

“CONSTRUCTING THE SELF”:
REPRESENTATIONS OF MASCULINITY
IN AHMET HAMDİ TANPINAR’S NOVELS



BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2021

“CONSTRUCTING THE SELF”:
REPRESENTATIONS OF MASCULINITY
IN AHMET HAMDİ TANPINAR’S NOVELS

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Egem Atik

Boğaziçi University

2021

“KENDİNİ YAPMAK”:
AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA
ERKEKLİK TEMSİLLERİ

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
Turkish Language and Literature

by
Egem Atik

Boğaziçi University

2021

“Constructing the Self”:
Representations of Masculinity in Ahmet Hamdi Tanpınar’s Novels

The thesis of Egem Atik

has been approved by:

Prof. Halim Kara
(Thesis Advisor)

Assoc. Prof. Zeynep Uysal

Assist. Prof. Olcay Akyıldız

Assoc. Prof. Çimen Günay-Erkol
(External Member)

Assist. Prof. Murat Cankara
(External Member)

June 2021

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Egem Atik, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....

ABSTRACT

“Constructing the Self”:

Representations of Masculinity in Ahmet Hamdi Tanpınar’s Novels

This dissertation explores the representations of masculinity in Ahmet Hamdi Tanpınar’s novels. Each chapter focuses on the principal themes and issues which play a significant role in the construction of masculinities in the novels. In this respect, this thesis examines fatherhood and filiality in *Mahur Beste*, health and illness in *Huzur* and *Suat’ın Mektubu*, militarism and nationalism in *Sahnenin Dışındakiler*, business life and entrepreneurship in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, and love and sexuality in *Aydaki Kadın*, to investigate the strategies Tanpınar uses for problematizing masculinities and the literary connotations of such problematization. The study primarily argues that the protagonists’ inability to construct socially accepted masculine identities puts them in a state of constant struggle with masculine norms. The portrayal of characters marginalized in the hierarchical gender regime provides the inquiry of the production, and the rooting of relations of dominance caused by such a regime. The protagonists’ relationships with other male characters performing different masculinities are also scrutinized in the study, which demonstrates that even characters who are admired for coming very close to constructing a successful masculinity fall short of the ideal. Thus, it is argued that the novels which depict the impossibility of a perfect model of masculinity question the features that are included and excluded in the definitions of ideal masculinity. Finally, the study sheds light on female characters’ “doing masculinity”, through which the novels undermine the stereotypes of femininity and masculinity. (See the Appendix for an extended abstract.)

ÖZET

“Kendini Yapmak”:

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Erkeklik Temsilleri

Bu tez çalışması, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanlarındaki erkeklik temsillerini incelemektedir. Her bölüm, romanlardaki erkeklik kimliklerinin inşasında belirleyici rol oynayan mesele ve temalara odaklanır. Bu doğrultuda tez, *Mahur Beste*’de babalık ve evlatlık, *Huzur* ve *Suat’ın Mektubu*’nda sağlık ve hastalık, *Sahnenin Dışındakiler*’de militarizm ve milliyetçilik, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde iş hayatı ve girişimcilik ve *Aydaki Kadın*’da aşk ve cinsellik üzerinden Tanpınar’ın erkeklikleri sorunsallaştırma stratejilerini ve bu stratejilerin yazınsal imalarını irdelemektedir. Çalışmada ilk olarak, romanlardaki başkişilerin toplumsal olarak kabul gören erkeklik kimliklerini inşa edememesinin, onları erkeklik normlarıyla sürekli mücadele hâlinde bıraktığı ortaya konmaktadır. Romanlarda hiyerarşik cinsiyet rejiminin dışına itilen karakterler aracılığıyla, bu rejimin yol açtığı tahakküm ilişkilerinin üretiminin ve yerleşikleşmesinin tahkik edildiği açıklanmıştır. Ana karakterlerin farklı erkeklikler sergileyen diğer erkek karakterlerle kurdukları ilişkiler incelemeye dâhil edilerek, romanlarda örnek alınan ve tamamlanmış bir erkeklik inşasına çok yaklaşan karakterlerin bile bu ideale erişemeyerek eksik bırakıldıkları gösterilmiştir. Böylece tamamlanmış bir erkeklik modelinin imkânsızlığını konu eden romanların, ideal erkeklik tanımlarının içerdiği ve dışladığı nitelikleri sorgulamaya tabi tuttuğu öne sürülmüştür. Son olarak, romanlarda kadın karakterlerin de “erkeklik yapabildiğinin” üzerinde durularak, kadınlığa ve erkeklığe dair kalıp yargıların altının oyulduğu ortaya konmuştur.

CURRICULUM VITAE

NAME: Egem Atik

DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2021, Boğaziçi University

MA in Turkish Language and Literature, 2014, Boğaziçi University

BA in Comparative Literature, 2010, İstanbul Bilgi University

AREAS OF SPECIAL INTEREST

Novel in modern Turkish literature, critical masculinity studies, politics of food, medical humanities

PROFESSIONAL EXPERIENCE

Instructor, Department of Humanities and Social Sciences, Özyeğin University, 2013-present

TÜBİTAK Project assistant, Literature's Witnessing the History of Democratization in Turkey: Coups and Novels (Project No: 114K137), 2016-2017

AWARDS AND HONORS

Hazel E. Heughan Educational Trust's Scholarship for Scottish Universities' International Summer School at the University of Edinburgh, 2008

Hazel E. Heughan Educational Trust's Edinburgh Festival Scholarship, 2006

Undergraduate Full Fee Scholarship (ÖSYM), 2005-2010

Istanbul Metropolitan Municipality's Undergraduate Scholarship, 2005

PUBLICATIONS

Journal Articles

Atik, E. (2019). 'Günü gelecek be Olcay': *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde değişim umudu. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 12, 43-69.

Atik, E. (2018). Adadaki adamlar: *Körburun* romanında çatışan erkeklik temsilleri. *Toplum ve Bilim*, 145, 261-276.

Book Chapters

Atik, E. (2017). Hakan Günday. In Ç. Günay-Erkol and B. Alkan. (Eds.), *Dictionary of literary biography: Turkish novelists since 1960 second series volume 379* (pp. 129-137). Michigan: Gale Cengage Learning.

Atik, E. (2017). Sevgi Soysal. In Ç. Günay-Erkol and B. Alkan (Eds.), *Dictionary of literary biography: Turkish novelists since 1960 second series volume 379* (pp. 260-268). Michigan: Gale Cengage Learning.

Conference Proceedings

Atik, E. (2019). *Mahur Beste*'de baba-oğul ilişkilerinin ardındaki erkeklik eleştirisi. In 16. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Middle Eastern Technical University, Ankara, Turkey, November 26-28.

Atik, E. (2019). *Huzur*'un hasta İstanbul'unda hasta sokaklar. In *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi (CONGIST)*, Istanbul University, Istanbul, Turkey, September 18-20.

Atik, E. (2019). Questioning the militarist core of turkish masculinity in Tanpınar's novels. In *Historicising Masculinities Conference*, Newcastle University, UK, July 2-4.

Atik, E. (2019). Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarında eksik erkeklikler ve erkekler arası bağlar. In *Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi 2019 Lisansüstü Buluşmaları: Sosyal ve Beşeri Bilimler*, Boğaziçi University, Istanbul, Turkey, March 22.

Atik, E. (2019). Doing gender in the face of illness: Performances of agency in Tanpınar's *A Mind at Peace*. In *International Başkent Conference: Health and Healing in Culture and Literature*, Başkent University, Ankara, Turkey, March 13-15.

Atik, E. (2018). Eleştirel erkeklik çalışmaları Türkçe edebiyat incelemelerine ne katabilir: Tanpınar örneği. In *Edebiyat ve Erkeklik*, Yaşar University, Izmir, Turkey, August 28-31.

Atik, E. (2018). My kitchen, my homeland: Immigration and bulimia in Elif Shafak's *The Saint of Incipient Insanities*. In *2018 Annual Meeting of the American Comparative Literature Association (ACLA)*, UCLA, USA, March 29-April 1.

Atik, E. (2017). Adadaki adamlar: *Körburun* romanında çatışan erkeklik temsilleri. In 15. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Ankara, Turkey, November 29-December 1.

Atik, E. (2017). I eat, therefore I am not: Body shame and trauma in Elif Shafak's *The Gaze*. In *Narrative and Wellbeing Conference*, University of Tampere, Finland, October 19-20.

Atik, E. (2017). Resistance between the lines: eavesdropping and peeping in Fatma Aliye's *Enin* (Groan). In *Mesnet Early Career Middle Eastern Studies Researcher Workshop*, University of Exeter, UK, July 26-27.

Atik, E. (2017). The invention of masculinity in İhsan Oktay Anar's *Kitab-ül Hiyel* (Book of Mechanics). In *2017 Annual Meeting of the American Comparative Literature Association (ACLA)*, Utrecht University, The Netherlands, July 6-9.

Atik, E. (2016). Mental disorder as resistance in pre-coup turkey: Portrayal of a madman in Sevgi Soysal's *Noontime in Yenişehir*. In *Transcultural Dialogues in Medical Humanities Workshop, Özyeğin University Atelier BomontiADA, Istanbul, Turkey, November 24-25*.

Atik, E. (2016). Womanhood, visibility and writing in Leylâ Erbil's *Cüce* and Elif Shafak's *The Gaze*. In *2016 Annual Meeting of the American Comparative Literature Association (ACLA), Harvard University, USA, March 17-20*.

Other Publications

Atik, E. (2017). 'Olsa olsa dünyanın bir görünümü': Bilge Karasu'nun *Gece* romanında alegori. *Sancı Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, 14, 34-38.

Atik, E. (2017). 12 Mart'a dışarıdan bakan bir roman olarak *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*. *Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi*, 73, 44-50.

Atik, E. (2016). Sevgi Soysal'ı nasıl bilirdiniz? *Sabitfikir*, 59, 52.

Atik, E. (2015). Zabel Yesayan buradaydı. *Sabitfikir*, 57, 60.

Atik, E. (2015). Edebiyatta erkeklik halleri. *Sabitfikir*, 50, 22-27.

Atik, E. (2014). *Sevgi Soysal'ın romanlarında özne ve iktidar* (Unpublished MA thesis). Boğaziçi University, İstanbul, Turkey.

TEŞEKKÜR

Bu tez birçok kişinin katkısı sayesinde tamamlandı. Değerli danışmanım Halim Kara bana fikirlerime güvenmeyi öğretti ve beni hep yüreklendirdi. Jüri üyelerinden Olcay Akyıldız, Murat Cankara ve ilk yıl komitede yer alan Veysel Öztürk çalışmaya başladığım günden itibaren yapıcı eleştirileriyle bana yol gösterdi ve merakımı paylaştı. Çimen Günay-Erkol beni eleştirel erkeklik çalışmalarıyla tanıştırdı ve akademide yer bulmama aracı oldu. Zeynep Uysal tezi titizlikle okudu ve kıymetli önerilerde bulundu. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki hocalarım verdikleri derslerle ufkumu açtı. Akgül Zorbay beni hep gülümleriyle karşıladı. Her birine teşekkür ederim.

Özyeğin Üniversitesi'ndeki hocalarım ve çalışma arkadaşlarım bu süreçte desteklerini benden esirgemediler. Ali Serdar'a, Senem Timuroğlu'na, Ezgi Hamzaçebi'ye, İbrahim Öztürk'e, Esra Derya Dilek'e, Ali Sipahi'ye ve Canan Sümer'e tüm yardımları için teşekkür ederim. Beni dinledikleri için Uğur Çalışkan'a, Özkan Akpınar'a ve Yeşim Sünbuloğlu'na; kızkardeşlikleri için Şima İmşir'e, Fatma Damak'a ve Güneş Sezen'e minnet borçluyum.

Tezi hazırlarken ulusal ve uluslararası konferanslarda sunumlar yaparak çalışmama dair geri bildirimler alma fırsatını yakaladım. Seyahatlerim için finansal destek sağlayan Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne ve Fen-Edebiyat Fakültesi'ne, BÜVAK'a, Özyeğin Üniversitesi adına Rektör Esra Gençtürk'e, bürokratik işlemler konusunda bana destek veren tüm idari çalışanlara ve sunumlarımı dinleyip değerli görüşlerini benimle paylaşan meslektaşlarıma müteşekkirim.

Yoldaşlıkları için Boğaziçi Üniversitesi'nde birlikte ders aldığı sınıf arkadaşlarım Ömer Faruk Yekdeş'e, Seda Yücekurt Ünlü'ye, Zeynep Arıkan'a ve Esra Yıldız'a; dostluklarını bana daima hissettirdikleri için Melis Olum'a, İbrahim Uzan'a ve Nülüfer Fenerci Yargıcı'ya; neredeyse yirmi yıldır dert ortağı olmakla kalmayıp tezi baştan sona okuyarak düzeltilerini yaptığı için Sibel Doğru'ya ne kadar teşekkür etsem azdır. İngilizce özetler konusunda bana yardım ettikleri için yine Sibel'e ve John Stonor'a teşekkür ederim. Hep yanımda oldukları için babama, babaanneme ve dedeme minnettarım. Anneanneme, anneme ve Cenk Çetin'e olan şükran borcumu ise asla ödeyemem.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Eleştirel erkeklik çalışmaları.....	10
1.2 Tanpınar çalışmalarındaki genel eğilimler.....	15
BÖLÜM 2: <i>MAHUR BESTE</i> ’DE BABALAR VE EVLATLAR	21
2.1 Ezen-ezilen ikiliğini aşmak	26
2.2 “Erkekleşen” bir kadın	48
2.3 Babayı öldürmek	57
BÖLÜM 3: <i>HUZUR VE SUAT’IN MEKTUBU</i> ’NDA HASTALIK VE ERKEKLİK İLİŞKİSİ.....	65
3.1 Eşikteki erkeklik.....	67
3.2 Veremin ardındaki “aşırı” erkeklik	87
3.3 İyileştirici kadınlar	94
BÖLÜM 4: <i>SAHNENİN DIŞINDAKİLER</i> ’DE NORM DIŞI ERKEKLİĞİN YIKICI POTANSİYELİ.....	103
4.1 Gönülsüz vatanperverlik	106
4.2 Kahraman/savaşçı erkekliğin sorgulanışı.....	114
4.3 Kendini yapan bir kadın	123
BÖLÜM 5: <i>SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ</i> ’NDE KOLEKTİF BİR YALAN OLARAK HEGEMONİK ERKEKLİK.....	131
5.1 Bürokrasiler, yöneticiler, erkeklikler.....	134

5.2 Eril hegemonyayla iş birliğinin dayanılmaz hafifliği.....	151
5.3 Başka bir erkeklik mümkün mü?	159
BÖLÜM 6: <i>AYDAKİ KADIN</i> 'DA ÇUVALLAMA, QUEER VE AŞK.....	166
6.1 Bir imkân olarak başarısızlık.....	168
6.2 Erkek olmak ya da olmamak.....	181
6.3 Aşkın yüceliğine şerh düşmek.....	195
BÖLÜM 7: SONUÇ.....	202
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	216
KAYNAKÇA.....	221

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, kurmaca eserlerinin tümünde benzer dertlere eğilmiş, ortak soruları sormuş, aynı yaranın kabuğunu kaldırmış bir yazardır. Onun yazınında bu dertlerin belki de en büyüğü, kendini yapmak olmuştur. Kaleme aldığı her metinde, özellikle de romanlarında, insanın kendisi için boşluğa, eksikliğe, bölünmüşlüğe yer bırakmayan; bütünlüklü ve tamamlanmış bir kimlik kurmasının imkânlarını arar. Türkçe edebiyatın en çok çalışılmış isimlerinden biri olan Tanpınar'ın bu arayışta engel olarak gördükleri, çare olarak düşündükleri ve imkânsızlık olarak yorumladıkları, araştırmacılar tarafından tekrar tekrar masaya yatırılmıştır. Bu çerçevede imparatorluktan Cumhuriyet'e geçişte değişen kültürel değerler; Doğu-Batı karşıtlığına hapsolmanın yarattığı kimlik bunalımı; bu kayıp ve bunalım karşısında musikiye, resme ve İstanbul'un kadim semtlerine tutunma çabası Tanpınar araştırmalarının ışık tuttuğu temel alanlar olarak dikkat çeker. Yazarın anısına düzenlenen konferanslar, basılan kitaplar ve yayımlanan makaleler gün geçtikçe artmasına rağmen, Tanpınar'da kendini yapma arayışının cinsiyetli yönleri, daha da açıkça ifade etmek gerekirse, romanlarda kendini yapmanın erkeklik sorunsalı ile ilişkili olabileceği gerçeği büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Bu tezin temel sorusu buradan doğar: Tanpınar romanlarında kendini bir erkek olarak yapmak ne anlama gelir?

Yazarın *Mahur Beste*, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın*'da erkeklik inşalarının üzerine ısrarla gitmesi, romanlardaki eksik, biçare, çocuk kalan ve kendini yapamayan erkek karakterlerin kurmaca estetiği biçimlendirmede belirleyici rol oynadığını gösterir. Roman

kişilerinin kendini yapamama hâli, onları toplumun erkeklerden beklentileri karşısında eksik bırakır; tamamlanmış, “olması gerektiği gibi,” makbul bir erkeklik kimliği inşa etmelerine engel olur. Erkekliğin eksik inşası, bir yandan bu karakterleri hayatın kıyısında kalan, kadınlarla “sağlıklı” ilişkiler kuramayan, sorumluluk almak söz konusu olduğunda tereddütlerini bir türlü aşamayan insanlar yaparken; öte yandan onlara eleştirel bir mesafe kazandırır. Erkekliğe dair kültürel standartların ve normatif tanımların parçası hâline gelememek, kahramanları bunları sorgulamaya iter. Bu zeminden hareketle çalışma temelde, Tanpınar’ın tüm romanlarının toplumsal olarak kabul gören erkeklik değerlerine yönelik güçlü bir eleştiriyi barındırdığını ileri sürmektedir. Cinsiyete dayalı hiyerarşik iktidar ilişkilerine farklı sebeplerle yerleşmeyen, onları olduğu gibi kabul etmeyen karakterlerin, uyumsuzluklarıyla bu hiyerarşiyi görünür kıldığını, tehdit ettiğini ve bazen reddettiğini ortaya koymaktadır. Romanlarında kolay yanıtlara veya tek boyutlu karakterlere yer vermeyen Tanpınar, buradaki sorgulamadan açık bir isyan kahramanlığı veya eril iktidara karşı sistematik bir başkaldırı üretmez. Bununla birlikte meşruiyet kazanan eril niteliklerin, bu nitelikleri taşımayanlar tarafından sorgulanışına her romanında yer veren yazar, okurlara erkekliklerin inşası üzerine düşünme çağrısı yapar.

Romanlarda ağırlıklı olarak *Mahur Beste*’nin Behçet Bey’i, *Huzur*’un Mümtaz’ı, *Sahnenin Dışındakiler*’in Cemal’i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Hayri İrdal’ı ve *Aydaki Kadın*’ın Selim’i gibi başkahramanlar üzerinden kurulan bu eleştirel potansiyel, onların “tamamlanamamış” erkekliğinin karşısına bütünlüklü, ideal bir erkeklik modeli konmamasıyla bir adım ileriye taşınır. *Mahur Beste*’de başkarakter Behçet Bey’in babası İsmail Molla, *Huzur*’da Mümtaz’ın akıl hocası İhsan, *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’e yol gösteren Muhlis Bey ve yine İhsan,

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal'ın yol göstericisi Halit Ayarcı ve *Aydaki Kadın*'da Selim'in arkadaşları Asım ve Atıf, ilk bakışta bu ideal erkeklik modelinin birer örneği gibi gözükürler. Ancak Tanpınar'ın romanları bir yandan bu roman kişilerini rol model olarak temsil ederken, diğer yandan onları yaşlılık, sakatlık, hastalık ve normatif olmayan cinsel pratikler gibi "itibar zedeleyici" özellikler ve arzularla donatarak, bu karakterlerin eril iktidar içerisindeki yetkin pozisyonlarının altını oyar. Böylece söz konusu emsal erkekliğin, erişilmesi neredeyse imkânsız bir ideal olduğu açığa çıkarılır. Dahası bu ideal, yalnızca başkahramanlar gibi ona uzak düşen erkeklere değil, ona çok yaklaşan rol modeli erkeklere de zarar vermektedir. Bu karakterler, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde yüксеlebilmek için çocuklarıyla sağlıklı baba-oğul ilişkileri kurmaktan mahrum olur, başkalarının hayatını kolaylıkla tehlikeye atar veya toplum tarafından kabul görmeyecek cinsel arzularını gizlemek zorunda kalırlar. Tanpınar bu anlatı vasıtasıyla romanlarında hem erkekleşmenin ne pahasına gerçekleştiğini sorunsallaştırılır hem de idealize edilen erkeklik değerlerini baştan aşağı sorgulamaya açar.

Tanpınar romanlarındaki erkeklik temsilleri, erkek karakterlerle sınırlı değildir. Buraya kadar ağırlıklı olarak Tanpınar romanlarında erkekliğin erkek karakterler tarafından icra edilmesinin üzerinde durulsa da bu çalışma esasen erkeklerden çok erkekliklerle ilgilenmektedir. Erkeklik doğal değil, kültürel olarak imal edilmiş bir kimlik olduğu için, erkekler tarafından kendiliğinden, içgüdüsel olarak sergilenen birtakım davranış veya pratikleri içermez. Dolayısıyla "erkeklik yapmak" için biyolojik olarak erkek olmak gibi bir zorunluluk yoktur. Erkekliğe dair özcü bir tutumdan uzak durmak adına bu çalışma, erkekliğin kadın karakterler tarafından icra edilmesini de başlıca tartışma noktalarından biri olarak alır. Bu bağlamda, roman başkişilerinin âşık olduğu veya evlendiği kadın karakterlerin

erkeklikle ilişkilendirme biçimleri, erkeklik temsillerinin incelemesinde önem kazanır. Özellikle *Mahur Beste*'deki Atiye, *Huzur*'daki Nuran ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki Sabiha karakterlerinin romanların içinde “erkek işi” olarak tanımlanan işlere merak salması; erkeklerden beklendiği söylenen hareketi, kararlılığı ve dış dünyaya açılma hevesini taşıması; belli başlı özelliklerinin açıkça “erkeksi” olarak betimlenmesi dikkat çekicidir. Erkeklerin erkeklikte eksik kaldıkları bu romanlarda kadınlar, tüm yönleriyle erkekleşmeler de “erkeklik yapan” karakterler olarak çizilirler. Böylece doğallaştırılmış cinsiyet kimliği kategorilerini yerinden oynatan eserlerde, erkekliğin varoluşsal bir özden beslendiği fikrine meydan okunur.

Tanpınar romanlarında gerek kadın gerek erkek karakterler tarafından icra edilen erkeklikleri yorumlamak, eserlerin biçimsel ve kurgusal yapısına dair bir çıkarımlarda bulunmayı da mümkün kılar. Romanların ortak özelliklerinden biri, her birinde yazılmakta olan eserlerin yer almasıdır. Ana karakterler tarafından kaleme alınan bu eserler *Huzur*'da Şeyh Galib hakkında bir roman, *Sahnenin Dışındakiler*'de bir trajedi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bir biyografi ve *Aydaki Kadın*'da *İflas* adlı bir romandır. *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in bizzat yazarlık yaptığı söylenemese de romanın sonunda yazar-anlatıcının ona yazdığı mektuba göre, elimizdeki metin Behçet Bey'in kendisine anlattıklarına bağlı kalarak yazılmıştır. Bu da *Mahur Beste*'nin, roman karakteri Behçet Bey ile mektubun yazarının ortak ürünü olduğunu imler. Hem romanlar içinde üretilen bu eserlerin hem de romanların ta kendisinin kesin bir kapanıştan mahrum olmaları, her zaman eksik ve tamamlanmamış bir kurgu sergilemeleri ve okurlar üzerinde bir bitmemişlik duygusu bırakmaları ile romanlardaki erkekliğin eksik inşası arasında bir bağıntı vardır. Roman kişileri kendilerini birer erkek olarak yapma yolunda ilerledikçe okurlukla yetinemez hâle gelirler ve yazmaya merak salırlar. Ancak bu ilerleyişin sonu gelmez, yazılanlar

bitmez ve bu yazarların başrolde oldukları eserler de boşlukla damgalanır. Bu çerçevede tezin son savı, romanlardaki erkeklik kimlikleri tamamlanamadığı için romanların ve roman içinde yazılan eserlerin de tamamlanamadığıdır.

Tez çalışması, yukarıda kısaca özetlediğim iddiaların ayrıntılı biçimde tartışıldığı yedi bölümden oluşur. Giriş ve sonuç dışındaki her bölümde, bir Tanpınar romanı üç alt bölüme ayrılarak ele alınmıştır. Her romanda, metinde öne çıkan ve erkeklik kimliklerinin inşasında belirleyici olan başlıca meseleler irdelenmiştir. Bu çerçevede tezde sırasıyla *Mahur Beste*'de babalık ve evlatlık, *Huzur*'da sağlık ve hastalık, *Sahnenin Dışındakiler*'de militarizm ve milliyetçilik, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde çalışma hayatı ve girişimcilik, *Aydaki Kadın*'da aşk ve cinsellik konularına odaklanılmıştır. Erkekliğin ailede, hastalık ve savaşla boğuşulan dönemlerde, iş dünyasında ve arzu ekseninde kuruluşunu takip etmek, Tanpınar'ın hem Türkçe edebiyatla, hem Avrupa edebiyatlarıyla hem de kendi aydın kimliğiyle nasıl hesaplaştığını anlamak açısından önemli ipuçları sunar. Örneğin yazarın bu konularda yazdığı kurmaca dışı metinlerde resmî ideolojiyle çatışmaktan kaçındığı, kurmacaya sığındığıdaysa daha muhalif bir duruşla Cumhuriyet politikalarının cinsiyet kimliklerine çizdiği sınırlarla ihtilafa düşebildiği gözlenir. Bir diğer deyişle Tanpınar, gazete yazılarında kendi sesiyle dile getiremediklerini, romanlarındaki erkeklikleri kurgularken yansıtabilmiştir. Böylece kendi edebiyatını, kuruluşuna tanıklık ettikleri genç ulus devletinin millî ideallerini romanlarında pekiştirerek, eserlerini milliyetçi söylemin taşıyıcısı hâline getiren bazı çağdaşlarından ayrı bir yerde konumlandırabilmiştir. Yazarın kendine açtığı bu alan, Batı yazınıyla etkileşime girmesine de imkân tanır. Bilhassa kahramanlarını çocukluk ve yetişkinlik, çekingencilik ve cesaret, edilgenlik ve eylem arasındaki eşikte bırakması, bu eşik aşıl原因aması hâlinde bir külliyat yaratması, Tanpınar'ın eşikteliğin kalıcı

bir hâl alışı konu eden modernist yazarlarla etkileşim içinde olduğuna işaret eder. Tanpınar'ın romanlarındaki erkeklik kurgularıyla, okuru olduğu dünya yazarlarının romanlarındaki erkeklik temsilleri arasındaki bağlantılar, yazarın dünya edebiyatında önde gelen meslektaşlarıyla ortak dertleri paylaştığını, kendi edebiyatını onlarınkinin yanı başına yerleştirdiğini imler. Tanpınar romanlarındaki erkekliklere eğilmek, yazarın kendisine gerek Türkçe edebiyat gerekse dünya edebiyatları içinde çizdiği yolu anlamlandırmak açısından dikkate değer veriler sunar.

Romanların sunabileceği bu imkânları araştırmak için ikinci bölümde, ana karakter Behçet Bey'in karısı ve babasıyla karmaşık ilişkilerini anlatan *Mahur Beste*'deki erkeklik kurguları irdelenmiştir. Bölümde sırasıyla İsmail Molla gibi baskın karakterli bir babanın oğlu olmanın Behçet Bey'deki, babası tarafından yetiştirilmiş bir kadın olmanın Atiye'deki, babasız büyümenin Sabri Hoca'daki cinsiyet icrasına etkileri araştırılmıştır. Behçet Bey'in kendi erkekliğini, bir yandan tahakkümlü tabiatıyla tanınan babasıyla çatışarak bir yandan da ona özenerek kurması tartışılmıştır. Behçet Bey'in diğer roman kişileri ve roman üzerine yazan araştırmacılar tarafından kişiliksiz, silik ve zayıf bir erkek olarak görülmesinin ardında, erkekliğe dair geleneksel tanımlara dayanan ön kabuller yatar. Behçet'in nevi şahsına münhasır karakterinin, erkeklik hakkındaki kalıp yargılar nedeniyle görmezden gelinen güçlü yönlerini, bu bölümde öne çıkaracak; bu kalıp yargıları içselleştirdiği için oğlunu sevemeyen ve kadınları nesneleştirmekten çekinmeyen Molla Efendi'nin tahakkümünün sorunlu kaynakları teşhir edilmiştir. Romanda İsmail Molla'nın sevebildiği tek kadın karakter, egemen erkeklik nitelikleri olarak konumlandırılan özellikleri taşıyan gelini Atiye'dir. Erkekleşen bir kadın olarak Atiye aracılığıyla romanda, kadınların ancak kendilerini erkeklere benzetebildikleri oranda güç ve değer kazanması sorunsallaştırılır. Atiye ve Behçet'ten farklı olarak

yetim büyüten Sabri Hoca ise baba otoritesiyle ezilmemesine rağmen kararsızlıklarını aşmış bir eylem adamı hâline gelmekte başarısız olur. Bir baba figürünün boyunduruğu altına girmemenin erkeklikteki “noksanları” onarmadığını açığa çıkaran Sabri Hoca portresiyle, tartışılması gereken sorunun erkekleşemeyen karakterlerin yetersizliklerinden değil, erkeklik tanımlarının sınırlarından kaynaklandığına dikkat çekilir.

Tezin üçüncü bölümünde, *Mahur Beste*’deki Sabri Hoca gibi yetim kalmış bir karakter olarak Mümtaz’ın hikâyesini anlatan *Huzur* romanı, *Suat’ın Mektubu* adlı taslak metinle birlikte ele alınmıştır. Gerek *Huzur*’da gerekse bu romandan tanıdığımız Suat karakterine odaklanan *Suat’ın Mektubu*’nda hastalıklar, karakterlerin cinsiyet kimliklerinin şekillenmesinde belirleyici rol oynar. Mümtaz, yetim bir çocukken kendisini himayesi altına alan İhsan’ın hastalanmasıyla onun bıraktığı boşluğu doldurarak aile reisliği vazifesini sahiplenmeye zorlanır, fakat bu görevi sahiplenemedikçe çocukluk ve yetişkin erkeklik arasındaki liminal alana hapsolür. Bu çerçevede, bölümde Mümtaz’ın eşikteki erkekliği, *Huzur*’u Berna Moran’ın ifadesiyle bir huzursuzluk romanı hâline getiren unsurlardan biri olarak temellendirilmiştir. Başkahraman bu eşiğin eylemsizliğinde sıkışmışken kadın karakterlerin, en çok da İhsan’ın karısı Macide ile Mümtaz’ın nişanlısı Nuran’ın hastalıklar ve tedavileri konusunda zor kararları alabilen, eyleme geçebilen ve çözüm üretebilen karakterler olarak çizilmesi, erkekliği etkenlik, kadınlığı edilgenlik ile denkleymen toplumsal cinsiyet kurgularına şerh düşer. Nuran ve Macide’nin iyileştiriciliğinin aksine yıkıcı karakteriyle ön plana çıkan Suat ise verem hastalığını, cinsiyete dair kültürel normları çiğnemesini sağlayacak bir bahane olarak kullanır. Buradan hareketle, Suat’ın Mümtaz’a benzer şekilde normatif cinsiyet düzeni içinde

kendini var etmekte zorlandığı, fakat bu uyumsuzlukla baş etmeye çalışırken Mümtaz’dan uzaklaşarak “aşırı” erkeklik sergilediği ileri sürülmüştür.

Hastalıklarla örülü *Huzur* ve *Suat’ın Mektubu*’nun ardından dördüncü bölüm, başrole bir doktorun yerleştiği *Sahnenin Dışındakiler* romanının incelemesine ayrılmıştır. Millî Mücadele’nin ilk yıllarında tıp okumak için Anadolu’dan İstanbul’a gelen Cemal’in, kendini buradan Anadolu’daki örgütlenmeyi desteklemek için çalışan insanların arasında bulması, romanın çatışma eksenini oluşturur.

Başkahramanın ilgi, istek ve gönüllülükle ulusu savunma işine soyunmayan, aksine çevresindekiler tarafından bu işe zorla çekilen bir erkek olarak anlatımı, Tanpınar’ın çağdaşlarının eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan kahraman/savaşçı erkeklik idealini bu romanda tartışmaya açar. Cemal’i milliyetçi mücadele hareketine çeken ağabeylerinin, yani İhsan ve Muhlis’in de bu idealin içini doldurmaması ve erkekliklerini zedeleyecek zaafarla donatılması, savaşçı erkeklik miti tartışmasını daha da genişletir. Bu bağlamda roman, milliyetçilik ve militarizmin normatif erkekliğin ayrılmaz birer uzantısı olarak görülmesini hedef alır. Buna ek olarak hem Cemal’in hem de İhsan’ın gençlik aşkı Sabiha’nın, yani *Sahnenin Dışındakiler*’de sahneye çıkmayı başaran tek kişinin, romanın kendini yapmaya talip olan esas karakteri olarak çizilmesi ve bu tasvirin erkeklik temsilleriyle ilgili imaları tartışılmaktadır. Romanda Sabiha’nın erkeklikle ilişkilendirilmesi, hâl ve tavırlarının tekrar tekrar erkeklerinkilere benzetilmesi, kadınlık ve erkeklik gibi kimlik kategorilerinin içsel bir gerçekliğe dayanmadığının bir kez daha gündeme getirilmesini sağlar.

Mahur Beste, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*’i izleyen, Tanpınar araştırmacılarının genellikle ayrıksı bir yere oturttuğu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, tezin beşinci bölümünde, daha önce yeterince üzerinde durulmamış yönleriyle

masaya yatırılmıştır. Bu yeniliklerden en önemlisi, romanın odağındaki Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün bir "erkeklik kalesi" olarak inşa edildiğinin vurgulanmasıdır. Enstitü hem rasyonaliteye, profesyonelliğe ve çalışkanlığa dayalı, yeni bir "ideal" erkekliği üreten hem de bu erkeklik tarafından üretilen bir yapılanma olarak tasarlanır. Bu tasarım içinde ilk kez bir Tanpınar başkahramanının, Hayri İrdal'ın, ideal erkeklik konumuna erişebildiği; birlikte olduğu kadın karakterin ise ataerkil pazarlığa (bargaining with patriarchy) girişerek kendini bu erkeklikle iş birliği üzerinden, geleneksel kadın kimliğiyle kurguladığı görülmektedir. Ancak romanda enstitünün güvenilirliğinin ve gerekliliğinin şüpheli hâle gelmesiyle birlikte, bu müesseseye bağlı olarak şekillenen erkeklerin iktidarına, iktidarın dayandığı ilkelere ve buradaki erkekliklerle kurulan iş birliklerine duyulan güven de boşluğa düşer. Bu bölümde, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bürokrasi ve girişimciliğin içinden yükselen eril iktidarın temelleri sarsılırken, bir yandan da Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet karakteriyle, bu iktidarı desteklemeyen alternatif pratiklerle bir erkeklik inşa etmenin imkânlarının araştırıldığı ileri sürülmektedir.

Tezin altıncı bölümü, Tanpınar'ın önceki romanlarına kıyasla çok daha az çalışılmış olan *Aydaki Kadın*'ı merkeze almaktadır. Bölümde, romana karşı bu ilgisizliğin öncelikli sebeplerinden biri olarak, son yıllarda hızla kanonik bir yazara dönüşen Tanpınar'ın alımlanışını etkileyecek şekilde, *Aydaki Kadın*'da, cinsiyet ve cinsellik normlarının sınırlarından taşıldığı savunulmaktadır. Zira roman, "makbul" bir erkeklik sergilemek konusunda başarısız olan ve bu başarısızlığı giderme çabası da göstermeyen bir erkek olarak ana karakter Selim'in, bahsi geçen normlar karşısındaki muhalif duruşunu göstermekle kalmaz; doğallaştırılmış toplumsal cinsiyet ve cinsellik kategorilerine sığmayan queer kimliğini, tüm esnekliği ve akışkanlığıyla sergileyen bir karakter olarak Asım'a da yer verir. Bunların yanında,

Tanpınar romanları içinde kadın karakterin perspektifine en geniş yeri ayıran eserde, Leyla'nın portresi aracılığıyla eril iktidarın aşkı ve romantizmi, kadınları tahakküm altına almak için birer araç hâline getirdiği ilan edilir. Romanın buradaki incelemesi, *Aydaki Kadın*'ın, Tanpınar edebiyatının erkekliği, kadınlığı, aşkı ve cinselliği çevreleyen kurallara ve ölçütlere dair en radikal eleştiriye barındıran parçası olduğunu ortaya çıkarır.

Burada ana hatları çizilen roman incelemelerine geçmeden önce, tez boyunca faydalanılan eleştirel erkeklik çalışmaları alanıyla ilgili kısa bir giriş yapılacaktır, ardından bu çalışma alanından beslenen bir incelemenin, bugüne kadar yapılmış Tanpınar çalışmalarından farklılaşacağı yönlerin üzerinde durulacaktır.

1.1 Eleştirel erkeklik çalışmaları

Bu tez çalışması boyunca incelediğim Tanpınar romanlarında, erkekliğin farklı biçimlerde icra edildiği, bu farklı erkekliklerden bazılarının toplumsal alanda değer görürken bazılarının bu değerini esirgendiği gözlemlenir. Buna bağlı olarak erkekliğin çeşitli hâlleri arasında eşit olmayan ilişkiler kurulduğu, öte yandan değer gören erkekliklerin zaman içinde değişebildiği görülür. Romanlardaki bu çerçeve, incelemeyi tekil, verili ve dönüşüme kapalı bir erkeklik tanımının ötesine geçmeye zorlar. 1960'larda toplumsal cinsiyet ve feminizm alanlarıyla ilişkilendirilerek ortaya çıkan, Türkiye'de de yaklaşık otuz yıllık bir geçmişe sahip olan eleştirel erkeklik çalışmaları, çoğul erkekliklerin tarihselliğini vurgulayan ve kültür içindeki üretimini araştıran bir alan olarak tezin ihtiyaç duyduğu teorik arka planı sağlar.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının sistemli biçimde bilgi üreten bir saha olarak gelişimine kadar, cinsiyet kimlikleri arasındaki eşitsizlik dendiğinde akla ilk olarak kadınlar ve erkekler arasındaki hiyerarşik yapılanma gelmekteydi (Günay-Erkol,

2018, s. 6). Geçmişteki ve günümüzdeki birçok toplumda erkekler birinci, kadınlar ikinci cins olarak inşa edildiği için eril iktidar altında ezilen kadınların maruz kaldığı eşitsizlik daha akut bir problem olarak görülmekte; feminist çalışmalar kadınların sistematik olarak baskı altında kalmasına sebep olan eril tahakküm ilişkilerini görünür kılma ve tartışmaya açma misyonunu üstlenmekteydi. Bu misyon geçerliliğini ve önemini sürdürmekle birlikte, erkekliğin içsel bir özden türemediğini, ebedi olmadığını ve toplumsal olarak kurgulandığını hatırlatan eleştirel erkeklik çalışmalarıyla birlikte, eril iktidarın neden ve nasıl işlediğini anlamamız kolaylaşabilir (Kimmel, 2013, s. 92). Erkeklik kimliklerinin inşasını anlamak, kadınların eril iktidar tarafından ötekileştirilmesinin sorunsallaştırmasına katkı sağlama potansiyelini taşımaktadır. Çalışma alanının adında “eleştirel” kelimesinin yer alması bu nedenle önemlidir: Erkeklik çalışmamalarının içine antifeminist veya maskülinist sesler de karışmıştır; ancak alanın “eleştirel” kolu, erkekliklere feminist ve profeminist bağlamlarda yaklaşır. Erkekliklerin eleştirel bir dikkatle sorgulanmasındaki amaç kadınların görünürlüğünü azaltmak değil, feminist teorilerle ittifak kurarak ortak amaçlar için çalışmaktır (Günay-Erkol, 2018, s. 8; 2021, s. 20). Bu amaçlar doğrultusunda, alanın önde gelen araştırmacılarından Raewyn Connell’ın açtığı yoldan giderek hiyerarşik bir cinsiyet düzeninin varlığına dikkat çekmek, kadınlar ve erkekler arasında mevcudiyetini sürdüren baskı kurma-tabii kılınma ilişkilerinin; erkekliğin kendi içinde, farklı erkeklik kimlikleri arasında da kurulduğunu açığa çıkarmaktadır.

