeniden Bakmak." TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi içinde, sayı: 9, S: 9-39,

Karaduman Sibel (2010). "Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü" Yaşar Üniversitesi Cilt: 17, Sayı: 5. S: 2886-2899.

Karpat, H. Kemal (2017). *Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum.* İstanbul:Timaş.

Kasapoğlu, M. Aytül (1990). *Sosyolojide Hermeneutik Uygulamaları*: Ankara: Felsefe Dünyası.

Kaya, İbrahim (2006). *Sosyal Teori ve Geç* Modernlikler. Ankara: İmge.

Kaynardağ, Arslan (1997). *Yücel Dönemi Devlet Yayınlarında Felsefe Çevirileri*. Hasan Âli Yücel / Anma Kitabı. Yayına Hazırlayan: Hasan Anamur. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları.

Kemal, Namık (2008). İntibah. Ankara: Nilüfer Yayıncılık.

Kerman, Zeynep (2007). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Keyder, Çağlar (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim.

Kılıç, Cemil (2020). *Cami ve Siyaset.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kırımlı, Bilal (2006). "Bir "Aşk" Romanı: Huzur veya "Ben Neyim ve Bu Hâl Neyin Nesi?" TÜBAR-XIX-/2006-Bahar/ S:.343-362.

Koca, Bayram (2013). "Türkiye'de İslam ve Sosyalizm İlişkisi Bağlamında Emek ve Adalet Platformu ve Antikapitalist Müslümanlar." Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. S.31.

Kocahasanoğlu, Fatma (2002). "Sahnenin Dışındakiler Romanına Kişilik/Kimlik Sorunsalı Ekseninde Bir Bakış". Hece Dergisi, "Ârafta Bir Sürekli Arayış Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar" Özel Sayısı Sayı 61, S:319-326.

Kongar, Emre (1999). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kunt, Metin vd. (1997). *Osmanlı Devleti 1600-1908.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Kurt, Ali (2012). "Anadolu'dan İstanbul'a Göç ve Kente Tutunma Sürecinde göçmenler için "Kahvehaneleri" nin Önemini 1950 Sonrası Türk Romanından Okuma." Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:32, S:201-214.

Küçük, Yalçın (1985). *Bilim ve Edebiyat*. İstanbul: Tekin Yayınları.

Loo, Hans Van Der ve Reijen Williem Van (2006). *Modernleşmenin Paradoksları*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Maalof, Amin (2009). *Çivisi Çıkmış Dünya.* İstanbul: YKY.

Mardin, Şerif (1983*). Din ve İdeoloji* (Toplu Eserleri 2). İstanbul: İletişim Yayınları.

…….. (1991). *Türkiye' de Din ve Siyaset* (Makaleler 3). İstanbul: İletişim.

Marx, Karl (2010) *Yabancılaşma*. (Çev. Barışta Erdost). Ankara: Sol Yayınları.

…….. (2011) *1844 El Yazmaları*. (Çev. Kenan Somer). Ankara: Sol Yayınları.

Marx, Karl – Engels Friedrich (2004). *Komünist Manifesto.* Ankara: Sol Yayınları.

Meriç, Cemil (1974). *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: Ötüken.

…….. (1980). *Kırk Ambar.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

…….. (1985). *Bu Ülke.* İstanbul: İletişim.

…….. (2016). *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim.

Moran, Berna (2013). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I.* İstanbul: İletişim.

---------- (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi, Edebiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi (http://www.tanpinarmerkezi.com/vehbi-eralp-hamdi-tanpinarin-romani-huzur/).

Miskoğlu Ahmet (2015). *Tanpınar'dan Notlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Moretti, Franco (2015). *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*. İstanbul: İletişim.

Nal, Sabahattin (2005). "Demokrat Parti'nin 1950-1954 Din Siyaseti." Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi. Sayı: 3. Cilt:60. S: 137-171.

Jenks, Chris (2014), *Temel Sosyolojik Dikotomiler*. Çev.editörü İhsan Çapçıoğlu. Ankara: Atıf Yayınları.

Samsakçı, Mehmet (2002). "Yeni Debussy'ler Aldım Behemal Gelin". Hece Aylık Edebiyat Dergisi. Sayı:61. S:617-621.

Samsakçı, Mehmet (2011). "Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmed Hamdi Tanpınar'da Türk Mimarisi." Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, S.3, S: 179-220.