Connell, çığır açan çalışmaları *Gender and Power [Toplumsal Cinsiyet ve İktidar]* ile *Masculinities’de [Erkeklikler]* tüm toplumlarda, sosyal hayatın her seviyesine yayılmış bir cinsiyet düzeninin tesis edildiğinden bahseder (2016, 2019). Aile, iş hayatı, askeriye, siyaset gibi toplumsal yapılanmalar da bu düzene bağlı

kalan cinsiyet rejimleriyle örüntülenirler. Çoğul erkeklik ve kadınlık kimliklerinin oluşturduğu, tahakküm ve tabiiyete dayalı bu hiyerarşik yapılanmanın en tepesinde, eleştirel erkeklik çalışmalarının en temel kavramlarından olan “hegemonik erkeklik” yer alır. Connell’in Gramsci’nin hegemonya terimini ödünç alarak oluşturduğu bu kavram, bir toplumun mevcut koşulları içinde en çok yüceltilen ve ideal kabul edilen erkeklik modelini tanımlamak için kullanılır (2016, s. 269). Connell’in James W. Messerschmidt ile birlikte kaleme aldığı “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept” başlıklı makalede hegemonik erkekliğin üç temel özelliğinden bahsedilir: Birçok erkek için erişilemez olması nedeniyle hegemonik erkeklik (istatistiksel anlamda) “normal” değildir, ancak “normatif”tir. Bu pozisyona erişemeyecek diğer erkekler de kendi cinsiyet kimliklerini ona kıyasla kurarlar. Kavramın bu şekilde tanımlanması erkeklerin kadınlar üzerinde tahakküm kurmasını sağlayan pratiklerin sürdürülmesini garantiler (2005, s. 833). Bir diğer deyişle, hegemonik erkeklik önce kadınların, ardından da ikincil konuma itilen erkekliklerin tabi kılınmasını sağlayacak şekilde kurulmaktadır.

Hegemonik erkeklik otorite konumuna silah zoru veya tehditle geçmez; özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızarak, üretim yapıları, ev hayatının tasarımı, dinsel öğretiler ve kitle iletişimi gibi araçlar sayesinde meşruiyet kazanır (Connell, 2016, s. 269). Şiddet, buradaki otoriteyi destekleyen bir unsur olmakla birlikte, hegemonyanın esas alameti, genellikle doğrudan şiddete başvurmadan otorite üzerinde hak iddia edebilmesi ve toplumsal olarak kabul görebilmesidir (Connell, 2019, s. 151). Buna paralel olarak, hegemonya mutlak bir kültürel egemenlik kurarak, “öteki”lerin yok edilmesi için çalışmaz; onları ortadan kaldırmak yerine madun konumuna çeker. Peki, kimdir bu hegemonikleşemeyen “öteki” erkekler? Connell “madunlaştırma”, “marjinalleştirme” ve “suç ortaklığı” olarak

tanımladığı üç farklı pozisyonundan söz eder. Meşruiyet alanından dışlanan ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin en altına yerleştirilenler, eşcinsel erkekler ve “hanım evladı”, “korkak”, “pısırik” ve “ana kuzusu” gibi damgalarla “kadınsılaştırılan” ve “tabi kılınan” erkeklerdir. Böyle bir madunlaştırmaya ek olarak, toplumsal cinsiyetin ırk ve sınıf gibi dinamiklerle bağı çerçevesinde, örneğin beyaz erkekler hegemonikleşirken, siyah erkekler marjinalleştirilmektedir (s. 153-156). Erkeklerin çoğunluğuysa hegemonik pozisyona erişemeseler de madun veya marjinal hâle gelmezler. Bu erkekler, hegemonik modele uygun davranmadıkları hâlde eşitsiz toplumsal cinsiyet düzenini sürdürerek ondan beslenirler ve kadınların tabi kılınmasından fayda sağlarlar. Hegemonyayla kurulan bu suç ortaklığı, mevcut cinsiyet düzeninin devamlılığını sağlayan unsurlardan biridir (Barutçu, 2020, s. 170). Connell’in çizdiği bu çerçevenin kısıtlayıcı ve genellemeci bir algıya yol açmaması için, marjinallikten hegemonikliğe kadar bahsi geçen tüm kategorilerin, tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak değişime açık olduğunu unutmamak gerekir.

Connell’in çalışmaları cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin yalnızca kadınlar ve erkekler arasında değil, erkekler ve “öteki” erkekler arasında da kurulduğunu su yüzüne çıkarması açısından son derece önemlidir. Bununla birlikte, Türkçe edebiyatı eleştirel erkeklik çalışmalarından yararlanarak inceleyen araştırmacıların genellikle Connell’in çizdiği teorik çerçeveye bağlı kaldığı ve bunun dışına çıkmadığı görülmektedir. Hegemonik erkeklik kavramı, edebî metinler için oldukça verimli bir yorum imkânı sunar ve birçok araştırmacı bu imkânları ustalıkla kullanarak değerli çalışmalar ortaya koymuştur. Şenol Topçu ve Murat Göç-Bilgin’in *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi* için hazırladıkları “Edebiyata Eleştirel Erkeklik Perspektifinden Bakanlar İçin Bir Kaynakça Önerisi”, bu değerli çalışmaların hepsini içermese de zengin bir eleştiri külliyatı oluştuğunu ve alana yönelik ilginin son

yıllarda giderek arttığını kanıtlamaktadır (2021). Yine de, özellikle kaynakçanın kapsamı dışında kalan lisansüstü çalışmalara bakıldığında, sanki eleştirel erkeklik çalışmaları yalnızca Connell’in yazdıklarından ibaretmiş gibi bir manzarayla karşılaşılmalıdır. Çoğunu yüksek lisans tezlerinin oluşturduğu bu incelemeler, az sayıda yenilikçi ve kışkırtıcı okumayı içerse de, ağırlıklı olarak Connell’in cinsiyet düzeni teorisini bir kalıp gibi kurmaca metinlere yerleştiren ve betimleyici tespitlerin ötesine geçmeyen bir niteliğe sahiptir.¹ Bu çalışmada, böyle bir tekrara düşmekten kaçınmaya özen gösterildi. Connell’in yol gösterici kavramsallaştırmasından yararlanılırken, bu kaynak edebî metinlerin içine yerleştirilecek bir şema olarak araçsallaştırılmadı. Ayrıca, eleştirel erkeklik ve toplumsal cinsiyet çalışma alanlarına Connell dışında katkı yapan isimlerin yazdıkları tartışmalara dâhil edilerek teorik zemin genişletildi. Normatif erkeklik tanımlarının, bu tanımları hem içselleştirebilen hem de içselleştiremeyen erkeklere zarar verdiğini ileri süren Joseph Pleck’in (1981, 1995), hastalıkların erkeklikleri hangi yönlerden zedelediğini araştıran Kathy Charmaz’ın (1995), erkekliklerin militarizm ve milliyetçilikle kurduğu yakın ilişkiye odaklanan Joane Nagel (2005), George L. Mosse (1996), Cynthia Enloe (2003), Yaşar Tolga Cora (2013) ve Güven Gürkan Öztan’ın (2013), iş piyasaları ile modern cinsiyet rejimleri arasındaki geçişliliği irdeleyen David H. J. Morgan (1990), Serpil Sancar (2016), David Collinson ve Jeff Hearn’ün (1996) ve toplumsal cinsiyetli bir öz beklentisini eleştirerek cinsiyetin performatifliğine ve akışkanlığına vurgu yapan Judith Butler (2014), Ezgi Sarıtaş (2020) ve Anamarie Jagose’nin (2017) çalışmaları,

¹ Sayıca oldukça az olmakla birlikte, Türkçe edebiyatı eleştirel erkeklik çalışmaları ekseninde irdeleyen “Cold War Masculinities in Turkish Literature: A Survey of March 12 Novels” (Günay-Erkol, 2008), “17-18-19. Yüzyıl Osmanlı Yazınında Erkek-lik(ler) Kurgusu” (Gökpınar, 2016), “19. Yüzyıl Cep Romanlarının Beden - Zihin Denetimi ve Romantik İlişkilenme Biçimleri Açısından Modernleşmedeki Yeri” (Sezen, 2019) ve “Türk Romanında Erkeklik ve Milliyetçilik” (Gür, 2018) gibi nitelikli doktora tezleri de mevcuttur. Türkiye’de eleştirel erkeklik çalışmaları alanında yapılan çalışmaların genel bir dökümünü sunan bir kaynakça için bkz: Topçu, Ş. (2018). Erkeklik çalışmaları kaynakçası. *Toplum ve Bilim*, 145, 289-330.

sözü edilen genişlemeyi sağlayan kaynaklar oldu. Bu isimler arasından özellikle Butler’ın yazdıkları, tezde erkekliğin nasıl inşa, icra ve temsil edildiğini anlamlandırmak açısından önemli bir kılavuzdu. Onun doğallaştırılmış bilgi olarak başvurduğumuz toplumsal cinsiyet kategorilerinin aslında değiştirilebilecek ve üzerinde oynanabilecek bir “gerçek” olduğunu vurgulaması, toplumsal cinsiyetin “gerçekliğinin” zayıflığını teşhir etmektedir (Butler, 2014, s. 28-29). Toplumsal cinsiyet kimlikleri bir hakikate değil, bir “yapma edimi”ne dayanır; dolayısıyla kendiliğinden verili olan değil, performatif olarak inşa edilen toplumsal cinsiyet ifadelerinden söz etmek gerekir (s. 77). Kadınlık ve erkeklik gibi kategorilere dair hakikatin zayıflığı kavrandığında, toplumsal cinsiyet normlarının şiddet içeren bir biçimde gerçekliğin sınırlarını belirlediğini görmek ve Tanpınar karakterlerinin böyle bir şiddete karşı koymak için geliştirdiği stratejileri takip etmek kolaylaşmaktadır.

Çalışmada Tanpınar romanlarındaki erkeklik temsilleri, yukarıda kısaca özetlenen kuramsal çerçeve vasıtasıyla incelenirken, bir yandan da Tanpınar hakkında bugüne kadar yapılmış çalışmaların oluşturduğu geniş araştırma külliyatıyla üretici bir diyalog kurmaya gayret edilmiştir. Bu bağlamda tezin yapısını oluştururken öne çıkan konulardan biri, Tanpınar eleştirilerinin eleştirisine ciddi bir yer ayırmaktır. Aşağıda Tanpınar çalışmaları külliyatının ağırlık verdiği temel meselelerin eleştirel bir tartışması sunulurken, bu incelemelerin ihmal ettiği noktalar üzerinden, tezin çağdaş Tanpınar araştırmalarına yaptığı somut katkı ortaya konmaktadır.

1.2 Tanpınar çalışmalarındaki genel eğilimler

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Türkçe edebiyat alanında üzerine en çok çalışılmış yazarlardan biri olduğu, Abdullah Uçman ve Handan İnci’nin hazırladığı *Bir Gül Bu*

Karanlıklarda adlı derlemede ve *Hece Dergisi*'nin her tekrar baskıda güncellenen “Arafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar” başlıklı özel dosyasında sunulan Tanpınar çalışmaları bibliyografyalarında görülmektedir (2008, s. 784-877; Dirin ve Özdemir, 2016, s. 673-686; Günaydın, 2016, s. 687-738). Yazara ve edebiyatına dair yüzlerce incelemenin varlığı, Tanpınar romanlarını ele alan yeni bir çalışmaya gerek var mı sorusunu haklı bir soru hâline getirir. Tanpınar hakkında yazmanın en büyük zorluklarından biri de onun edebiyatı üzerine yazılmış zengin birikimle yüzleşmek ve bugüne kadar yazılanların ötesine geçmektir. Bu nedenle roman incelemelerine başlamadan önce son olarak, çalışmanın önceki Tanpınar incelemelerinden farklılaşarak açacağı yeni yorum alanlarına değinilecektir.

Tanpınar yazını ele alan incelemeler en kaba hâliyle iki başlığa ayrılabilir: Romanların dışına bakanlar ve romanların içine bakanlar. Romanların dışına bakanlar olarak adlandırılan ilk grup, Tanpınar yazınındaki yekparelik arayışını, Türkiye'nin savaşlarla geçen zorlu yıllarında ortaya çıkan ulus tahayyülü ve modernite tartışmaları, geçmiş-bugün-gelecek kopukluğu, bu kopuklukta Osmanlı mirasıyla hesaplaşma ve Doğu-Batı arasında ikiye bölünme gibi meselelerin üzerinde durarak ele alırlar (Günay-Erkol, 2016, s. 251). Bu bağlamda romanlardaki müzik, resim, şehir ve zaman tartışmaları, kurmacanın dışında olup biten sosyopolitik koşullara dayanarak yorumlanır (Aktaş, 1998; Hilav, 1973; Işın, 2008; Kahraman, 2000; Moran, 2007; Oktay, 1995; Pamuk, 1995; Türkeş, 2008). Tanpınar, bütün bu meseleler hakkındaki görüşlerini roman karakterleri aracılığıyla kurmacanın malzemesi yapmış bir yazar olarak, romanın dışına bakan bu yorumları çağırmaktadır denilebilir. Bu çağırının bir yan etkisi, Tanpınar edebiyatının ağırlıklı olarak bu çerçevede değerlendirilmesi olmuş; romanların kendi iç dinamiklerine

bağlı kalıp “yazarın felsefesi ile politik görüşlerinden” ayrılarak karakter temsillerine odaklanan değerlendirmeler gölgede kalmıştır (Günay-Erkol, 2016, s. 251).

Tanpınar romanlarının içine bakan ikinci grup, ilkinde kıyasla daha az sayıda çalışmadan meydana gelir. Romanlardaki karakter temsillerini irdeleyen bu incelemelerde, daha çok psikanalitik eleştiri çerçevesinde şekillenen okumalarla karşılaşılır. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*’da Jale Parla, Tanpınar’ın “roman dünyasındaki güdük kalmış yazar kişileri” incelemenin anahtarının psikanalitik okumalarda olduğunu yazar (2012, s. 21). “Hasta Sıhhatler Bozuk Saatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım” makalesiyle Sûha Oğuzertem (2018), *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Eleştirel Bir Deneme* başlıklı çalışmasıyla Oğuz Demiralp (2001), *Boşluğa Açılan Kapı: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlı Bir Bakış* kitabıyla Haluk Sunat (2004) ve *Kör Ayna Kayıp Şark ile Benden Önce Bir Başkası*’nda derlediği incelemeleriyle Nurdan Gürbilek (2010, 2016), psikanaliz ile Tanpınar edebiyatındaki eksik karakterleri yorumlayan araştırmacılar arasında en çok referans verilenlerden birkaçıdır. Tanpınar, romanlara dışarıdan bakan değerlendirmeleri çağırıldığı gibi, Freud’a, Oedipal karmaşaya, Dr. Ramiz gibi karakterlerle analiz faaliyetine açıkça göndermeler yaparak bu psikanalitik yorumları da çağırır. Bu araştırmacıların birçoğu Tanpınar edebiyatına zihin açıcı yorumlar getirirler de zaman zaman psikanalitik bakış, romanlardaki cinsiyet kimliği politikalarına dair tartışmaların göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Örneğin Nurdan Gürbilek, Tanpınar’daki ruhsal huzursuzluğun “erilleşme savaşıyla” değil, “bir anne yitimiyle, bir tamlik kaybıyla” ilişkilendirildiğini yazar (2010, s. 143). Burada romanlardaki Oedipal çatışmaya odaklanılırken, karakterlerin bir yandan da cinsiyet hiyerarşisi içinde kendi erkekliklerini kanıtlama mücadelesine girdiği gözden kaçırılmaktadır. Romanlarda hem psikanalize hem de sosyopolitik

okumalara yöneltilen çağrılar nedeniyle cinsiyet kimliği tartışması ıskalanmaktadır; bu tez çalışması ise geçmişte büyük ölçüde ıskalanan bu tartışma üzerine temellendirilmektedir.

Tanpınar romanlarını toplumsal cinsiyet odağıyla ele alan hiçbir inceleme yok demek de doğru olmayacaktır.² Romanları bu çerçevede inceleyen en kapsamlı çalışma, Handan İnci'nin *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar Romanlarında Aşk ve Kadın*'dir (2014). İnci'nin romanlardaki âşık olunan kadın karakterleri ayrıntılı bir biçimde ele alması, bu kadınların taşıdığı ortaklıkları takip ederek Tanpınar edebiyatının bütüncül dünyasının giriş kapısına varıldığını tespit etmesi önemli katkılardır. Bununla birlikte çalışmada erkek karakterler hakkında özcü ve genellemeci sayılabilecek çıkarımlar yapılarak romanlarda iki erkek tipi bulunduğu, birinin güçlü ve iradeli, diğerrinin de silik ve beceriksiz olarak tanımlanabileceği ve bu iki tipin aşkta birbirine rakip olduğu savunulmaktadır (s. 16). Oysa romanları incelerken daha detaylı şekilde açıkladığım gibi, neredeyse hiçbir erkek karakter iki zıt kategoriye sığacak şekilde temsil edilmemiştir. *Huzur*'da sakatlığı ve hastalığıyla çizilen İhsan, güçlü ve iradeli tip kalıbına sıkıştırılabilir mi? *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal vatan kahramanlarının iktidarının altını oyarken, yalnızca beceriksizliğiyle tanımlanabilir mi? Çoğaltılabilecek bu örnekler, karakterlerin ikili karşıtlıklara sığdırılamayacağını kanıtlayarak, bu konuda indirgemelere kapılmayan okumalara ihtiyaç olduğunu hatırlatır.

İnci'nin çalışması dışında, Jale Özata Dirlikyapan'ın "Tanpınar'ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar" başlığını taşıyan yazısı, yazarın eserlerindeki toplumsal cinsiyet kurgularına odaklanan bir diğerr önemli incelemedir. Başlığından

² Burada yer verdiğim iki örnek, Tanpınar'ın tek bir metnine değil, külliyatının geneline toplumsal cinsiyet odağıyla yaklaşan incelemelerdir. Tek bir Tanpınar metnindeki toplumsal cinsiyet kurgularını ele alan diğerr çalışmalara, tezde ilgili romanların incelendiğı bölümlerde değinilmiştir.

anlaşılabileceği gibi, psikanalitik çerçevesi nedeniyle yukarıda bahsettiğim ikinci gruba dâhil edilebilecek bu incelemenin, Tanpınar’da kendi olma vurgusunun erkeklikle yakın ilişkisine dikkat çekmesi açısından benim temel argümanımla benzeşen tarafları vardır. Ne var ki yazıda toplumsal cinsiyet kimliklerinden söz edilirken, bu odakla uyumlu –eleştirel erkeklik çalışmaları gibi– bir teorik çerçeveden yararlanılmaması, birtakım sorunlar doğurur. Örneğin erkek karakterlerin “toplumsal cinsiyet rolleri açısından ‘normal’ bir erkekliği” sahiplenmenin gerekliliğiyle yüzleştigiine değinilirken, buradaki “normal”in ne olduğu netleşmemekte, dolayısıyla karakterlerin hegemonik erkeklik normları karşısında eksik kalmaları ve bu eksikliğin yarattığı baskıyla mücadele etmeleri gibi meseleler somutlaşmamaktadır (2019, s. 110). Dahası, yazarın kurmacalarında kadın ve erkekleri “cinsiyetçi klişelere hapsettiği” iddiası, romanlarda bu klişelere bağlı kalarak kendilerini var edemeyen karakterlerin yaşadığı sıkıntılar üzerinden toplumsal cinsiyet kurgularına yönelik bir eleştirinin gündeme getirildiğini yok saymaktadır (s. 122). Özata Dirlikyapan, Tanpınar’da dişil ve erili “tipleştirme” eğiliminin ağır bastığını ve “dişili erilin, erili dişilin içinde anlamak” çabasının bulunmadığını öne sürerkense kadın karakterlerin erkeklik icra edebildiğinin üzerinden atlar (s. 120). Bu atlama sebebiyle, *Sahnenin Dışındakiler* romanında İhsan karakterinin Sabiha’nın el hareketlerini taklit etmesini, erkeğin kadını taklidi ve “kendini onun bedenine vererek bütünleme” isteği üzerinden yorumlar (s. 115). Oysa romanı incelediğim dördüncü bölümde daha detaylı biçimde açıkladığım gibi, Sabiha’nın el hareketleri, romanda erkeklerin el hareketlerine benzetilmektedir, bu nedenle İhsan’ın Sabiha’yı taklit ederken aslında erkekliğin bedensel icrasını ondan öğrendiği görülmektedir. Birkaç örneğine yer verdiğim bu gibi yorumlarla inceleme, Tanpınar edebiyatının birbiriyle tartışmalı sesler barındırsa da “tek sesli bir edebiyat”

olduğu sonucuna varır (s. 107). Fakat yazarın yapıtlarında, cinsiyetçiliğın cinsiyetçilik eleştirisiyle aynı anda varlığını sürdürmesi gibi, neredeyse her fikir, aksiyile yan yana yer alır; biri öbürüne yeğlenmez. Bu sebeple bu çalışma, Tanpınar edebiyatının tek sesliliğı tespitine karşı çıkarak yazarın herhangi bir tekilliğe indirgenemeyecek, sabitlenmesi güç, ikircimli metinler ürettiğini ileri sürer.

Tanpınar'ın eserlerinde tekrar tekrar karşımıza çıksa da henüz derinlikli bir biçimde tartışılmamış olan “kendini bir erkek olarak yapma” meselesini irdeleyen bu tez çalışması, romanlardaki karmaşık yapıyı ikili karşıtıllıklara tutunmadan yorumlamayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda ilk olarak, Tanpınar'ın ilk romanı *Mahur Beste*'deki erkeklik kurguları masaya yatırılmaktadır.

BÖLÜM 2

MAHUR BESTE'DE BABALAR VE EVLATLAR

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste*, 1944'te *Ülkü Mecmuası*'nda tefrika edilir. Yirmi sekiz sayı süren tefrikanın sonucunda roman tamamlanmamıştır; ancak 1945'te aynı dergide, yazar-anlatıcının romanın ana karakteri Behçet Bey'e romanı neden tamamlamadığını açıkladığı, "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" başlıklı bir bölüm daha yayımlanır. 1975'te, yazarın ölümünden on üç yıl sonra, *Mahur Beste* kitap olarak yayımlandığında bu mektup romanın sonuna eklenir.³

Roman, başkahraman Behçet Bey'in Osmanlı'nın son yıllarında geçen çocukluk ve gençlik yıllarını hatırlamasıyla açılır. "İki Uyku Arasındaki Düşünceler" başlıklı ilk bölümde, 1952-3 yıllarındaki anlatı şimdinde yetmişli yaşlarında olan bu karakterin, hizmetçisiyle yaşadığı evinde, dış dünyaya büyük ölçüde kapalı, meraklısı olduğu eski eşyalarla uğraşarak günlerini geçirdiğini öğreniriz. İlk bölümdeki geriye dönüşler, ikinci bölüm olan "Baba ile Oğul"da genişletilir, çocukluğundan itibaren baskın bir baba figürü karşısında kendi kimliğini kurmaya çalışan Behçet Bey'i daha yakından tanırız. Roman Behçet Bey'in yakın çevresindekilerin hayatlarına açılarak genişler, "İki Dünür" bölümünde Behçet Bey'in babası İsmail Molla ile kayınpederi Ata Molla arasındaki çatışmalı ilişki anlatılır ve Ata Molla'nın kızı Atiye ile ne kadar yakın olduğu gösterilir. "Behçet Bey'in Evlilik Yılları" bölümündeyse Atiye'nin evlendiği günden itibaren kendisine yakıştırmasa da bir çocuk gibi baktığı kocasıyla, ölene kadar geçirdiği on yıllık süreç

³ Tanpınar Merkezi Müdürü Handan İnci, *Cumhuriyet Gazetesi*'ne verdiği röportajda, Tanpınar arşivinde *Mahur Beste*'nin yeni bölümlerinin bulunduğundan bahsetmiş; ancak tezin hazırlandığı süreçte bu bölümler yayımlanmamıştır (Ak, 2018).

detaylandırılır. Atiye, kocasını kendi gözünde yüceltmek için siyasete girmeye teşvik eder ve onu İttihat ve Terakki örgütlenmesinden Sabri Hoca’yla tanıştırır. “Garip Bir İhtilalci” bölümünde babasız büyüyen Sabri Hoca’nın tanıtılmasıyla roman, yolları farklı sebeplerle kesişmiş Ata Molla’nın damadı Halit Bey, onun babası Sırmakeş Nuri Bey, Nuri Bey’in tanıdığı sarraf Agop Efendi, onun keman hocası Soloski gibi çeşitli karakterlerin birinden diğerine atlayarak ve onların yaşamlarından kesitler vererek ilerler. En sonda Behçet Bey’in hikâyesine geri dönüş ise yazar-anlatıcının Behçet Bey’e yazdığı mektupla kurulur. Cevap niteliğindeki bu mektuptan, Behçet Bey’in yazara kendi hikâyesini neden yarım bıraktığını soran bir mektup gönderdiğini anlarız. Behçet Bey’in mektubuna kitapta yer verilmemiştir; ancak yazar-anlatıcı, kendi cevabında Behçet Bey’den alıntılar yaparak bu mektupta kahramanının kendisinden nasıl hesap sorduğunu aktarır ve metnini neden tamamlayamadığını açıklamaya çalışır. Bu açıklamaya göre Behçet Bey geçmişten gelip yazar-anlatıcıyla sohbet etmiş, velut anlatımıyla çok eski şeylerden ve eski insanlardan bahsetmiş; yazar-anlatıcı da Behçet Bey’le beraber gelip etrafında toplanan büyük kalabalığı sahneye taşımakta ve onları orkestralamakta zorlanmıştır. Behçet Bey’e onu yarım bırakmayacağını ve bu işi bitireceğinin sözünü veren yazar-anlatıcının bu son cümleleri romanı sonlandırır.

Tanpınar *Mahur Beste*’nin yazar-anlatıcısı üzerinden kendi niyetini dile getirmiş olabilir, çünkü 4 Şubat 1950’de Bedrettin Tuncel’e gönderdiği mektupta şunları yazar: “Ülkü mecmuasındaki *Mahur Beste* tefrikalarını bulup göndermene ne çok sevindim. Beni nasıl minnettar ettin! Ben o sayede kitabı bitireceğim ve basacağım” (aktaran Fedai, 2016, s. 318). Yazarın buradaki tasarısı o hayattayken gerçekleşmemiştir ancak, onun Behçet Bey’in peşini bıraktığını da söyleyemeyiz, çünkü *Mahur Beste*, Tanpınar’ın üç romanlık nehir anlatısını başlatan kitap olur.

Behçet Bey ve Atiye gibi karakterler, *Mahur Beste*'yi izleyen iki romanda, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de yeniden okur karşısına çıkarlar.

Mahur Beste'nin hem bu üçleme hem de genel olarak Tanpınar külliyatı içindeki yerini dikkatle değerlendirmek gerekir, çünkü roman üzerine yazmış birçok ismin de vurguladığı gibi, yazarın diğer eserlerinde tartışacağı birçok temel meselenin sorgulanmaya başladığı yer burasıdır: Ur-roman olarak değerlendirilebilecek *Mahur Beste*, Tanpınar edebiyatının bir özeti gibidir (Oğuzertem, 1994, s. 11; Özgüven, 2008, s. 407; Fedai, 2016, s. 313). Tezin bu bölümünde Tanpınar'ın tüm romanlarında geri döneceği bir mesele olarak erkeklik normlarının sorgulanışının *Mahur Beste*'de başladığını iddia ediyorum. Bu çerçevede Behçet Bey ve İsmail Molla arasındaki çalkantılı ilişkiye, ardından Ata Molla ve Atiye arasındaki sıkı bağa, son olarak da Sabri Hoca'yla babası arasındaki iletişimsizliğe odaklanıyorum. Baba-evlat bağlarını bu karakterler üzerinden incelerken, öncelikle erkeklik hakkındaki toplumsal beklentileri karşılayamadığı için Behçet Bey'in yalnızca zaatlardan, bu beklentileri büyük oranda yerine getirdiği için babası İsmail Molla'nınsa eril güçten ibaret birer zıt kutup olarak yorumlanmasına karşı çıkıyorum. Hem roman içindeki diğer kişiler hem de roman dışındaki eleştirmenler tarafından Behçet Bey'in karakter yoksunluğuyla, İsmail Molla'nınsa tahakkümlü bir tabiatla damgalanmasının altında, erkeklığe dair geleneksel tanımların yarattığı ön yargıların yattığını ileri sürüyorum.

Mahur Beste üzerine bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışma, Süha Oğuzertem'in "The Dead Tree of Compassion: Existence, Imagination, Love, and Narcissism in Tanpınar's *Mahur Beste*" başlıklı doktora tezidir (1994). Bu incelemede, Behçet Bey'in psikolojik/karakteristik kurgulanışının kurmacanın kurgulanış mantığıyla paralel olması gibi, dikkate alınması gereken tespitler yer

alırken, romanın belirli psikanalitik kavramlar çerçevesinde değerlendirilmesi, karakterlerin belli kalıplara oturtulmasını beraberinde getirmiştir. Örneğin, Oğuzertem Behçet Bey ve İsmail Molla hakkında “baba neyse, oğlunun tam aksi” olduğunu, babanın “baskıcı efendi” rolünün karşısında oğlunun “itaatkâr, pasif, ‘kadınsı’ pozisyona” çekildiğini, bu efendi-köle benzeri ilişkinin “narsistik bağımlılık” olarak açıklanabileceğini yazar (s. 180-187).

Tanpınar çalışmaları dendiğinde akla ilk gelen isimlerden olan Handan İnci, Tanpınar romanlarında aşkın ve kadınların temsilini ele aldığı *Orpheus’un Şarkısı*’nda Oğuzertem’inkine benzer karşıtlıklar üzerinden ilerler: *Mahur Beste*’de “baba-oğul arasındaki eril güç farkı”na dikkat çekerken Behçet’in “tutuk, yenik ve eksik” kaldığından, İsmail Molla’nınsa “oğluyla taban tabana zıt bir erkek” olduğundan bahseder (2014, s. 68-70). Behçet Bey Tanpınar’ın “çevresinin dikkatini çekebilecek özelliği olmayan, silik, beceriksiz” erkeklerindendir (s. 16).

Tanpınar’ı okurken Oğuzertem ve İnci gibi metin analizine öncelik veren İbrahim Şahin, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Haz ve Günah* adlı kitabında Tanpınar eserlerinde dilin estetik karakterini inceleyerek yazarın dilden bir ütopya kurduğunu ileri sürer. Ona göre her şeyin dil yoluyla inşa edilmesi eylemi gereksiz kılmaktadır; aksiyonu ıskalamak anlamına gelen eylemsizlik, edilginliği doğurur. Tanpınar karakterleri akıp giden hayatı seyrederken edilgin kalan öznelerdir (2012, s. 403). Bir türlü eyleme geçemediği için melankolikleşen bu öznelerden biri de elbette Behçet Bey’dir (s. 408).

Oğuzertem, İnci ve Şahin gibi Tanpınar edebiyatı hakkında çok sayıda nitelikli çalışma yapmış olan Mehmet Samsakçı, bu çalışmalarını *Tanpınar’ın Eşiğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar Üzerine Düşünceler* kitabında toplamıştır (2014). *Mahur Beste*’deki baba-oğul ilişkisini irdelediği yazısında Samsakçı, Behçet Bey’in

Abdülaziz ve Abdülhamit devirlerinin muhteris, güçlü ve güçlü görünmesini bilen ‘erkek’ politikacı ve âlimleri arasında pasif, sessiz, etkisiz kalmaya” mahkûm olduğunu savunur (s. 19). O, “eşyaya sindirebilecek şahsiyeti, kendisine ait bir dünyası, rengi, tavrı ve zevki olmayan” bir karakterdir (s. 20).

2016’ya geldiğimizde, *Middle Eastern Literatures* dergisinde yayımlanan Tanpınar dosyası, Tanpınar çalışmalarına yeni bakışlar getiren makaleleri bir araya getirerek alana önemli bir katkı sunmuştur. Bu dosya içinde yayımlanan “‘What if One Day Things Go Mad?’: The Unruly Objects of Tanpınar’s Modernism” başlıklı makalesinde Sibel Irzık, Behçet Bey’in eski eşyalara düşkünlüğünü, Batılılaşma ve modernleşmeyle birlikte Osmanlı’da yaşanan kültürel miras kaybıyla baş etme çabası olarak okuyarak *Mahur Beste*’ye yenilikçi bir yorum getirir. Ancak bu yorumun içinde Behçet’in baskısız ve sevgisiz bir babanın gölgesi altına sığınırken hem cinsellikte hem de genel olarak aksiyon almada pasif kaldığı fikrini muhafaza eder (2017, s. 207).⁴

Tüm bu eleştirmenlerin incelemelerinde, egemenlik arzusunda ısrarcı olmayan bir erkeklik biçiminin eylemsizlikle, pasiflikle, siliklikle ve beceriksizlikle tanımlanması, Behçet’in eylemlerinin, becerilerinin, ilgi alanlarının ve karakterinin üzerini bir perde gibi örter. Farklı akademik çalışmalarda tekrar tekrar beliren bu örtü, cinsiyet kimliklerine dair özcü bakışı ve “erkek böyle davranmalı” algılarını ne kadar yaygın biçimde içselleştirmiş olduğumuzun göstergesidir. İncelememde bu ön yargıların ötesine geçerek, elimizde keskin ikiliklere indirgenemeyecek karmaşıklıkta, güç dengelerinin sabitlenmediği, belirsizlikleriyle öne çıkan bir metin olduğunu vurguluyorum. Behçet Bey ve İsmail Molla ilişkisinin karmaşıklığını

⁴ Bilge Ulusman’ın *Masculinities Journal*’ın “Research in Progress” bölümünde yayımlanan “*Mahur Beste*’de Erkekliğin İnşası ve Ötekinin İfşası” başlıklı inceleme taslağında da burada verdiğim örneklere benzer şekilde, ikili karşıtlığa dayalı bakış sürdürülür (2019). Ulusman’ın henüz tamamlanmamış bir araştırma olduğu için yukarıda yer verdiğim çalışmalar arasına alınmamıştır.

tartıştıktan sonra, babası tarafından yetiştirilmiş bir kadın olarak Atiye'nin kendini büyük oranda egemen erkeklik nitelikleriyle özdeşleştirdiğini iddia ediyorum. Bu karakter aracılığıyla romanda, kadının güç kazanmasının tek yolunun erkekleşmek oluşunun eleştirildiğini ifşa ediyorum. Son olarak, Sabri Hoca'ya odaklanarak babasız büyüyen bu karakterin, kendini yapmış bir erkek hâline gelemediği tespitini temellendiriyorum. Hoca ile Behçet Bey'i kıyaslayarak, Sabri'nin babalarını öldürmesinin eylem adamı olmasını sağlamadığını vurguluyor; böylece eksiksiz bir erkeklik kurgusunun imkânsızlığının ortaya koyulduğu tartışıyorum.

2.1 Ezen-ezilen ikiliğini aşmak

Mahur Beste'nin ana karakteri Behçet Bey ve babası İsmail Molla'nın karakterizasyonunun incelenmesi, tezin bu alt bölümünün temel ağırlığını oluşturmaktadır. Bu iki karakter özellikle bir arada ele alınmıştır, çünkü ilk bakışta roman, onlar arasında bir ikili karşıtlık kurulduğu izlenimini verir. Bu doğrultuda onlar arasında keskin bir ezen-ezilen, Tanrı-kul, tamam erkek-eksik erkek ikiliği gözlemlenir. Ancak daha detaylı bir inceleme, bu iki karakter arasında basit bir karşıtlıktan ibaret olmayan, iktidara dayanan ama iktidarla müzakere ve mücadeleyi de içeren bir ilişki kurulduğunu ortaya koymaktadır. Bunun için öncelikle hegemonik erkeklik tanımlarına yakınlığıyla güçlü bir erkeklik sergileyen İsmail Molla'nın bu gücünü nasıl kötüye kullandığını tartışıyorum. Norm olarak kurulan erkeklikle kötülük etme potansiyelinin iç içe geçmesini baba figürü üzerinden ele alan Tanpınar'ın, erkeklik eleştirisinin ilk adımını burada attığını iddia ediyorum. Ardından Behçet Bey'e odaklanılarak, bu normlara uymamanın sonuçlarını sorunsallaştırıyorum. İkincil konuma itilerek tabi kılınan bir erkeklik sergileyen Behçet Bey'in, eril iktidarla baş etmek için çeşitli direniş stratejileri geliştirse de

başkalarının gözünde kimliksiz bir adam olmaktan kurtulamamasını masaya yatırıyor; son olarak da Behçet Bey'in yeterince "erkeksi" olamayışını, kadınsılıkla ve eşcinsellikle eşdeğer konumlandırıan eleştirmenlerin değerlendirmelerindeki sorunların üzerinde duruyorum.

İsmail Molla ve Behçet Bey'in erkeklik icralarını yorumlamaya geçmeden önce, baba-oğulun romandaki tasvirlerinden kısaca bahsetmem gerekir. *Mahur Beste*'nin daha ilk sayfalarında, başkahramanın "zavallı," "küçük" ve "biçare" bir adam olarak anlatıldığı görülür (Tanpınar, 2012, s. 10). Behçet Bey'in ince sesi, kısacık boyu, temiz yüzü, bir kuklayı anımsatan görünüşü, kibar ve zarif davranışları roman boyunca tekrar tekrar vurgulanır. Onun hayatında "zayıf yaradılışının kendisine doğduğu andan itibaren çizdiği yoldan en ufak bir ayrılış bile" olmamıştır (s. 28). Haremden annesi ve dadısı tarafından büyütülen Behçet Bey, on dokuz yaşındayken babasının Mekke kadılığına sürülmesi sonucunda onlardan ayrılana kadar, çocuk muamelesi görmeye devam eder. Gençliğini çapkınlık yaparak veya güncel siyasetle ilgilenerken geçirmek yerine kendine özgü uğraşlar edinir; bunların başında da kitap ciltçiliği gelir. Tek başına olmaktan, ciltçilik gibi sabır ve tevekkül gerektiren işlerle uğraşmaktan memnun olan Behçet, hünkârın emretmesiyle, babasıyla sürtüşmeli bir arkadaşlık sürdüren Ata Molla'nın kızı Atiye ile evlendirileceğini öğrenir. Bu evlilik başlar başlamaz, Behçet'in karısı tarafından beğenilmeme korkusu haklı çıkar. Alımlı ve işveli eşi, daha nikâh günü onu kapı aralığından görünce kederinden bayılır. Gerdek gecesindeyse kısacık boyuyla ve utancından ne yapacağını bilemeyen ürkek hâlleriyle karşısına gelen kocasının suratına bir kahkaha patlatır. Böylece Behçet, bu evliliğin ne kendisine ne de Atiye'ye mutluluk getireceğini anlar. Bununla birlikte, evli kaldıkları on yıl boyunca

Atiye, çocuk gibi gördüğü kocasının bakımını üstlenir. On yılın sonundaysa onun “kadın inadı” yüzünden genç yaşta öldüğünü öğreniriz (s. 14).

Behçet Bey’e göre Atiye, evlendiği andan itibaren hülyalarının kül olmasına neden olan, “ömrünü kıran bu biçare”den nefret etmiş; kör talihine isyanını haykıracağı son anları iple çekmiş ve kısa sürede kendini ölecek raddeye getirmiştir (s. 15). Romanın sonundaki mektuptan öğrendiğimiz bir bilgiyse işin aslının bundan ibaret olmayabileceğini düşündürür. Yazar-anlatıcı mektupta Behçet’in Atiye’nin ilk aşkı Doktor Refik için “ufak bir seyahat” hazırladığını yazar ve Refik’in zatürreden ölümüne bunun sebep olduğunu ima eder. *Mahur Beste*’de netleştirilmeyen bu konunun detayları, üçlemenin diğer iki kitabında açıklanır. *Sahnenin Dışındakiler*’in ilk sayfalarında ana karakter Cemal, annesinin kuzeni olan Atiye Hanım’ın, İsmail Molla’nın açık fikirliliği sayesinde evdeki küçük toplantılara katılabildiğini, burada yeniden karşılaştığı Refik’e duyduğu aşkın tekrar dirildiğini aktarır. Bunu fark eden Behçet, Refik’i karısından uzaklaştırmak için Saray’a jurnaller ve Refik tevkif esnasında kalpten ölür. Atiye Hanım bu jurnalın bir müsveddesini bulunca Refik’in ölümüne kocasının sebep olduğunu öğrenir ve kısa sürede hastalanıp vefat eder. Cemal, Behçet’in hizmetçisi Şerife Hanım’dan öğrendiği bir rivayetten daha bahseder. Buna göre Behçet Atiye’nin Refik’le beraber sevdiği Mahur Beste’yi mırıldandığını duymuş ve karısını yastıkla boğmuştur (Tanpınar, 2017c, s. 9). Aynı rivayete *Huzur*’da küçük bir farkla yer verilir. Ana karakter Mümtaz’a babalık eden İhsan, ona bu eski zaman insanını anlatırken, Behçet Bey’in ölüm döşeğindeki karısının besteyi mırıldandığını duyunca eliyle ağzına birkaç kez vurduğunu ve kadının ölümüne belki de böylece sebep olduğunu söyler (Tanpınar, 2005, s. 56). Belli ki ağızdan ağıza aktarıldıkça farklılaşan bu rivayetin doğruluğuyse romanlar boyunca kesinleştirilmez. *Huzur*’da, *Sahnenin Dışındakiler*’de ve *Mahur Beste*’nin

başlangıcında yaşlanmış bir adam olarak karşımıza çıkan Behçet Bey, karısının ölümünün ardından, ciltlediği kitapları, tamiriyle uğraştığı eski saatleri ve antika eşyalarıyla baş başa kalmış; insanlardan kaçarak ölümü beklemektedir.

Yalnızlığı içinde ailesinin hayatta olduğu eski günleri anımsayan Behçet, yirmi yıldır neredeyse her gece rüyasında gördüğü babasına karşı asla muzaffer çıkamadığı kanısındadır. O, “bir nevi yarım tanrı gibi baktığı” bu adamı çok severken, babası oğlunu pısrıklığı ve zavallılığı nedeniyle beğenmez, hatta ondan tiksindir (Tanpınar, 2012, s. 34). Tahakkümlü tabiatı ve nüfuzlu şahsiyetiyle tasvir edilen İsmail Molla’nın en büyük derdi, oğlunun da bu özellikleri taşımasıdır:

Boyu kendisinden en az kırk santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenmiyor, onda kendi levent, atılgan, uçan, çapkın ve gerçekten efendi hayatının hiçbir tarafının devam etmeyeceğini anlıyordu. (s. 29)

Alıntıda görülebileceği gibi, İsmail Molla’nın gözünde kendisi yetişkin bir erkeğin sahip olması gereken bütün olumlu özellikleri bünyesinde toplamışken, oğlu bu niteliklerden mahrumdur. Bu iki karakterin cinsiyet kimliklerinin anlatımındaki farklılık, eleştirel erkeklik çalışmaları alanının temel metinlerinden biri olan “Homofobi Olarak Erkeklik” makalesinde Michael Kimmel’in yaptığı şu tespiti hatırlatır: “Bütün erkekler eşit yaratılmamıştır, . . . çünkü erkeklik tanımlarımıza toplumda eşit değer verilmemektedir” (Kimmel, 2013, s. 95). Bu saptama, belirli bir zamanda ve mekânda birden çok erkeklik kimliğinin varlığını sürdürdüğünü ve bu kimlikler arasında hiyerarşik bir ilişki kurulduğunu imler.

Erkekler arasındaki hiyerarşik ilişki, bizi giriş bölümünde üzerinde durulan hegemonik erkeklik kavramına getirir, zira söz konusu hiyerarşinin en tepesinde, en makbul ve ideal kimlik olarak hegemonik erkeklik yer alır. Kavramı literatüre kazandıran Raewyn Connell’in altını çizdiği üzere bir erkeklik biçimi, daima kültürel olarak diğerlerinden daha öne çıkar ve otorite üzerinde başarılı biçimde hak iddia

eder (2019, s. 150-151). İlk bakışta, *Mahur Beste*'de hegemonik erkekliğe en çok yaklaşan karakter İsmail Molla gibi gözüktür. Onun “mağrur yaratılış”ı “son zerresine kadar erkek”tir; bu nedenle de onda “her şey büyük ve kuvvetliye doğru gider”(Tanpınar, 2012, s. 32, 40). Zevklerini ihmal etmezken ölçülülüğü elden bırakmamasıyla bilinen bu adamı “bir çınar gibi görmek için muhakkak Behçet’in gözünden bakmak” gerekmez (s. 65, 40). Ata Molla da “birçok meziyetlerine hayran olduğu” eski dostunun sükûnet ve muvazeneye hâkim olduğunu görmekte, hatta kendisi bu özelliklere sahip olmadığı için ona karşı hırslanmaktadır (s. 48). Kimmel hegemonik erkekliği “öteki erkeklik biçimlerinin ölçüldüğü ve değerlendirildiği standart” olarak açıklar (2013, s. 95). Romanda Ata Molla ve Behçet’in erkeklikleri de İsmail Molla’ninkine kıyaslayarak kurulur. İsmail Molla, kendi dengeli kişiliğini ölçüt alarak dünürü için “nolur, bir parça muvazeneli olsa, böyle ikide bir çıldırmasa, herkesle didişmese, dostluğuna, düşmanlığına güvenilebilse” diye düşünür (Tanpınar, 2012, s. 48). Benzer şekilde oğlu hakkında da şu yorumu yapar:

Herkes kendisi gibi ‘fatih’ doğamaz, her adımında bir zafer borusu çalarak yürüyemezdi . . . [Behçet] bir yığın zavallılık içinde yüzüyordu. Hiçbir zaman tek başına mevcut olamayacak, daima ikinci ve orta olarak kalacak, uçmak nasip olmadan sürünecekti. (s. 31)

İsmail Molla kendi “üstün” niteliklerini taşımadığı için oğlunu ve dünürünü kendinden aşağıda görürken, onları ötekileştiren hatta zaman zaman ezen tutumunu gerekçelendirmektedir. Onun Behçet’e ve Ata Molla’ya karşı bu üstenci bakışı, romandaki hegemonik erkekliğe yönelik eleştirinin ilk işaretçisi olarak okunabilir.

Toplumda saygı gören, erkekliği olması gerektiği gibi yaşayan bir erkek olarak kurgulanan İsmail Molla, güce ve yetkinliğe sahip olmakla birlikte, romanda esasen olumlanan bir karakter olarak çizilmemektedir. Anlatıcı zaman zaman onun “yaradılıştan büyük ve kudretli” olduğu, “devrinin içinde parmakla gösterilen bir adam” hâline geldiği gibi ifadelerin yanında sıklıkla “bütün ömrünce kendine hayran

yaşamış” olduğu, “gururlu bir hodbinlik” içinde “nefsine karşı hürmetten başka hiçbir içtimai imanı” olmadığı konusunda yorumlarda bulunur (s. 35). Öyleyse Molla’nın büyüklüğü ve kudreti, beraberinde kendini beğenmişliği ve bencilliği getirmektedir; dahası, kendisi gibi olmayanları beğenmeme, onları baskı altına alma ve istediğı gibi kullanmayla sonuçlanmaktadır. Hegemonik erkeklik önce kadınların, ardından da ikincil konuma itilmiş erkeklerin üzerinde yükseldiğı için Molla’nın baskıcılığı hayatındaki kadınlara ve Ata Molla’yla Behçet gibi çocuk kalmış, “olgunlaşmamış” erkeklere yönelmektedir. “Her tenkidin üstünde kalan şahsiyetiyle etrafındakilerin hemen hepsini farkında olmadan esir gibi kullananlardan” biri olarak İsmail Molla Efendi, karısının “onunla evlendiğı günden itibaren, hayattaki bütün saadetini bu iradeye itaatta ve onun heveslerine katlanmada” görmesine neden olur (s. 28). Kadınlara bir kez kullanıp kenara atılacak nesneler gibi davranır, onların görüşlerini “sönük ve biçare” bulduğı için ciddiye almaz (s. 28, 29). Benzer şekilde kendinden zayıf gördüğü erkekleri de manipüle eder. Örneğin sırf kendini eğlendirmek ve kudretini hissedebilmek için, yukarıdaki alıntıda görülebileceğı gibi, iptidailikle tanımladığı Ata Molla’nın zaafalarını kullanarak onunla alay eder: “Kendi eliyle harekete getirdiğı bir yılanı sağan bir laboratuvar adamı dikkatiyle ve bu kadar kuvvetli ve tehlikeli bir mahlûku avuçlarında bilmenin verdiği keyifle onu dinlerdi” (s. 46). İktidarını dayatarak kendi erkekliğini inşa eden İsmail Molla’nın cefasını esas çekense oğlu Behçet Bey’dir.

Romanda İsmail Molla ile Behçet Bey arasındaki karmaşık ilişki hem baskıya, hem korkuya hem de tek taraflı bir sevgiye dayanır. Behçet, “baba sevgisini bir nevi din gibi alanlardandı[r]” (s. 28). Yer yer babasına kendini beğendirmek ve ona yetişmek için çırpındığını görürüz. Bu konuda akla ilk gelen sahne, babası gür sesiyle teganni ederken Behçet’in ona eşlik etmeye çalışmasıdır:

Behçet Bey, babasının sesini işitir işitmez yerinden fırlar, duvarda asılı tanburunu alır ve ona yavaştan refakate çalışırdı. Gür ve kendisinden emin sesin peşinde bu korka korka ilerleyiş kadar onu çıldırtan şey azdı. Tıpkı bir arslan izinde yürüyormuş gibi, sıtmal ve halecan içinde, başı küçük kollarının bir türlü tam kavrayamadığı tanburuna eğilmiş, olduğu yerden bu sesin gece içindeki macerasını düşünür, onun . . . durgun suda külçelendiğini zannederdi. (s. 21-22)

Babasının beğenisini kazanmak, Behçet'in en çok özlemini duyduğu şeylerden biridir, onun şarkısına tamburla eşlik etme çabasını bu beğeni arayışının bir uzantısı olarak görmek gerekir. Bu durum Kimmel'in yukarıda değinilen makalesindeki, "Bizler, bizi ezen ile özdeşim kurarak erkek oluruz" görüşüyle uyushmaktadır (2013, s. 98). Behçet için de en büyük baskı unsuru ve erkeklik modeli babasıdır. Bununla birlikte İsmail Molla, oğlunu anlamaya en yakın olduğu noktalarda bile onu beğenmek konusunda kendini ikna edemeyen bir baba figürü çizer. Egemen erkeklik kalıplarına girmeyen oğlunu kabullenememe hâlini en açıkça gördüğümüz sahne de Behçet'in cilt atölyesinde yaşanır. Onu ortalıkta göremediği bir gün annesi ve dadısından tavan arasında olduğunu duyunca, İsmail Molla oğlunun çapkınlık peşinde olduğunu zannederek ümitlenir. Oraya çıktığındaysa oğlunu ciltlenecek kitaplarla baş başayken bulur. "Kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzetti"ği Behçet'i, umduğu gibi erkekliğini sergilerken değil, tam aksine bir erkeğe yakışmayacak küçük işlerle uğraşırken gördüğü için hayal kırıklığına kapılır (Tanpınar, 2012, s. 29). Öte yandan, bu karşılaşmayla "ilk defa olarak, insani zaafın da bir nevi kudret olduğunu" öğrendiği, "kartal uçuşlarının alıp götürmediği yerlerde sabrın, küçük ve devamlı çalışmanın, kanaat ve tevekkülün birtakım şeyler, hatta çok iyi şeyler yapabileceğini samimiyetle düşünmüş" olduğu için onu anlamaya çok yaklaşmıştır (s. 31). Başka bir Behçet göreceği ümidiyle tavan arası merdivenlerine tırmanan İsmail Molla gibi biz okurlar da, kendini erkekliğiyle var etmiş bir babanın, geleneksel erkeklik tanımlarının dışında kalan oğlunu

sevebildiğini, beğenebildiğini görmek için ümitle okumaya devam ederiz. Ancak Molla Efendi gibi, bizim de ümitlerimiz boşa çıkar: “Molla Bey bu geceden sonra da Behçet Bey’i sevmeyi. Onun bir şeyi sevmesi için beğenmesi lazımdı. Behçet daha küçüktü, onu beğenemezdi” (s. 31). Bu alıntıda küçük olanı beğenemeyen, yalnızca ve yalnızca büyüğün peşinde koşmayı anlamlı bulan bu babayla oğulun arasına giren engeller, Joseph Pleck’in kavramsallaştırdığı “toplumsal cinsiyet rolünün baskısı paradigması”yla ilişkilendirilebilir.

Pleck, erkeklik hakkındaki kültürel standartların erkekler üzerinde yarattığı potansiyel olumsuz etkileri, *The Myth of Masculinity* kitabında ve “The Gender Role Strain Paradigm: An Update” makalesinde toplumsal cinsiyet rolünün baskısı paradigması başlığı altında irdeler ve üç temel görüş ileri sürer (1981, 1995): Birincisi, erkeklerin kayda değer bir kısmı, erkeklik rollerine dair beklentileri karşılayamamaktadır. Bu beklentilerle erkeklerin karakterleri arasındaki farklılıklar, onların psikolojisini olumsuz olarak etkiler ve kendine güven eksikliği gibi problemler doğurur. Pleck bu durumu “cinsiyet rolü farklılığı” ya da “uyuşmazlığı” [gender role discrepancy or incongruity] olarak adlandırır. Erkeklik rollerine dair beklentilerin karşılandığı durumlardaysa, ya bu noktaya kadar gelen süreç ya da bu beklentinin karşılanmasının ta kendisi travmatiktir. Bu durum da “cinsiyet rolü travması” [gender role trauma] olarak isimlendirilir. Son olarak, erkeklik rollerine dair beklentilerin başarıyla karşılanması menfi sonuçlar doğurabilir, çünkü erkeklerde kabul gören ve arzulanan nitelikler (örneğin aile ilişkilerine çok dâhil olmama) özünde olumsuz yan etkiler barındırır. Erkeğin kendisini de çevresindekileri de etkileyen bu soruna Pleck “cinsiyet rolü bozukluğu” [gender role dysfunction] adını verir (1995, s. 12). İsmail Molla Efendi’nin başta oğlu Behçet Bey’i beğenememesi, onu ezmesi, Ata Molla’yı manipüle etmesi, kadınları değersiz

sayması, karısını esir gibi kullanması “cinsiyet rolü bozukluğu” kavramıyla ifade edilen, hegemonik erkekliğin olumsuz yan etkileri olarak değerlendirilebilir. Molla Efendi, geleneksel kabullerin dışında kalan bir erkekliğin mümkün olduğunu görür, ancak bunu onaylayamaz. Oğlunda zaaf olarak gördüğü nitelikleri kabullenirse kendini güçlü kılan özelliklerini önemsizleştirmiş olacak; muktedir konumundan feragat etmek zorunda kalacaktır. Tam da bu yüzden hodbinliğini bir kenara bırakıp Behçet’in “zaaflarının” da aslında güç içerdiğini içine sindiremez ve onu sevecek noktaya kendini getiremez. Romanda, Behçet’in yeteneklerini görmesine rağmen İsmail Molla’nın buna kıymet vermemesi vurgulanarak hegemonik erkekliğin beraberinde gelen sorunlu yaklaşıma dikkat çekilmektedir. İsmail Molla’nın erkekliğini sergilerken başkalarını nasıl kolaylıkla ezebildiği gösterilerek, insanları kullanma kabiliyetinin ve kadınların kontrol altında tutulmasının erkeklerde kabul gören nitelikler olması da sorunsallaştırılır.

İsmail Molla’nın kendisi de hegemonik erkekliğin bu karanlık yönünden bihaber değildir. Güç peşinde koşarken ihtirasa kapılma potansiyeline sahip olduğunun farkındadır. Kendisinin “herhangi bir şeyde sonuna kadar gitmemesinin ihtimali yoktu[r]”, bu da başkalarına “fenalık etmek”le sonuçlanabilmektedir (Tanpınar, 2012, s. 35). Oğlunusa yaradılışı zayıftır, evet, ancak bu sayede onun “kimseye fenalık edemeyeceğine” inanır (s. 35). Molla Efendi’nin buradaki düşüncesi, hegemonik erkekliğin yüceltilmesinin, tabi kılınmış erkekliğinse yetersiz sayılmasının yanına bir soru işareti koymamızı sağlar. Elbette bu sorgulamaya kapı açacak düşünceyi ortaya atan İsmail Molla, muktedir bir erkek olarak davranmaktan vazgeçmez ve başkalarına zarar vermeyi sürdürür. Örneğin sadece zayıf gördüğü oğluna yakın olmak istemediği için, sürüldüğü Mekke’den İstanbul’a dönmek konusunda gönülsüz davranıp çok sevdiği karısının hastalanarak gurbette ölmesine

göz yumar. Her ne kadar İsmail Molla'nın bu konudaki farkındalığı onun cinsiyet icrasında bir değişikliğe yol açmasa da roman içinde bu “güçlü” erkeğin iktidarının “ideal erkeklik” kalıbının dışında kalan erkekler tarafından alaşağı edilmesine tekrar tekrar geri dönecektir. İsmail Molla'nın İstanbul'da Padişah çevrelerine yakınlığını zedeleyen ve şüpheliler listesine adını yazdıran Ata Molla'dır; aşağıda daha detaylı olarak üzerinde duracağım gibi, onun Hicaz sürgününden İstanbul'a dönmesini ve iade-i itibarını sağlayan ise oğlu Behçet Bey'den başkası değildir. Böylece baba-oğul ve dünürler arasındaki güç dengeleri basit bir ezen-ezilen karşıtlığı olmaktan çıkarak karmaşıklaşır.

İsmail Molla'nın iktidarını alaşağı eden yalnızca başkaları değildir. On dokuzuncu yüzyıl sonu-yirminci yüzyıl başı İstanbul'unda geçen *Mahur Beste*'nin tüm kahramanları, tarihin kavşağında konumlanmıştır ve “medeniyet değiştirmenin yol açtığı toplumsal sarsıntıları[n]” izlerini taşır (Işın, 2008, s. 581). Romanda, yaşlılık dönemini gördüğümüz İsmail Molla da 1915-6 yıllarındaki vefatına kadar Osmanlı'nın dönüşüm süreçlerine tanıklık eder. Bu süreçler, Ekrem Işın'ın işaret ettiği gibi, ilmiye sınıfının toplumsal yapı içindeki gerileme ve bozulmasını da içerir (s. 585). İsmail Molla, çökmekte olan ilmiye sınıfından bir ulema olarak Osmanlı bürokrasisi içindeki ayrıcalıklı konumunu kaybetmenin eşiğindedir. Dahası, artık “yeniden ikbalin yükünü taşımak kudretini” kendinde bulmadığı için Saray'a karşı istigna eden ve Padişah'ın hareketini desteklemediği için Abdülhamit'i kızdırarak sürgüne gönderilen bir adam hâline gelmiştir (Tanpınar, 2012, s. 27). “Eski bir adam[ım] . . . insan işiyle alakam kesildi” diyerek İttihat ve Terakki'ye de dâhil olmaz (s. 101). Bir diğer deyişle, kendisini muktedir kılan tüm özelliklerinin yanında zaafları da bulunan bir İsmail Molla portresi çizilmektedir: “Ağır bir romatizmanın kendisini zaman zaman çivilediği köşe minderinde” oturmuş, değişmekte olan

tarihsel ve toplumsal koşullara ayak uydurmakta zorlanmaktadır (s. 66). Connell ve Messerschmidt, “Hegemonic masculinity: Rethinking the concept” makalesinde hegemonyanın tarihsel süreçte devingen bir bağıntı olduğunu hatırlatır (2005, s. 77). Benzer bir şekilde, İsmail Molla’nın karısının ölümü ve oğlunun ezilmesi pahasına inşa ettiği erkekliği bu devinimi takip edemediği için zayıflamaktadır; onu güçsüzleştiren unsurlardan biriye yaşlılığıdır. Bu konuda David Jackson, dominant erkekliklerin gençlik, aktiflik ve cinsel yönden güçlülük söylemi içinde kurulurken, ilerleyen yaşların fiziksel ve cinsel güçte gerilemeyle özdeşleştirildiğini yazar; bu durum yaşlanmış erkeklerin cinsiyet hiyerarşisindeki konumunu zayıflatır (2007, s. 13-14). İsmail Molla’nın çekingenleşip Padişah’ın çevresinden uzaklaşmasında, kendi etrafındaki dalkavukları çekemez hâle gelmesinde ve sonuçta İstanbul’dan sürülerek toplumsal statüsünü yitirme riskiyle karşılaşmasında, tarihsel koşullara adapte olamamaya birlikte dinçlik kaybı da rol oynamaktadır. Buradaki güç yitimi, hegemonik erkekliğin bir kader olmadığının, sabit ve değişmez kalmadığının ortaya konması açısından önemlidir. Ayrıca güçlü baba-güçsüz oğul ikileminin tartışılabilirliği de yeniden gündeme gelmiş olur.

Bu tartışmayı genişletmek için, Behçet Bey’in romanda cinsiyet kimliği üzerinden neden ve nasıl ikincilleştirildiği hakkında biraz daha ayrıntıya girmek gerekir. Böylece Tanpınar’ın gözünden, romanın geçtiği on dokuzuncu yüzyıl sonu-yirminci yüzyıl başı Osmanlı toplumunda makbul görülmeyen eril niteliklerin neler olduğu iyice belirginleşecektir. Bu niteliklerin en açıkça ifade edildiği yerlerden biri, romanda Atiye’nin Behçet’te gördüğü kusurları sıraladığı kısımdır:

Bütün ömrünce kendisiyle birlikte yaşayacağı insandan cömert bir harekette kendini denemesini, onun terbiyesini alarak içten gelişmesini, kendisinde aşkın yerini tutacak bir hayranlık duygusunu doğurmasını istiyordu. Saat tamir etmek, cilt yaldızlamak, kitap koleksiyonu peşine düşmek, hatta kendisine verilmiş bir iş içinde ufak tefek muvaffakiyetler kazanmak yaşadığı

devrin bir erkekten isteyeceği şeyler değildi. İsmail Molla'nın dedikleri doğru ise, hayat erkeği daha büyük işlere çağırıyordu. (Tanpınar, 2012, s. 71)

Kocasını politikaya girmek konusunda teşvik eden Atiye, normun standardını büyük işlerle uğraşmak, siyasi bir örgütlenmenin parçası olmak ve karısının hayran olacağı bir konuma gelmekle özetler. Behçet ise bu büyük işlerin ve toplumsal sorunlara çözüm getirebilecek siyasi çalışmaların dışında kalıp küçük uğraşlarla meşgul olarak hegemonik erkekliğin uzağına itilmektedir. Dahası, Atiye'nin tanımlamasına göre eril otoriteye talip olamayan bu konum, onun karısı üzerinde üstünlük kurmasına da engel olmaktadır. “Erkek olan insan”ın hayatındaki kadını ölçemeyeceği tepelere taşımamasını bekleyen Atiye, Behçet'ten bunu görememekten rahatsızlık duyar ve kendini “ondan daha kuvvetli” sayar (s. 71). Atiye'nin üstü kapalı biçimde yaptığı cinsel yetersizlik göndermesini aşağıda başka örneklerle birlikte ele alacağım, ancak burada Behçet'in cinsel iktidardan yoksun oluşunun da vurgulandığını gözden kaçırmamak gerekiyor.

Atiye'nin Behçet'te aradığı niteliklere sahip olmak, yalnızca erkek olmanın değil; beğenilmenin ve kabul görmenin de temel koşuludur. Roman boyunca Behçet Bey'in “yeterince erkeksi” olmadığı için, hem kendisini gördüğünde üzüntüsünden bayılan Atiye hem de başkaları –özellikle de erkekler– tarafından beğenilmediğini, alay konusu edildiğini, dışlandığını, hatta ezildiğini okuruz. Behçet'i biraz da diğer karakterlerin onun erkeklik icrası hakkındaki olumsuz değerlendirmeleri üzerinden tanırız. Romanda erkeklerin birbirleri hakkında yaptıkları bu değerlendirmeler, Kimmel'in erkeklik hakkındaki şu düşünceleriyle uyum gösterir:

Bizler devamlı öteki erkeklerin dikkatli incelemesi altındayız. Öteki erkekler bizi izliyor, derecelendiriyor ve erkeklik alanına kabulümüzü onaylıyorlar. Erkeklik diğer erkeklerin kabulü için kanıtlanır. Performansı değerlendiren öteki erkeklerdir. (2013, s. 97)

Mahur Beste'nin Behçet'i için söz konusu erkeklik derecelendirmesi hep olumsuz sonuçlandığından, onun erkeklik alanına kabulü bir türlü tam olarak gerçekleşemez. Daha romanın ilk sayfalarında eniştesi Arif Bey'in onu beğenmediği, talebeyken mektepteki arkadaşlarının dalga konusu hâline geldiği gösterilir. Ata Molla "Biraz daha adama benzer olsaydın elbette daha iyi olurdu" diyerek damadından duyduğu memnuniyetsizliği dile getirirken, verdiği emirle Behçet'le Atiye'nin evlenmesine sebep olan Sultan Abdülhamit, Behçet'i huzurunda görünce "Desene ki [Ata] Molla'nın kızını yaktık" diyerek bu güçsüz erkeğin Atiye gibi alımlı bir kadına yetemeyeceğini ima eder (Tanpınar, 2012, s. 51, 54). Bütün bu karakterlerin gözünden Behçet Bey'in küçük görülmesi ve zayıf bir erkek olarak tanımlanması, Behçet'in fail konumuna geçemeyen, karaktersiz ve güçsüz biri olarak yorumlanmasına sebep olmaktadır. Bu bakışı en açıkça İsmail Molla'da görürüz: Kendisine benzemediği için Behçet'i affedemeyen ve ondan tiksindiğini tekrar tekrar vurgulayan bu babanın karşısında oğlunun, "daha ilk yaşlarından itibaren . . . güzel, cömert, zeki ve zaafsız babanın karşısında şahsiyetini bir çırpıda siliver[diği]" aktarılır (s. 28).

Romanı ele alırken Behçet'i beğenmeyen ve ötekileştiren bu bakışa odaklanıp onun roman içindeki davranışlarını görmezden gelmek, bizi eksik bir Behçet portresiyle karşı karşıya bırakır. Oysa romanda Behçet'in yeri geldiğinde fail konumuna geçebildiği, kendi ilgi alanlarından ve davranışlarından tüm dış baskılara ve yönlendirmelere rağmen vazgeçmediği de gösterilmektedir. Behçet Bey şahsiyet sahibi bir kişi olarak kurgulanır; fakat bu şahsiyetle birlikte gelen davranışlar, ilgi alanları ve insan ilişkileri egemen erkeklik niteliklerine uymamaktadır. Toplumun bir erkekten beklentilerini karşılamadığı ve normatif erkeklik kalıplarına oturmadığı için Behçet Bey'in kişiliği, hem diğer roman kişileri hem de yer yer anlatıcı tarafından

silinir. Egemen erkeklik nitelikleri dışında kalan bir şahsiyet, görünmez olur.

Romanda Behçet Bey'i şahsiyetsiz bir zavallı olarak tanımlayan roman kişilerinin ve anlatıcının bu karaktere yönelik tutumu üzerinden, toplumun erkeklerden beklediklerine dair bir eleştiri alanı açılmaktadır. Metnin bilhassa Behçet Bey'in gözünden aktarılan yerlerinde bu alan daha da belirginleşir. Örnek olarak şu alıntının üzerinde durulabilir:

[E]rkekler Behçet Bey için bütün ömrünce o kadar hoyrat olmuşlardı ki... Bütün ömrü onların mütehakkim hodbinlikleri arasında geçmiş, her başvurduğu yerde, mektepte, kalemde, vaktiyle azası olduğu Şura-yı Devlet'te, sokakta, Sahafılar içinde, antikacı dükkânlarında, eski mücellitler arasında hep aynı aşılmaz duvarla karşılaşmıştı. (s. 11)

Egemen erkeklik kodlarının baskısı altında kalan bir erkek olarak Behçet Bey, iktidar sahibi erkekler tarafından maruz kaldığı zorbalığı “aşılmaz bir duvar” olarak tarif ederken şuna dikkat çeker: Onu “zavallı” kılan şey kendi davranışları değil, bu davranışları zaaf olarak tanımlayan muktedirlerin bakışıdır. Tam da bu yüzden insanlardan uzak kalmaya çalışır: “[Y]alnız ve kendi başına yaşamayı tercih ederdi. Tek başınayken ne kadar kuvvetliydi! . . . Bundan şikâyetçi değildi. Güvendiği değerleriyle baş başa kalsın da, ne olursa olsun...” (s. 62). Okurlar Behçet'teki kuvveti keşfetmeye, onun da güvendiği değerleri olduğunu fark etmeye, muktedirlerin bakışını aşmaya ve böylece aşılmaz duvarın ötesine geçmeye davet edilmektedir.

Belli bir kalıba girmesi, özellikle de normatif erkeklik tanımlarına uyması konusunda gerek telkin eden gerekse baskı uygulayan babasına, karısına, kayınpederine, hatta genel olarak toplumsal beklentiye rağmen, Behçet Bey'in kendi bildiğini okuyabilmesi, onun karakterinin edilginlikle sınırlandırılmayacağını en belirgin ipucudur. O, insanlardan kaçan, korkuları ve zaafı olan biridir; bununla birlikte korktuğu ve kendinden güçlü gördüğü karısı, babası ve başka iktidar sahipleri

karşısında kendi alanını savunduğu, isteklerini ve zevklerini onların yargılamalarına rağmen koruduğu anlar mevcuttur. Örneğin, Behçet'in hegemonik erkeklik kodlarını karşılamayan cinsiyet kimliğini en çok eleştiren figür olan İsmail Molla, egemen erkekliği oğluna benimsetebilmek konusunda ısrarcıdır: “Gerçek” bir erkek gibi geniş yaşaması, Beyoğlu âlemlerinde eğlenmesi için oğluna nasihatler verir. Behçet ise bunlara kulak asmaz, kadınlara karşı ilgisiz kalır. Molla Efendi kitaplara, kadınlara davrandığı gibi davranır; onların bir kez okunduktan sonra başından atılması gerektiğini düşünür. Oğluysa onun aksine, kitaplarla meşgul olmayı, onları ciltlemeyi ve biriktirmeyi sever. Molla Efendi bu sevgiyi manasız ve gülünç bulsa da Behçet Bey ciltçilikten vazgeçmez. Karısı Atiye, yine yukarıda alıntılıdığım gibi, kocasının saat tamirciliği gibi erkekliğe yakışmayan uğraşlar yerine politika gibi büyük işlere zamanını harcamasını ister; “erkeği dış âlemin aksiyonu içinde hayatı yaparken görmekten” zevk alır (s. 66). Behçet'se kendini bir odaya kapatıp üzerine titizlenebileceği uğraşlarını ömrünün sonuna kadar sürdürür. Kayınpederi Ata Molla, kızına yakıştıramadığı damadını biraz daha “erkeksi” kılabilmek için ona nasihatler verir, çünkü Behçet'in nezaketi, mahcupluğu, bilgi sahibi olduğu konular onu “adamakıllı bir adam” olmaktan uzaklaştırmaktadır (s. 51). Halbuki Behçet zaaf olarak görülen bu özelliklerini kendi avantajına çevirir ve “ısrarı, inceleyici zekâsı, teferruat düşkünlüğü” sayesinde devlet kademelerinde adım adım yükselir (s. 62).

Behçet'le ilgili üzerinde yeterince durulmayan konulardan biri tam da budur: zaaflarını güce çevirme konusundaki yeteneği. Öğrencilik yıllarında kendisiyle alay eden arkadaşlarına inat çalışması, Mülkiye'den dört yıl üst üste birinci olarak mezun olması bunun en açık kanıtlarındandır. Detaycılığı onu Şura-yı Devlet'te vazgeçilmez bir eleman hâline getirir ve bu sayede iş hayatında arkası ondan daha kuvvetli olanlardan bile daha ileriye giderek sürekli terfi alır. Aza mülazimliğine

yükseldiğindeyse babasının mucize olarak gördüğü bir işi kotarır: Yukarıda kısaca sözünü ettiğim gibi, Padişah tarafından İstanbul’dan Mekke’ye sürülen “Molla Bey’in teşebbüs için iki yıl beklediği işi Behçet Bey bir gün içinde” yaparak babasının İstanbul’daki eski görevine iadesini sağlar (s. 35). Bu örnekler Behçet’in, kendisini ötekileştiren cinsiyet hiyerarşisiyle sürekli bir müzakere hâlinde olduğunu ortaya koyar. Bu hiyerarşide onu güçsüz kılan özelliklerini devlet kademelerinde kendine yer açmak için kullanır ve iktidara yakınlaşır. Çalışkanlığı onun zaman zaman romanın güçlü erkeklerinden daha geniş bir iktidara kavuşmasını mümkün kılar; böylece söz konusu hiyerarşilerin akışkanlığı gözler önüne serilir. Buradan Behçet’in, babasının ve diğer güç sahiplerinin etkisinden tamamen bağımsız bir kimlik inşa edebildiği iddiasına sıçramak elbette doğru olmayacaktır. O hâlâ tamburuyla babasının gür sesini yakalamaya çalışan, onun beğenisini kazanmak için didinen Behçet’tir. Ancak bu örnekler, onun şahsiyetinin silindiği iddiasını sorgulatmalı, yalnızca güçsüzlükle tanımlanamayacak bir kimliğe sahip olduğunu düşündürmelidir.

Tanpınar’ın *Mahur Beste*’de ustalıkla işaret ettiği bir diğer temel mesele de burada, Behçet’in zaaflarının yanında iktidarla özdeşleşebildiği yerde görünür hâle gelir: Behçet iktidarla özdeşleştikçe fail konumunu güçlendirmektedir; güçlendikçe erkeğe yönelik toplumsal beklentiyi karşılamaya yaklaşmaktadır. Fakat bu yakınlaşma Behçet’i kurtaran değil, daha da dibe batıran bir unsur olur. Behçet’in toplumsal erkeklik rolleriyle arasındaki mesafeyi kısaltan az sayıdaki olaylardan biri, Refik Bey’in Saray’a jurnallenişidir. Romanı özetlerken değindiğim gibi, *Mahur Beste*’de yazarsal anlatıcının, *Huzur*’da ana karakter Mümtaz’ın, *Sahnenin Dışındakiler*’deyse Atiye’nin akrabası Cemal’in rivayetiyle gündeme getirilen bu mevzu, Behçet’i fail olarak karşımıza çıkarır. Bu olaya kadar ailenin koruyucusu

olarak elbette İsmail Molla öne çıkmıştır. Ailenin, özellikle de ailedeki kadının korunması, erkekliğin başlıca görevlerinden biri olarak kabul edilir. İdeal erkeklik tanımları kültüre, zamana ve mekâna bağlı olarak değişebilmektedir; fakat David Gilmore, bu değişkenlerden bağımsız olarak, neredeyse her kültürde erkeklerden beklenen üç temel rolü tespit ederken, üreme ve geçindirmenin yanında korumayı sayar (aktaran Bordeaux Silverstein, 2016, s. 150). İsmail Molla da oğlunun gelininden mahrum bıraktığını düşündüğü bütün eksikleri kapamaya çalışır, Atiye’den hiçbir şeyi esirgemez, onu yanından ayırmaz. Babasının ölümünün ardından Behçet’in kendisi devreye girer ve kadının namusunu koruyan erkek görevini üstlenerek karısının eski aşkı Refik’i devreden çıkarmak için onu jurnaller. Hayatı boyunca pasiflikle itham edilen Behçet Bey böylece eyleme geçmiş, bir erkekten bekleneni yapmıştır. Behçet’i “erkekleştiren” bu eylem, karısının onunla bir daha konuşmamasına, kısa bir süre içinde ölmesine ve *Mahur Beste*’yle birlikte *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler*’de de gördüğümüz kadarıyla, Behçet’in Atiye’nin anısını hayatı boyunca bir yara gibi üzerinde taşımasına sebep olmuştur. Kısacası, yeterince “erkek” olamamak Behçet’in ötekileştirilmesinin, ezilmesinin, yalnızlaşmasının sebebidir; ancak erkekliğe talip olmak da bir çözüm olarak gösterilmemektedir.

Erkekliğin erişildiğinde de erişilmediğinde de ortaya çıkardığı sorunlardan bahsederken, Pleck’in kavramsallaştırdığı “toplumsal cinsiyet rolünün baskısı paradigması”na geri dönmek gerekiyor. Buna göre erkeklik rollerine dair beklentileri karşılayamamaları, erkekleri olumsuz olarak etkiliyordu. Behçet’in kendini eksik hissetmesinin, babasını asla alt edemeyeceğini düşünmesinin, karısına layık olamadığını varsaymasının ve kendini yalnızlığa itmesinin en büyük sebebinin erkeklik rollerine dair bu beklentiler olduğunu yukarıda açıklamaya çalıştım.

Behçet'teki cinsiyet rolü uyuşmazlığı, kendisinin yanı sıra çevresindekiler için de çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Atiye'yi evlendiği günden itibaren “talihin kucağına atılmış bir kurbana” benzeten budur (Tanpınar, 2012, s. 56). Ata Molla “adam” olmadığı için beğenmediği Behçet'le evlenen kızıyla, ona çok düşkün olmasına rağmen, görüşmek istemez. Hatta Ata Molla'nın ölümü bile Behçet gibi “zavallı” bir adamla evlendirildiği için kızına teselli mükâfatı verilmesini kendine yedirememekten olur (s. 54). Ancak Ata Molla'nın hep istediği gibi damadı “adamakıllı bir adam olmağa” kalktığında da işler kızının ölümüyle sonuçlanacaktır (s. 51). Behçet Bey'in arzulanan bir erkeklik niteliği olan namus bekçiliğini üstlenmesi, cinsiyet rolü uyuşmazlığını gidermektense, yerini cinsiyet rolü bozukluğuna bırakır. Yukarıda İsmail Molla'nın oğlunun zaafı hakkında söylediklerini hatırlayalım: Onun babasıyla aynı tabiatı paylaşmadığı için başkalarına fenalık etme ihtimalinin olmadığını düşünüyordu. Babasından karısının korunması görevini devralıp geleneksel erkeklik rolünü oynamak, fenalık etme potansiyelini de beraberinde getirmiştir. Karısının namusunu korumak için harekete geçen Behçet'in, bu eyleminin sonucunda yine mutsuzlukla ve yalnızlıkla karşı karşıya gelmesiye, esas sorunun Behçet'in kendisinde değil, geleneksel erkeklik tanımlarında olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Eleştirel erkeklik çalışmalarının sunduğu imkânlar çerçevesinde *Mahur Beste*'ye bakmak, romanla ilgili bazı yerleşik yargıların ötesine de geçmeyi mümkün kılar. Bu yargılardan ilki, daha önce kısaca söz edildiği gibi, Behçet Bey ve İsmail Molla'nın birer kalıp gibi ele alınmasına dayanır. Aslına bakılırsa romanın sonundaki yazar-anlatıcının mektubu, karakterlerin tek boyutuyla ele alınmasına karşı bir uyarıyı içerir: Behçet Bey'e seslenirken kendisini “ihtibaslarınızla, zaaflarınızla, ihtiraslarınızla bir yığın tezaadınızla sizi cemiyet hayatının en mühim, en göze çarpan

bir kademesinde gören bir adam” olarak tanımlar (s. 158). Behçet Bey’in tutukluklarının yanında güçlü tutkularının da olduğu, karşıtlıkları bünyesinde barındırdığı için zaafıtan ibaret olmadığı aslında burada açıkça dile getirilmiş, ancak bölümün girişinde örneklediğim Handan İnci, Mehmet Samsakçı, İbrahim Şahin ve Sibel Irzık’ın roman hakkındaki yazılarında gözden kaçırılmış; İsmail Molla’nın yalnızca muktedirliğiyle değerlendirilmesiyle de bu tek boyutlu bakış sürdürülmüştür. *Mahur Beste* üzerine yazmış isimlerin birçoğu, romanın içinde Behçet Bey’i beğenmeyen ve zavallı olarak değerlendiren karakterlerin görüşlerini tekrar etmiş; onun kendine özgü şahsiyetini, pasiflikle sınırlandırılmayacak davranışlarını yokluğa indirgemıştır. Ancak problem bununla sınırlı kalmaz, belki de daha ciddi iki mesele karşımıza çıkar: Bunlar, cinsiyet algısının ikili karşıtlığa sıkıştırılması ile erkeklik ve heteroseksüel cinsel arzunun ayrılmaz bir bütün olarak görülmesidir.