Sartre, Jean Paul (2003). *Baudelaire*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Satar, Nesrin Aydın (2002). "Yazar Günlükleri Ne işe Yarar? Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Muhafazakârlığı ve Günlüklerindeki "Yeni Tanpınar." Hece Dergisi, "Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı" içinde: S. 469-483).

Sazyek, Hakan (2013). "Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü." Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4, Page: 1243-1267.

Schacter, L. Daniel (2017). *Belleğin İzinde.* İstanbul: YKY.

Schopenhauer, Arthur (2016). *Ölümün Anlamı*. İstanbul: Say Yayınları.

Serdar, Ziyaüddin (2019). *Cenneti Arayan Adam*. İstanbul: Mahya Yayınları.

---------- (2016). *İslâm Medeniyetinin Geleceği.* İstanbul: İnsan.

Sezen, Hülya (2016). " Tanpınar'da Proust İzleri". Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Sayı:61. S:285-289.

Sezer, Baykan (2017). *Toplum Farklılaşmaları ve Din Olayı*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

…… (2017). *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

…… (2017). *Doğu-Batı İlişkileri Açısından Batı Tarımı*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Sorakin, Pitirim Alexandrovitch (1974). *Çağdaş Sosyoloji Teorileri*. Ankara: Yeni Desen.

Sunar, Lütfi (2016). *Türkiye'de Toplumsal Değişim*. Ankara: Nobel

Süreya, Cemal (2008). *Sevda Sözleri*. İstanbul: YKY.

Staél, Mme De (1967). *Edebiyata Dair*. İstanbul. MEB Yayınları.

Şahin, Seval (2013). *Modernizmin Oyunu/ Oyunun Modernizmi Tanpınar'da Oyun*. İstanbul: Kapı.

Şahin, Depe ve Vd. (2018). *Bir Güneş Avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Şen, Sabahattin (1995). *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Şenyıldız, Özlem (2009). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eduardo Mendoza'da Mekândan Öte Şehirler: "Huzur" un İstanbul'u ile Mucizeler Kenti'nin Barcelonası." (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şevki, Abdullah (2002). "Toplumumuza Bakış Açısı ve Siyasi Duruşu Yönünden Ahmet Hamdi Tanpınar". Hece Dergisi. Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. Sayı:61, S:127-132.

Okay, M. Orhan (2005*). Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

…… (2017). *Bir Hülya Adamının Romanı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Okay, M. Orhan (2010). "Zamanın İçinde ve Dışında Bir Hayat Hikâyesi." Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. S:15-38.

Oktay, Ahmet (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: BFS Yayınları.

Okumuş, Ejder (2014). "Din ve Sosyalleşme". Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/11 Fall 2014, p. 429-454.

Orhanoğlu, Hayrettin (2018). "Kendilik Değişmeleri Üzerinden Bir Bilinç Okuması: Tanpınar'ın Aynasında Gerçekliğin İkiz Rüyaları" (Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Ed:J. Rentzsch ve İ. Şahin *içinde*) Ankara: Doğu Batı Yayınevi.

Ortaylı, İlber (2006). *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek.* İstanbul: Timaş Yayınları.

……. (2007). *Gelenekten Geleceğe.* İstanbul: Alkim Yayınevi.

Öncü, Ali (2015). "Değerler Eğitimi Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'da ve Oğuz Atay'da Değerler" (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önder, Mehmet Seydan (2016). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Batılılaşma ve Muhafazakârlığa İlişkin Görüşleri." 2. Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi". S:15-21.

Öner, Haluk (2015). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde İş ve Çalışma Olgusu".

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 12, S: 102-115.

Öz, Asım (2012). "Ayrı Ufukların Refakati: İbnülemin Mahmud Kemal İnal ve Ahmet Hamdi Tanpınar". TYB Akademi Dil ve Edebiyat Dergisi Tanpınar Özel Sayısı. Sayı:5, S.55-77.

Özcan, Zeki (1998). *Teolojik Hermenötik*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Özcan, Nahit (1996). "Yahya Kemal Beyatlı'nın Elçilik Yılları ve Diğer Resmî Vazifeleri." Bilig-1 Bahar Sayısı. S: 31-38.

Özer, Hanife (2012). "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Aile Temi Üzerinden Türk Modernleşmesinin Seyri"**.** Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4, Fall 2012, p. 2533-2546.