Mahur Beste’de Behçet Bey’in kendini kadın gibi hissettiğine, kadın kıyafetleri giymekten hoşlandığına dair herhangi bir ibare yer almaz; eşcinsel olduğuna dair bir ima da yoktur. Romanda gösterilen, Behçet Bey’in kadınlardan, bilhassa genç ve güzel kadınlardan çekindiğidir; bu çekince kadınlarla yaşanan cinselliği de içerir. Henüz romanın başlarında yaşlı bir adam olarak gördüğümüz Behçet Bey akrabası Cavide’nin ziyaretini beklerken şöyle düşünür: “Genç ve güzel kadın kelimeleri onu korkutuyordu. Genç kadın . . . yıllardır yabancı olduğu bir şeydi” (s. 11). Hemen ardından kadınlara yönelik korkunun nedeni de ortaya çıkar. Behçet Bey’in yattığı yatağının iki yanında “siyah katran vücutlu,” “kırmızı karanfil dudaklı,” “şişkin göğüslü” kadın motifleri vardır; bu figürler Behçet Bey’de tedirginlik yaratsa da, “bereket versin ki” belden aşağılarının birdenbire kayboluyor olması onu rahatlatır (s. 12). Bu rahatlama, Behçet Bey’in kadınlarla yaşanacak

cinselliğe hazır ve hevesli olmadığıının işaretçisidir. Zaten daha gençken annesi ve dadısı onun hakkında “eminim bütün Emirgan önünde soyunsa, Behçet şöyle yüzünü çevirmez, bir kadın görünce gül gibi kızarır” diyerek bu hevesizliği dile getirmiştir (s. 29). Behçet’in cinselliğiyle ilgili en çarpıcı sahneyse bir gül metaforu üzerinden kurulur. Behçet Mülkiye birinci sınıftayken, komşu yalıdaki sarışın, güzel cariyelerden biri, onun önüne büyük ve kırmızı bir gül atar. O, yıllar sonra bu olayı şöyle hatırlayacaktır:

Bu kızlar çok güzeldi, bu gül henüz koparılmış kadar taze idi ve o atılır atılmaz yalının penceresinde çınlayan nazlı kahkahada o zamana kadar tatmadığı, bilmediği hazların daveti vardı. . . . ayağının ucunda bir türlü eğilip alamadığı yumuşak, kanamaya hazır, dolgun nescine bir türlü yüzünü süremediği bu kırmızı gülü hatırladıkça Behçet Bey, aradan geçen altmış seneye rağmen hâlâ kendisini mustarip ve biçare hissedirdi. (s. 19)

Önüne düşen gül karşısında fallik bir imge hâlini alan Behçet Bey’in bedeni, “şamdanına yeni dikilmiş bir mum kadar dimdik ve taze”dir; ancak gül aracılığıyla vadedilen cinsellik Behçet Bey’in mahcupluğu nedeniyle gerçekleşmez (s. 19). Hayatı boyunca devam eden bu mahcupluk onu, eli “kadın eşyasına çok alışkın” olmasına rağmen gerdek gecesinde karısının soyunmasına yardım edememeye ve hatta karısının kahkahasıyla küçümsenmeye kadar götürecektir (s. 58).

Behçet’in kadınlara karşı mahcupluğundan ve hevesizliğinden yola çıkarak *Boşluğa Açılan Kapı: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlılık Bir Bakış* kitabının yazarı Haluk Sunat, bu karakterin “edilgin eşcinsel niteliği[nin] cinsel kimliğinde açık, gerçek yaşamında örtük” olduğunu iddia eder (2004, s. 443). Dahası Sunat’ın kitabı boyunca edilginlik ve eşcinsellik yan yana konmaktadır: “baba karşısında edilgin (eşcinsel) tanımlanış” ve “doğrudan erkeksi (etkin) tavır” karşısında “üstü kısmen örtülü serçe tavrı (edilgin/mazoşist/eşcinsel tavır)” gibi ifadeler, “etkin” ve “erkeksi” olmayan her duruşu eşcinselliğe denkleyen, hatta edilgenlikle eşcinselliği eşanlamlı olarak kullanan sorunlu bir bakışa dayanmaktadır

(s. 376, 429). Ancak Behçet Bey'in kadınlardan korkması, kadınlarla cinsel ilişki konusunda endişeleri olması, karısının Behçet Bey'den cinsel tatmin bulmaması, onun eşcinsel olmasını gerektirmez. Normatif cinsellik ve cinsiyet tanımlamalarının dışına çıkılması, eşcinselliğin alanına girildiğini göstermez. Sunat'ın düştüğü yanılgının kaynağında, erkekliğin hep bir "öteki"yle karşıtlık kurularak inşa edilmesi yatmaktadır; bu ötekilerin başında da eşcinsel erkekler ve kadınlar gelmektedir. Bu inşa heteroseksüellik, erkekliğin verili, doğal, normal hâli olarak kabul edilir; fakat yalnızca heteroseksüel olmak yetmez. Avcı gibi kadın peşinde koşulan, cinselliğin aktif olarak yaşandığı, kadının cinsel tatminini sağlamanın bir gurur kaynağı olduğu bir erkeklik sergilemek koşul hâline gelir. Erkekliğin bu tanımını muhafaza etmek, Behçet'te olduğu gibi bu koşulları yerine getirmeyen erkeğin, ötekileştirilen tarafta, yani eşcinsellerin yanında konumlandırılmasını gerektirir.

Hegemonik erkeklik kurgusu karşısında "öteki" olarak kalan Behçet Bey, eleştirmenler tarafından bir diğer ötekileşmiş grup olan kadınlarla da özdeş tutulmuştur. Onun elinin kadın eşyasına yatkın olmasından ve iyi ciltlenmiş kitapları, güzel giyinmiş kadınlara benzetmesinden (Tanpınar, 2012, s. 16) yola çıkarak Süha Oğuzertem şöyle bir iddia ortaya atar: İsmail Molla'nın tavan arasında oğlunu kitap ciltlerken yakaladığı sahnede (s. 30), Molla Efendi aslında kadın kıyafetleri giymiş oğluyla (cross-dressing) karşılaşmıştır. Babanın oğluna gösterdiği tepkilerin sebebi, onun kadınlık kimliğine büründüğünü (female impersonation) bilmesidir. Romanın başında Behçet Bey'in yattığı odada karısından kalan eşyaların kendine ait olduğunu söylemesinin temelinde de bu kadınlıkla özdeşleşme (feminine identification) gerçeği vardır (Oğuzertem, 1994, s. 184). Eğer bu yorumu doğru kabul edeceksek şöyle bir ayrımın geçerli olduğunu düşünmemiz gerekiyor: Erkekler, "erkek" eşyalarıyla ilgilenir, onları sahiplenirler; kadın kıyafetleri ve eşyalarıysa kadınların

alanına aittir. Eğer bu alana ait olanlar bir erkeğin ilgisini çekiyorsa o kişi o alana geğmiş, kadınlıkla özdeşleşmiştir. Tam da bu ikili karşıtlıklara dayanan cinsiyet algısı, yukarıda alıntıladığım gibi Behęet'i zayıf, "itaatkâr, pasif, 'kadınsı'" olarak tanımlayabilir ve yalnızca Behęet'in failliğine karşı körleşmekle kalmaz; itaatkârlığı, zayıflığı ve pasifliği kadınsılıkla denk tutmaktan kaçınamamış olur. Tarihsel ve gelişimsel bakımdan, erkek kimliği, "erkekliğin doğrudan onaylanmasından değil, kadınlığın reddedilmesinden" doğduğu için, Robert Brannon bu kimliğin ilk koşulunu şöyle özetler: "‘Hanım Evlatlığına Yer Yok!’: Kadınlığa uzaktan da olsa göndermede bulunan hiçbir şey yapılamaz. Erkeklik, kadınlığın devamlı inkârıdır" (aktaran Kimmel, 2013, s. 95-96). Behęet Bey ise kadınlıkla ilgili olanı reddetmeyen bir erkeklik temsili sunar. Toplumsal olarak kadınlıkla özdeşleştirilen alçak gönüllülük, nezaket, ev içi hayata bağlılık gibi özellikleri bu nedenle roman içindeki diğer karakterler tarafından erkeklikten verilen ödünler olarak görülmüştür; dahası, örnelemeye çalıştığım gibi, bu görüş romanın dışına da taşarak roman hakkında yazan isimler tarafından da tekrar edilmiştir.

Mahur Beste burada örneklenen sabit kalıpların ötesine geçen bir okumayla yorumlandığında, bu romanın "makbul" sayılan erkekliklere dair sorgulamanın başladığı metin olduğu açığa çıkar. Behęet Bey'in temsiliyle, verili eril kimliklerin dışında kalan bir erkekliğin de güç içerebildiği kanıtlanırken, normdan bu şekilde uzaklaşmanın nasıl bir baskıya dönüştüğu serimlenir. Bir sonraki alt bölümde, Behęet Bey'i bu baskıyla yüzleştirenlerden biri olarak Atiye karakterini ele alacak ve romanda erkekliğin yalnızca erkek karakterler tarafından icra edilmediği ortaya koyacağım.

2.2 “Erkekleşen” bir kadın

Tanpınar romanlarındaki erkek karakterleri inceleyen bir çalışmada, kadın karakterlerin tartışmaya dâhil edilmesi, ilk bakışta konu dışına çıkmak olarak değerlendirilebilir. Ancak, romanlardaki erkeklikleri çeşitli temsilleriyle ele alabilmek için, erkekliklerle erkekleri birbirinden ayırtırmak ve erkeklik icrasının kadınlar tarafından da sahnelenebildiğini vurgulamak gereklidir. Tezde *Huzur*’daki Nuran ve *Sahnenin Dışındakiler*’deki Sabiha karakterleriyle sürdüreceğim bu tartışmanın ilk adımını, *Mahur Beste*’deki Atiye’nin temsili oluşturmaktadır. Adı geçen üç karakterin davranışlarının tümünün erkeklikle ilişkilendirilebileceği gibi bir genellemeye yapmak sorunludur, fakat norm teşkil eden bazı eril nitelikler, romanlardaki erkek karakterler tarafından bütünüyle benimsenmezken, kadın karakterlerin cinsiyet kurgularında gözlemlenebilmektedir. *Mahur Beste*’nin Atiye karakteri özelinde bu durum, Behçet’in devrin bir erkekten isteyeceği şeylerle uğraşmamak konusundaki ısrarının yanına, Atiye’nin erkek işi olarak görülen işler karşısındaki heves ve merakının konmasıyla kurulur. Bir diğer deyişle, yeri geldiğinde, bir kadın olarak Atiye erkeklik “yapabilmektedir”. Böylece Tanpınar’ın tüm romanlarında karşımıza çıkan, erkekliğin erkeklere doğuştan bahşedilmiş sabit ve değişmez bir öz olduğu fikrinin alaşağı edilişi ilk nüvelerini gösterir.

Yazarın ilk romanı *Mahur Beste*’de toplumsal cinsiyetin bir kader olduğu fikrinin baştan aşağı sorgulandığı değil, bu sorgulamanın ilk nüvelerinin gösterdiği ileri sürülmektedir; çünkü roman, erkekliği doğuştan gelen verili bir kategoriymiş gibi göstermekle toplumsal olarak inşa edilen bir kimlik olarak işlemek arasında gidip gelir. İsmail Molla’nın Behçet’e ve kendisine bakışına yer verilen bölümlerde, cinsiyet kimlikleri, yaradılışın sonucu olarak konumlandırılmıştır. Örneğin Molla Efendi’nin kendisi “yaradılıştan büyük ve kudretli” bir erkektir, fatih olarak

doğmuştur (Tanpınar, 2012, s. 31, 35). Oğlunun zaaflarıysa sakat doğmakla açıklanır: o, “yaradılışın kendisini hapsettiği çemberden çıkamayan” zavallı bir erkektir (s. 33). Atiye’nin temsiline baktığımızdaysa yaradılışın değil, yetişme koşullarının belirleyici olduğunu görürüz. Zaten “biçare doğuşla” dünyaya gelmiş olan Behçet, bir de üstüne haremde, annesi ve dadısı tarafından büyütülür (s. 28). İsmail Molla, tüm kadınlarinki gibi, oğlunu yetiştirenlerin görüşlerini de “sönük ve biçare” bulduğu için değersiz sayar, bunları olduğu gibi kabul eden oğlunun “bu terbiyenin sakatlığından” kurtulamayacağını düşünür (s. 28). Atiye’yi tanıyana kadar kadınları ahmak bulan, onları “sohbete elverişli olmayan mahlûklar” olarak tanımlayan İsmail Molla, geliniyle dost olabilmiş, onun sohbet edilebilecek yeterlilikte olduğunu anlayarak Atiye’yi kendisine denk görmüştür (s. 66). “Bütün hayatı babasının yanında geçmiş” olan Atiye’nin bu yeterliliği kazanmasındaki belirleyici unsur, “baba terbiyesiyle büyümüş” olmasıdır (s. 66). Atiye’nin doğumundan üç yıl sonra annesi hastalandığı için ona hep babası bakar. Bu yüzden Atiye, Ata Molla’nın en sevdiği kızı olur ve aralarında arkadaşlık olarak tarif edilen bir bağ oluşur. İsmail Molla’ya göre çocuk yetiştirmede kendi ailesindeki kadınlardan daha iyi iş çıkaran Ata Molla, bütün geçimsizliğine, ince hesaplarına, kıskançlığına rağmen, erkek olduğu için “ahmak” kadınlardan üstün tutulmaktadır. Bir erkek tarafından yetiştirilmiş olması da Atiye’nin yüceltilen eril değerleri benimsemesini kolaylaştırmıştır. Bu değerlerin başında iktidar ihtirası gelir: Atiye, tabiaten yakın olduğu kayınpederi gibi, “ihtiras, erişmek, ele geçirmek kaygıları” taşımaktadır (s. 65).

Behçet Bey karakterini incelerken değindiğim gibi, romanda büyük işler yapmak konusundaki ihtirası erkekliğin gerekliliği olarak konumlandırıran kişi Atiye’nin ta kendisidir. Ev içinde yapılan küçük işlerle uğraşması, Atiye’nin gözünde

Behçet'in erkekliğini daha fazla zedeler. Fakat Atiye kocasının yalnızca kişisel uğraşlarıyla değil, toplumu ve devleti ilgilendiren konularla ilgilenmesini isterken, bunu yalnızca kocasının güçlenmesi için yapmaz. Kendisini kocasından daha kuvvetli bulan Atiye'nin, Behçet'i Abdülhamit aleyhinde çalışan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne katılmak konusunda teşvik etmesinin ardında yatan sebeplerin başında, aslında bu örgütlenmenin içinde kendisinin faaliyet göstermek istemesi gelir. O, cemiyete dolaylı olarak da olsa dâhil olabilmek için Behçet'i maşa olarak kullanır. Atiye için burada gösterebileceği faaliyet, onu geleneksel kadınlık rolleriyle ilişkilenen uğraşlardan uzaklaştıracak bir alan açacaktır:

Böylesi bir hayat elbette ki kısır olamazdı. Elbette ablalarınıninkinden farklı bir ömrü olacaktı. . . . bilmem kime kız aramak, bir başkasını ev bark sahibi etmek, sonra her bayram, her kandil bu evlenmelerin mahsulü olan bir yığın yumurcağa elini öptürmek . . . onun yapacağı şeyler değildi. Hayatı ona çok başka aydınlıklar getirmişti. Artık bu küçük sularda yaşayamazdı. (s. 71-72)

Atiye toplumsal olarak kadından beklenen hayatı kısır bulup kendine yakıştırmazken, bu küçük sulardan kurtulmanın yolunu erkeklerden beklenen hayata yaklaştırmakta bulur. Erkeklik ve milliyetçilik ilişkisi üzerine çalışan Joane Nagel, millet ve millî politikalar söz konusu olduğunda, kadınlar ve erkekler için cinsiyetli alanların ayrıştırıldığından bahseder (2005, s. 397). Devlet mekanizmaları, ulusun yönetsel yapılanmaları ve askeriye erkeklerin kendilerine yer bulabileceği alanlar olarak kurumsallaşırken aile ve evle ilgili alanlar kadınlara ayrılmıştır (s. 397).

Osmanlı/Türkiye özelinde de benzer ayrımların geçerliliğini sürdürdüğünü ortaya koyan Serpil Sancar, Türkiye modernleşmesinin cinsiyetini incelediği çalışmasında, erkeklerin devlet, kadınlarınsa aile kurduğunu hatırlatır (2014). Bu doğrultuda ulus, erkekler arası dayanışmaya ve ortak sorumluluk üslenmeye dayalı bir yapı olarak inşa edilirken, kadınların aile sorumlulukları ile özdeşleştirilmesiyle toplumsal eşitsizlikler perçinlenmiştir (s. 54). Siyaset gittikçe erilleşmiş, kadınlar bu alandan

dışlanmıştı (s. 21-22). Atiye ise aile ve evle ilgili alanda kendisine ayrılan yere sığamayan bir karakterdir.

Ev içi hayattansa dışarıdaki hayatı daha cazip bulan gelini hakkında Molla Efendi “erkeği dış âlemin aksiyonu içinde hayatı yaparken görmekten zevk alıyordu” diye düşünür; oysa Atiye’nin düşünceleri, onun kendisinin hayatı yapmak konusunda fail konumuna geçmeyi arzuladığını ortaya koyar (Tanpınar, 2012, s. 66).

Kayınpederiyle siyaset ve İstanbul’un siyasi hayatında yer alan aktörler üzerine konuşurlarken aklından şunları geçirir:

Hikâye devam ettikçe . . . içinde bilinmez ellerin birtakım zemberekleri kurduğunu zanneder, bütün vücudu, yarıda kalacağını bildiği, müphem kararlarla ürperirdi. O zaman . . . kendi kendine: “Babamın kanı uyanıyor.” diye düşünürdü. . . . bu hikâyeler . . . onun bu tabiatın sesini dinlemeye, onun sıcak aydınlığıyla kendisini, hayatı aydınlatmaya davet ediyorlardı. Onlar ne kadar talihsiz olursa olsunlar, üzerinde hayatın damgasını taşıyorlardı. Bütün bu insanlar yaşamışlardı. Kendisi de yaşayabilirdi, yaşamasını isterdi. (s. 68)

Atiye’nin “hayatı yaşayanlar” olarak gördüğü ve onlara benzer şekilde hayatı yaşamak istediği bu insanlar, kamusal alanda yer kaplayan kişilerdir. Atiye bu alanda yer kaplama konusundaki arzusunu babasının kanına bağlayarak, ondan edildiği eril terbiyenin bu talebin kaynağı olduğunu açık eder. Böylece kamusal alan ve erkeklik arasındaki bağıntı kurulmuş olur. Atiye, bir kadın olarak, kadın kimliğini ortaya koyarak değil; ancak kendi kimliğini erkeklikle ilişkilendirerek kamusal alan üzerinde hak iddia edebilmektedir.

Atiye’nin kamusal alana açılması konusundaki en büyük yardım İsmail Molla’dan gelir. Molla Bey’in Atiye’yi ciddiye almasını, ikisinin arasında “gerçekten bir dostluk başlan[asını]” sağlayan “gelininin tabiatındaki ciddi zemin” ise onun babasından devraldığı erkekliğin zeminidir (s. 65, 66). Bu meseleyi ikinci kez hatırlatmamın sebebi şu: İsmail Molla’nın karısı başta olmak üzere kadınlara yönelik genel tutumunun gösterdiği gibi, erkeklerin kadınlarla ağırlıklı olarak dikey ilişkiler

kurduğu bir ortamda bir erkeğin bir kadınla yatay bir ilişki kurabilmesi de ancak kadının erkekleşebilmesiyle mümkün olmaktadır.⁵ Cinsiyete dayalı ayrışmanın mevcudiyetini büyük oranda koruduğu Osmanlı toplumunda, Atiye'nin erkeklere ayrılmış mekânlara girebilmesi ve erkeklere ait sayılan meselelere duyduğu ilgiyi açığa çıkarabilmesi, İsmail Molla'yla kurduğu bu yatay ilişkiler aracılığıyla olur. O, mehtap sefaları ve saz âlemlerine kadınlara ayrılan sandalla değil, Molla Bey'in sandalında iştirak eder (s. 63). Daha da önemlisi, İttihat ve Terakki'den Sabri Hoca ve kayınpederinin “yeni cemiyetin faaliyeti, gayeleri, propaganda şekilleri” hakkındaki sohbetlerine katılır (s. 88). Atiye'nin memleket meselelerinin konuşulduğu böyle bir sohbe girebilmesi, onun siyasete duyduğu ilgiyi keşfetmesini kolaylaştırır; ancak, bunu bir erkeğin müsaadesiyle gerçekleştirebilmiş olması gözden kaçırılmamalıdır.

Kayınpederinin desteğiyle de olsa kamusal alana açılan ve bu alana dair sorunlar hakkında kafa yormaya başlayan Atiye, İsmail Molla ve Sabri Hoca eşliğinde “cemiyet hayatına verilecek nizam” hakkındaki tartışmalara katıldığında onu doğrudan söz alırken görmeyiz (s. 86). Bununla birlikte, bu sohbetlerde dinledikleri, onun güncel siyasetle ilgili fikir yürütmesine yol açar. Erkekliğin kamusal alanla, siyasetle ve bu alanın diğer kurumlarıyla bağlantısı, eleştirel erkeklik incelemelerinde en çok çalışılan konulardan biridir. Bu çerçevede Jeff Hearn'in *Men*

⁵ Atiye ve İsmail Molla arasındaki ilişki roman içinde dostluk olarak tanımlanmakla birlikte, bunun duygusal ve fiziksel yakınlaşmayı içerdiği de üstü kapalı biçimde ima edilir. Bu ima, özellikle İsmail Molla'nın Atiye hakkındaki düşüncelerini içeren şu alıntıda belirginleşir:

“Kaç defa kızı gibi sevdiği gelininin eski bir besteyi dinlerken birdenbire yüzünün değiştiğini, ürperdiğini, yakalanması imkânsız olan bir şeyi yakalamak ister gibi ta içten çırpındığını görmüştü. Beste bitince bu hâl de biter, genç kadın olduğu yerde, adeta musikide erimiş gibi kalırdı. Hakikatte bu erimek kendini bulmak, asıl saadeti yakalamaktı. İnsan bu kartal pençesini teninde duymadan kendisi olamazdı. Onun için genç kadını ömrünün bu biricik saadetinden mahrum etmeyi bir kere bile aklına getirmemişti” (s. 64).

Alıntıda Atiye'yi çırpındıran, eriten ve son olarak da ona saadet veren bestenin cinsel ilişkiyi simgelediği söylenebilir. Bununla birlikte bu ilişki ancak bir ima olarak kalır ve görünürde Molla Efendi'yle gelininin ilişkisi arkadaşılığın ötesine geçmez.

in the Public Eye başlıklı çalışması oldukça önemlidir. Hearn bu kitabını, “Biz erkekler kamusalız” cümlesiyle açar ve şöyle devam eder (1992, s. 1):

Raflardaki ekonomi, siyaset bilimi, felsefe, sosyoloji kitapları, çoğunlukla zımnen de olsa, kamusal alandaki erkeklerle ilgilidir. . . . Kamusal alanın kurumları –devlet, parti, siyaset, kapitalist girişimler, para piyasaları, askeriye vb.– hakkında yazılmış makaleler, kitaplar, antlaşmalar, almanaklar, ansiklopediler vb. böyle söylemeseler de tamamen erkekler hakkındadır. Açıkça belli etmemekle birlikte, erkekler ve erkeklikle ilgili olan, devasa bir yazın ve araştırma külliyyatı vardır. (s. 21)

Hearn’ün kamusal alanın ve bu alana bağlı kurumların, sanılanın aksine, cinsiyetsiz olmadığını vurgulaması, *Mahur Beste*’de Atiye’nin bu işleri erkekliğin bir uzantısı olarak görmesini açıklar. Atiye’nin, kayınpederinin Abdülhamit’in politikaları ya da gazetede yazan haberler hakkında anlattıklarını ““Ben bir kadını, bütün bunlardan bana ne?” demeden dikkatle dinle[dediğinden]” bahsedilmesinin sebebi de budur (Tanpınar, 2012, s. 66-67): Bu işler, erkek işleri olarak algılanmaktadır ve erkekleşmemiş bir kadını ilgilendirmedeği düşünülür. Hearn’e benzer şekilde Connell da erkeklik incelemeleri alanının temel kitaplarından *Erkeklikler*’de, “devlet siyasetinin hangi tanımını alırsanız alın, neredeyse daima erkek siyaseti olduğunu görürsünüz” diye yazar (2019, s. 347). Bu alanda cinsiyet ayrımına dayalı engelleri aşan Indira Gandhi ve Margaret Thatcher gibi kadınların bunu başarmasında “kadınların ağlarını değil, erkeklerin ağlarını maharetle kullanabil[meleri]” etkilidir (s. 347). Tanpınar’ın romanının kadın karakteri Atiye, bu ağları maharetle kullanan biridir: Kocasının İttihat ve Terakki’ye girmesine aracı olarak, erkekliği sayesinde İsmail Molla’nın dâhil olduğu çevrelere girerek erkeklere ve erkekliğe ayrılmış bir alan olarak kamusala ve siyasete açılmayı başarır. Böylece onun hayatı yapacağı, yaşayacağı ve erkekliğini icra edeceği ortam hazırlanmış olur, ancak Atiye’nin bu ortamda ne yaptığını göremeyiz. Roman, Atiye için bu alanın açıldığını gösterdikten sonra önce onun büyük eniştesi Halit Bey’e, ardından da başka karakterlerin

hikâyelerine yer vererek Behçet Bey ve yakın çevresinden uzaklaşır. Zaten romanın sonundaki mektuptan öğrendiğimiz kadarıyla Behçet Bey’in müdahalesiyle Atiye genç yaşında ölmüştür. Atiye’nin erkekliği icra eden biri olarak karakter gelişiminin ilerleyişini göremesek de onun bu aşamaya kadar gelmesi; kendi kimliğini kurarken erkeklikle ilgili tanımlamalara başvurduğunu ve toplumsal cinsiyetin gündelik hayat içinde ifa edilen bir kurgu olduğunu hatırlatması bakımından kayda değerdir.

Toplumsal cinsiyette performansın/performatifliğin (performativity) rolü tartışmaları, 1990’lı yıllarda Judith Butler’ın çalışmalarıyla popülerleşmiştir, fakat tartışmanın başlangıcı, sosyolog Erving Goffman’ın *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956) kitabı ve onun yolundan giden Candace West ve Don Zimmerman gibi isimlere kadar götürülebilir.⁶ Etnometodoloji adı verilen bu yaklaşımda Goffman, benliğin bir özü olmadığını ve “doğal” bir kadınlık veya erkeklikten söz edilemeyeceğini; kişilerin sosyal ilişkiler içinde cinsiyetli özneliği icra ettiklerini ileri sürerek tartışmayı başlatır (aktaran Brickell, 2003, s. 159).

“Doing Gender” başlıklı makalelerinde, adından da anlaşılabilceği gibi toplumsal cinsiyeti “yapılan” bir şey olarak ele alan West ve Zimmerman da kızlar ve oğlanlar, kadınlar ve erkekler arasındaki biyolojiye, öze veya doğaya dayanmayan ayrımların toplumsal cinsiyetin “yapılması” sayesinde yaratıldığını yazarlar (1987, s. 137).

Örneğin erkek, karşıdan karşıya geçerken kadının kolundan tutup ona yol gösterirken erkekliği yapar; kadınsa bir erkek tarafından yol gösterilmeye razı olarak ve erkeğe yol göstermeye kalkışmayarak kadınlık yapar (s. 135). Eğer kişiler toplumsal

⁶ Butler’ın performatiflik kavramıyla etnometodologların performans kavramı, ortak noktalar barındırmakla birlikte, birebir örtüşmez; çünkü etnometodolojide özneler, toplumsal cinsiyeti bir performans olarak icra ederler. Butler’ın performatifliğindeyse toplumsal cinsiyet bir failin icra ettiği bir eylem değildir. Bir diğer deyişle, özneler cinsiyeti “yapmazlar” (do), özneler cinsiyet tarafından “yapılırlar” (done). Eylemden önce gelen bir fail/özne yoktur (Salih ve Butler, 2004, s. 91). Bu ayrım hakkında daha detaylı bilgi için bkz: Brickell, C. (2003). Performativity or performance? Clarifications in the sociology of gender. *New Zealand Sociology*, 18(2), 158-78.

cinsiyeti toplumsal beklentilere göre yaparlarsa cinsiyetler arası hiyerarşik yapılanmaları doğrulamış, yeniden üretmiş ve hayata geçirmiş olurlar: Erkeklerin baskınlığı, kadınların da itaati “yapması”, söz konusu hiyerarşileri meşrulaştırır (s. 146). Peki, kişiler toplumsal cinsiyeti toplumsal beklentilere göre yapmadığında, bu beklentilerin dışına çıktığında ne olur? Bu soruya yanıt arayan çalışmalardan biri, Jack Halberstam’ın oldukça ses getiren *Female Masculinity* kitabıdır. Halberstam bu kitabında öne sürdüğü “dişi erkeklik” kavramıyla, kadınların da erkeklik yapabileceğini, kendilerinde erkekliği bulabileceğini açıklarken, daha çok butch lezbiyenlere odaklanır; ancak heteroseksüel kadınların da dişi erkeklik sergileyebileceğini eklemeyi unutmaz (1998, s. 268).⁷

Dişi erkekliğin izlerini *Mahur Beste*’de de bulmak mümkündür. Burada, West ve Zimmerman’ın çizdiğinden daha farklı bir manzarayla karşı karşıyayızdır. Zira Behçet Bey, erkekliği toplumsal beklentilere göre icra etmeyen bir karakter olarak başkalarının gözünde değer kaybederken Atiye erkekleşerek ilişkideki baskın rolü oynar ve değerini artırır. Bir diğer deyişle, roman boyunca karakterlerin gözünde Atiye’nin güçlü, Behçet’inse güçsüz gözükmemesinin sebeplerinden biri, Atiye’nin Behçet’ten daha fazla “erkekleşmiş” olmasıdır. Burada kastedilen, Atiye’nin toplumsal olarak kadınlıkla ilişkilendirilen niteliklerden tamamen sıyrıldığı değildir. Atiye ablaları gibi ev içi hayata sığınmakla yetinmez; yine de güzelliği, narinliği, hassaslığı, çocuk gibi olan kocasına anne gibi bakması ile geleneksel kadınlık tanımlarının bir kısmını karşılar (Tanpınar, 2012, s. 61-65). Bu tanımların üzerine erkek terbiyesini, büyük işlere dair ihtirası, erkekliği layıkıyla yerine getirmeyen

⁷ Judith Butler’ın *Gender Trouble* kitabının Türkçe çevirisine, “butch” sözcüğünü açıklayan şöyle bir çevirmen notu eklenmiştir: “Erkeksi veya maço görünüm ve tavır. İngilizcede genel olarak erkekler için ‘sert erkek’ anlamında kullanılabileceği gibi, eşcinsel jargonda özellikle lezbiyenler tarafından bir altkimlik olarak benimsenen bir tanımdır, erkeksi veya eril olarak algılanan görünüm ve tavrı olan lezbiyenleri niteler” (2014, s. 16).

Behçet Bey gibi birinin üzerinde kurulan dominasyonu eklediğinde ise cinsiyet hiyerarşisi içindeki konumunu yükseltme şansına erişir. Elbette Tanpınar, İsmail Molla ve Behçet Bey ilişkisinde yaptığı gibi, Atiye ve Behçet Bey arasında da basit bir ezen-ezilen ilişkisi kurmamıza müsaade etmez. Behçet Atiye'nin eski aşkı Refik Bey'in sürülmesine yol açarak karısının iktidarına itiraz eder; bunun karşılığındaysa Atiye kendini ölüme sürükleyerek kocasını cezalandırır. Sonuçta ağırlığın bir kefedenden diğerine kaydığı bir teraziye anımsatan Behçet Bey ve Atiye ilişkisi de, Tanpınar romanlarındaki tüm ilişkiler gibi, ikili karşıtlıklara indirgenemeyecek bir yapıya kavuşur.

Tüm karmaşasına rağmen, *Mahur Beste*'de Atiye'nin karakterizasyonunu erkeklik çerçevesinde değerlendirmek, Atiye ve Behçet ilişkisindeki iktidara dayalı dinamikleri yakalamamızı kolaylaştırır. Atiye yalnızca Behçet tarafından değil, babası Ata Molla, kayınpederi İsmail Molla ve hatta kendisinin Behçet'le evlendirilmesine sebep olan Padişah tarafından bile kuvvetle ilişkilendirilir; bu kuvvete erişimi ise kadınlığın dünyasından uzaklaşıp erkekliğin dünyasına yaklaşıp elde eder. Eril iktidarı bir kadının da elinde tutabileceğini gösteren roman, gücün erkeğin doğasından geldiği fikrinin içini böylece boşaltmıştır. Bunun yanında, kadınların görüşlerinin hâlâ kendilerini erkekleştirebildikleri oranda değerli sayılması da ortaya konmuş olur. Tam da bu nedenle, bu romandan *Aydaki Kadın*'a gelene kadarki tüm romanlarda, romantik olmayan yatay ilişkilerin erkekler (ve erkekleşen kadınlar) arasında sürdürülmekte oluşunu, tezin ilerleyen bölümlerinde tartışmaya devam edeceğim. Bundan önce, *Mahur Beste*'deki karakterlerin hayatlarında babalarının son derece etkili olduğunu göstermişken, son olarak, babasızlığın etkilerini inceleyecek ve Sabri Hoca karakterine yakından bakacağım.

2.3 Babayı öldürmek

Mahur Beste'nin bu çalışmadaki incelemesinde ağırlığı Behçet Bey ve yakın çevresine verirken, bu çevrede yer almayan bir karakter olarak Sabri Hoca'yı ele almamın sebebi, onun ilerleyen bölümlerde inceleyeceğim romanların ana karakterlerinin –*Huzur*'daki Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler*'deki Cemal, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İrdal ve *Aydaki Kadın*'daki Selim'in– prototipi olarak karşımıza çıkmasıdır. Tüm bu karakterlerin erken bir örneği olarak Sabri Hoca, içinde bulunduğu davaya kendini veremeyen, iradesini ortaya koyamayarak parçası olduğu hareketin onu ittiği yere sürüklenen ve bu sürüklenme sırasında devamlı kararsızlıklarla boğuşan bir karakter olarak *Mahur Beste*'ye dâhil olur. Baba figürleriyle arasına mesafe koymayı başaran Sabri Hoca'nın, olgunlaşmasını sağlayacak koşulları yerine getirmesine rağmen, kendini yapmış, bütünlüklü, yetişkin bir erkek kimliği inşa edememesini *Antibildung* çerçevesinde değerlendireceğim. Erginleşemediği için erkekleşemeyen hocayla Behçet Bey'i karşılaştırarak, baba otoritesinden kurtulmanın eksik erkeklik sorununu gidermediği ortaya koyacağım. Böylece romandaki eleştiri konusunun erkekleşemeyen karakterlerin beceriksizliği değil, yerleşik erkeklik tanımlarının ta kendisi olduğunu açıklayacağım.

Hem Behçet'in hem de Atiye'nin babalarının arkadaşı olan Sabri Hoca romana, Behçet Bey'in politikaya atılmasına aracı olacak kişi olarak girer. “Garip Bir İhtilalci” bölümünde, onun Jön Türkler'e katılma süreci anlatılırken, çocukluk ve gençlik yıllarına dair detaylara da yer verilir. Hoca Adanalı zengin bir adamın oğlu olmakla birlikte, annesiyle evlendikten üç ay sonra ailenin yanından ayrılan babasını tanımaz ve fakirlik içinde büyür. Annesi kısa bir süre sonra evlenip yeni kocasıyla çoluk çocuğa karışınca Sabri evin içinde bir kenara itilir, hatta annesi tarafından unutulur. Romanda “unutulmak talihi” olarak tanımlanan bu hâl, Sabri Hoca'nın

çocukluğunda başlar ve yetişkinliğinde de devam eder (Tanpınar, 2012, s. 75). Bu talih karşısında o, tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı gibi hayatı boyunca kendine bir "baba" arar. Öz babası gibi kendisini unutmayacak ve kollayacak bir baba arayışının ilk adresi medresedir. Ardından mason locasına girer; valilik, nazırlık ve sadrazamlık yapmış bir devlet adamı olan Şirvanizade Rüştü Paşa'nın konağına devam eder, Paris'e gidip Jön Türkler'in lideri Ahmet Rıza Bey'le tanışır ve bu harekete katılır. Bütün bu çevrelerde başarılıdır: Medresede hocalarının takdirini kazanır, Paşa'nın konağında kendisine iş emanet edilen emin adam olarak tanınır, Abdülhamit karşıtı toplu hareketlerin ön saflarına geçer. Buna rağmen, bu çevrelerin hiçbirinde aradığını tam olarak bulamaz ve onları her şeyiyle benimseyemez. Örneğin medresenin kendisine öğrettiği fikirlere dönmek istediğinde, onları "eskisi gibi tam" bulmadığı için bunu yapamaz. İçine düştüğü ümitsizliğin formülü olabilecek fikirlerle Jön Türkler aracılığıyla tanıştığında "ne ümitsizlikler içindeyuz bilemezsin" diyerek, kendini bütünleyecek cevapları burada da bulamadığını ifade eder (s. 87).

Sabri Hoca'nın kendine bir baba bulma ve bir davaya ait olma ümidinin gerçekleşmemesi, ümidin hep ümitsizliğe dönüşmesi, romanda onun hep bir yoksunlukla anılmasıyla simgelenir. Çocukken çevresindekiler tarafından unutulduğu için yemek vaktinde sofraya davet edilmeyen Sabri "lokmasız" kalır (s. 76). Çocukluğunun geçtiği Giresun'dan İstanbul'a taşındığında fikirlerini kendine sakladığı için "Dilsiz Hoca" lakabını alır. Medresedeki silahlı bir kavgada kulağının bir parçası kopunca adı "Kırık Kulak Sabri"ye çıkar. Mason locasına girip Fransızca öğrenmeye başladığındaysa ona "Dinsiz Hoca" adı verilir (s. 76). Eksikliği ifade eden bu takma isimlerle simgelenen tam ve ait olamama hâli, Sabri Hoca'nın hiçbir yerde kök salamamasına neden olur: Onunki "kökünden ayrılmış hayat[tır]" (s. 83).

Sabri Hoca'nın köksüzlüğü, onun aslında bütün babalarını öldürdüğünün bir göstergesidir. Burada öldürmekle kastedilen, Hoca'nın kendisine seçtiği babalarla bağını tek hamlede kopardığı değildir. Rüştü Paşa'nın konağıyla ilişkilendikten sonra medresedeki odasını bırakmaz, aradığını Jön Türkler'de bulamadıktan sonra onlarla münasebetini bitirmez: “Memlekete döndükten sonra onlardanmış gibi yaşamıştı. Hiç olmazsa etrafındakilerin fikri böyleydi” (s. 87). Alıntıda görülebileceği gibi, Hoca görünürde bu babalarla ilişkisini sürdürse de kendi içinde onlara güvenini yitirmiş, hayatını onlar sayesinde anlamlandıramayacağını kabullenmiştir. Baba ikameleriyle eksikliklerini onaramayan Sabri Hoca, kendisini terk eden öz babasının karşısına yıllar sonra çıkar. Ancak bu karşılaşmada da ona oğlu olduğunu söylemek istemez, babasıyla onsuz geçen yıllarda biriktirdiği anılarını paylaşırsa kendini inkâr edeceğini düşünerek onun yanından ayrılır ve babasıyla bağlarını koparır.

Tanpınar'ın tüm romanlarında karşımıza çıkan “kendini yapma”nın kapısı, Sabri Hoca için böylece açılır. “Kendini yapma” sorunsalını merkeze alan romanlar olarak *Bildungsroman*'lara baktığımızda, babasızlığın bu romanların ana karakterleri için ortak bir tema olduğunu görürüz. Toplumların yeni bir sosyal veya kültürel yapılanmaya geçtiği dönemlerde, belirsizlik ve çalkantı hüküm sürerken, insanlar yabancılaşmadan mustarip olduğu için, edebî üretimde kişilik gelişimi başlıca inceleme konularından biri hâline gelir (Golban 2003, s. 302). Karakterin fiziksel ve zihinsel açıdan büyüüp olgunlaşarak yetişkin bir birey hâline gelişinin hikâyesini anlatan *Bildungsroman*'larda, kişinin kendini her türlü baskıdan, etkiden ve yönlendirmeden bağımsız olarak kendi kendine yapabildiğinin okura gösterilmesi için bu karakterler ya yetim olarak çizilirler ya da ebeveynleriyle, otorite figürleriyle, çoğunlukla da babalarıyla çatışıp onların korumasından çıkarak toplumsal alana açılırlar. Bu romanlarda karakterin olgunlaşma süreci kriz, aydınlanma ve değişim

adımlarıyla izlenebilir: Kahramanın iç dünyası yaşadığı ıstırap verici olaylarla sarsılır, bu sayede kahraman aydınlanır ve dönüşerek erginleşir (s. 300, 308). Olgunlaşan kahraman ya tamlık duygusuna erişir ve başarılı şekilde kendini geliştirmiş olur ya da romanın muğlak bırakılan sonunda, onun edindiği bilinç sayesinde yeni bir kimliğe kavuşacağı ima edilir (s. 301).

Sabri Hoca'nın *Bildung*'una bakıldığında farklı bir manzarayla karşılaşılır. Unutulma talihi nedeniyle yetim büyür, diğer baba ikamelerine güvenmekten vazgeçer, toplumsal bir dönüşümün krizleriyle yüzleşir: "Eski payitahtın bir yığın üzüntülü meseleyle biraz daha köpürdüğü, gittikçe vahimleşen bir istikbal endişesi içinde biraz daha homurdandığı yıllardı. . . . Hemen herkeste nizamı bozulmuş bir hayatın verdiği şaşkınlık vardı" (Tanpınar, 2012, s. 78). Fakat yukarıdaki *Bildung* örneklerinden farklı olarak, bu kriz âni Hoca'yı olumlu bir aydınlanmaya değil, ümitsizliğe, çaresizliğe ve çıkmaza taşır:

Yabancı memleketlerde geçirdiği yıllar ona içinde yaşadığı ve her parçasına o kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu âlemin nasıl bir ahenksizliğin kurbanı olduğunu iyice öğretmişti. Hiçbir felaketli hadise, hiçbir mağlubiyet, hiçbir kayıp; yıkılışı bütün cemiyet hayatının üstünden aşıp daha derinlere, asıl insanı yapan değerler cetveline kadar giden bu iflas kadar ağır, ümitsiz olamazdı. Onu yeniden kurmak için çok başka yollara gitmek, çok derinden değişmek, her şeyi olduğu gibi bırakıp yeniden işe başlamak lazımdı. Hâlbuki bu kolay değildi. (s. 88)

Bu alıntıyı çözümleyebilmek için, burada ülkenin kaderi olarak anlatılanların sembolik bir anlam taşıdığını unutmamak gerekir. Süha Oğuzertem'in tez çalışmasında ileri sürdüğü gibi, Sabri Hoca, kendi iç dünyasındaki krizleri sosyopolitik alana yansıtmaktadır, bu yüzden Geç Osmanlı'nın içinde bulunduğu kritik koşullarla ilgili yorumları aslında karakterin varoluşsal çatışmalarının iz düşümleri olarak değerlendirilmelidir (1994, s. 241, 248). Öyleyse burada cemiyetin iflasına neden olan kayıp ile simgelenen şey nedir? Oğuzertem bu kaybı, annenin yitimiyle açıklar. Yukarıdaki alıntının da yer aldığı sahnede, İsmail Molla ve

Atiye'yle sohbet ederken Sabri Hoca, “Şark öldü. Bizler yetimiz. Unutmaktan başka çaremiz yok” der (Tanpınar, 2012, s. 93). Oğuzertem bu cümleleri yorumlarken Şark'ı dışlaştırır; yetimlik kelimesinin öksüzlük yerine kullanıldığını savunur ve Hoca'nın burada çocukluğunda annesinden gördüğü ilgisizliğe gönderme yaptığını iddia eder (1994, s. 249). Ancak bu yorumdan farklı olarak, Hoca'nın öz babası tarafından terk edildiği ve baba ikamelerinde aradığını bulamadığı için kendini kelimenin gerçek anlamıyla yetim olarak tanımladığı da söylenebilir. Bu çerçevede Şark'ı unutmakla kast edilen babaları unutarak, yok ederek kendini var etme çabasıdır. Özellikle Hoca'nın şu cümlelerine bakarak bu iddiayı temellendirmek mümkündür:

Bütün şark dünyası ıstırap içinde. Muttasıl gömlek değiştiriyor. Hin'i, Çin'i, Efgan'ı, Arabı, Türkü hep soyunuyoruz, soyundukça üstümüzden attığımız şeylerin alelade ekler olduğunu görüyoruz. O zaman korkuyoruz; olduğumuz yerde imdat arar gibi sağa sola bakıyoruz. . . . Fakat olmuyor; bize lazım olan gömlek değiştirmek değil, içten değişmektir. . . . Hâlbuki bu imkânsız. (Tanpınar, 2012, s. 91-92)

Yine politik koşullar üzerinden sembolik olarak anlatılan meseleyi şöyle yorumluyorum: Sabri Hoca için baba denen şey hayatı boyunca değişmiştir ve gömlek değiştirir gibi bir babadan diğerine geçtikçe sorunun babalarda değil, kendi içinde olduğunu fark etmiştir. Bu farkındalık, Sabri Hoca'nın aydınlanmasıdır; fakat buradan *Bildung*'u gerçekleştirecek şekilde daha iyiye, tamlığa, erginliğe erişmez; aksine imkânsızlığa toslar. Bu yüzden, bir üstteki alıntıda söylediği gibi, iflas bu kadar ağır ve ümitsizdir. Bir baba figürü bularak veya baba otoritesini reddederek tamlığa kavuşamayacağını anlayan Sabri Hoca, bir *Antibildung* örneği sergiler.

Thomas Hardy'nin *Adsız Sansız Bir Jude* romanını bir *Antibildungsroman* örneği olarak incelediği makalesinde Peter Arnds, *Antibildung*'da karakterin erginleşme mücadelesinin onu aydınlanmaya değil, büyü bozumuna götürdüğünü ileri sürer (1998, s. 225). Bu çerçevede karakterin aldandığını fark etmesi temel

temalardandır. Romanın ana karakteri Jude'un hikâyesi, onun aydınlanarak daha iyi bir insana evrilmesinin tam aksine, ümitlerini kaybetmesiyle sonuçlanır (s. 237). Jude'un oğlunun gelişimiye *Antibildung*'dan bile daha geridedir, onun varoluşu bir hata olarak sunulur (s. 234). Sabri Hoca da Jude gibi sahip olduklarının “bir yığın ölü kıymet” olduğunu düşündüğü için ümitsizdir; ayrıca onun “unutulmak talihinin doğuştan başlamış” olması, varoluşunun başlı başına bir hata olduğunu düşündürür (Tanpınar, 2012, s. 91, 75). Ailesinin yanından ayrılıp büyüdükten sonra da onu “o zamanki İstanbul'un birkaç nesli birden tanır”sa bile herkes unutulabilir (s. 85):

Onu herkes fırsat düşükçe günde birkaç defa unutturdu. . . . İstanbul içindeki derbeder hayatına, şurada burada sarf ettiği bir yığın manalı, tehlikeli söze rağmen Abdülhamit'in jurnalcıları onu unuttular. Adeta kaza eseri olarak sürüldüğü Zonguldak'ta zaptiye, idare makamları bu sürgünü o kadar unuttular ki üçüncü haftasında tekrar İstanbul'a geldi. (s. 74-75)

Bütün bu unutulma hâlinin, ümitsizlik ve çaresizlik duygularının içinde Sabri Hoca, Tanpınar'ın kendini yapamamış karakterlerinden biri hâline gelir; bu yüzden de “gerçek” bir ihtilalci değil “garip” bir ihtilalci olabilmıştır.

Bu garip ihtilalcinin erkekliği ile kendini yapamama hâli doğrudan ilişkilidir. Erkeklik çalışmalarının temel metinlerinden biri sayılan *The Image of Man*'de George L. Mosse, “hakiki erkeklik, Almanların *Bildung* adını verdiği, bireyin öz gelişimi için bir erek hâline gelmiştir” diye yazar (1996, s. 8). Bir ideal olan bu erkeklikte, “beden ve ruh, dıştaki görünüş ve içteki faziletler uyumlu bir bütünü oluşturmalıdır: her bir parçanın yerine oturduğu mükemmel bir kurgu” (s. 8). Öyleyse erkekleşmek için erginleşmek esas koşuldur. Sabri Hoca ise fazilet sayılabilecek herhangi bir değer peşinden koşamayacak kadar umutsuz ve karasızdır. Onun katılmadığı vaka yoktur, fakat “hiçbirine şahsiyetinden bir şey katmadan, en yakınlarına bile kendisini kabul ettiremeden” bunlara dâhil olur (Tanpınar, 2012, s. 74). Hayatına dair bir şuur elde ettiğini düşündüğünde bile bu

bilinci uzun süre canlı tutamaz; “o bir şevki sonuna kadar sürdürenlerden değildi[r]” (s. 85). Sabri Hoca’nın bir türlü harekete geçemeyen, geçtiğinde de onu sonuna kadar götüremeyen hâli konusunda anlatıcı araya girip şu yorumları yapar:

Fikirlerimiz, onları taşıyacak kudrette olduğumuz nispette bizimdirler. Sabri Hoca’da bu kuvvet yoktu. Engine, geniş ve kurtarıcı düşünceye, onun aydınlığındaki savaşa açılacağı yerde, birbirine çok yakın bir takım iskelelere benzeyen birkaç kelimenin üzerinde takılıp kaldı. . . . Asıl gidilecek yoldan gidemediği için kararsız, siyasi hadiseler karşısında ümitsiz, bir baykuş gibi köşesinde yaşıyordu. (s. 86-87)

Hocanın idealize edilen eril değerlerden kudrete, sorumluluk almaya, bir fikir uğruna savaşmaya, harekete geçmeye karşı gönülsüzlüğü, onu Mosse’nin tabiriyle hakiki erkeklikten uzaklaştırır. Mosse’ye göre modern erkeklik kendini, faziletin simgesi olan ideal erkek güzelliği üzerinden tanımlar (1996, s. 5). Hoca eril değerleri içselleştiremediği için onun dış görünüşüne bu güzelliğin aksine, kararsızlığın yansıdığı anlatılır: “Kaşlarının ucuna kadar inmiş kirli sarı, rengi atmış cübbesi, üst üste giydiği yakası açık, yırtık mintanları . . . daima düzeltilmeye muhtaç sert, karışık sakalı, içindeki kararsızlığın dışa vurmuş şekli gibiydi” (Tanpınar, 2012, s. 85).

Böylece Sabri Hoca, her parçanın mükemmel bir uyumla yerine oturduğu bütünlüklü bir erkeklik modeline erişerek değil; uyumun bir türlü yakalanamadığı, parçaların birleşemediği, eksikliklerin ve boşlukların bütünlüğün sağlanmasına engel olduğu bir kimlikten kurtulamayarak romandan ayrılır.

Sabri Hoca’nın romandaki temsilinde dikkat çeken mesele, babayı öldürmenin eksik erkeklik sorununa bir çözüm olarak sunulmamasıdır. Bu bağlamda, Sabri Hoca’yı Behçet Bey’le karşılaştırdığımız zaman şunu görürüz: Hoca Behçet’in aksine baskın bir baba figürü olmadan büyümesine rağmen, ona benzer şekilde hayatın içinde tam olarak yer alamayan, eylem adamı hâline gelemeyen bir erkek olmuştur. *Mahur Beste* üzerine yapılan çalışmalara baktığımızda Behçet’in “erkek dünyasına adım atamamış” olmasının nedeni olarak “babasının altında ezilmiş”

olması gösterilir (İnci, 2014, s. 68). O, babasının sahip olduğu “iktidar ve karizmanın altında sürekli ezildiği için . . . yarım, eksik bir şahsiyetle” yaşamak zorunda kalır (Samsakçı, 2014, s. 19). Bu tespitlere bakıldığında sanki baba baskısı olmasa tamlık veya eksiksiz erkeklik gibi bir inşa mümkün olacaktı gibi gözükür. Ancak Tanpınar, Sabri Hoca karakteri ile babasızlığın eksiksiz erkeklik kurgusunu mümkün kılmadığını göstererek ideal erkekliğin bir mit olduğunu ortaya koyar.

Sonuç olarak, bir ilk roman olmakla birlikte *Mahur Beste*, erkeklik sorununun en açıkça tartışıldığı Tanpınar metnidir. Behçet Bey portresi, erkekliğe dair beklentileri karşılamamanın, bir kimliğin silinmesine yol açtığını gösterir. Atiye karakterinin anlatımı, kadınlara ancak erkekleşerek eriştikleri ölçüde iktidar sağlayan cinsiyet düzenini ifşa eder. Sabri Hoca’nın çizilişı de baba erkinden sıyrılmanın, bütünlüklü bir erkeklik sergilenmediğı sürece erginleşmeyi sağlamadığını açığa çıkarır. Romanda Behçet Bey, İsmail Molla, Atiye, Ata Molla ve Sabri Hoca’nın yanı sıra Halit Bey, Sırmakeş Nuri Bey, Agop Efendi ve Soloski gibi karakterler aracılığıyla geleneksel erkeklik tanımlarının sorunlu tarafları çeşitli veçheleriyle masaya yatırılır ve bu tanımların hem onları karşılayamayanlar üzerinde hem de yakın çevrelerindeki kadın ve erkekler üzerinde yarattığı baskı gözler önüne serilir. Tanpınar romanındaki erkeklik temsilleri bu baskının, roman kişilerinin kendilerini değiştirmesiyle aşılamayacağını hatırlatarak; ancak ve ancak erkekliğe dair toplumsal beklentileri değiştirmenin çözüm olabileceğini işaret eder. Egemen erkeklik kalıplarının yarattığı baskı, bir sonraki bölümde de temel odaklardan biri olacaktır. Yazar ikinci romanı *Huzur*’da bu baskının sonuçlarını, hastalıklarla mücadele eden roman karakterleri üzerinden kurmacalaştırmaya devam eder.

BÖLÜM 3

HUZUR VE SUAT'IN MEKTUBU'NDA HASTALIK VE ERKEKLİK İLİŞKİSİ

Mahur Beste'den dört sene sonra, 22 Şubat-2 Haziran 1948 tarihlerinde, *Cumhuriyet Gazetesi*'nde Tanpınar'ın nehir anlatısının ikinci romanı *Huzur* tefrika edilir ve ilk romandan farklı olarak yazar hayattayken, 1949 yılında kitap olarak yayımlanır. Bir diğer deyişle *Huzur*, Tanpınar'ın kitap olarak yayımlanan ilk romanıdır. Romanın başrolüne, anne-babasız büyüyen ve öykü şimdisinde hayatındaki üç büyük problemle baş etmeye çalışan Mümtaz karakteri yerleşir. “İhsan” başlıklı birinci bölümde, İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeki İstanbul'un sokaklarını arşınlarken bulduğumuz Mümtaz, akıl hocası İhsan ağabeyinin hastalığının, sevgilisi Nuran'dan ayrılışının ve memleketin girmek üzere olduğu savaşın yükünü omuzlarında taşımaktadır. “Nuran” başlıklı ikinci bölümde, yaklaşık bir yıl geriye sıçrayan anlatı, Mümtaz'ın hayatına damga vuran bu aşkın başlangıcını ve iki sevgilinin mutlu günlerini betimler. Bu mutlu günlerin sona erışı ve iki sevgilinin ayrılığını tetikleyen Suat'ın intiharı, “Suat” başlıklı üçüncü bölümde konu edilir. Son bölüm olan “Mümtaz”da öykü şimdisine ve Mümtaz'ın dertlerine geri dönülür; radyodan verilen savaşın başladığı haberini ve İhsan'ın öldüğünü birbiri ardına duyan kahramanın çöküşüyle roman sonlanır.

Romanı oluşturan bu dört bölüm kitapta karakterlerin isimleriyle adlandırılmışken tefrikada isimsiz bırakılmıştır. Daha da önemlisi, Handan İnci'nin “Tefrikadan Kitaba *Huzur*” başlıklı çalışmasında tespit ettiği gibi, tefrikada, kitapta yer alan üçüncü bölüm yoktur (2000). Tanpınar hem romanı kitaplaştırırken Suat karakterini geliştirip onun adını taşıyan bir bölümü metne dâhil etmiş hem de Suat'ın intihar mektubunu ayrı bir metin olarak kaleme almıştır. *Huzur* yayımlandıktan sonra

verdiği bir röportajda yazar, romanın devamının geleceğini söyledikten sonra şöyle der: “Fakat daha evvel *Huzur*’un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suat’ın Mektubu’nu. Küçük bir eser, okuyucu orada Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda görecek” (Tanpınar, 2017b, s. 475). Yazarın tamamlamadığı bu küçük eserin taslakları, Tanpınar’ın evrakı içinde bulunmuş ve 2018’de *Suat’ın Mektubu* başlığını taşıyan bir kitap olarak basılmıştır. Metni yayına hazırlayan İnci, arşivde bulduğu ve *Suat’ın Mektubu* başlığı altında topladığı belgeleri defalarca kurup bozduğunu ifade ederken, yazarın kurgusunu asla bilemeyeceğimizi ve elimizdeki kitabın büyük ölçüde kendi kurgusu olduğunu hatırlatır (Ak, 2018). Bu bölümde söz konusu metne, Suat karakterinin karmaşık temsilini çözümlerken başvurulmaktadır.

Bölümde erkeklik temsilleri çerçevesinde Mümtaz, İhsan, Suat, Macide ve Nuran’ın karakterlerine odaklanıyorum. *Huzur*’u bir hastalık anlatısı olarak ele alarak hastalığın, romanda toplumsal cinsiyet edimlerinin icra edildiği zemini oluşturduğunu ileri sürüyorum.⁸ Mümtaz’ın portresine eğilirken, onun İhsan’ın hastalanmasıyla ailenin reisi rolünü sahiplenmeye zorlandığını ve erkeklik yapmaya itildiğini açıklıyorum. Hem İhsan’a hem de hasta olarak anlatılan şehrine ve halkına karşı vazifelerini yerine getirmek konusundaki tereddütlerini aşamayan Mümtaz’ın eşikte kaldığını, romandaki huzursuzluğun sebeplerinden birinin de tam da bu eşiklik hâli olduğunu tartışıyorum. İkinci alt başlıkta, Suat karakteri merkeze alıyor, onun “aşırı” erkekliğini (hypermasculinity) icra etmek için kendi hastalığını araçsallaştırdığını gündeme getiriyorum. Son kısımda Mümtaz’ın “erkeklik yapmak”

⁸ Romanda Mümtaz’ın en büyük dertlerinden biri olan hastalık konusu, Yunus Alıcı’nın *Ahmet Hamdi Tanpınar’da Hastalık* isimi kitabında incelenir. Yüksek lisans tezinden hareketle hazırladığı bu çalışmada Alıcı, Tanpınar’ın tüm roman ve öykülerinin yanında hayatını da çevreleyen hastalıkları tespit ederek kapsamlı bir dizin oluşturmuştur (2019). Bununla birlikte kitapta, Tanpınar’ın hayatı ve eserlerindeki hastalıklar hakkında bilgi verilip bu hastalıkların romanlarda geçtiği yerler belirtilirken, derinlikli bir eleştirel değerlendirmeye yer verilmemiştir. Bir diğer deyişle, Tanpınar’ın her romanında hastalık meselesinin gündeme gelmesi, mutlaka doktor bir karakterin yer alması gibi meseleler hâlâ analitik bir gözle değerlendirilmeye muhtaçtır.

konusunda tereddütler yaşarken romandaki kadın karakterlerin, onun hastalar için alamadığı kararları alarak hegemonik erkeklik kodlarına biraz daha yaklaştığını ortaya koyuyorum. Bunu yaparken romandaki kadınlarla erkeklerin iyileştiriciliğini kıyaslıyor; Nuran'ın ve İhsan'ın karısı Macide'nin hastalıklar karşısındaki kararlı tutumunun, Mümtaz'ın karasızlığını iyice belirgin hâle getirdiğini iddia ediyorum. Fail konuma geçenler hep kadınlar olsalar da onların kendilerini ve yakınlarını iyileştirecek gücü ancak annelik rolünü sahiplenerek kazanabilmelerini ise romandaki cinsiyet temsillerini karmaşıklaştıran bir unsur olarak sorunsallaştırıyorum.

3.1 Eşiikteki erkeklik

Huzur romanında hastalık teması, bilhassa İhsan karakterinin hastalığının Mümtaz'ın hayatı üzerindeki derin etkisi, merkezi bir yere sahiptir. Romanın hastalıkla açılması, bu merkeziliğin göstergelerindendir: “Mümtaz, ağabey dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalandığından beri doğru dürüst sokağa çıkmamıştı” (Tanpınar, 2005, s. 9). Böylesi bir açılış, romanın hastalık anlatısına dönüşeceğini işaretlerini verir. İlerledikçe görülür ki, romanda birbirine paralel olarak işlenen iki hastalık hâli vardır: Dokuz gündür zatürre ile boğuşan İhsan gibi, İstanbul ve yerlileri de yıllardır sürmekte olan savaşların yol açtığı hastalıklarla mücadele etmektedir. Bu iki hastalık da birer geçiş süreci gibi anlatılır. Hem hastaların kendileri hem de yakınları, aşıldığında iyileşmenin ya da ölümün geleceği bir eşikte beklemektedir. İsminin gösterdiği gibi seçilmiş kişi olan Mümtaz'a bu konuda büyük bir görev düşer: İhsan'ın bu eşikten geçip iyileşmesini sağlayacak ilacı, doktoru, hastabakıcıyı bulacak kişi odur. Eğer eşiğin ötesinde bekleyen ölümse de İhsan'ın aile reisliği görevini devralacak ve ailedeki dirliği sağlayacak olan yine Mümtaz'dır. Romandaki

ikinci hastalığa, yani İstanbul'un ve halkının durumuna bakıldığında da savaşlarla ve işgalle sarsılmış bir coğrafyanın İkinci Dünya Savaşı tehlikesi ile karşı karşıya geldiği görülür. Savaşın eşiğindeki vatanını ve halkını koruma ve iyileştirme işi, ulusun her erkek evladı gibi Mümtaz'a düşmektedir. *Huzur*, Mümtaz'ın bu eşiğe hapsoluşunun romanıdır ve kalıcı hâle gelen bu eşik, romanın modernist çerçeveye oturmasının anahtarıdır. Aşağıda öncelikle Mümtaz'ın aile içindeki sorumluluklarını sahiplenmekte yaşadığı güçlükleri, ardından da vatani göreve dair gelgitlerini irdeleyerek bu karakterin sergilediği eşikteki erkekliği [liminal masculinity] masaya yatırıyorum. Ardından eşikteki erkekliğin, modernist estetiği kurmak için işlevselleştirildiğini iddia ediyorum.

Huzur'da İhsan'ın hastalığının Mümtaz'da yarattığı etkileri irdelemeden önce Mümtaz'ın, İhsan'ın ailesine dâhil oluş hikâyesine dönmek gerekiyor. Millî Mücadele yıllarında önce babasını, ondan birkaç hafta sonra da annesini kaybeden Mümtaz, henüz on bir yaşındayken kimsesiz kalır ve kendisinden yirmi üç yaş büyük olan amcasının oğluyla yaşamak üzere Akdeniz'den İstanbul'a gelir (s. 78). Bu yıllarda İhsan, sıhhati nedeniyle Anadolu'ya geçip Millî Mücadele içinde aktif bir rol alamamıştır ancak İstanbul'da aynı amaç uğruna çalışan gizli bir teşkilatta çalışmaktadır (s. 37). *Sahnenin Dışındakiler*'de detaylı biçimde anlatılacak olan İhsan'ın gençlik yılları, *Huzur*'da mazide kalmış günler olarak hatırlanır. Romanda İhsan'ın Anadolu'ya gitmesine mâni olan rahatsızlığından bahsedildikten hemen sonra, onun aile içinde ne kadar beğenildiği vurgulanır. Ölmeden önce babası Mümtaz'a İhsan'ı hep övmüş, ona bayıldığından, oğlunun büyüyünce ona benzemesini istediğinden, ailedeki “en akıllı adam”ın İhsan olduğundan bahsetmiştir (s. 37). Öyleyse İhsan, *Mahur Beste*'deki İsmail Molla'ya benzer şekilde güçlü bir erkek olmasına rağmen zaafı da olan biridir. Mümtaz, babasının isteğini izleyerek,

yine *Mahur Beste*'de Behçet'in babasına yetişmeye çalışması gibi, kuzenini kendisine model alır. “İhsan onun hem babası hem hocası” olur (s. 22). Molla Efendi-Behçet dinamiğinden farklı olarak Mümtaz, babası yerine koyduğu İhsan'ın eziyetine maruz kalmaz; aksine, İhsan onun kendini geliştirmesi, iyi okullarda okuması ve entelektüel birikim kazanması için bizzat çabalar. Mümtaz'ın “istidat ve temayüllerini” öğrenip besleyen İhsan, hem Galatasaray Lisesi'nde verdiği tarih derslerinde kuzenini eğitir hem de kütüphanesinde ona ayırdığı köşede Mümtaz'ın tarih ve edebiyat okumaları yapmasına vesile olur (s. 39). İhsan'ın bu yıllarda evlendiği eşi Macide de Mümtaz için “koruyucu bir melek” gibidir, ona hem annelik, hem ablalık hem de arkadaşlık eder (s. 38).

Mümtaz romanın başında kaybettiği ebeveynlerinin yerini İhsan ve Macide'yle doldurmaya çalışır. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken nokta, Mümtaz'ın kendi erkekliğini inşa ederken model aldığı, “bir ayağı sakat, çiçekbozuğu” olan İhsan'ın, daha en baştan yaralı bir erkeklik sergilemesidir (s. 37). Nuran'la tanıştıkları dönemde Mümtaz şöyle düşünür: “[Onunla] konuşurken hep İhsan'ın repertuarını sarf ettiğinin farkındaydı. ‘Demek ki satıhtayım... daha kendini bulamadım...’ Hakikatte büyük bir eşikteydi” (s. 110). Burada, Halim Kara'nın vurguladığı gibi, Mümtaz “kendi öznelliğinin doğrudan İhsan tarafından inşa edildiğini itiraf eder” ve Foucault'nun tanımlamasıyla “‘özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne’den çok ‘denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne’ olduğunu imler” (2019a, s. 36). Aynı mesele, bir başka Nuran-Mümtaz sohbetinin anlatımında yeniden gündeme gelir:

Konuştukça, İhsan'la sabahlara kadar yaptıkları münakaşaları düşündü. Bunların çoğu onun fikirleriydi. Mümtaz daha on sekiz yaşında bakaloryasını vermeğe hazırlanan lise talebesi iken, bu fikirlerin ocağına atılmıştı. Şimdi onları bu küçük cami avlusunda Nuran'a tekrarlarlarken, İhsan'ın ilhamlı yüzünü, hiddetli konuşmasını, buluşlarını . . . uzak şeylermiş gibi hatırlıyordu. (Tanpınar, 2005, s. 191)

Mümtaz'ın İhsan'ı taklit edişinin romanın farklı yerlerinde iki kez tekrarlanması, bu kopya kimliğin Mümtaz için kritik bir önem arz ettiğini işaret eder. Bu çerçevede Günay-Erkol'un belirttiği üzere, Mümtaz'ın “babasız bir yaşamdan çıkmış”ken “yaralı bir erkekliğe sahip bir adam”ı baba figürü olarak seçmesi ve örnek alması, kendi erkekliğinin de bu örneğe benzer şekilde yara almasına sebep olur (2016, s. 257). Dahası, aşağıda detaylandırılacağı gibi, bu yaralı erkeklik Mümtaz'ın üzerinde durduğu büyük eşiği aşamamasına yol açacaktır.

Mümtaz'ın erkekliğini yaralayan tek unsur, rol modelinin İhsan olması değildir. O, henüz İhsan'ın hayatına girmeden önce, çocukken yaşadıkları yerin düşman kuvvetleri tarafından işgal edilmesi nedeniyle kaçmak zorunda kalmış, işgal esnasında babasının ölümüne tanıklık etmiş, bu süreçte harap olup hasta düşen annesine bakmış ve çok kısa sürede onu da kaybetmiştir. Mümtaz, hayatında “bir türlü dolduramadığı uzun bir boşluk” (Tanpınar, 2005, s. 35) bırakan bu ölümün ardından, lise yıllarında büyük bir hastalık geçirerek kendi yaşamını da kaybetme riskiyle genç yaşta karşı karşıya gelir (s. 131). Mümtaz'ı ölüm ve kayıp fikirleriyle tanıştıran bu olaylar, onun erkekleşmesini sağlayacak birer sınav olarak düşünülebilir. *Manhood in the Making* adlı kitabında David Gilmore, toplumsal cinsiyete dair beklentilerin kültürden kültüre değişebileceğini, fakat farklı kültürler üzerine yapılan çeşitli araştırmalarda kadınlığa ve erkekliğe atfedilen nitelikler söz konusu olduğunda birbirlerine uzak kültürler arasında ciddi benzerlikler de yakalandığını belirtir (1990, s. 10). Bu alanda çalışan araştırmacıların tekrar tekrar ortaya koyduğu bir nokta, erkekliğin, oğlanların ancak çeşitli sınavlardan geçerek aştığı “kritik bir eşik” sayesinde elde edebildiği “yapay bir hal” olduğudur (s. 11). Gilmore kitabında, Latin Amerika'daki şehir hayatından Victoria Dönemi İngiltere'sine, Yunan Adaları'ndaki balıkçı topluluklarından Etiyopya kabilelerine,

Mısır çöllerinden çağdaş Kuzey Amerikan toplumuna kadar geniş bir yelpazedeki kültürlerde erkeklik sınavları üzerine yapılmış çalışmaları derlemiştir: Bunların hepsinde oğlanlar, fiziksel güç sahibi, korkusuz, cinsel yönden aktif, acıya dayanıklı, tehlike karşısında cesaretli bir biçimde eyleme geçebilen, ölümü küçümseyen bir yapıya sahip olduklarını kanıtlayacak testleri başarıyla atlatabildikleri zaman “gerçek erkeklere” dönüşebilirler. Bunu başaramayanlarınsa olgunlaşamayıp çocuk olarak kaldığına inanılır ve erkeklikleri şüpheli hâle gelir (s. 14-15).

Gilmore’un tarif ettiğine benzer testlerle yüzleşen Mümtaz’ın işgale, ailesindeki kayıplara ve geçirdiği hastalığa rağmen hayatta kalması, onun bu sınavları başarıyla geçtiği anlamına gelmemektedir. Aksine onun bu deneyimleri tam olarak atlatamadığı anlaşılır. Başından geçenlerin yol açtığı “sıkıntı ve tahammülsüz ıstırap tabakası” Mümtaz’ın hayatını zehirlemeye devam eder, lisede geceleri uykusunda bağırarak için yatılı kalmaktan vazgeçmesine sebep olur (Tanpınar, 2005, s. 41). Geçirdiği hastalık onun “yarın kelimesinin sihrini tatmamasın[ın]” ve “ne yapsam bir türlü ölümden kurtulamayacağım” diye düşünmesinin kaynağıdır (s. 131, 125, 62). Yaşı biraz daha ilerlediğinde, “dış tarafında zaman zaman olsa bile az çok kuvvetli ve velut” görünse de içinde “acemi, çolpa veya çocuk kalmaya mahkûm”dur (s. 63). Korkusuz, acıya dayanıklı, ölümü küçümseyen bir adam olmayan ve kendi cinsiyet kimliğini yaralı bir erkeği taklit ederek kuran Mümtaz, yetişkin erkekliğin hegemonik kodlarını karşılamaz. Buradaki kırılgan erkeklik yalnızca kendisinin farkında olduğu bir durum değildir; Nuran da tanıştıkları andan itibaren onun büyümemiş bir adam olduğunu düşünür.

Romanda Nuran’ın “Siz garip bir adamsınız . . . tabiatınız daima böyle çocuk tabiatı mı?” diye sormasının ve Mümtaz’ı “toy adam” olarak tanımlamasının nedeni, Mümtaz’ın “hiçbir büyük işe hevesi” olmayışıdır (s. 110, 127). *Mahur Beste*’de

Atiye'nin Behçet'e hatırlattığı gibi, burada da Nuran Mümtaz'a hayatın erkeği büyük işlere çağırdığını hatırlatır. Mümtaz ise “büyük işlerden korkuyor;” onu “tehlikeli bir şey” olarak görüyordur (s. 128). Aşağıda kadın karakterleri daha detaylı incelerken üzerinde duracağım gibi, romanda kadınlığa ve erkekliğe dair toplumsal beklentileri en çok umursayan, onların yükünü sırtında hisseden ve sonuçta onlara uyacak şekilde hayatını düzenlemek zorunda kalan karakter Nuran'dır. Tam da bu nedenle Mümtaz'ı tanımaya çalışırken onu hegemonik erkeklik kodları üzerinden değerlendirmek ister, ancak Mümtaz'ın bu kodların dışında kaldığını görür. Bu toy adam ona fikirlerini anlattıkça Nuran tekrar tekrar “Peki, ya hareket? . . . Aksiyon manasında söylüyorum. Büyük yollarda kendisini denemek” diye sorar ama tatmin edici bir cevap alamaz (s. 124). Nuran ısrar eder, “Hareket, hareketten bahsetmiyorsunuz?” Fakat Mümtaz hâlâ iç dünyasından, sanattan, ölümden bahsetmektedir: “Mümtaz, hiç istemeden girdiği bu karışık bahisten çıkmak ister gibi etrafına bakındı” (s. 124-125). Mümtaz'ın bu sorulara istenen yanıtları verememesinin sebebi, onun tıpkı *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i gibi, erkekliğini normatif tanımlamaların üzerinden kurmamasıdır.

Mümtaz'la ilişkileri ilerledikçe Nuran bu tanımlara uymamanın zaaf anlamına gelmek zorunda olmadığını fark eder: “Mümtaz'a güveniyordu. Yaşına rağmen büyük ve kuvvetliydi. Herkesten değişik, her şeye meydan okuyan bir hâli vardı. Hayat karşısında düşünce adamı olma kudretini gösterebiliyordu” (s. 183). Nuran'ın yakaladığı bu farkındalık son derece önemlidir ve onu bu sahnede, Tanpınar metinlerinde istikrarlı olarak hissettirilen normatif toplumsal cinsiyete yönelik eleştirinin sözcüsü yapar. Hayat erkekten ölümü ciddiye almamasını, aksiyona geçmesini, fiziksel gücünü gösterebileceği işlerle uğraşmasını beklemektedir; bunları gerçekleştirmemeyi ise, Gilmore'un gösterdiği gibi, zayıflığa indirgemektedir. Ancak

bu beklentilerin dışında durmak da güç gerektirir ve Mümtaz, düşünce adamlığını eylem adamlığına tercih ederek bu kudreti sergiler. Buradan Mümtaz'ın geleneksel erkekliğe dair beklentilerin yükünü hissetmediği ve onlara kolaylıkla direndiği anlamı çıkarılmamalıdır; fakat hegemonik erkeklik dışında da erkeklik yapılabileceğinin anlık olarak da olsa gösterilmesi çarpıcıdır.

Mümtaz'ın erkeklik kimliğini düşünce adamı olmak üzerinden kurgulaması, onu toplumsal cinsiyet kodlarından özgürleştirme potansiyelini taşımaktadır; ancak bu kimlik, İhsan'ın hastalanmasıyla birlikte ciddi bir darbe alır. Bölümün başında bahsettiğim gibi, romandaki çerçeve hikâyeyi oluşturan birinci ve dördüncü bölümlerde Mümtaz'ın hayatı birçok açıdan dara girmiştir: İhsan hasta, Nuran dargın, gazete manşetlerinin yansıttığı vaziyet gergindir (s. 21). Bu dertlerden en büyüğü ise İhsan'ın rahatsızlığıdır:

[İ]çi rahat değildi. Kafası ikiye, hatta üçe bölünmüştü. Bir Mümtaz, belki de *en mühimmi*, [vurgu eklendi] talihten en çok korkan, düşüncesini gizlemeye en fazla çalışanı, orada, evde hastanın başı ucunda, onun dalan gözlerine, kuruyan dudaklarına, inip çıkan göğsüne bakıyordu. (s. 46)

Mümtaz'ın talihten korkmasının ve düşüncesini gizlemeye çalışmasının sebeplerinden biri, çok sevdiği birini kaybetme tehlikesiyle karşılaşmasıdır. İkinci Dünya Savaşı'nın gelişiyi kesişen bu tehlike, Mümtaz için yine bir savaş sırasında babasının ölümüyle gelen kaybın hatırlatıcısıdır (Kara, 2019a, s. 27). Daha derindeyse, İhsan'ın ölme ihtimali, Mümtaz'ın erkeklik inşasını tehlikeye sokmaktadır. Yukarıda söz edildiği gibi, İhsan sakatlığı ve Anadolu'nun düşman askerlerine karşı savunulmasında birebir görev alamamasıyla ideal bir erkeklik temsilinden uzaklaşır. Bununla birlikte, Tanpınar'ın neredeyse hiçbir karakterinin tek boyutlu ve kolaylıkla sabit bir kalıba sığdırılabilen nitelikte olmadığı unutulmamalıdır. Nitekim İhsan da kusurlarının yanında yüceltilen eril değerlerden bazılarını taşımaktadır. Çerçeve hikâyede, İhsan'ın hastalanmadan önceki fiziksel

zindeliği ve karakter özellikleri tasvir edilir. İlerleyen yaşına rağmen “kolları hâlâ edalı, vücudu atletikti[r]. Yüzünden deruni bir kudret ifadesi akıyordu[r]” (Tanpınar, 2005, s. 235). Onun “atletik formunun güzelliği, . . . âdeta geçen zamana meydan okuyan bir hâl”i olduğunun kanıtıdır (s. 239). Dahası, hem özel hayatında hem de toplum karşısında sorumluluk almaktan çekinmez. Ailesini kaybeden Mümtaz’a evini açıp onu yetiştirir. Karısı Macide, ilk çocuklarının ölümünden sonra “melekâtı akliyesini” yitirdiğinde onu yeniden çocuk sahibi olmaya ikna edip karısının kısmen de olsa iyileşmesini sağlayan İhsan’dır (s. 367). Yeni doğmakta olan bir ulusun evlatları olarak devraldıkları Osmanlı mirasını nasıl kullanacaklarına dair sürekli fikirler üreten bir aydın portresi çizer. Güncel sosyopolitik vaziyetle ilgili görüşlerini açıklarken iyi bir hatip olduğunu kanıtlar.