Özgüven, Fatih (2010). "İki Lapacının Maceraları: Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Miskinler Tekkesi." Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı içinde (Ed. Uçman, A. Ve İnci. H.) S: 371-376. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özlem, Doğan (20119. *Hermeneutik ve Şiir*. İstanbul: Notos Yayınları.

ÖzSümbül, Emre (2020) "Ahmet Hamdi Tanpınar Düşüncesinde Kültürel Kimlik" (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi. Ortadoğu ve İslâm Ülkeleri Araştırma Enstitüsü.

Pala, Ayhan (1995). "Yesevî'den Bektaşîliğe Türk Müslümanlığı. Erdem Dergisi, Cilt 7, Sayı:21. S.856-864.

Rentzsch, Julian ve Şahin İbrahim *(2018). Tanpınar'ın Saklı Dünyası.* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Ritzer, G. ve Stepnisky, J. (2014). *Sosyoloji Kuramları*, (Himmet Hülür, Çev.). Ankara: De ki Yayınları.

Ritzer, George (2014) *Klasik Sosyoloji Kuramları*, Çev. Himmet Hülür. Ankara: De ki Yayınları.

Root, Alyssa (2019) "What's the Difference Between Biblical and Cultural Christianity?"(rosswalk.com/faith/spiritual-life/what-s-the-difference-between-biblical-and-cultural-christianity.html)

Taburoğlu, Özgür (2019). *Tanpınar Sözlüğü*. Ankara. DoğuBatı.

Tahir, Kemal (1992). *Notlar/Sosyalizm Toplum ve Gerçek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1987). *Aydaki Kadın.* İstanbul: Adam Yayınları.

---------- (2001a). *Yahya Kemal*, İstanbul: YKY.

---------- (2001b). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan.

…….. (2002). *Mücevherlerin Sırrı* (Haz. İ.Dirin, T.Anar, Ş. Özdemir). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

---------- (2005). *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

---------- (2005). *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

---------- (2006). *Hikâyeler,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

---------- (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh.

---------- (2011). Bütün Şiirleri. İstanbul: Dergâh Yayınları

---------- (2017). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh.

---------- (2017). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

---------- (2017a). *Tanpınar'ın Mektupları.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

---------- (1964). *Huzur*. İstanbul: Tercüman Kitapçılık.

Tanrıtanır, Bülent Cercis ve Tütak, Burcu (2015). "Henri Bergson'un Süre Felsefesinin William Faulkner ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Yansımaları." The Journal of Academic Social Science Studies. International Journal of Social Science Doi number:http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3153 Number: 40, p. 33-44.

Taylor, Charles (2017). *Seküler Çağ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turhan, Mümtaz (1969*). Kültür Değişmeleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Türkdoğan, Orhan (1996). *Millî Kültür Modernleşme* ve İslâm. İstanbul: Birleşik Yay.

Türkkan, Zeynep (2011) "Kimliğin Oluşmasında ve Korunmasına Dinin Rolü". Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi).

Tolan, Barlas (1985). *Toplum Bilimlerine Giriş: Sosyoloji ve Sosyal Psikoloji.* Ankara: Gazi.

Topçu Nurettin (2017). *Bergson.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Toplumbilim Dergisi (2006). Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. Sayı:20: İstanbul.

Toplum Bilimleri Dergisi (2017). Cilt: 11. Sayı:22. Temmuz-Aralık 2017: Ankara.

Tosun, Necip (2002). "Ahmet Hamdi Tanpınar: Müzik, Zaman ve Rüya Estetiği". Hece Aylık Edebiyat Dergisi, S:61, S:363-374.

Touranie, Alain (2008). *Başka Türlü Düşünmek*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

TYB Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi (2012). "Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı." Sayı 5: İstanbul.

TYB Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi (2013). "Türkiye'nin Sosyolojisi." Sayı 9: İstanbul.

Tüzer, İbrahim (2007). "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: "Kiralık Konak" ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller". *Billig.* Bahar 2007. Sayı 41. S:225-239.

Ubicini, M.A. (1964). *Türkiye 1850 Maliye-Ordu-Millet*. İstanbul: Tercüman.

Uçman, Abdullah (2010). Bir Bağlılığın Yıllarca Süren Hikâyesi." Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, S.59-80. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Uçman ve İnci (2010) *Ahmet Hamdi Tanpınar.* İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uğurcan, Sema (2006)."Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Tanpınar'ın Romanları". Toplumbilim Dergisi Tanpınar Özel Sayısı içinde, S:95-102.