Romanda zatürre, İhsan’ın bütün bu yetkinliklerini yitirmesine yol açar. Onu yataktan çıkamaz ve konuşamaz hâle getirir: “Yarabbim ne kadar zorla konuşuyordu. Tanıdığı insanlardan en güzel konuşanı . . . üç kelimeyi yan yana güçlkle getirebilmişti” (s. 18). Hasta İhsan, Mümtaz’ın alıştığı baba figüründen çok farklıdır. Onun atletik formunun yerini de hastalıklı bir beden alır:

Hasta hep eskisi gibiydi. Zayıflamış yüzü hummanın ateşiyle kızarmıştı. Dudakları çatlak ve gergindi; zaman zaman dili ile onları ıslatmağa çalışıyordu. *Artık eski İhsan değildi*; [vurgu eklendi] belki onun bir hatırası olmağa doğru gidiyordu. . . . Hastanın göğsü fena işleyen bir körük gibi inip çıkıyor[du]. . . . Öyle ki artık buna, bu hırıltılı ve en şematik fonksiyonuna inmiş, yetersizliği içinde inip çıkan uzva, insan göğsü demek güçtü. Baş ucundaki yarı örtülü ışıkla bu sefalet, daha göze çarpar şekilde aydınlanıyordu. . . . “*Ben artık eskisi gibi değilim.*” [vurgu eklendi] diye avaz avaz ilan eden bu hastanın uzviyetinde bu saltanat dokuz günde kurulmuştu. Dokuz gün içinde eskisi gibi olmaktan, herkese benzemekten çıkmış, hayatın kenarına çekilmiş[ti]. (s. 354-356.)

İhsan’ın sefaletiyle göze çarpan bedeninin ardındaki kimlik tamamen silinir. Alıntıda da görülebileceği gibi, ondan ağırlıklı olarak “İhsan” değil “hasta” diye bahsedilmesi, bu hitabet yeteneği kuvvetli, sorumluluk sahibi, kültürlü adamın

hastalığa indirgendiğini imler. Bu nitelikler, İhsan'ın cinsiyet kimliğinin güçlü yönleridir; dolayısıyla onların kaybedilmesi, erkekliğin kaybı anlamına gelir. Kronik hastalığı olan erkekler üzerine çalışan Kathy Charmaz, hastalığın, değer verilen özniteliklerin, fiziksel fonksiyonların, sosyal rollerin ve kişisel uğraşların yitirilmesine sebep olarak eril kimlikleri tehdit edip kimlik çıkmazlarına yol açabileceğini ileri sürer (1995, s. 267-268). Eril kimlikler, sabit kaldıkları sürece, erkekler tarafından verili kabul edilirler; hastalıkta bu kimlikleri aşağı ederek erkeklerin iş ortamına veya sosyal hayata katılımını tahrif eder ve onların eril hiyerarşi içindeki konumunu aşağı çeker (s. 268). Charmaz'e göre bazı erkekler için "esas" benlikleri eski benlikleridir; hastalıkla birlikte kaybedilen bu benliğin hükümsüzlüğü onları bunalıma sürükler (s. 279). Yukarıdaki alıntıda İhsan'ın eski İhsan olmadığının iki kez tekrarlanmasından ve fiziksel fonksiyonlarının yetersizleştiğinin gösterilmesinden anlaşılabileceği gibi, *Huzur*'daki hastalığın anlatımı Charmaz'ın tespitlerini doğrular, fakat romanda temel bir fark vardır: Metin okurlarına, hastalık nedeniyle İhsan'ın erkekliğinin zedelendiğini hissedip hissetmediğini göstermez. İhsan'ın sıhhatini kaybetmesiyle benliği hükümsüzleşen ve bunalıma sürüklenen kişi Mümtaz'dır.

Mümtaz'ın kişilik çıkmazına girmesinin başlıca iki gerekçesi vardır. Birincisi, Nuran'ın da fark ettiği üzere o, "yalnız fikir işlerinde konuşurken kendisine güvenen" biridir (Tanpınar, 2005, s. 195). Mümtaz'ın erkeklik kimliğinin yapı taşı olan düşünceler ise aslında İhsan'a aittir. İhsan olmazsa Mümtaz'ın kendini bir düşünce adamı olarak var etmesi imkânsızlaşır. İhsan, Mümtaz için varılmaya çalışılan bir konumu temsil eder; o içten içe İhsan'ın ta kendisi olmak istemektedir (Günay-Erkol, 2016, s. 258). İhsan'ın kimliğinin yerini hastalık alınca, Mümtaz da onun hastalığının bir kopyasına dönüşür: "İhsan hasta idi; içindeki rahatsızlık, o

renksiz külçe hakiki şeklini almıştı. O, İhsan'ın hastalığı idi, onun dili ile, onun ıstırapıyla konuşuyordu. Bir ahtapot gibi sayısız kollarını uzatmış, her şeyi kucaklamıştı. İçinde ve dışında o vardı" (Tanpınar, 2005, s. 70). Tanpınar, metinlerinin anlam katmanlarını çoğaltmak için, dili bazen anlamı muğlaklaştıracak şekilde kullanır. Bu alıntıda "O, İhsan'ın hastalığı idi" cümlesindeki "o" zaiminin hangi varlığın yerini tuttuğunu kesin olarak belirlemek zordur. Eğer "o"nun Mümtaz'ı anlatmak için kullanıldığı düşünülürse onun kendisini sefaletle denk tuttuğu anlaşılır. Bir diğer deyişle, İhsan sefalete doğru sürüklendikçe Mümtaz'ın erkekliği tehlikeye girmektedir.

İhsan'ın hastalığı, Mümtaz'ın parçası olduğu ailenin reisini yitirmesine yol açarak Mümtaz'a ikinci bir darbe daha vurur. Bu ailenin her üyesi, merkezde yer alan İhsan'a yaslanarak birbirine tutunur. İhsan'ın buradaki konumu öyle belirleyicidir ki romanda evden "İhsan Bey Adası" olarak bahsedilir (s. 12). Sağlığının kötüye gitmesiyle yataktan kalkamayacak duruma düşen, edilgen ve başkalarına bağımlı hâle gelen İhsan'ın yerine getiremediği görevleri artık Mümtaz'ın üstlenmesi gerekmektedir. Ancak Mümtaz aile reisliği görevini devralmakta sorun yaşar. İhsan hastalanmadan önce onun annesinin dükkânının kira ve kontrat gibi işlerini üstlenen Mümtaz, alacağının tamamını neredeyse hiçbir zaman tahsil edemediği için bu işi büsbütün bir dert olarak tanımlar ve dükkâna uğramaktan çekinir (s. 10, 12). İhsan evden çıkamaz duruma geldiğindeyse evin dışında yapılacakların hepsi ona kalır. Birinci ve dördüncü bölümlerde Mümtaz'ı hasta bakıcı aramak, doktor çağırmak, ilaç almak gibi yükümlülüklerini yerine getirmeye çalışırken görürüz. Ancak "İstanbul sokaklarında bir hayalet gemi gibi" dolaşmaktan, bir türlü kendini bu görevlere veremez (s. 62). Bunun en açıkça ortaya çıktığı yer, işlerini yapmaktan kaçmak için sığındığı sahaftır: "Sadece bu dükkânda oturması bile bir kaçış değil miydi? Gittikçe

ağırlığını artıran sıkıntıların arasında bu saati çalmak istediği, onu İhsan'dan ve etrafındakilerden göz göre göre çaldığı muhakkaktı” (s. 51). Gerek sahafta saklanırken gerek İhsan için çağırmaya gittiği doktorun evinde musiki dinlemeye daldığında Mümtaz'ın aileye karşı sorumluluklarını öncelik hâline getiremediği için suçluluk duyduğunu görürüz. Nuran'la ayrılığının getirdiği düşüncelerle ve intihar etmiş Suat'ın hayaletiyle yaptığı tartışmalarla boğuşmaktan kafası o kadar dağılmıştır ki, esas düşünmesi gerekene odaklanabilmek için sürekli kendisine İhsan'ın hasta olduğunu hatırlatması gerekir; bu yüzden “İhsan hasta idi” romanda en çok tekrarlanan cümlelerdendir.

Mümtaz'ın İhsan'ın hastalığıyla yaşadığı bu süreç, Gilmore'un sözünü ettiği erkeklik sınavlarının bir örneği olarak değerlendirilebilir. Geçmişteki sınavlarda da tam olarak başarı sağlayamamış olan Mümtaz, İhsan'ın sağlığında bir oğlan çocuğu gibi ona bağımlı kalmıştır ancak, işler terse dönüp İhsan ona bağımlı hâle gelince, “erkekleşmeye” zorlanmıştır. Bu zorlama, Mümtaz'ın hayatındaki en önemli eşiği oluşturur. Eşikte olma hâli, Arnold van Gennep ve Victor Turner gibi antropologlar tarafından “liminality” başlığı altında masaya yatırılır. Türkçeye “eşıktelik” veya “sınırdalık” olarak çevrilebilecek bu kavramı van Gennep 1909 yılında geliştirir; onun literatüre yaptığı bu katkının yaygınlaşmasıysa, çalışmalarının Fransızcadan İngilizceye çevrildiği ve Victor Turner tarafından keşfedildiği 1960'lı yıllarda olur.⁹ Van Gennep bu kavramı, bireyin bir sosyal statüden diğerine geçiş yaparken atlattığı bir aşamayı açıklamak için kullanır; bunun en klasik örneği de oğlanların yetişkin erkeklığe evrilme dönemidir (Wels, van der Waal, Spiegel ve Kamsteeg, 2011). Geçiş ritüellerinin üç aşaması vardır: önceki durumdan ayrılma, eşiktelik ve yeniden

⁹ “Liminality” kelimesinin Latince eşik anlamına gelen “limen” veya sınır anlamına gelen “limes”ten türediği düşünülmektedir (Wels ve arkadaşları, 2011, s. 34). Bu nedenle Türkçeleştirmede “eşıktelik” ve “sınırdalık” kelimeleri kullanıldı.

biçimlenme. Van Gennep'i keşfederek kavramın yaygınlaşmasını sağlayan Turner, eşik aşamasında kişinin aynı anda hem "eskisi gibi olmamayı" hem de "henüz tamamlanmamış olmayı" eş zamanlı olarak yaşadığını ileri sürer: Ne orada ne burada olan kişi, yasa, gelenek, düzen ve törenler tarafından belirlenen ve düzenlenen pozisyonların arasındaki muğlaklıkta kalır (s. 33). İnsanın hayatını etkileyen hastalık ve ölüm gibi ani olaylar, ona eşik deneyimi yaşatabilir (Thomassen, 2009, s. 17). Bu aşamayı atlatıp eşiği aşanların karakterleri, yaşadıkları olgunlaştırıcı deneyimler sayesinde yeniden biçimlenir; bu kişiler yeni sosyal düzenin parçası hâline gelerek bu düzende yeni roller edinirler (s. 22). Bu kritik bir geçiştir çünkü sonuçta yeniden biçimlenme olmadığı sürece eşiklik, tehlike arz eder. Eğer aşamalar düzenli bir şekilde ilerlemezse eşiklik kalıcı bir durum hâlini alabilir ve kişiler burada sıkışabilirler (s. 22-23). Mümtaz karakteri, bu pozisyonda sıkışıp kalmanın yol açabileceği tehlikeleri göstermek açısından iyi bir örnek sunar.

Tanpınar gerek Mümtaz'ı anlatırken gerekse *Aydaki Kadın*, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", "Eşik", "Yavaş Yavaş Aydınlanan" ve "Ölümler" gibi başka birçok eserinde eşiklik hâlinin üzerine gider, çünkü bu durumun yarattığı ikircimli alan, kurmacayı zenginleştirecek şekilde, çok sayıda anlam ihtimalinin açılmasına olanak tanır (2017a, 2010, 2017d). Mümtaz özelinde bu ihtimallerden ilki, onun yetişkin erkekliğin dünyasına davet edilişini işaret eder. İhsan'ın hastalığı Mümtaz için ne kadar üzücü olursa olsun, ona olgunlaştırıcı bir deneyim yaşatma, aile reisliği rolünü edindirme ve toplumsal cinsiyet düzenine bu rolle girmesini sağlama potansiyelini taşır. Oysa Mümtaz bu potansiyelin içini doldurmayarak eşikliğin muğlak alanında sıkışıp kalır. Turner'a göre eşiklik yalnızca geçiş dönemlerinin önemini ortaya çıkarmakla kalmaz, kişilerin eşik deneyimlerine nasıl tepki verdiğini anlamamızı da sağlar; onların karakterleri, failliklerini birden öne çıkarmaya

zorlandıkları bu eşiklik deneyimiyle şekillenir (Thomassen, 2009, s. 14). Mümtaz ise, tıpkı *Mahur Beste*'nin Sabri Hoca karakteri gibi, fail konumuna geçip geçmemek konusunda karar veremediği için oğlan çocuğu olmamayı ve yetişkin erkekliği tamamlamamayı eş zamanlı olarak sürdürerek eşikteki erkekliği sergiler.

Mümtaz, normatif erkekliğin tam sınırında durarak bu sınırın varlığını görünür kılar. Oğlanların yalnızca yaş olarak “erkek” olmadığını, toplumsal beklentilere uyan erkekliğin ancak belirli sınavları geçerek kazanılan bir konum olduğunu ve bu konumu olduğu gibi sahiplenmeyen kişilerin, beklentileri karşılayamamanın yükünü sırtında taşıdıklarını ortaya koyar. Geleneksel erkeklik tanımlarının bir yük olarak gösterilmesi, Tanpınar'ın *Mahur Beste*'de başlattığı normatif cinsiyet eleştirisini *Huzur*'da da sürdürdüğünün işaretçisidir. Orhan Kemal'in *Baba Evi - Avare Yıllar* romanlarını incelerken eşikteki erkeklik kavramını geliştiren Çimen Günay-Erkol, erkekliğin ne içinde ne dışında kalan ana karakterin, sonuçta eşiğin iki yakası arasında uzlaşmayı sağlayarak kendi kimliğini kurabildiğinden bahseder (2012, s. 258). *Huzur*'un sonunda ise Mümtaz'ı, bu uzlaşımın sağlanamadığı eşikte asılı kalmış olarak buluruz. Ancak romanın sonuna gelmeden önce Mümtaz'ın karşısına çıkan bir sınav daha vardır: Erkekliğin kanıtlanacağı bir alan olarak savaş, yalnızca Mümtaz'ın değil, parçası olduğu toplumun tamamının bir eşikte durduğunu gösterir.

Eşiklik kavramı, bireylerin yanında, toplumların geçtiği süreçleri anlamak için de elverişlidir, çünkü işgal, doğal afet, devrim veya savaş gibi olaylar, mevcut düzenin çöktüğü ve geleceğin ne getireceğinin bilinmediği bir iki-aradalığa yol açabilir (Thomassen, 2009, s. 16-17). *Yahya Kemal* kitabında kendini “bu asrın kapısında doğanlar”dan olarak tanımlayan, hayatının tamamına yakını yirminci yüzyılın ilk yarısında geçirmiş bir yazar olarak Tanpınar, çocukluk, gençlik ve

yaşlılık yılları boyunca Osmanlı/Türkiye toplumunun eşik dönemlerine tanıklık etmiştir (Tanpınar 1995, s. 11). Nitekim tüm romanları, bu toplumsal eşikleri konu alır: Okurlar *Mahur Beste*'de Osmanlı'nın yıkılış dönemini, *Huzur*'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesini, *Sahnenin Dışındakiler*'de Millî Mücadele yıllarının İstanbul'unu, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yeni kurulmakta olan Cumhuriyet'in ilk politikalarının devreye girişini ve *Aydaki Kadın*'da çok partili hayata geçişin sancılarını izleyebilirler. Kara'nın *Huzur*'da üretilen savaş karşıtı söyleme odaklandığı “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Savaş Eleştirisi: *Huzur*'da Savaş, İstirap ve Birey” makalesinde vurguladığı gibi bu roman, “Birinci Dünya Savaşı ve akabinde Kurtuluş Savaşı'nın biçimlendirdiği kişilerin yaşadıkları derin iç çatışmalarının anlatıldığı roman hüviyeti kazanır” (2019a, s. 23). Öyleyse *Huzur*'daki eşik, toplumun belki de en ciddi yaralarını aldığı tarihlere denk düşer, çünkü Mümtaz'ın sokak sokak gezdiği İstanbul'un sakinleri, Birinci Dünya Savaşı'nı, şehrin düşman askerleri tarafından ele geçirilişini, sahnenin dışından da olsa Kurtuluş Savaşı'nın yıkıcı etkilerini yaşamışken öykü şimdisinde yeni bir savaşa hazırlanmaktadır. Bu nedenle, romanda İhsan'ınkinin yanı başında ilerleyen ikinci hastalık, esasen toplumun hastalığıdır.

Roman boyunca İstanbul'un çeşitli semtlerini arşınlayan Mümtaz, hem şehrin kendisini bir hastaya benzetir hem de şehrin insanlarının hastalık ve sakatlıklarla boğuştuğunu görür. Romanın ilk sayfalarında “harp olursa bir işe yarayayım” diye düşünerek hasta bakıcılık kursuna giden kızdan etrafını saran “bir yığın perişan ve hasta yüzlü insan”a, kiracıya giderken denk geldiği “hasta bir yol”dan “sağlık, Yarabbim bize sağlık ver... Kuvvet değil, sağlık” diye yakaran doktor karakterine kadar Mümtaz'ın karşısına çıkan yerler ve insanlar, parçası olduğu toplumun iyileştirilmeye ihtiyaç duyduğunu sürekli ona hatırlatmaktadır (Tanpınar, 2005, s. 18,

21, 64, 377). Mümtaz'ın bu gezintilerde kendi içinde yaşadıklarını dışarıda gördüklerine yansıttığını, hem roman üzerine yazan eleştirmenler tespit etmiş (Emil, 2010, s. 113; Kefeli, 2018, s. 171; Moran, 2007, s. 279; Şahin, 2008, s. 1453; Uysal, 2015, s. 173) hem de romanın içinde Mümtaz kendine itiraf etmiştir: “Artık etrafına bakınmıyordu; zaten ne var, ne yok biliyordu. ‘İçimdekini görecektim olduktan sonra...’” (s. 58). Roman üzerine yapılan bu incelemelerde sıklıkla tekrarlanan bir nokta, Mümtaz'ın Nuran'la birlikteyken İstanbul'un güzelliklerini, ondan ayrıldığında sefaletini gördüğüdür. Bu isabetli bir yorum olmakla birlikte, şehirdeki tedaviye muhtaç insanların, Mümtaz'ın mutlu zamanlarına bile sızdığı görülür. Örneğin Nuran'la Üsküdar'ı gezerken semtin perişan sokaklarında sakat ve yorgun kadın ve erkeklerle karşılaşınca, yeni hastanelerin, dispanserlerin açılmasının bu insanları kurtarıp kurtaramayacağını tartışırlar (s. 190). Mümtaz, içinde yaşadıkları şartlar değişmeden hastane kurmakla bu sorunun çözölemeyeceğini savunur. Ancak bu şartları değiştirerek halkını iyileştirme görevini üstlenmek konusunda da harekete geçemez.

Mümtaz, halkı iyileştirme görevinin kendisine yüklendiğinin farkındadır çünkü ulusun kurtuluşu, vatanın erkek evlatlarına bağlıdır. Milliyetçilik üzerine yapılan birçok çalışma, milliyetçi söylemlerde ulus ile aile arasında kurulan benzerliğe dikkat çeker: Nasıl aile bireylerinin, özellikle de ailedeki kadınların korunması ailenin reisi olan erkeğin üstlenmesi gereken bir vazifeyse, ulusun korunması da erkek vatandaşların yükümlülüğündedir (Nagel, 2005, s. 404-405). Bu çerçevede ulusun savunulmasını gerektiren savaş durumu da erkekliğe davet olarak düşünülmelidir (s. 406). Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'in ana karakteri Cemal'i kurgularken daha derinlikli bir biçimde sorunsallaştırdığı erkeklik-askerlik-milliyetçilik bağlantısını, *Huzur*'da Mümtaz'ın İkinci Dünya Savaşı'nda savaşıp

savaşmamak konusundaki gelgitlerini göstererek tartışmaya başlar. Mümtaz ailesinin reisi hâline gelmek konusunda ne kadar kararsızsa, savaşa atılarak buradaki erkeklik davetine icabet etmek konusunda da o kadar mütereddittir. Örneğin, arkadaşı Ömer’le harbin gerekli olup olmadığı hakkında konuşurken şöyle der: “Kangreni ameliyat durdurur. Cilt kanserini bıçakla kazırsın. Hulâsa ameliyat fena şeydir ama, bazen tek çare olur” (Tanpınar, 2005, s. 350-351). Harbi bir tedavi yöntemine benzeten Mümtaz, halkın ve şehrin hastalıklarının savaşarak iyileştirilebileceğini savunur. Fakat Ömer bu fikre meydan okudukça geri adım atar ve “harbi müdafaa etmiyorum” diyerek kendi kendini değiller (s. 351). Mümtaz’ın savaşın kaçınılmazlığı ve halka karşı sorumluluk almak gibi konulardaki katıyet içeren ifadelerinin, örneğin “harpten korkmuyorum ve onu bekliyorum” veya “ben yükümün derecesine yükselebilirim” gibi cümlelerinin tekrar tekrar içinin boşaltıldığı dikkatten kaçmamalıdır (s. 353, 390). Tanpınar romanda bu konuda özellikle Suat’ın hayaletini işlevselleştirmiş ve Mümtaz savaşçı erkek rolünü oynamaya çalıştıkça Suat’ı onunla dalga geçecek şekilde kurgulamıştır. Berna Moran’ın da altını çizdiği üzere, Mümtaz “Suat’ı hesap vermesi gereken bir kişi olarak kabul etmeye başlar ve kendini eleştirirken bu eleştiriyi yapan yönünü Suat ile özdeşleştirir” (2007, s. 292). Öyleyse Mümtaz’ı “Hiçbir şey yapamazsın” diye azarlayan ve “korkacağımı biliyordum” diyerek küçümseyen Suat’ın hayaleti, Mümtaz’ın kendisiyle çelişen iç sesini simgelemektedir (s. 389-390). Bu ses aracılığıyla alay konusu olan “vatanını savaşarak iyileştiren kahraman erkek” imajı bir kuklaya dönüşür ve roman, birbirinden ayrılmaz görülen erkeklik kimliğiyle vatanperverliğin, organik bir bütün oluşturmadığını açığa çıkarır.

Mümtaz’ın ulusunu korumak için mesuliyet almak konusundaki iddialı cümlelerinin içinin boşaltıldığı fark edilmediğinde yukarıda açıklanan eleştirel

potansiyel gözden kaçırılır. Örneğin, “*Huzur*’un Faustçu Bir Okunuşu” başlıklı yazısında Julian Rentzsch, Mümtaz ve Suat ilişkisini Faust ve Mefistofeles ilişkisiyle karşılaştırarak romana yenilikçi bir yorum getirir (2018a). Ne var ki, hem burada hem de “Oluşum Romanı Olarak *Huzur*” adlı incelemesinde Mümtaz’ın “toplumun sorumlu bir üyesi” hâline geldiğini, illüzyonlarından arındığını, “başına gelen felaketleri dikkat çekici bir soğukkanlılıkla” karşılayacak şekilde olgunlaştığını yazar (2018b, s. 323-325). Oysa Suat’ın hayaletiyle yüzleştğinde “Artık hiçbir şeyden korkmuyorum” dedikten hemen sonra, ellerini uzatıp ona dokunmaktan bile çekinen Mümtaz’ın sözlerinin güvenilir olmadığı açıktır (388). Bu yüzden Rentzsch’in iddia ettiği gibi “aydınlanmaya ermiş, kişisel gelişim ve olgunlaşmasında . . . huzuru bulmuş” ve *Bildung*’u tamamlamış bir Mümtaz’la karşılaşmayız (2018b, s. 325). Aksine, Meltem Gürle ve Hilal Yavuz’un ortaya koyduğu gibi “kendi failliğinin ayırımına varamayan,” “hayatla doğrudan doğruya temasa girmeyen” ve “büyümeye karşı direnç gösteren” Mümtaz, *Mahur Beste*’nin Sabri Hoca’sına benzer şekilde *Bildungsroman* kahramanı çerçevesine oturmamaktadır (2013, s. 100; 2016, s. 75).

Bildung’u tamamlayamayıp yurtsever savaşçı ve ailenin direği olarak erkekliğini icra edemeyen Mümtaz, romanın son sayfalarında İhsan için aldığı ilaç şişelerini kıldığını fark ederken, bir yandan da kendi kırılgan erkekliğiyle yüzleşir. *Huzur*’un bitişinde Mümtaz’ın yaşadığı çöküşü, bu yüzleşme ile birlikte yeniden değerlendirmek gereklidir, çünkü bu sahne farklı eleştirmenlerce çeşitli şekillerde yorumlanırken, Mümtaz’ın çıkmazlarının toplumsal cinsiyet normlarına ilişkin bir tarafının da olduğu yeterince tartışılmamıştır. Romanın son sayfasında, Suat’ın hayaletinin attığı şiddetli tokatla yere düşen Mümtaz, ilaç şişelerini bu esnada kırar. Eve girmeden hemen önce radyodan savaşın başladığını duyar, içeri girdiğindeyse İhsan’ın tedavisi için gelmiş olan doktor, ona hastanın “hiçbir şeye ihtiyacı

kalmadı”ğını söyler (Tanpınar, 2005, s. 391). İhsan’ın öldüğünü ima eden bu cümleyle korktuğu iki haberi üst üste almış olan Mümtaz, merdivene doğru yürür fakat yukarı çıkmaz; orada oturup kalır. Roman bu sahneyle kapandığı için Mümtaz’ın buradaki ruh hâli belirsiz kalır. Bu belirsizliği yorumlarken Mehmet Kaplan Mümtaz’ın öldüğünü, Fethi Naci çıldırdığını, Berna Moran bir çözüm yolu bulamayarak bocaladığını yazar (Moran, 2007, s. 295-296). Bana kalırsa Mümtaz’ın hamle yaptığı ama çıkmadığı merdivenler, onun eşığe hapsolan erkekliğini simgelemektedir.

Romanın Mümtaz’ın merdivenlerden çıkarak gerçeğe yüzleşmesiyle değil, çıkamayarak belirsizlikte kalmasıyla bitmesi *Huzur*’u modernist estetiğin merkezine yerleştirir çünkü eşığın kalıcı bir hâl alması, moderniteye özgü bir durumdur. Agnes Horvath ve Arpad Szakolczai gibi isimler, moderniteyi açıklamak için kullanılan “büyü bozumu” gibi ifadelerin yeterli olmadığını, onun içerdiği belirsizliği ve varoluşsal sıkıntıları ortaya koymak için yeni bir dağarcığa ihtiyaç olduğunu ve eşikteliğin bu ihtiyacı karşılayabileceğini savunurlar (Horvath, 2013). Modernite, toplumsal hayatın istikrar içeren unsurlarını, örneğin bireysel özgürlüğü çevreleyen dışsal baskıları ve anlamlı bir hayat kurma olasılığını tasfiye ederken, bunların yerine bitmemiş ve bitmeyecek geçişkenliği koyar (Szakolczai, 2014, s. 28, 33). Tanpınar dışsal baskılara boyun eğip eğmemenin, anlamlı bir hayat kurma çabasına dâhil olup olmamanın eşiginde asılı kalan bir erkek olarak Mümtaz’ı kurgularken, aslında modern bir birey inşa etmektedir. Bitmiş veya bitebilecek bir cinsiyet kimliğinin yerini eşikteki erkekliğin alması, modernist edebiyatın kahramanlarının yanında Mümtaz’a yer açar.

Eşikteliğin kalıcı bir hâl aldığı modernist Avrupa romanlarıyla *Huzur*’un arasındaki paralellikler son derece çarpıcıdır. *Permanent Liminality and Modernity*

başlıklı kitabında Arpad Szokolczai, liminaliteyi romanlarının merkezine oturtan dört kurucu modernist yazarın, Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann ve Franz Kafka'nın eserlerinin belli başlı ortak özelliklere sahip olduğunu tespit eder. İlk olarak, geçici olması gereken eşiklik, söz konusu romanlarda paradoksal biçimde daimileştikçe, romanların tamamlanması imkânsızlaşır, bu nedenle kurucu yazarların romanları çoğunlukla –Mann'ınkiler haricinde– tamamlanmamıştır. İkincisi, romanların sonları gibi, kahramanları da kayıptır. Tüm ana karakterler bulundukları şehirde yönlerini kaybederler, parçalanırlar ve dağılırlar. Üçüncüsü, eşikteki kahramanların iradelerinin silikleşmesi, onları birer uyurgezere dönüştürür ve bu somnambulizm romanlarda tekrar tekrar vurgulanır (2017, s. 56-58). Bu özelliklerin istisnasız her biriyle *Huzur*'da da karşılaşıyoruz. Yukarıda değindiğim, Mümtaz'ın romanın sonundaki akıbetine dair yapılan çeşitli yorumlardan anlaşılabilmesi gibi, Tanpınar okurlarına açık ve tatmin edici bir kapanış sunmamaktadır. İhsan'ın ölümü bir ima olarak kalırken Mümtaz'ın durumu da belirsiz bırakılır. Nitekim Jale Parla da *Huzur*'un sonunun, tüm roman anlatılarının en muğlak sonları arasına girebileceğini belirtir (2007, s. 295). Romanın Almanca çevirmeni Christoph K. Neumann ise Parla'nın tespitini daha da ileri götürür. Romandaki zaman kullanımının tutarsızlıklarından yola çıkarak Tanpınar'ın metin üzerindeki son kontrolleri ve tashihleri yapmadığını, dolayısıyla elimizdeki bitirilmemiş bir roman olduğunu iddia eder (2010). Romandaki eşikliği perçinlediği düşünüldüğünde, Tanpınar'ın romanı tamamlamamayı bilinçli olarak tercih ettiği bile söylenebilir. Eşikliğin bir diğer perçinleyicisi olarak romanın kayıp kahramanı Mümtaz, şehirde oradan oraya savrulur ve bu savrulma içindeyken de bir uyurgezere benzetilir: “Hulâsa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemini beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum

kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı” (Tanpınar, 2005, s. 62). Tam da iki ucun arasında kalan liminal pozisyonu, Mümtaz’ı uyku ile uyanıklık arasında bırakmakta, romanın son sayfalarında elinde parçalanmış ilaç şişelerinin simgelediği gibi, parçalara ayrılmış bir adam yapmaktadır. Bu özellikleri taşıyan *Huzur* ile Rilke, Hofmannsthal, Mann ve Kafka romanları arasındaki ciddi benzerliklerin şans eseri olmadığı açıktır. Tanpınar’ın günlüklerinden, mektuplarından, makalelerinden ve edebiyat derslerinden bu yazarların hepsinden haberdar olduğu bilinmektedir (2018a, 2014, 2016b, 2016a).¹⁰ Hatta bir röportajında yazar, Rilke’nin *Malte Laurids Brigge’nin Defterleri* ile *Huzur* arasındaki ilişkiyi bizzat kendi kurar (2017b, s. 473-474). Öyleyse Tanpınar *Huzur*’u kurgularken, okuru olduğu kurucu modernistler gibi bir roman yazabileceğini kanıtlamayı hedeflemiştir. Yalnızca sıklıkla adını andığı ve araştırmacıların da kendisini kıyasladığı Proust ve Valéry gibi Fransız yazarlardan değil, başka dillerde yazan Batılı yazarlardan da etkilenmiş, onların modernist estetiğini kendi dilinde kurarak yazını bu estetiğin bir parçası hâline getirmiştir.¹¹

Özetle Tanpınar, *Huzur*’da eşikteki erkekliği işlevselleştirerek Avrupalı modernist yazarlarla etkileşim içinde olduğunu gösterir. Romanda model olarak çizilen İhsan’ın ve savaşa hazırlanan halkın hastalıkları, ana karakter Mümtaz’ın kendi erkeklik kimliğini sorgulamasında tetikleyici olur. Mümtaz için huzursuzluğa

¹⁰ Orhan Koçak, Tanpınar’ın yazılarında Kafka’ya dair bir kayıt olmamasını açıklarken onun Almanca bilmediğinden, Kafka’nın kitaplarının Fransızcaya çevrildiği 1940’lı yıllarda ise “Action Française’in faşolarıyla (Maurice Barrès, Léon Daudet)” ve Proust-Valéry ikilisiyle boğuştuğundan bahseder (2018). Ne var ki Tanpınar, hem *Yaşadığım Gibi*’de toplanan yazılarında Kafka okuduğuna değinir hem de ölümünden sonra yayımlanan ders notlarının gösterdiği gibi derslerinde Kafka’dan söz eder (Tanpınar, 2015, s. 67; Güven, 2004, s. 23; Tanpınar, 2016a, s. 213). Dahası Bedrettin Tuncel’e yazdığı bir mektubunda Kafka’yı André Gide vesilesiyle tanıdığından ve *Milena’ya Mektuplar*’ın Kafka’nın eserinin anahtarı olduğundan söz etmesi, onun yazarın mektupları dışındaki kitaplarıyla da tanışıklığı olduğunu ima eder (2014, s. 284).

¹¹ Tanpınar yazınındaki Almanca edebiyat etkisini, *Huzur*’u Rilke’nin *Malte Laurids Brigge’nin Defterleri* ve Mann’ın *Büyülü Dağ* romanlarını kıyaslayarak irdeleyen önemli bir çalışma için bkz. Aytaç, G. (2011). *Huzur* romanında Alman edebiyatı izleri. *Hece*, 177, 99-105.

mahkûm olma anlamına gelen bu sorgulama, yazar için dünya edebiyatındaki yerini tetkik etme anlamına gelir. *Huzur*'da bu sorgulamanın bir diğer aracı ise Suat karakterinin hastalığıdır. Aşağıda Suat'ın verem hastalığını, "aşırı" erkekliği sergilemek için bir gerekçe olarak kullanmasını irdelerken, yazarın dünya edebiyatıyla kurduğu başka bağlara da değineceğim.

3.2 Veremin ardındaki "aşırı" erkeklik

Huzur'un tefrikasında önemsiz bir rol oynayan, kitap versiyonunda bir bölüme adını veren ve *Suat'ın Mektubu*'nda başrole geçen Suat karakteri, verem hastalığı için tedavi görürken Nuran ve Mümtaz'ın ilişkisini baltalayan kişi olarak öne çıkar. Yalnızca Mümtaz'a değil çevresindeki herkese, dış dünyaya ve hatta kendisine yönelik düşmanca tavrı ve yıkıcı söylemleri nedeniyle Suat ilk bakışta, bütünlüğü arayan ve iç dünyasını zenginleştirmenin peşinde koşan Mümtaz'ın karşıtı olarak kurgulanmış gibi gözükür. Ancak onun normatif cinsiyet düzeniyle kurduğu ilişkiye odaklanıldığında, Mümtaz'a benzer şekilde, bu düzenin tanımladığı sınırlar içinde erkeklik kimliğini inşa etmekte sorun yaşadığı görülür. Sorunları benzer olmakla birlikte, iki karakterin bu sorunla baş etme çabaları farklılaşır. Mümtaz'ın tereddütlü hâli onu eşikteki erkekliğe yaklaştırırken, Suat bu düzen içinde yüceltilen eril değerleri –bağımsızlık, maceracılık ve kadınlardan üstünlük gibi– en ileriye taşıyıp onların abartılı hâllerini sergileyerek sapkınlaştırır ve kendini geleneksel erkekliğin dışına iter. Bu başlık altında Suat'ın bu tavırları sergilemesini sağlayan temel unsurun hastalık olduğunu iddia edecek ve Tanpınar'ın veremi aşırı erkeklikle ilişkilendirerek Avrupa romanındaki verem temsilleriyle hesaplaştığını ortaya koyacağım.

Huzur romanının Suat karakteri hakkında bugüne kadar yazılanlar, onu sıklıkla Mümtaz’a karşıtlığı üzerinden yorumlar. Örneğin Mehmet Kaplan, Mümtaz’ın “geniş zaman şuuruyla” doğmasının aksine Suat’ın her işinin acele olmasından yola çıkarak “Mümtaz ile Suad arasında tam bir tezat vardır” cümlesini kurar (1962, s. 41). Benzer şekilde Selmani Karadoğan, Tanpınar’ın şiir, hikâye ve öykülerinde zıtlıkların hâkim olduğunu açıklarken, “Mümtaz’ın mistik ve terkipçi dünya algısı”nın karşısına Suat’ın “seküler ve atomik dünya algısı”nı koyar ve Mümtaz için tamlik neyse Suat için parçalanmışlığın o olduğunu ifade eder (2018, s. 587). Seval Şahin de Suat ve Mümtaz’ı madalyonun iki yüzüne benzetir ve yazarın Suat’ın “bütün davranışlarını Mümtaz’a zıt bir şekilde yarat[tığını]” ileri sürer: “Suat ne kadar kötüyse Mümtaz o kadar iyidir. Mümtaz yapıcıdır (ancak kendisine karşı değil) Suat ise yıkıcı” (2008, s. 1443). Bu yorumların ardında, romana Suat karakterinin konmasının nedeninin, Mümtaz’ın temsil ettiği belli başlı fikirleri değersizleştirmek olduğu düşüncesi yatar. Bu düşüncüyü Nurdan Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* kitabında şöyle özetler:

Sanki romana sırf Mümtaz’ın iç dünyasına yığıldığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, “esas oğlan”ın kederini sahici kılmak üzere konmuştur. Bunun dışında bir yabancı, bir ecnebidir Suad. (2004, s. 68)

Suat’ın romanda, Mümtaz’ın savunduğu bazı “yüce” değerleri sorgulatmak rolünü üstlendiği saptamasında doğruluk payı olmakta birlikte, onun Mümtaz’ın antitezi olduğu görüşüne odaklanmak, ikisinin de birtakım ortak dertleri olduğu gerçeğini gölgeler. Bu ortak dertlerin başında da toplumun erkeklikten beklentileri yer alır.

Suat, erkekliğe dair beklentilerin kendi ruh hâli üzerindeki etkilerini şöyle hikâyeleştirir:

Mümtaz sana bir hikâye mevzuu vereyim mi? Düşün bir kere, ben anlatayım da. Bir insan, faziletli bir insan, bir memur, bir hoca, istersen bir evliya

tasavvur et. Öyle hazırla ki bütün değerler kendisinde mevcut bulunsun. . . . Fakat mecburiyeti sevmiyor. . . . düşüncesinde hür olmayı seviyor. Ve hiçbir vazife hissi tanımıyor. Günün birinde bu adam bir kadınla evleniyor; belki de sevdiği bir kadınla. Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor. Kendisini tasnif edilmiş görmek onu yavaş yavaş çıldırtıyor. Bir etiket altında yaşamamanın, bir araba atı gibi beraber yaşamamanın sıkıntısı onu içinden değiştiriyor. Yavaş yavaş hemen herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor. Hasis oluyor, hiç kimsenin saadetini tahammül edemiyor. (Tanpınar, 2005, s. 286)

Suat'ın kendi evliliğinden bahsederken bu hikâyeyi anlatmaya başlaması, hikâyede konu edilen adamın kendisi olduğunu açık eder. Bu anlatıda Suat, zalimliğini tasnif edilmeye ve etiket altında yaşamaya dayandırır. Bir diğer deyişle o, bir erkekten beklendiği gibi evlenip, “aile adamı” sıfatını aldığı zaman özgürlüğünü kaybettiğini hissetmiş ve buna isyan ederek kötülük etmeye başlamıştır. Aile adamlığı yükünden duyduğu rahatsızlığı, intihar mektubunda da yazar. *Suat'ın Mektubu*'nda karısına ve çocuklarına karşı sorumluluklarından şöyle bahseder: “İlk önce bu ömür tüy gibi hafif adımlarla hayatımda gezinmişti. Sonra gittikçe ağırlaşmış, gittikçe ezici olmuştu. Şimdi bana nefes alacak delik bırakmıyordu” (2018b, s. 89). İntihar kararında toplumsal normun dayattığı bu sistemin parçası olmama arzusu yatar, çünkü eğer kendini öldürmezse “tekrar makinenin içine düşeceği[n]i” bilmektedir (s. 145). Öyleyse Suat'ın hayatla alıp veremediği temel mesele, onu “gerçek” bir erkek gibi sorumluluk almaya, evlenmeye, baba olmaya ve dürüstçe çalışıp para kazanmaya zorlayan bu makineye bağlı olma mecburiyetidir.

Hastalık Suat'ı söz konusu makine tarafından tasnif edilmekten kurtarma imkânını sunar. Aslında hastalık da bir etikettir, İhsan'ın hastalığını incelerken onun kişiliğinin “hasta” etiketinin ardında silikleştiğinden, ondan “İhsan” diye değil “hasta” diye söz edilmeye başlandığından bahsetmiştim. Ancak Suat'ın sıkıntılarının kaynağı olan babalık, eşlik ve sorumluluk sahibi erkeklik etiketleri, “verem” etiketi tarafından gölgelenince, ona bir özgürlük alanı açılmış olur. Onun kökleşmiş cinsiyet

düzeninin tasnifinden çıkıp hastalık ve sağlığa dayalı bir tasnife girmesi, ilk tasnifin gerektirdiği mesuliyetleri üzerinden atmasını kolaylaştırır.

Suat, verem etiketinin arkasına saklanarak hasta çocuğunun önceliklerini kendininkilerin önüne koyan, “başkaları ne der” düşüncesiyle aşkı çekincelerle yaşayan, annesine hesap veren Nuran karakterinin aksine, kendisini hapseden makineye başkaldırabilir. Son alt başlıkla daha detaylı inceleyeceğim Nuran başkalarının, örneğin Fatma’nın, Fahir’in, annesinin ve Adile Hanım’ın istediği gibi biri olma zorunluluğunu hissederken, Suat karısını ve çocuklarını, hatta Nuran’ın kendisini ve Mümtaz’ı düşünmeden Nuran’a aşk mektubu yazabilir. Bu mektubun da gösterdiği gibi Suat, kendisini boğan zorunluluklardan kurtarıp geleneksel erkekliğin dışına çıkmaya çalışırken aslında “aşırılmış” bir erkeklik sergilemektedir. Suat’ın bu davranışları, eleştirel erkeklik çalışmalarında “hypermasculinity” kavramıyla açıklanan “aşırı” erkeklik, “erkeksi” olduğu düşünülen tavır, inanış ve niteliklerin mübalağalı temsilleriyle yakından ilişkilidir (Levy, 2007, s. 325). Normatif erkeklik kurgularında çoğunlukla yetişkin erkeklerden kendi ayakları üzerinde durabilen, cinsel yönden yetkin, kudretli figürler olmaları beklenirken, zayıf ve kadınsı olmadıklarının da kanıtlanması talep edilir (s. 325). Suat’ta bağımsızlığını sonuna kadar yaşama arzusu, çevresindekilerin güvenliğini ve rahatını göz ardı etmeye; cinsel aktiflik kadınları tuzağına düşürmeye; kudret sahibi olmak ise başkalarına zarar vermekten çekinmemeye, hatta şiddet göstermeye kadar taşınır. Karısını üzdüğünü bilse de başka kadınların peşinde koşan, hamile bıraktığı kadına çocuğu aldırması için baskı yapan, sadece Nuran ve Mümtaz’ı tedirgin etmek için Nuran’a ilan-ı aşk eden, macera olsun diye çalıştığı bankanın kasasını soyma planları kuran Suat, hastalığı sayesinde bütün bu yaptıklarının merhametle karşılanacağını bilir. Nitekim Mümtaz, Nuran’la arasında gerginlik yarattığı için ona çok kızsada Suat’ın

sıhhatini merak eder, İhsan onun “düşmanlığını, inkârlarını” ve “azaplarını” hasta olmasına bağlarken affedicidir (Tanpınar, 2005, s. 331-332). Mümtaz ve İhsan’ın ilişkisinden söz ederken vurgulandığı gibi, hastalık erkekliği zedeleyebilmektedir. Suat’ta ise hastalık, erkekliğin abartılı bir temsile kavuşmasının ve böylece karakterin normatif cinsiyet düzeninin dışına çıkmasının yolunu açar.

Huzur’da Suat’la başlayan, *Sahnenin Dışındakiler*’de Muhtar karakterleriyle devam eden “aşırı” erkeklik temsiliyle şu gerçek ortaya konmuş olur: Erkeklik cinsel yetkinliğin, zaaf değil güç göstermenin ve kadınların baskılanmasının üzerinde yükselen bir cinsiyet kategorisi olarak kurgulandığı sürece, bunların abartılarak zehirli bir forma bürünmesi kaçınılmaz hâle gelir. Bu kurgunun yaratabileceği sorunlar, Suat gibi onu sapkınlaştıran bir karakter sayesinde görünür kılınır. Suat’ın bu sapkınlığı, birçok eleştirmen tarafından onun taklit bir karakter olmasına dayandırılmıştır. Kaplan “Suad’ın hayattan ziyade Dostoyevski romanlarından geldiğine kaniim” diye yazar (1962, s. 37-38). Fethi Naci de aynı şekilde “bir Dostoyevski romanından çıkıp gelmiş” benzeyen Suat’ın romandaki bazı davranışlarının onu çeviri olmaktan öteye götüremediğini belirtir (1990, s. 77-78). *Huzur* hakkındaki incelemesinde bu iki isme de gönderme yapan Moran Suat’ın intiharının “çeviri intihar” olduğu tespitine katıldığından ve Tanpınar’ın sevdiği romancı Aldous Huxley’den esinle Suat’ın ölümünü kurguladığından bahseder (2007, s. 283-284). Suat hakkındaki bu eleştirilerde doğruluk payı olduğunu belirten Gürbilek ise bu karakterin “yabancı fikirlerden derlenmiş bir alafranga kötülük olarak” romana girdiği için “fazlasıyla ecnebi” kaldığını iddia eder (2004, s. 699). Zaten romanın içinde İhsan da benzer bir açıklama yapar ve onunla Hegel, Nietzsche, Marx ve Dostoyevski arasında bir bağ kurarken Suat’ın ıstırabını “soyut, afaki ve ödünç alınmış” bulur (Gürbilek, 2004, s. 69). Bütün bu yorumlar

Tanpınar'ın Suat'ın intiharını, azaplarını ve kötülüğünü Batılı yazarlar ve düşünürlerden ithal ettiğini açıklamıştır, fakat onun bu hâllerinin kaynağı olan veremin temsili üzerinden de yazarın Avrupa edebiyatlarıyla ilişki kurduğunun üzerinde durulmamıştır.

Verem, kitleleri etkilemiş bir hastalık olarak Avrupa'da da Türkiye'de de edebiyata sızmıştır; dahası, özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, bu hastalığın “edebî hastalık” olarak adlandırılmasına sebep olacak kadar çok sayıda eser veremi konu etmiştir (Lawlor, 2007, s. 2). Tanpınar'ın ders notlarından ve günlüğünden okuru olduğunu bildiğimiz Edgar Allan Poe, Alexandre Dumas fils, André Gide, Gustave Flaubert, Charles Dickens, Victor Hugo ve François-René de Chateaubriand gibi yazarların yapıtlarında bu hastalığın izini sürmek mümkündür. Gürbilek'in, Tanpınar'ın günlüklerini incelerken ortaya koyduğu gibi o, “yaratıcı kimliğini ‘korkunç mukayese arzuları’ olarak tanımladığı bir kıyaslama ikliminde geçirmiş, . . . ‘her okuduğunu kendine çevrilmiş bir silah yapmaktan vazgeç!’” cümlesini yazarken idealize ettiği eserlerin gölgesinde yaşadığını göstermiştir (2016, s. 82). Bu bağlamda Suat'ın veremi rastgele seçilmiş bir hastalık değil, yazara içinde olduğu kıyaslama ikliminde kendi estetik kimliğini yaratma olanağı sunacak bir ölçüt olarak değerlendirilmelidir.

Huzur'da veremi kurgularken yazar hem kendini mukayese ettiği edebî geleneğe bağlılığını ortaya koyar hem de bu gelenekten devraldığı bazı betimlemeleri dönüştürerek kendine mal eder. Bu dönüşümü anlamak için öncelikle, veremin edebiyatta en yoğun olarak temsil edildiği on dokuzuncu yüzyıl Avrupa romanında birer şablon gibi tekrar tekrar işlenen temaları tanımak gerekir. Bu dönemde verem bir kadın hastalığı olarak görüldüğü için edebiyatta da, birkaç istisna dışında, veremli karakterler hep kadınlardan seçilmiştir. Hatta dönemin güzellik algısı da edebiyatta

temsil edilen bu kadınlara benzer şekilde, zayıf ve solgun kadınların uhrevi zarafetini öne çıkarır (Byrne, 2013, s. 6-7). Veremli kadın imgesi çelişkiler de barındırır çünkü hastalığın duygulanımı ve fiziksel dürtüleri artırdığına inanılır. Böylece veremli kadınlar hem kırılganlık ve hassaslığın hem de normu aşan bedensel arzuların simgesi olurlar (s. 81). Nadiren olmakla birlikte, erkek karakterler veremli olduğu zaman, kadınların aksine estetik bir zarafet kazanmazlar (s. 34). Hastalık onların erkekliğini zayıflatan bir unsur olur, çünkü ne de olsa bu erkekler “kadın hastalığı”na kapılmıştır. Burjuva toplumunda sağlığın reçetesi olan çalışma, evlilik ve aile yaşamı ile zevke düşkünlük, avarelik ve bekâr hayatı arasında kurulan karşıtlık nedeniyle hastalık, bu olumsuz sayılan özelliklerin kaçınılmaz sonucu olarak yorumlanır (s. 9). Erkekler için verem erilliğin yitimi anlamına gelse de bazı erkekler, bilhassa sanatçılar, kendilerini geleneksel eril rollerden uzaklaşma fırsatını avantaja çevirirler çünkü bu sayede gündelik hayatın zevk vermeyen sorumluluklarından kurtulma imkânı bulurlar (s. 9-10, 35). Ayrıca verem temsilleri, hastaların sağlıklılar üzerindeki iktidarını da belirginleştirir: Veremli karakterler, karşılarındakilerin acıma ve suçluluk duygularına oynayarak kendi arzularının tatmini için onları manipüle edebilirler (s. 74).

Tanpınar’ın romanını Batılı örneklerden ayıran en temel nokta, veremin bir kadın hastalığı olarak kurgulanmamasıdır. Bununla birlikte Avrupa romanında veremli kadınlara atfedilen bazı nitelikler, örneğin cinsel arzularındaki artış, Suat’a da atfedilir. Onun “hastalığının arttırdığı iştihâ ile sağa sola saldırmış, genç ve körpe vücutlar düşünmüş, olgun kadınlar aramış” olduğunun belirtilmesi, cinsiyet ve cinselliğe dair normların erkekleri de bağladığını hatırlatır (Tanpınar, 2005, s. 224). Suat bu iştahı nedeniyle çevresindekiler tarafından eleştirilse de, bir erkek olarak cinselliği gönlünce yaşayabilmektedir. Böylece Suat için, yine Avrupa romanından

farklı olarak, hastalıkla birlikte erilliğin yitirilmediği, tam tersi yukarıda açıkladığım gibi aşırılaştığı da yeniden gündeme gelir. Aşırı erkekliğiyle Batılı gelenekteki veremli erkek anlatısından uzaklaşan Suat, gerek ailesine karşı sorumluluklarından kaçmak için gerekse Nuran ve Mümtaz'ın acıma duygularından yararlanarak onları parmağında oynatmak için hastalığını bahane ederken ise bu geleneğe yaklaşır.

Romanda veremin bu şekilde temsil edilmesi, günlüğünde kendisini bir tesirler muhassalası olmakla eleştiren Tanpınar'ın yazdıklarının yalnızca örnek aldığı yazarları taklitten ibaret olmadığını gün ışığına çıkarır. O, verem yazınının temel taşlarını temellük etmiş, bu yazının sunduğu imkânları erkeklik kimliklerini çevreleyen sınırları tartışmak için eğip bükümüştür. *Huzur*'da hastalığın açtığı imkânlar bunlarla sınırlı değildir, kadın karakterlerin kararlılıklarını sergilediği alan da hastalık üzerinden şekillenir. Son alt başlıkta, Macide ve Nuran'ın romanda oynadıkları iyileştirici rolün üzerinde durulacaktır.

3.3 İyileştirici kadınlar

Huzur'da Mümtaz'ın hayatında en büyük yer edinen iki kadın, koruyucu meleği Macide ve büyük aşkı Nuran, hem yakınlarının hastalıkları sırasında onlara bakan figürler olarak hem de zihinsel hastalıkların taşıyıcısı olarak okur karşısına çıkarlar. Kızı Fatma'nın hastalıklarıyla ilgilenen Nuran'a ve kocası İhsan elden ayaktan düştüğünde onun yanından ayrılmayan Macide'ye baktığımızda, Mümtaz'ın hastalık karşısındaki tutumundan çok daha farklı bir manzarayla karşılaşırız. Mümtaz İhsan'ın hastalığıyla ilgili, yukarıda değindiğim gibi, bir türlü gereken sorumluluğu alamazken, Nuran ve Macide eyleme geçip iyileştiricilik rolünü üstlenirler. Gelgelelim Nuran ve Macide'nin güçlerini ortaya koyan kararlılıkları, ancak geleneksel annelik veya eşlik rollerini benimsediklerinde açığa çıkabilmektedir. Bu

alt bölümde Tanpınar'ın, bir yandan kadın karakterleri pasiflik ve güçsüzlüğe hapsetmeyerek geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarını alaşağı ederken öte yandan sırtını bu kodlara yaslamaktan kurtulamayışını inceleyeceğim.

Romanda, Nuran ve Macide, ailelerindeki hastaların tedavisi sırasında birer sorun çözücü olarak tasvir edilirler. İhsan hasta yatağında yatarken, Macide onun başından bir an olsun ayrılmaz. Daha da önemlisi, İhsan'ın iyileşmesi için Mümtaz'ın atamadığı her adımı Macide'nin attığını görürüz. Macide'nin kararlılığı, romanın sonlarında İhsan'ın iyice nefes alamaz hâle geldiği anlarla açıkça belirginleşir:

— Bir doktor getirsek Mümtaz. Ben korkuyorum.
Mümtaz . . . hastanın gittikçe fenalaşan hâline âdeta şaşkınlıkla baktı. Kafasında korkunç ihtimaller birbiriyle çarpıştı. . . . Şaşkınlık içinde, o zaman getireceği doktoru ne yapacağını düşündü. . . . O zaman muhayyilesinin bu korkunç ihtimallere rağmen, hâla uzakta yaşadığını, çok mühim bir tarafının yalnız Nuran'ı düşündüğünü anladı. Kendisinden, hodbiniğinden mahcup ayağa kalktı. Macide enjeksiyon yapmasını biliyordu. Fakat bu kadar güç bir işi ona nasıl emanet etmeliydi? Tekrar İhsan'a baktı. Tam bir boğulma içinde çırpınıyordu. Mümtaz'ın tereddüdünü Macide yendi; ayağa kalkarak:
— İğne yapacağım, dedi.
Bu hiç tanımadığı bir Macide idi. Sapsarı, gözleriyle her itiraza meydan okuyan, erkeğini kurtarmağa karar vermiş, bu kararla kendi kafasındaki zaafı yenmiş kadındı. (Tanpınar, 2005, s. 357)

Romanda tam da bu noktada, İhsan boğulmak üzere çırpınırken, Macide'nin ve Mümtaz'ın tepkileri arasındaki fark net bir şekilde seçilebilir. Mümtaz'ın şaşkınlığının iki kez vurgulanmış olması, onun boğulan İhsan'a yardım etmek üzere harekete geçebilecek durumda olmadığını işaret eder. Dahası, İhsan bu hâldeyken bile aklının bir tarafı hâlâ Nuran'dadır, bu yüzden bir yandan da suçluluk duygusuyla boğuşmaktadır. O, kafa karışıklığı içindeyken Macide'nin eyleme geçmesi, İhsan'ı bir süreliğine de olsa iyileştirir: “Macide'nin tam vaktindeki cesaretiyle İhsan'ın içinde bu pervane durmuştu” (s. 359). Nitekim daha sonra doktor gelip hastayı muayene ettiğinde “hanımefendi tam zamanında hastayı kurtarmışlar” diyecektir (s.

381). Tabii bu doktor Mümtaz'ın inisiyatif alıp İhsan için yardım çağırmasıyla gelmemiş, o yine tereddütler içindeyken Macide'nin ısrar etmesi sonucunda eve getirilmiştir. Tanpınar böylece erkek karakterin şaşkınlığıyla kadın karakterin cesaretini yan yana koyarak toplumsal cinsiyete dair kültürel tanımlamaları baş aşağı eder.

Romanda hastalık söz konusu olduğunda Macide gibi cesaretle hareket edebilen bir diğer karakter de Nuran'dır. Suat'ın veremli bir adam olarak Nuran'a yönelmesinde onun iyileştiriciliğinin ve cesaretinin etkili olduğu düşünülebilir.

Dahası Nuran'ın Mümtaz'la ilk yakınlaşması da kızını şehirdeki boğmaca salgınından korumak için adaya götürürken genç adamla aynı vapura bindiğinde olur. Vapurdan indiklerinde Fatma babası Fahir'i görüp ona doğru hamle eder ancak Fahir, yanındaki yeni sevgilisi Emma'nın tepkisinden çekinerek kızına sıcaklık gösteremez. Babasının soğuk duruşu karşısında Fatma ağlamaya başlar; ancak, Nuran bu manzara karşısında tepkisiz kalmaz:

Saatlerce devam etmesine hiçbir mani olmayan bu hazin vaziyete Nuran, mizacının birçok taraflarını gösteren bir hareketle son verdi; çocuğunu kucaklayarak ikisinin arasından çıktı, biraz ötede bir arabaya atladı. Mümtaz yanından geçerlerken Fatma'nın katılasıya ağladığını gördü. (s. 88)

Fatma'da aşağıda açıklayacağım gibi, ruhsal bir hastalığı tetikleyerek ağlama krizine sebep olan bu olay, Nuran'ın karakterini anlamak için kilit rol oynar. Burada, yukarıda Mümtaz ve Macide'yle ilgili bahsettiklerime benzer şekilde, kadın karakterle erkek karakterlerin sorunlar karşısında takındıkları tavır üzerinden bir kıyas kurulur: Nuran'ın çocuğunu korumaya almak için hemen adım atması, onun bir karakter özelliği olarak verilir. Demek ki o, yalnızca bu anda değil, hayatının geri kalanında da zor kararlar verebilecek yapıdadır. Fahir ise beklemediği bir anda çocuğunu karşısında görünce “buzdanmış gibi” donup kalır, tepki veremez ve Fatma'yı ağlatır (s. 87). Bu manzarayı görüp hareketsiz kalan tek kişi Fahir olmaz.

Nuran, Mümtaz'ın o sırada kendilerini izlediğini görmüştür ve onunla şöyle yüzleşir: “Asıl fenası, imdadıma gelip çocuğu kucağımdan almamanızdır. Az kalsın ikiniz birden düşecektik” (s. 108). Böylece Mümtaz eyleme geçmeyerek yalnızca Macide karşısında değil, Nuran karşısında da mahcup olur.

Mümtaz harekete geçtiğinde bile doğru zamanı ayarlayamayarak bu mahcubiyetten bir türlü kurtulamaz. Örneğin, annesiyle Mümtaz'ın birlikteliğinden rahatsız olan Fatma, Mümtaz'ın evlerine ziyarete geldiği bir gün “isteri nöbetine çok ben[zer]” bir hâlde kahkahalar atıp kendi etrafında dönerken Mümtaz onu durdurmak için müdahale etmek ister, fakat gecikir (s. 215). Fatma yere düşer; ailenin çocuğun üzülmüne sebep olmakla suçladığı Mümtaz, bu düşüşü engelleyemeyerek onların gözünde iyice kötü bir duruma düşer. Mümtaz'ın ne yapacağını bilemeyen ve doğru zamanı tutturamayan hâllerinin aksine, Nuran roman boyunca “asıl manasıyla mahcup ve hayat karşısında korkak değildi[r]” (s. 143). Hem Nuran'ın hem de Macide'nin sergilediği cesaret ve kararlılık, Mümtaz'ın kararsızlığını ve tereddütlü vaziyetini daha da vurgular. İhsan ve Fatma'nın hastalıkları Mümtaz'ın –ve Fahir'in– zaaflarını, Nuran ve Macide'ninse gücünü ortaya çıkarır. *Mahur Beste*'deki Atiye'ye benzer şekilde, geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilen nitelikleri kadın karakterlerin icra etmesi, yerleşik toplumsal cinsiyet düzenini geniş bir çerçevede sorgulamaya açma potansiyelini taşır. Romanda Macide ve Nuran'ın atılganlığı ve eylem almak konusundaki korkusuzluğu; güç, akıl ve iradenin göstergesi olarak okunabilir. Bu niteliklerin geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilmesi, eril iktidarın ayakta kalmasını sağlar: Güç erkeklerle, güçsüzlükse kadınlara atfedilince cinsiyetler arası hiyerarşilerin gerekçelendirilmesi ve kadınların ikinci cins pozisyonuna itilmesi mümkün olur. *Huzur*'da ise işler tersine dönmüş, güç gerektiren karakter özelliklerini kadınların örneklemesi bu gerekçeleri geçersiz kılmıştır. Ne var

ki Nuran ve Macide'nin birer fail hâline gelmesini sağlayan, yine geleneksel annelik veya eşlik tanımlarına bağlılıklarıdır.

Nuran'ın kararlılığı konusunda yukarıda verilen örneklere bakıldığında, onu harekete geçiren başlıca motivasyonun annelik olduğu görülür. Cesaret isteyen kararlarının neredeyse tamamı, Fatma'yı korumak için alınır. O, hasta olmasın diye kızını adaya götürür; babasının sevgisizliğine maruz kalmasın diye Fahir'in yanından alelacele uzaklaşır. Fatma'nın istemediği, annesi başta olmak üzere çevresindeki birçok kişinin hasta çocuğuna gereken ilgiyi göstermesine engel olduğunu düşünerek onaylamadığı Mümtaz'la ilişkisini bir süre devam ettirir; ancak iş evlenmeye geldiğinde bunu gerçekleştiremez. Nuran'ın Mümtaz'dan uzaklaşmasında Suat'ın ölümü etkili olmuştur, fakat onun ayrılık kararını vermesinin bir diğer sebebi de Fatma'nın mutlu olmasını sağlamak ve hastalığının ilerlemesini engellemek için eski kocasına dönmektir.¹² Böylece Nuran, Mümtaz'ın yapamadığını yaparak bakmaktan sorumlu olduğu aile üyesini korumak için gereken iradeyi sergiler; ancak bu gücü, kendi mutluluğu ve bağımsızlığı pahasına kazanır. Anneliği, onun hem cinsiyete dair ön yargıları kırmasına imkân açar hem de paradoksal olarak onu bu ön yargılara uygun davranmaya zorlar. Macide de, Nuran'a benzer şekilde, ailesini korumak ve kocasını hayatta tutmak gerektiğinde “zaaflarını yenmiş bir kadın” olabilir (s. 357). Hatta bu “zaafları” aşmak yönündeki en büyük motivasyonu da kocasının sözünü dinleyip annelik rolünü benimseyerek bulmuştur.

Macide'nin İhsan'a iğne yapma kararını aldığı sahnede Mümtaz onun “zaafları” olduğunu düşünür çünkü Macide, ikinci çocuğu Ahmet'i doğurmak üzere hastanede yatarken ilk çocuğu Zeynep'i trafik kazasında kaybetmiş ve ağır bir

¹² Handan İnci, *Huzur* romanının tefrika hâliyle kitap olarak basılmış hâlini karşılaştırdığı incelemesinde, tefrikada Suat'ın daha silik bir karakter olduğunu, onun intiharına yer verilmediğini ve Nuran'ın ayrılık kararını vermesindeki esas nedenin kızının hastalığı olduğunu yazar (2000).

bunalıma girmiştir. Macide'nin bu sırada “yarı deli” sayılması *Huzur*'u, kadınlığı akıl hastalığıyla ilişkilendirilerek kurgulayan geniş bir edebi külliyatın içine yerleştirir (s. 15). Elaine Showalter'ın *Female Malady* adlı kitabında açıkladığı gibi, ataerkil toplumlar mantığı, akıllı ve kültürü erkeklere; akıl dışılığı, bedeni ve doğayı kadınlara atfeder (1985, s. 3-4). Bu çerçevede delilik, erkek rasyonalitesinin karşısında kadın doğasının açığa çıkmış hâli olarak algılanırken, kadınlık ve delilik arasında özcü bir bağ kurulur (s. 3-5). Showalter, bu bağışılmenin on sekizinci yüzyıldan itibaren İngiliz edebiyatının başlıca konvansiyonlarından biri olduğunu vurgular (s. 10).

Modern Türkçe edebiyatta da çok farklı bir manzarayla yoktur. Hilal Aydın, “Toplumsal Cinsiyet ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik ve Kadın” başlıklı doktora tezinde bu konuya odaklanırken, Türkçe edebiyatta on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak erkek yazarların eserlerinde gözlemlenen kadınları histerik olarak çizme ve onların karşısına akılcı erkekleri koyma eğiliminin, Cumhuriyet döneminde de pekiştirildiğini tespit eder (2014, s. 5). *Huzur*, yukarıda incelenen yanıyla bu konvansiyonun dışında kalır çünkü Macide ve Nuran rasyonel davranamayan erkek karakterlerin karşısında, akılcı kararlar alabilen kadınlardır. Bununla birlikte Macide'de açık, Nuran'da daha üstü kapalı bir biçimde kadınlık ve delilik arasında bir bağlantı da kurulur. Macide'nin “yarı deli” hâllerinin hafiflemesini sağlayanın romanda aklın sesini temsil eden İhsan olması, *Huzur*'da normatif cinsiyet düzeninin yeniden kurulmasına katkıda bulunur. Keza İhsan, bunalıma giren karısını çocuk doğurmaya teşvik ederek onu –tamamen olmasa da– iyileştirir; üçüncü çocukları Sabiha'nın doğumuyla birlikte Macide'de “eski melankolik hâl azal[ır], sadece hastalığın ufak tefek izleri kal[ır]” (Tanpınar, 2005, s. 194). Bir diğer deyişle, kadın karakterin, “kadın hastalığı” olarak görülen ruhsal

problemlerden kurtulmasının yolu, “kadınlık rolünü” icra edip anneliği yeniden keşfetmesinden geçer ve bu çözüm, “kahramanlık” yapan erkeğin verdiği karar sayesinde gerçekleşir (s. 194-195).

Macide’nin iyileşmesine dair detayları Mümtaz Nuran’a anlatırken öğreniriz. Nuran bu hikâyeyi “büsbütün başka kıyaslar yaparak” dinler (s. 194). Bu kıyaslama, onun benzer bir durumun kendi ailesinde de olabileceğinden şüphelendiğini düşündürür. Bilhassa Macide’nin iyileşmesini sağlayan üçüncü çocuğu Sabiha’nın “normal” olup olmadığını Mümtaz’a sorarken “hep kendi hayatını” düşünmesi, Nuran’ın kızı Fatma’nın ruhsal hastalığına dair imaları güçlendirir (s. 195).

Romandaki bu imaya dikkat çeken bir çalışma olan Elizabeth Nolte’nin “‘I am not a nurse!’: femininity, materialism, and heritage in *A Mind at Peace*” başlıklı makalesi, *Huzur*’da kadınlardaki “sınır aşımı”nın ruhsal hastalıkla ilişkilendirildiğini ortaya koyar (2017). *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarını birbirine bağlayan lanet hikâyesine göre Nuran’ın büyük büyük annesi Nurhayat Hanım, kocası Talat Bey’i bir başka erkek için terk ettikten sonra hayatını kaybetmiştir.

Aileye bir kara leke gibi yapışan bu “ur-trajedi”nin kadınlar üzerinden nesilden nesle aktarılabileceği fikri, romanlar boyunca hem Nuran gibi bu aileden gelen kadınlar hem de Behçet Bey ve Mümtaz gibi bu kadınlarla romantik ilişkiler kuran erkekler için endişe kaynağıdır (2017, s. 256). Burada ailenin “kutsallığını” bozan kadının kendi arzusunun peşinden gitmesinin, irsi bir ruhsal hastalığın kaynağı gibi gösterilmesi, toplumsal norma uymayan kadının marja itilerek ötekileştirildiğinin işaretçisidir. Nolte’ye göre Nuran, ailesindeki kadınları bekleyen bu sınır aşımı tehlikesinin fiziksel dışavurumlarının kızında ortaya çıkmasından korktuğu için onun sağlığı konusunda titiz davranmaktadır (s. 255-256). Sabiha’nın “normal” olup olmadığını sorarken de Macide’nin ruhsal problemlerinin kızına aktarılıp

aktarılmadığını öğrenmeye çalışmakta, kendi kızında da ailenin kadınlarından miras aldığı “hastalığın” tezahür edip etmeyeceğini ölçmektedir. Nitekim Fatma’nın sürekli hastalanması, manik hareketleri, histeri nöbetine benzetilen krizi, Nuran’ın korktuğunun başına geldiğini açık eder.

Romanda Fatma’nın aile mirasını devralmış olduğunu ihsas eden hâlleri Nuran’ın kendisinin de bu “hastalığı” taşıyor olabileceğini düşündürür. Nolte, makalesinde tam da bu nedenle Nuran’ın duygularına kapılmadan rasyonel bir hayat yaşamaya çalıştığını, böylece büyük büyük annesinin “hatasını” tekrar etmekten kaçınmayı umduğunu yazar (s. 257). Nuran gibi evliliği bitmiş çocuklu bir kadının kendinden küçük, hiç evlenmemiş, toy bir erkekle birlikte olmasının roman içinde Adile Hanım gibi karakterler tarafından “sınır aşımı” olarak yorumlanması, kendisinin aksi yöndeki bütün çabalarına rağmen Nuran’ı aile lanetine bağlar. Onun Mümtaz’la birlikte olduğu süre boyunca kendini sorgulamasının, sonuçta da onu terk etmesinin sebeplerinden biri de bu “hastalığı” taşımadığını kanıtlama çabasıdır. Öyleyse Nuran, toplumsal cinsiyet düzeni içinde kadınlıkla bağdaştırılan irrasyonelliğin değil, erkeklikle bağdaştırılan akıl ve mantığa uymanın yolundan giderken cinsiyet kalıplarının sınırlarını aşmaktadır; ancak bunu yapmaktaki amacı sınırını aşıp arzularının peşinden giden bir kadın olmadığına kendini ve çevresindekileri ikna etmektir.

Huzur’daki kadın karakterlerin temsili böylece toplumsal cinsiyet kimliklerinin karmaşıklığını ve çok boyutluluğunu meydana çıkarır. Ayrıca kadın ve erkek karakterlerin fail olma ve olamama hâllerinin hastalıklar karşısında belirginleşmesi, romandaki hastalık temsillerini yalnızca birer sağlık sorunu olarak değerlendiremeyeceğimizi imler. Aileden birinin hastalığı Mümtaz’ı temelinden sarsıp kararsızlığın kısılcasına alırken, Nuran ve Macide’nin hızla karar alan ve

tereddüt etmeden eyleme geçen kadınlar olduğunu ortaya koyar. Kadınların eylemliliği karşısında Mümtaz'ın erkeklik icrasındaki tutukluk sarih hâle gelir. Böylece Mümtaz eşikteki erkeklikte sıkışırken, geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilen sorumluluktan kaçmama ve irade sergileme gibi nitelikler, kadın karakterler tarafından benimsenir. Bununla birlikte kadınların yalnızca normatif cinsiyet kodlarına uyarak iktidar sahibi bireyler hâline gelebilmeleri, romanda bu kodlara yöneltilen sorgulamayı aksatır. Suat'ın temsilinde ise bu sorgulama farklı bir boyut kazanır ve eksik erkeklik gibi, aşırı erkekliğin de kültürel erkeklik standartlarına reaktif bir yanıt olarak değerlendirilebileceği kanıtlanır. Mümtaz “yeterince erkeklik” yapamaz iken, Suat “gereğinden fazla erkeklik” yapar ve bu aşırılığı da hastalık bahanesiyle haklı çıkarmaya çalışır. Hastalık perdesi aralanıp, bunun ardında yatan isyanın cinsiyetli niteliği ortaya çıkınca, Suat için de toplumsal cinsiyete dair beklentilerin taşınamaz bir yük hâline geldiğinin anlaşılabilir.

Bu bölümde açıkladığım gibi *Huzur*'u bir hastalık anlatısı yapan bütün marazlar, yazarın verili toplumsal cinsiyet kimlikleriyle hesaplaşmasını sağlayan zemini sunarlar. Tanpınar'ın üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler*'in incelediğim bir sonraki bölümde, bu hesaplaşmanın Kurtuluş Savaşı eksenindeki “vatan savunucusu erkek” kimliği üzerinden sürdürüldüğünü tartışacağım.

BÖLÜM 4

SAHNENİN DIŞINDAKİLER'DE

NORM DIŞI ERKEKLİĞİN YIKICI POTANSİYELİ

Sahnenin Dışındakiler, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste*'yle başlayıp *Huzur*'la devam eden nehir anlatısının son ayağını oluşturur. Roman, *Huzur*'un kitap olarak yayımlanmasının ardından 1950 yılında *Yeni İstanbul Gazetesi*'nde tefrika edilir; fakat nehir anlatıyı oluşturan üç romandaki olaylar kronolojik olarak dizildiğinde *Sahnenin Dışındakiler* ikinci sıraya düşer. Tanpınar bu romanda, *Huzur*'da İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde hastalanmışken tanıştığımız İhsan'ın gençlik yıllarına geri gider ve tıpkı Mümtaz gibi onu akıl hocası olarak gören Cemal karakterini merkeze alır.¹³ *Mahur Beste* romanının başkişisi Behçet Bey'le akraba olan Doktor Cemal, yirmili yaşlarına damga vuran dört aylık bir süreçteki anılarını, yer yer çocukluk hatıralarına da sıçrayarak okurlara aktarır. Anadolu'da Millî Mücadele'nin şekillendiği yıllarda, hastalığı nedeniyle silahlı örgütlenmeye dâhil olamayan genç bir adamken, Ege'deki ailesinin yanından ayrılıp çocukluğunun geçtiği İstanbul'a döner. Cemal'in 1920 yılında, tıp eğitimi almak için altı yıldır uzak kaldığı şehre varışıyla açılan anlatı, onun Şehzadebaşı'ndaki eski mahallesine gidip çocukluk arkadaşı Sabiha'yı ve Galatasaray'dan öğretmenini İhsan'ı aramasıyla ilerler. Mahalle ziyaretinde çocukluk anılarını, özellikle İstanbul'dan taşınmadan önce Sabiha ve İhsan'ın dostluklarıyla geçen seneleri yâd eder. Bu ziyarette, Sabiha'yla karşılaşamayan ancak İhsan'ı bulan Cemal, onun ve arkadaşı Muhlis Bey'in yönlendirmesiyle, gönülsüzce de olsa, Millî Mücadele'yi destekleyen İstanbul

¹³ Mümtaz ve Cemal arasındaki benzerlik, romanda da vurgulanır. İhsan'ın evinde Mümtaz'ı gören Cemal şöyle düşünür: "Ben Mümtaz'a bakıyordum. Bu genç adam bana neden 'M...'den döndüğüm zamanki hâlimi hatırlatıyordu?" (Tanpınar, 2017c, s. 111).

örgütlenmesi için çalışmaya başlar. Romanın sonuna kadar geçen birkaç ay içinde, çok hevesli olmasa da kendisine verilen görevleri yerine getirir. Bu görevlerden birinde, Sabiha'nın kötücül bir adam olan Muhtar'la evlendiğini öğrenir. En önemli görevi ise Nâsır Paşa adındaki bir mülkiye paşasının hatıratını yazmasına yardım etmektir. Hatırat sayesinde İhsan ve yandaşları, işgalcilerle iş birliği içindeki İstanbul hükümetini ve çevresindekileri zor duruma düşürmeyi hedeflemektedir ancak bu plan amacına ulaşmaz. Sonuçta Cemal, Sabiha'nın tiyatro sahnesine çıkacak ilk Türk kadını olduğu ve Nâsır Paşa'nın öldürüldüğü haberlerini art arda alır ve anlatır, yarıda bırakılmış gibi muallakta biter.

1950'de tefrika edilen *Sahnenin Dışındakiler*'in kitap olarak yayımlanması yirmi üç yılı bulur. Yazarın ölümünün ardından, 1973 yılında kitaplaşan bu romanın hem yayımlanmasının bu kadar zaman alması hem de Tanpınar eserleri içinde en az incelenenlerden biri olması, üzerine düşünülmesi gereken bir konudur (Enginün, 2008, s. 345; Köroğlu, 2013, s. 94; Uçman 2006, s. 79). Elimizdeki yalnızca eleştirmenler tarafından pek ilgi görmeyen bir metin değildir, İnci Enginün'ün romanın Dergâh Yayınları baskısının sonuna eklenen açıklamasında belirttiği gibi, yazarın tefrika edildikten sonra üzerinde çalıştığı, değişiklikler yaptığı, ancak kitap hâline getirip yayımlatmadığı bir romandır. Ayrıca yazarın günlüklerinde, doğrudan veya dolaylı olarak, bahsi geçmeyen tek romanı *Sahnenin Dışındakiler*'dir (Düzdağ, 2014, s. 97). Eserin hem yazarı hem de çoğu araştırmacı tarafından bir köşede bırakılmış olmasının ardındaki gerekçelerden biri, takip etmesi zor bir romanla karşı karşıya olmamızdır. Anlatıda zamansal kopuklukların olması, anlatıcının “ileride anlatacağım” dediği şeyleri anlatmaması, “okurları tam olarak tatmin etmeyen” bir ikircimin hissedilmesi ve kapanışın [closure] eksik kalması bu zorluğu yaratan özelliklerden birkaçıdır (Fethi Naci, 2008, s. 235; Köroğlu 2013, s. 94, 99). Fakat söz

konusu kısmi unutuluşun daha öncelikli bir sebebi, romanın Millî Mücadele’yi büsbütün bir kahramanlık destanı olarak kurgulamak yerine Erol Köroğlu’nun tespit ettiği gibi “belirsiz ve tanımlanması zor” şeylerin yaşandığı bir dönemde “sancılı bir iç arayışın zorunluluğuna” dikkat çekmesi ve erkeklik kimliklerini savaşçılıkla besleyen karakterler yerine bu iç arayışla boğuşarak inşa eden roman kişilerini merkeze almasıdır (2013, s. 102, 105). Elbette bu meselede kesin ve tekil yanıtlara ulaşmak mümkün değildir. Ancak aşağıda daha detaylı bir şekilde tartışıldığı üzere, Türkçe edebiyat tarihinde “milliyetçi bir yaklaşımla kurmacalaştırdıkları” İkinci Dünya Savaşı ve İstiklal Mücadelesini “romantikleştirip yücelt[en]” romanlar ağırlıktayken, bu konvansiyona tam olarak oturmayan, hatta onu dolaylı olarak eleştiren bir romanı kitaplaştırmak Tanpınar’ın kolaylıkla göze alamadığı bir iş olabilir (Kara, 2019a, s. 20-21). Birçok eleştirmen de belki aynı sebeple, Tanpınar gibi bugün Türkçe edebiyat kanonunun en büyük isimlerinden biri sayılan bir yazarın, milliyetçi ideolojilere sırtını yaslayan Kurtuluş Savaşı anlatıları sahnesinin dışında kalan bir roman yazmış olduğunu gündeme getirmeyi tercih etmemiştir.