Uğurcan, Sema (2010)."Tanpınar'ın Romanlarında Sıradan İnsanlar". "Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı" içinde (Ed. Uçman, A. Ve İnci, H.). S:221-236.

Urgan, Mîna (1998). *Bir Dinazorun Anıları*. İstanbul: YKY.

Ülgener F. Sabri (2015). *Zihniyet ve Din İslam Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlâkı*. İstanbul: Derin yayınları.

---------- (2016). *İktisadî Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları.

---------- (2016). *Makaleler.* İstanbul: Derin Yayınları.

Ülken, Hilmi Ziya (1982). *Türk Tefekkür Tarihi*. İstanbul: YKY.

---------- (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi.* İstanbul: Ülken

Yalsızuçanlar, Sadık (2010). "Bir Modern Zamanlar Firarisi: Ahmet Hamdi Tanpınar." Ahmet Hamdi Tanpınar (Ed: A.Uçman ve H.İnci) içinde. S:397-407. *İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.*

Yanar, Işık. (2002). Zaman Algılarında Simge ve Temsil Tanpınar ve Proust'ta Zaman tasarımı. Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı içinde. S:584-591). Ankara: Hece Yayınları.

Yener, Ali Galip (2016). "Tanpınar'daki Biz Bizdeki Tanpınar." Hece Aylık Edebiyat Dergisi (Sayı 61) içinde. S:121-126.

Yeniçarık Hasan (2015). "Sosyolojinin Neliği Üzerine Bir İnceleme." Türk&İslâm Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Yıl:2, Sayı:5, S:137-146.

Yıldırım, Birsen (2019)."Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Yahya Kemal" Kitabında Kişilere Yapılan Atıflar ve Alıntılar." Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 12 Sayı: 62. S: 261-266.

Yıldırım, Ercan (2012). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın En Büyük Romanı: Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş başa." TYB Akademi Dil Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı. Yıl:2, Sayı: 5, S:174-181.

Tekin, Mehmet (2010). "Huzur Romanında Teknik Yapılanma". *Ahmet Hamdi Tanpınar* (*Ed: A.Uçman ve H.İnci)* içinde, *S.* S.237-260. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tunalı, İsmail (1984). *Estetik.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Tural, Secaattin (2010). "Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad." Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/4, P:1487-1498.

Türkkan, Zeynep (2011). "Kimliğin Oluşmasında ve Korunmasına Dinin Rolü." Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (2011).

Türkyılmaz, Ümran (2003). Albert Camus'nün Caligula'sında Yaşam Ölüm Diyalektiği. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt:43, Sayı:2,

S:109-118 http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1010/12254.pdf Erişim Tarihi: 12.10.2020.

Yıldız, Aytaç (2018). *Türkiye'den Aydın Potreleri-1: Kurtuluş Kayalı*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Yılmaz, Durali (2013). "Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Adlı Romanında Zaman-Kimlik ve Dönüşüm." (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Selman (2014). "Cultural Muslims: Background Forces and Factors Influencing Everyday Religiosity of Muslim People." Journal of History Culture and Art Research, Vol. 3, Page:1-19.

Yiğitler, Şener Şükrü (2020). "Anadolu Romantizminden İslami Spiritüalizme: Nurettin Topçu'nun Reha'sı." Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, Sayı: 6, S:72-87.

Yücel, Tahsin (2017). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Van der Loo, Hans ve Van Reijen, Willem (2006). *Modernleşmenin Paradoksları*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Weber, Max (2016). *Din Sosyolojisi*. Yarın Yayınevi: İstanbul

---------- (2011). Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu. Ankara: Bilgesu.

Wellek René ve Warren Austin (2005). *Edebiyat Teorisi.* İzmir: Akademi Kitabevi.

Zürher, Erik J. (1994). *Turkey A Modern History*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

ÖZET

Demir, Zafer, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Romanlarında Gelenek, Modernleşme ve Din Ekseninde Toplumsal Değişmenin Doğası, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu, s. 516.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılda başlayan Batılı modernleşme çabalarının, Tanzimat Dönemi'yle birlikte güç kazanarak, siyasî, iktisadî ve sosyokültürel alanlarda derin toplumsal değişimlere neden olduğu tarihsel bir gerçektir. Batılı modernleşme, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte bir devlet politikası haline gelerek geriye döndürülemez bir süreç niteliği kazanır. Batılı modernleşme süreci, Tanzimat'tan itibaren, yazar, sanatçı ve aydınların da gündemine yerleşerek, gelenek, din, muhafazakârlık, ilericilik, gericilik, geçmiş, gelecek, modernleşme/Batılılaşma gibi konularda yapılan tartışmaların merkezinde yer alır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e devam eden bu süreç, içinde bu sürecin önemli aktörlerinin de yer aldığı kimi sanatçı ve aydınlar tarafından, toplumun modernleşmesi, medenî dünyada hak ettiği yeri alması yolunda önemli bir atılım, büyük bir kazanım olarak değerlendirilir. Batının bilim ve tekniğinin alınmasına karşı olmadıklarını ifade eden kimi sanatçı ve aydınlar ise, söz konusu modernleşme sürecinin yol açacağı olumsuz etkilere karşı, toplumsal dokuyu oluşturan temel kültür bileşenlerinin korunması gerektiğini dile getirirler. Bu sanatçı ve aydınlara göre; esas olan, modernleşmenin gerekleri yerine getirilirken, başta aile, din ve bunların çevresinde oluşmuş kültür ve hayat tarzının, başka bir ifadeyle "bize özgü değerlerin" korunmasıdır. Böyle yapılmadığı için, Batılı modernleşme süreci, bu yazar ve sanatçılara göre; çoğu kez öz kültürü oluşturan temel değerlerden apaçık bir sapma, bir yozlaşma olarak yorumlanmıştır. Batılı modernleşmenin toplumsal yapıda yol açtığı değişmeler, Tanzimat döneminden itibaren, sanat ve edebiyat eserlerine de güçlü bir biçimde yansımış, hatta bugünden geriye doğru bakıldığında, bu süreçte ortaya konulan kimi edebî eserler, toplumun yaşadığı bu çok yönlü dönüşümü aydınlatan "sosyolojik bir belge" niteliği kazanmıştır. Batılı modernleşme sürecinin toplumsal dokuda ve bireyin dünyasında yol açtığı değişimi, başka bir ifadeyle huzursuzluğu, kaleme aldığı romanların merkezine taşıyan önemli yazarlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Batılı modernleşmeye esasen karşı olmayan yazar, yol açtığı etki ve sonuçlar itibarıyla bu toplumsal değişme sürecine eleştirel bir tavırla yaklaşır. Onu, içtenlikle inandığı "devam ederek değişmek değişerek devam etmek" düşüncesinin ışığında, yüzyıllardır süregelen gelenek ve kültürden bir kopuş, "medeniyet değiştirmesi" nin getirdiği büyük

bir “buhran” olarak görür. Bütün edebî ve düşünsel yeteneğini, bu değişimin toplumsal yapıda ve bireyin dünyasında yarattığı bunalımı anlamaya, yorumlamaya adamış modern bir yazar olan Tanpınar’a göre; Türk edebiyatı, dolayısıyla Türk romanı da, esasen bu “medeniyet değiştirmesi” nin getirdiği buhranla başlar. Tanpınar, Batılı modernleşme sürecine yönelik eleştirilerini “medeniyet değiştirmesi” kavramlaştırmasından hareketle ortaya koyarken, bu konudaki çözüm arayışlarını “devam ederek değişmek değişerek devam etmek” düşüncesi ekseninde dile getirir. Çünkü yazar, kültürel hafızanın geleceğe sağlam bir biçimde aktarılabilmesi için, mâzi ve âti arasında güçlü bağların kurulması gerektiğine inanır, mâziyi, “şimdi” yi zenginleştirecek bir imkân olarak görür. Kısaca Tanpınar’a göre; Osmanlı’dan Cumhuriyet’e devam eden Batılı modernleşme sürecinde esas olan, öncelikle kültürel sürekliliğin sağlanmasıdır. Bunun gerçekleşebilmesinde, “değişerek devam etmek devam ederek değişmek” düşüncesinin toplumda, devlette hayatiyet kazanması Türkiye’nin zihinsel ve ruhsal bütünlüğü bakımından son derece önemlidir. Gelenek, kültürel süreklilik, Doğu ve Batı, mâzi ve âti, muhafazakârlık ve modernleşme/Batılılaşma gibi kavramlar söz konusu olduğunda ilk akla gelen yazarlardan biri olmakla birlikte, Tanpınar’ın romanları, genel olarak edebî yönüyle akademik çalışmalara konu olmuş, yazarın makalelerinden ziyade romanlarında tartıştığı Batılı modernleşmenin doğası ve yarattığı sonuçlar üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu araştırma yöntem olarak hermeneutiğe ve eleştirel söylem analizine dayanan nitel desenli bir çalışmadır ve kendine, yazarın, zihniyet dünyasının anahtar kavramları olan, “medeniyet değiştirmesi” ve “devam ederek değişmek değişerek devam etmek” konularındaki düşüncelerini hareket noktası olarak almaktadır. Araştırmada, önce söz konusu kavramları dışardan kuşatan daha geniş bir kavramsal ve teorik çerçeve içinde, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e devam eden Batılı modernleşme süreci değerlendirilmiştir. Sonra Tanpınar’ın zihniyet dünyası, yazarı etkileyen, besleyen kaynaklar dikkate alınarak kültürel süreklilik düşüncesinin ışığında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Son olarak; yazarın Batılı modernleşmenin toplumsal yapıda ve bireyin dünyasında yol açtığı huzursuzluğu, yabancılaşmayı anlatan en önemli iki romanı; “Huzur” (1948) ve “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” (1954) sosyolojik bir bakış açısıyla ele alınarak incelenmiştir.

ABSTRACT

Demir, Zafer, Nature of Social Change in Ahmet Hamdi Tanpınar's Novel's "Time Regulation Institute and A Mind at Peace in the basis of Tradition, Modernization and Religion, PhD Thesis, Advisor: Prof. Dr. İhsan Çapcıoğlu, p.516.

It is a historical fact that Western modernization attemps starting at 18th century caused profound social changes in political, financial and sociocultural areas by gaining strength with the Tanzimat Era. Western modernization became an irreversible process as it turned into a state policy with proclomation of Republic. The process of Western modernization has standed in the center of arguments being done in the fields of tradition, religion, conservatism, progressiveness, reactionaryism, past, future, westernization by coming into question for authors, artists and intellectuals. This process proceeding from Tanzimat Era to proclomation of Republic was regarded as a great success and an important breakthrough on the way of reaching the place it deserves by some artists and intellectuals who were important actors of the era. However some other artists and intellectuals supposed that main cultural components should be protected against negative effects of the process. According to them, it was essential to protect primarily family, religion, culture and life style in other words our unique values in addition to realizing requirements of modernization. As not done like that the process of modernization was interpreted as deflection and degeneration from unique values creating self culture. The changes on social structure that Western modernization caused, have reflected to art and literature pieces strongly since Tanzimat Era. Even when focused to the past, some literary works came out in that time, have been qualified as sociological documents. Ahmet Hamdi Tanpınar was one of the important authors who took changes at social structure and individuals' world in other words being unrest to the center of his novels. He wasn't actually against to Western modernization however due to effects and results it caused, he approached to social change process in a critical manner. Tanpınar took it as a depression coming from civilization change and as a break from tradition and culture persisting for centuries in consideration of the thought that he believed frankly 'to change by proceeding, to proceed by changing'.

According to Tanpınar who dedicated all literary and ideational talent to comprehend and interpret the unrest in social structure and individuals' world created from this social change, Turkish literature therefore Turkish novel started with this depression

caused from civilization change. Suggesting his criticisms on Western modernism process from civilization change concept, he expressed his solutions in the context of 'to change by proceeding, to proceed by changing' idea. Because the author believed in establishing strong bonds between the past and future, he spotted the past as an opportunity to enrich the present. In brief, according to Tanpınar, the essential thing in process of Western modernization from Ottoman to Republic was to provide cultural continuity first.

To make this happen realizing the idea of 'to change by proceeding, to proceed by changing' in community and state was significant for Turkey's mental and spiritual integrity. In addition to being one of the first authors coming to mind for concepts such as tradition, cultural coninuety, East and West, the past and the future, conservatism and modernization/Westernism, he was generally discussed for his literary aspects. The Western modernism's nature and its consequences especially in his novels wasn't thoroughly evaluated. In the study Western modernization process from Tanzimat to Republic is evaluated in a conceptional and theoric frame encircling from outside first. Later, Tanpınar's mentality world is tried to be put forward regarding sources that effected the author. Finally, his two important novels 'Time Regulation Institute (1954) and Mind at Peace (1948) narrating the unrest Western modernism created in social structure and individuals' world is analyzed with a sociological aspect.