Romanın temel sorunsalı tam da bu sahnenin dışındalıkta ortaya çıkar: Ana karakter Cemal için ulus savunusu, canla başla yaptığı, kendini vakfettiği ve sorumluluk duygusu hissederek üstlendiği bir vazife değil; ağabeylerine hayır diyemediği için isteksizce dâhil olduğu bir iştir. *Huzur*’da Mümtaz’ın vatanı koruyan erkeklik kimliğini sahiplenmek konusundaki şüphelerinde ilk işaretçilerini gördüğümüz bu mesele, buradaki Cemal karakteriyle daha geniş bir bağlama kavuşur. Cemal’i ulus müdafaasını tartışmasızca kendiliğinden sırtlanan bir erkek olarak değil, Millî Mücadele hareketinin çeperinde durup onun önemini ve gerekliliğini sorgulayan bir karakter olarak kurgulayan yazar, erkeklik, militarizm ve milliyetçilik arasındaki doğal sayılan bağların düşünüldüğü gibi organik olmadığını

gözler önüne serer. Bölümün ilk alt başlığında Cemal'in karakter kurulumu çerçevesinde ayrıntılandıracağım bu mesele, ikinci alt başlıkta İhsan ve Muhlis'in incelenmesiyle daha da belirginleşir: Başlangıçta bu iki karakter ulusun düşman kuvvetlerinin esaretinden kurtulması için harekete geçmiş birer vatan kahramanı gibi gözüktürler. Hikâye ilerledikçe mesuliyetlerini sorgulamaya başlayan hatta karanlık yüzlerini gösteren ikilinin anlatımı, ideal vatanperver erkek imajının içini boşaltır. Bölümün son kısmında ele alacağım Sabiha karakteri ise, *Mahur Beste*'deki Atiye ve *Huzur*'daki Nuran ile Macide'ye benzerlikler taşır. Sabiha'nın toplumsal olarak erkeklikle ilişkilendirilen belli başlı özellikleri sahiplenmek konusunda romanın erkek karakterlerinden daha hevesli bir kadın olarak öne çıktığı romanda, bu vesileyle bir "öz" olarak erkeklik fikri sorgulamaya açılır.

4.1 Gönülsüz vatanperverlik

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal karakteri, romanın hem başkahramanı hem de anlatıcısıdır; olaylar onun gözünden aktarılır. Bu nedenle onun, romanın temel dinamiğini oluşturan, ulusun düşman kuvvetlerinden temizlenmesine ve millî bütünlüğünü kazanmasına yönelik faaliyetler karşısında aldığı tutum, *Sahnenin Dışındakiler*'in tonunu belirler. Tanpınar, *Mahur Beste*'deki Sabri Hoca'yla başlatıp *Huzur*'daki Mümtaz'la sürdürdüğü eyleme geçemeyen, kendini bir yüce amacın müdafii hâline getiremeyen, kararsızlıklarla boğuşurken önceliklerini belirleyemeyen karakterlerini, Cemal'i romana dâhil ederek burada da işlerken, başkahramanının bu özellikleri aracılığıyla, milliyetçi erkeklik kurgularına eleştirel bir ışık tutar.

Cemal'i bu bölümde gönülsüz bir vatanperver olarak tanımlamamın başlıca sebebi, 1920 yılında Anadolu'da İstiklal Harbi'nin ilk adımları atılmaktayken onun oradan ayrılıp Birinci Dünya Savaşı'nın İtilaf Kuvvetleri tarafından işgal edilmiş

İstanbul'a geçmesidir. Anadolu'da Millî Mücadele varken İstanbul'da bunun aleyhine çalışan bir hükümet olması, bu iki alanın romanda bir kutuplaşma üzerinden temsil edilmesine yol açar:

Burada bulunmama bakmayın. Onlardanım. Hepimiz onlardanız. Başka türlü olmasını nasıl aklınız alabiliyor? Ben buna hayret ederim! Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek. Asıl sahne orası. Biz burada maalesef seyirciyiz. Sahnenin dışındayız. (Tanpınar, 2017c, s. 142)

İhsan'ın kendisini İstanbul Hükümeti için çalışmaya davet eden İbrahim Bey'e verdiği bu cevap, romanın adındaki sahnenin dışı metaforunun Millî Mücadele'ye doğrudan dâhil olmayan İstanbul'u tanımlamak için kullanıldığını ortaya koyar.

Öyleyse Cemal, Ege'den İstanbul'a taşınarak sahnenin içinden dışına çıkmıştır ve yurt savunusunun faillerinden değil seyircilerinden biri konumuna çekilmiştir.

Nitekim "Ottoman Past and Turkish Future: Ambivalence in A. H. Tanpınar's *Those outside the Scene*" adlı incelemesinde Erdağ Gökner'in da hatırlattığı gibi, Cemal'in taşınmasında işgalci kuvvetlere karşı direnişin parçası olmak gibi bir motivasyon yoktur; o öncelikle eğitimini tamamlamak ve çocukluk aşkı Sabiha'yla kavuşmak umuduyla şehre dönmüştür (2003, s. 652).

Cemal İstanbul'a gelmesiyle birlikte kendini bu direniş örgütlenmesinin içinde bulur ancak burada görev almak için bizihi gönüllü olmamıştır. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarında rol modeli olan on iki yaş büyük ağabeyi İhsan, eski mahallesine gittiğinde ziyaret ettiği kişilerden biridir. Bu ziyarette Cemal, "Sabiha'nın nerede olduğunu öğrenmek için geldiğ[i] evden ona dair tek bir soru sormadan" çıkar çünkü İhsan, "Sen artık bizimle çalışacaksın!" diyerek, onu kendisinin de içinde olduğu direniş hareketinin içine çeker (Tanpınar, 2017c, s. 149). *Huzur*'da Nuran'ı düşünmekten, ne ailesindeki hastalığı çözmeye ne de İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğindeki ülkesini korumaya kendini verebilen Mümtaz'a çok benzer şekilde, Cemal'in İhsan'ı bulmaktaki esas derdi vatanla değil, Sabiha'yla ilgilidir.

İhsan ona görevlerini sıralarken, Cemal hala “Sabiha’dan hiçbir havadis alamadığı[n]ı” aklından geçirmektedir (s. 148). Yine de İhsan kendi fikrini almadan onu işe koştuğunda itiraz etmeyip isteneni yerine getirmek için İstanbul’un çeşitli semtleri arasında mekik dokur.

Roman boyunca Cemal’e vazifeler vererek onun şehirde oradan oraya savrulmasına aracı olan İhsan ve arkadaşı Muhlis, Millî Mücadele sahnesinin dışında olsalar da tamamen izleyici konumuna çekilmemek adına, Anadolu’daki harekete destek olacak gizli faaliyetleri İstanbul’da sürdürürler. Cemal için bu kahramanlık anlatısının faillerinden biri olma imkânı, onlar için çalışmakla doğar. Fakat ağabeylerine açıkça itiraz etmeden kendisine söylenenleri yapsa da Cemal’in giriştiği bu işlerden memnuniyet duymadığı anlaşılır. Romanın eleştirel tonu da bilhassa bu iç monologlarda hissedilir. Örneğin İhsan’ın iş vermek üzere kendisini çağırdığını öğrendiğinde Cemal şöyle düşünür:

İhsan’ın böyle beni aratmasını söyler söylemez hiddet ve isyandan çıldıracak gibi oldum. Güya okumak için geldiğim bu memlekette, hiç kendi kendime kalamayacak mıydım? Yalıdan, hürriyetimi bu kadar hiçe sayan bu insanlarla hemen o gün alakamı kesmek . . . kararıyla çıktım. Hatta ayıplamazsanız, vapuru kaçırmak için elimden geleni yaptığımı da ilave etmek isterim. (s. 181-182)

Burada Cemal’in kendisine vatana hizmet etme zorunluluğunu hatırlatan ağabeylerinden gelen çağrılar özel hayatına müdahale olarak alması, onun bu kahramanlık anlatısının faillerinden biri olmak gibi bir derdi olmadığını ortaya koyar.

Cemal’in yalnız kalmayı milliyetçi örgütlenmede rol almaya tercih etmesi, onu kahraman-ideal erkeklikten uzaklaştırır. Bu ideal erkekliğin Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı dönemlerinde nasıl kurgulandığını inceleyen Yaşar Tolga Cora, ülkenin seferberliğe hazırlandığı bu tarihlerde bir “millet-i müselleha” yaratma fikrinin mevcut olduğunu ileri sürer. Bu ordu-millet fikri, İttihatçı subayların Harbiye yıllarında okuduğu “von der Goltz’un Türkçeye *Millet-i Müselleha* adıyla çevrilen

Das Volk in Waffen’dan filizleni[r]” (2013, s. 52). Vatanı sevmenin ve müdafaa etmenin her (erkek) vatandaşın görevi olarak tanımlandığı bu dönemde, ordu-milletin üyelerinin askerliğe de hazır olmaları beklenir. Millet-i müselleha kavramıyla “millete hizmet ve vatan için fedakârlık” gibi söylemleri üretmek kolaylaşırken, ideal erkeklik tipi de “vatan müdafaası uğruna ve millet için fedakârlıkta bulunan savaşçı/kahraman erkeklik” olarak tanımlanır (s. 53). Savaşçı/kahraman imgesinin en önemli unsuru fedakârlıktır ve bu fedakârlığı gösteren “vatanperver-yiğit erillik modeli,” savaş dönemlerinin hegemonik kimliği hâline gelir (s. 53). Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı’na tanıklık etmiş, bu savaşların hemen arkasından gelen sefaletin ve karmaşanın içindeki İstanbul’a dönmüş olan Cemal’in, Cora’nın sözünü ettiği fedakârlığı göstermek konusundaki isteksizliği, onun hegemonik erkekliğe erişmekteki isteksizliği olarak da yorumlanabilir. “İhsan’ın üzerimdeki tesirini hoş görmüyordum. O . . . zamanıma tasarruf etmeğe kalkmıştı. Benimle hiçbir ciddi anlaşma yapmadan bu tasarrufa ne hakkı vardı?” diye düşünen başkahramanın, “Onun sayesinde vatana hizmet etme fırsatı buldum” diye sevinmemesi, aksine okuluna ve Sabiha’yı aramaya ayırabileceği zamanı direnişe harcamasına sebep olduğu için İhsan’a kızması, onun norm dışı bir erkeklik sergilediğinin bir diğer ispatıdır (Tanpınar, 2017c, s. 183).

İdeal bir erkek olmayan Cemal’in romanda başrole oturtulması ve anlatının onun odağından kurulması tesadüf değildir. Onu ideallikten uzaklaştırarak norm dışına iten nitelikler Cemal’e, içine dâhil edildiği milliyetçi mücadeleye sorgulayıcı gözlerle bakacak mesafeyi kazandırır. Bu nitelikler romanda şöyle sıralanır:

Şurasını da söyleyeyim ki bu hiddet ve etrafımın ciddiyetine inanmamak hissi, sonuna kadar devam edecektir. Fakat bunun, sade etrafımdakilerin kabahati olduğunu söylersem haksızlık ederim. Hakikatte ben garip bir tembellik içindeydim. Uzleti, sükûnu, hülyayı arıyordum. (s. 183)

Alıntıda görüleceği gibi, milliyetçi erkeklikle iç içe geçen şeref, cesaret ve vazife gibi kavramların tam aksine, inzivanın, sakinliğin ve hayallerin peşinde koşan, “ürkek”, “sıkılğan” ve “kararsız” bir erkeklik kimliğiyle karşı karşıyayızdır (Tanpınar, 2017c, s. 152; Nagel, 2013, s. 79). Tam da bu sayede Cemal şöyle bir yorum yapabilmektedir: “Ne karışık işlerdi! Hakikaten bir şey yapıyorlar mıydı? Yoksa sadece birkaç kişi toplanmış, gizli cemiyet oyunu mu oynuyorlardı?” (s. 182). Köroğlu’nun Kurtuluş Savaşı anlatı türünü incelerken altını çizdiği gibi bu metinlerde kahramanlar “roman boyunca düşmanla savaşır ve ‘hakiki’ ulusal özleri sayesinde hiç değişmezler” (2013, s. 109). Cemal ise bir ülkü adamı olamadığı için kendi tanıdığı kahramanların işgale direniş faaliyetlerini bir oyuna benzeterek söz konusu ulusal özün belki de sanıldığı kadar hakiki olmadığını ima eder.

Cemal’in İhsan ve Muhlis’e kızsda da onların verdiği görevleri yapmayı sürdürmesini de bu norm dışı erkeklığe dayanarak açıklamak mümkündür. O, hem bu emirleri gerçekleştirerek milliyetçi mücadelenin nasıl işlediğini gözlemleme fırsatını bulur hem de bir savaşçı/kahraman erkek gibi davaya kendini adamadığı için parçası olduğu direniş kutsallaştırmadan değerlendirebilir. Cemal’in gözünde bu emirleri gerçekleştirmek bir fedakârlıktır, fakat isteksizce ve kısmen de olsa, ideal erkeklikten beklendiği gibi bu fedakârlığı sergilediği anlarda bile vatanperver kahramanlığı değersizleştirir:

Daima uzaktan bir serap gibi parlatılan, sonra geriye, muayyen olmayan bir zamana atılan bir eğlence veya istirahatle, ne olduğunu pek bilmediğim, fakat *mühim olduğuna inanmam lazım gelen* [vurgu eklendi] bir iş arasında kalıyor, birincisini feda ederek ikincisine koşuyordum. (Tanpınar, 2017c, s. 186)

Burada Cemal’in vatan savunusunu dinlence ve eğlenceye tercih etmenin doğru olup olmadığı konusunda kararsız kaldığı görülmektedir. Daha da çarpıcısı o, vatan savunusunun önemine içtenlikle inandığı için değil, buna inanma gerekliliğinin baskısı yüzünden kendinden beklenen fedakârlığı yaptığını ifade eder. Cemal’in

kararsızlığı ve millî müdafaanın gerekliliğine dair şüpheleri, Tanpınar'ın Kurtuluş Savaşı'nı konu alan eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan milliyetçi erkeklik temsili sorunsallaştırdığının önemli bir işaretçisidir.

Milliyetçilik ve erkeklik ilişkisi dendiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olan Nagel, milliyetçiliğin “bir ‘ulus’ ve bu ulusun mevcut ya da kurulması muhtemel bir devletle ilişkilerine ilişkin bir anlatı” oluşturduğundan bahseder: Buna göre “milliyetçiler hem devlet kurma hem de ulus olma hedeflerini gerçekleştirmek isterler” (2013, s. 74). Buradaki egemen devlet kurma hedefi, “genellikle devrim niteliğinde ya da sömürge karşıtı savaflara” yol açtığı için milliyetçilik ve militarizm arasında yakın bir ilişki kurulur (s. 74). Milliyetçi ve militarist hareketler içinde erkekliğin merkezi konumu Nagel'in yanı sıra George L. Mosse ve Cynthia Enloe gibi araştırmacıların da vurguladığı bir nokta olmuştur. Modern erkekliğin “başından beri 19. yüzyılın yeni milliyetçi hareketlerine eşlik etmiş” olduğunun altı çizilirken, ordu gibi birçok devlet kurumuna erkeklerin hâkim olduğu tespit edilmiştir (Mosse, 1996, s. 7; Nagel, 2013, s. 75; Enloe, 2003, s. 79). Nitekim yukarıda da bahsettiğim yurtseverlik, şeref, cesaret ve vazife gibi kavramları “milliyetçi” ya da “erkeklikle ilişkili” olarak ayrıştırmak pek de mümkün değildir, çünkü bunlar hem milletle hem de erkeklikle kökten bağlıdır (Nagel, 2013, s. 79). Erkeklik “‘mikrokültürünün’ milliyetçiliğin, özellikle de milliyetçiliğin militarist yanının talepleriyle” uyuşmasından yola çıkan Nagel şöyle yazar (s. 79):

Vatana hizmet çağrısı, özellikle siyasal “kriz” dönemlerinde, çok az erkeğin karşı koyabildiği bir cazibe taşır. Erkekler için bu çağrıya uymamak, cemaatleri, aileleri, hatta kimi zaman anneleri tarafından hor görülme ya da daha kötüsünü göze almak demektir. (s. 80)

Burada Nagel, militarist talepleri karşılamamanın, erkekler için bedelleri olduğunun altını çizer. Alıntıda sözü edilen siyasal kriz dönemlerinin bir örneğini *Sahnenin Dışındakiler*'de buluruz ancak Cemal için Muhlis ve İhsan'dan gelen vatana hizmet

çağrısı hiç de cazip değildir. O, cemaati ve yakınları tarafından hor görülmeyecek şekilde bu çağrıya uyar ancak yukarıda göstermeye çalıştığım gibi, içten içe çağrıldığı için rahatsızdır. Cemal’in rahatsızlığı, milliyetçilik ve militarizme körü körüne bağlanmayan bir erkekliğin mümkün olduğunu işaret ettiği için dikkate değerdir. Bu erkeklik temsiliyle roman, militarizm ve milliyetçiliğin, erkekliğin tabii bir sonucu olmadığını ortaya koyar.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal karakteri aracılığıyla milliyetçilik ve militarizmin doğal ve ezeli olmadığını hatırlatılması son derece önemlidir, çünkü gerek milliyetçi gerek militarist ideolojiler, tarihsel ve ideolojik birer olgu olduklarını gizleyerek kendilerini yaradılıştan gelen birer zorunluluk olarak dayatmak konusunda ustadırlar (Bora, 2005, s. 383; Altınay, 2005, s. 359). Toplumsal hayata içkin ve normalleşmiş oldukları varsayılan bu ideolojiler, bu sayede sorgulanmazlar ve görünmez kalabilirler. Dahası, yukarıda açıklamaya çalıştığım gibi, milliyetçi ve militarist pratikler erkeklik kültürü ile iç içe geçtiği için, onların sorgulanması hâkim erkeklik değerlerinin de sorgulanmasını gerektirmektedir (Altınay, 2005, s. 360).

Tanpınar, romanda bu erkeklik değerlerini sorgulamaya başladığı noktada, milliyetçiliğin “doğal bir varoluş” değil “soyut bir aidiyet” olduğunu sezdirebilmekte ve militarizmin hiyerarşileri yücelten, vatan savunusunu yalnızca erkeklere bir vazife olarak dayatan ve bir sonraki başlık altında biraz daha detaylandıracağım gibi şiddeti meşrulaştıran yapısını normalleştirmek yerine görünür hâle getirebilmektedir (Bora, 2005, s. 384).

Cemal’in romandaki temsiliyle ilgili dikkat çekici bir diğer nokta, onun milliyetçi mücadeleye dair sorgulayıcı ve isteksiz tutumunun, Kurtuluş Savaşı anlatılarında genellikle görülenin aksine, vatan hainliği olarak sunulmamasıdır.¹⁴

¹⁴ Bu anlatılara örnek olarak Peyami Safa’nın *Mahşer*, Mithat Cemal Kunday’ın *Üç İstanbul*, Samim Kocagöz’ün *Kalpakkılar* ve *Doludizgin*, ve İlhan Tarus’un *Var Olmak* ile *Vatan Tutkusu* romanları

Onun milliyetçilik ve militarizme körü körüne bağlanmadığı için bir düşman olarak gösterilmemesi, yazarın okurlarını da bu eleştirel bakışı paylaşmaya davet ettiğini hissettirir. Ancak bu davetin açıktan açığa kurulduğunu iddia etmek de doğru olmayacaktır çünkü Cemal'in milliyetçi direniş örgütlenmesine kendini adayamama hâli anlatıda baskın olsa da romanın tamamında tutarlı olarak sürdürülmez. Örneğin İstanbul'a döndükten sonra İhsan'ın evine yaptığı ilk ziyarette Cemal birden, kendi fikri alınmadan ona görevler verilmesini garipser fakat romanın bu bölümü “bununla beraber memnundum” cümlesiyle biter (Tanpınar, 2017c, s. 149). Burada İhsan ve Muhlis'le bir dava uğruna mücadele etmekten memnun olduğunu ifade etse de, yukarıdaki alıntılarda görülebileceği gibi, hem ağabeylerinin baskısını üzerinde duymaya hem de tam olarak bağlanamadığı davada çalışmaya dair memnuniyetsizlikleri okura aktarılır. Bu nedenle İhsan'a örgütün kendisine verdiği görevlere dair tereddütlerini anlattıktan sonra “İhsan'la konuşmam bütün tereddütlerimi kaldırmıştı. Dediğini harfi harfine yapacağımı kendisine vaat ettim. Ertesi gün başka türlü bir insan olarak uyandım” cümlelerini okuduğumuzda da bunların doğruluğundan şüphe duyarız (s. 225). Nitekim bu şüphelerimiz de haklı çıkar çünkü ilerleyen sayfalarda Cemal'in ahlak, vazife ve iyilik gibi kavramları, İhsan ve Muhlis'le ilişkisini ve Millî Mücadele'nin parçası olup olamayacağını sorgulamaya devam ettiğini görürüz (s. 270, 273, 274). Romanın sonunda Muhlis'le görüştüğten sonra yine “[B]ir saat sonra ben başka türlü bir adamdım. İçtimai insan tekrar uyanmış, beni şahsıma dair düşüncelerden, endişelerden kurtarmıştı” dediğinde, Sabiha'yı unuttuğunu fark ettiğinde ve son satırda onun sözünden

verilebilir. Bu kitaplar üzerine daha fazla bilgi ve Kurtuluş Savaşı romanları hakkında ayrıntılı bir liste için bkz. Balabanlılar, M. (Der.). (2003). *Türk romanında Kurtuluş Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür.

ayrılmayacakmış gibi Muhlis Bey'in ardı sıra romandan çıkıp gittiğinde, bunların inandırıcılıktan uzak olduğunu biliriz (s. 317, 323).

Bu anlatısal müdahaleler her ne kadar inandırıcı olmasa da bir yandan Cemal'in gelgitli ruh hâlini yansıtırken öte yandan anlatımın ikircimli bir hâl almasına yol açar. Tanpınar her romanında kurduğu bu ikircimi *Sahnenin Dışındakiler*'de de muhafaza ederek eleştirdiği şeyi kendi tekrar etmekten kurtulur. Millî Mücadele'nin başlangıç yıllarını anlatan bu roman, tarihsel olarak belirsiz ve tanımlanması zor bir süreci ana karakterin kafa karışıklığını yansıtarak tartışırken, bu dönemi ele alan diğer metinlerin çoğunluğu, "millî birlik içinde başarılan epik bir mücadeleyi . . . kendinden emin bir iyi-kötü ayrımı üzerinden ferah ferah" anlatır (Köroğlu, 2013, s. 93, 107). Böyle bir emniyetten ve keskin karşıtlıklardan kaçınan Tanpınar'ın romanı, edebiyatımızdaki diğer Kurtuluş Savaşı anlatılarından ayrı bir yere kavuşur.

Cemal'in norm dışı bir erkek olarak savaşçı/kahraman erkekliğin geçerliliğini alaşağı eden söylemlerini doğrudan doğruya, bağırarak dile getirmemesi de bu yüzden anlamlıdır: Yazar milliyetçi propagandanın sözcüsü hâline gelen erkeklik kurgularını eleştirirken Cemal'i başka bir karşı-söylemin taşıyıcısı olan tek boyutlu bir karaktere dönüştürmez. Metnin ikircimliliği ise kahramanlaşmayan erkekliğin yıkıcı potansiyelinin okurlara sezdirilmesine olanak tanır. Bir sonraki başlık altında bu potansiyelin Muhlis ve İhsan'ın temsilleriyle bir adım ileriye taşındığı ortaya konmaktadır.

4.2 Kahraman/savaşçı erkekliğin sorgulanışı

Sahnenin Dışındakiler'in başkahramanı Cemal'den farklı olarak, onun Millî Mücadele'nin İstanbul ayağına dâhil olmasına vesile olan İhsan ve Muhlis

karakterleri ilk bakışta, tezli Kurtuluş Savaşı anlatılarında sıklıkla başrolde yer alan tipik vatan kahramanları gibi gözükürler (Türkeş, 2003, s. 11-23). Ancak yakından incelendiğinde bu iki karakterin düşman kuvvetlerine karşı milletin savunulmasını yücelten söylemler üretirken esasında kişisel zaafarla boğuştukları, gelgitli bir ruh hâinden kurtulamadıkları ve daha da önemlisi, hedeflerini gerçekleştirmek için başkalarını kullanmaktan, hatta ateşe atmaktan çekinmedikleri ortaya çıkmaktadır. Aşağıda Tanpınar'ın, İhsan ve Muhlis'in muktedir erkeklik maskelerini düşürerek ideal ulusun ideal erkek vatandaşlığı kurgusunun altını bir kez daha oyduğunu açıklayacağım.

İhsan karakterinin romandaki bahsi ilk olarak Cemal'in çocukluk anılarında geçer. Bu anılarda Cemal'le İhsan'ın hem aynı mahallede komşu olduklarını hem de İhsan'ın Cemal'in Galatasaray Lisesi'nde hocalığını yaptığını öğreniriz. Cemal altı yıl uzak kaldıktan sonra İstanbul'a döndüğünde, onun ilk ziyaret ettiği kişilerden biri İhsan olur. İhsan'ın bu ziyaretteki konuşmalardan başlayarak, milliyetçi-militarist düşüncenin inşa ettiği millî kahramanlardan beklenecek cümleler sarf ettiğini görebiliriz. Burada İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne ve Anadolu'daki örgütlenmeye karşı kurulan Hürriyet ve İtilaf Fırkası'ndan iki kişi, kendisini İstanbul Hükümeti için çalışmaya davet etmekte, Millî Mücadele'yi devlet ve milletin savaşlar sonrası elinde kalanları mahvetmekle itham etmektedir. İhsan'sa onlara şöyle bir cevap verir:

Böyle vaziyetlerde bu tarzda düşünülmez. Dövüşmek lazım olduğu zaman sadece dövüşülür. Bu gibi işlerde bütün hesaplar durur, anladınız mı? Yalnız, şeref, haysiyet, vazife duygusu kalır. . . . Hürriyet, her yerde ve her şart içinde, daima istenecek şeydir. O insanlığın bir merhalesidir. Hürriyet için icabında her şey feda edilir, o bir terbiyedir, idealdir. (Tanpınar, 2017c, s. 144)

İhsan'ın bu konuşmasındaki millete karşı sorumluluk almaya, onun özgürleşmesi için fedakârlık göstermeye ve bu fedakârlık bağlamında gerekirse savaşılmaya dair referansları, ilk bölümde değindiğim savaşçı/kahraman erkeklik mitinin dayanak

noktaları üzerine inşa edilmiştir. Benzer bir konuşma, romanın ilerleyen

bölümlerinde tekrarlanır:

Anadolu gittikçe kuvvetleniyor. Fakat . . . İstanbul, her an bir aksülamelin ocağı olabilir. Ben bunu kökünden hâlâ çalışacağım. Belki hülya olacak. Belki hepimizi tehlikeye atacağım. Ama bunu yapacağız. Orada dövüşenlere karşı vazifemizdir. Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur. (s. 224-225)

Cemal’e bu cümlelerle millî ülküyü hatırlatan ve vatanperverlik dersi veren İhsan, tam da bu halkın sorunlarını kökünden halledecek kahraman erkeklik kimliğini gerçekleştirmek üzere yetişmiş bir adamdır. Avrupa’da okuyup yurda döndükten sonra hemen Türk Ocağı’na katılmış, İttihat ve Terakki’nin liderleriyle tanışmış ve faaliyete girişmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nda cephede görev almış, vatan uğruna bacağına feda etmiş, Millî Mücadele’de Anadolu’ya gidemese de –bunun ayağındaki topallamadan ötürü olup olmadığı belirsizdir– İstanbul’u düşmandan korumak için mücadeleyi sürdürmüştür.

İhsan’ın ulusu savunacak bir lider olarak yetişmesinden ve yukarıda iki örneğini verdiğim vaazı andıran konuşmalarından yola çıkan bazı eleştirmenler, onun *Sahnenin Dışındakiler*’de ideal millî karakteri temsil ettiğini iddia ederler. Abdullah Uçman, onun “yeni fikirleri ve yorumlarıyla dikkati çeken . . . iradeli ve otoriter bir hareket adamı” olduğunu, Anadolu’daki hareketi “yürekten” desteklediğini yazar (2006, s. 90). Benzer şekilde Taner Namlı, bu karakteri “kendini millî meselelere adanmış bir idealist” olarak tasvir eder. “Şahsi düşünce ve endişelerinden arınmış”lığıyla “romanın norm karakterlerinden biri olan” İhsan’ı vazife ve mesuliyet duygusuyla özetlemenin mümkün olduğunu belirtir (2016, s. 335). Yazar hakkındaki değerli çalışmalarını *Ahmet Hamdi Tanpınar* başlıklı bir kitapta toplayan İnci Enginün ise, “Millî Mücadele yıllarında Yahya Kemal’in öğrencisi olan Tanpınar’ın Türk tarihine bir mutlak değerler silsilesinin tezahürü olarak bakma

imkânını” bulduğunu ifade eder. Ona göre “vatan savunması, millet ve insanlık için çarpışma”nın kutsallığını kapsayan bu mutlak değerler, Tanpınar romanlarında uğruna ölünecek önemdedir (2019, s. 110-111). Yazarın “aydın kahramanları”ndan biri olan İhsan da, Anadolu’daki mücadelenin sürdürülmesi veya “milletin varlığı” gibi değerler söz konusu olduğunda, “tavrını açıkça ortaya koyar” ve “vatanın kurtarılması” hedefinin başlıca savunucusu olur (s. 111, 117). Ne var ki, diğer tüm Tanpınar karakterleri gibi İhsan da, burada belirtildiğinin aksine, tek bir duyguyla özetlenebilecek bir karakter değildir. Yazar her romanında yaptığı şekilde karakterine ideallerini bir yandan kurdururken bir yandan da sorgulatır ve hatta yer yer yıktırır. Dolayısıyla *Sahnenin Dışındakiler*’de bu önemli isimlerin kıymetli tespitlerini doğrulayacak örnekler yer aldığı kadar, onların geçerliliğinden şüphe duymamıza sebep olacak detaylar da yer almaktadır. Bu detaylar romandan iki temel noktaya odaklanarak gösterilebilir.

İlk olarak Millî Mücadele’nin öncesine, İhsan’ın Avrupa’dan dönüp İttihat ve Terakki’yle ilk ilişkilendiği tarihlere dönüldüğünde İhsan’ın bu örgütlenmenin faaliyetlerine girdikçe hareket kazandığını değil, aksine durgunlaştığını görülür. Yeni bir harbin gelmesi tehlikesi ve ülkenin içinde bulunduğu vaziyetin güçleştiğini görmek onu ürkütür, “olacaklardan kork[tuğunu]” itiraf eder ve siyasetle meşgul olmak istemediğini dile getirir (Tanpınar, 2017c, s. 122-123). Kafasında “büyük bir şaşkınlık” olduğunu, sağa sola başvursa da “hayatına istikamet verecek bir fikri” bulmakta güçlük çektiğini açıklar (s. 124). Öyleyse elimizde, millî idealleri kolaylıkla sahiplenilen, ulusun savunulması gerektiğini gördüğünde korkusuzca hemen harekete geçebilen ve yetişme koşullarına uygun olarak siyasi sorumluluğu isteyerek üstlenen biri yoktur.

Millî Mücadele'nin İstanbul ayağının liderlerinden biri hâline geldiği ilerleyen yıllarda İhsan'ın kendini millî ülkeye tamamıyla adamakta güçlük çektiği ortaya çıkar: “Bu işler benim işlerim değil pek, dedi. Ben düşünce adamı olmamak isterim. Muhlis hoşlanıyor. Neticesini de kabul ediyor. Halbuki ben kendimi hep mesuliyet altında buluyor ve itham ediyorum” (s. 221-222). Buna göre İhsan da aslında Cemal'e benzer şekilde kendisine, aldığı kararlara, bağlı olduğu harekete dair tereddütlerden münezzeh değildir. Cemal'de söz konusu olan ikircimli durum İhsan için de geçerlidir; bu yüzden de İhsan'ın ulusal vazifenin önemini ve değerini vurguladığı vaazlarındaki milliyetçi jargonun inandırıcılığı tartışmalı hâle gelir. Bu tartışmalı hâl, İhsan'ın şeref, vazife ve cesarete dayalı savaşçı/kahraman erkeklik kimliğini zedeleyen başlıca unsurdur.

İhsan'la ilgili ikinci önemli nokta, onun savaşçı/kahraman erkeklikten beklendiği gibi hareket ettiğinde bile eylemlerinin ve tercihlerinin yüceltilmemesidir. Bu tespiti en iyi destekleyen örnekler, İhsan'ın Nâsır Paşa hakkındaki yorumlarında gözlemlenebilmektedir. Sefirlik ve nazırlık da yapmış olan mülkiye paşası Nâsır Paşa'nın hatıratını yazdırmanın, İstanbul Hükümeti destekçilerine zarar vereceğini düşünen İhsan, bu hatıratın hazırlanıp ele geçirilmesi için Cemal'i görevlendirir. İçine çekildiği harekete dair eleştirel bakışını yitirmeyen Cemal, Paşa'ya bu işi yaptırmanın “ortalıkta müthiş bir rezalet doğurabileceği gibi,” hatıratı elinde tutanlar için “paşanın üzerinde ömrü oldukça devam edebilecek bir nüfuz” da temin edebileceğini fark eder (s. 193). İhsan'ın planlarının gerçek yüzünü gördüğü anda Cemal'in “işin ahlaki mahiyeti midemi bulandırmıştı” gibi bir itirafta bulunması ve İhsan'ın “bu cinsten bir şantajın adamı” olmasına şaşırması çarpıcıdır (s. 193-194). Nâsır Paşa, “politikadaki gafleti, zevkine düşkünlüğü ve sinizmi”ne rağmen romanda canavarlaştırılan bir karakter değildir (s. 197). İhsan ve diğer Anadolu'daki Millî

Mücadele destekçilerinin yıkmaya çalıştığı eski düzenin bir temsilcisi olmakla birlikte, Cemal’le babacan bir ilişki kurabilen, çocuksu bir taraf taşıyan ve doğrudan kötülük üretmek gibi bir amaç gütmeyen biri olarak çizilir. İhsan’ın, vatanı kurtarmak gibi bir amaçla da olsa, böyle bir adamı harcamayı, hatta ona şantaj yapmayı göze alması, savaşçı/kahraman erkekliğin şiddeti nasıl meşrulaştırdığını gözler önüne serer.

Cemal Nâsır Paşa’yı millî dava uğruna kullanmak konusundaki şüphelerini İhsan’la paylaştığında İhsan, Paşa’nın hayatının önemsiz olduğunu açıkça savunur:

Bırak bunları, dedi. Çok mühim ve tehlikeli anlar yaşıyoruz. Bir taraftan bir İstiklâl Harbi yapıyoruz. Öbür yandan da bir iç harbi var. İster istemez kardeş kanı akıyor. Bunun önüne ancak buradaki mekanizmayı olduğu gibi çökertmekle geçilebilir. Burada hiçbir kimseye acımamak lâzım. Böyle anlarda vazife şuurunu duymayan insanlara acınmaz. Nâsır Paşa bize lâzımdır. Onu çevirmeli, ona istediklerimizi yaptırmalıyız. . . . Ama Nâsır Paşa arada yanacakmış... Ne yapayım? Mesele tek insan meselesi değil... (s. 223-224)

İhsan’ın Nâsır Paşa’ya dair bu tutumu, onu bir yandan bağımsızlık mücadelesinin kahramanlarından biri olarak konumlandırmayı kolaylaştırırken bir yandan da bu kahramanlığın başka insanların itibarı ve hatta belki de canı pahasına kazanıldığını açığa çıkarır. Millî kahramanlığın vicdani ve ahlaki çıkmazlarını da ortaya koyması açısından romanda İhsan’ın bu şekilde kurgulanması çok önemlidir. Cemal karakterine odaklanırken de açıklamaya çalıştığım gibi Türkiye’de “ideal” erkeklik rolleri, çoğunlukla milliyetçi-militarist düşünceyle uyum içinde şekillenmiştir (Öztan, 2013, s. 109). Bu düşüncede “millî mevcudiyeti ve rejimi muhafaza eden” kahramanlık, sadakat ve mertlik gibi erdemler doğrudan erkeklik ile ilişkilendirilirken; sertlik, acımasızlık ve bazen de vicdansızlık gibi nitelikler de erkekliğin kurucu unsurlarından sayılagelmıştır (Öztan, 2013, s. 108; Çoban, 2013, s. 200). Tanpınar ideal erkeklik rollerinin bu niteliklerle kurgulanmasının doğurabileceği etik sorunları *Sahnenin Dışındakiler*’de ifşa etmektedir. Romanın

sonunda Nâsır Paşa öldürüldüğünde İhsan'ın da orada bulunması, bu ifşanın bir parçasıdır: Roman, sahnenin dışında kalmasıyla erkekliği yara almış genç bir adamın, bu yarayı iyileştirmek için bir başkasının ölümünden sorumlu olabileceğine dair bir imayla sonlanır. Milliyetçi çerçevede bir erkeğin milleti için yapabileceği en büyük fedakârlık “onun yüce menfaatleri için ölmeyi ve öldürmeyi göze almak” iken, romanda Cemal'in ağabeylerinin kararlarını devamlı sorgulayan bakışı sayesinde, İhsan'ın Nâsır Paşa'yı milleti uğruna feda etmesi yüceltici bir eylem olarak gösterilmez (Öztan, 2013, s. 77). Aksine bu eylem, milliyetçi-militarist söylemin idealize ettiği değerlerin geçerliliğini sorgulamaya açar.

Romanda millî kahramanlığa ve onunla iç içe geçen millî ideallere dair İhsan'ın temsiliyle başlayan sorgulama, Muhlis'in karakterizasyonu ile devam ettirilir. Muhlis Bey tıbbiyeyi bitirmemesine rağmen Birinci Dünya Savaşı'na gönüllü katılmış, Kafkasya'da bir muharebede kumandanlık dahi yapmıştır. Onun mağrur, atletik ve gözü pek olması; buzlu su ile yıkanması; Tanpınar'ın birçok erkek karakterinin aksine “doludizgin hareket” ile tanımlanması ve Millî Mücadele döneminde İstanbul'daki hareketin liderlerinden biri hâline gelmesi, Muhlis'in savaş döneminin ideal erkeklik kimliğinin bir taşıyıcısı olduğunu düşündürür (Tanpınar, 2017c, s. 26, 177, 176). Büyük İskender'in atından esinlenerek köpeğinin adını Busefalus koyması da, onun kendisini militarist bir lider olarak gördüğünün işaretçisidir. Keza yukarıda da alıntıladığım gibi İhsan vatanı koruma davasına bağlılığını sorgularken Muhlis'i örnek gösterir; kendisinin aksine onun bu sorumluluğu almaktan hoşlandığını ve kararlarının sonuçlarını üstlenmek konusunda daha güçlü davrandığını dile getirir (s. 221).

Hâlbuki İhsan'da Nâsır Paşa söz konusu olduğunda açığa çıkan acımasızlık ve insanları kullanma potansiyelini Muhlis de taşımaktadır. Köpeğinin boynunu

boğacak gibi sıkması, ısrarla “küçük” diye hitap ettiği Cemal’i parmağında oynatarak kendi düşüncelerini ona dayatıp bir makale yazdırması, vatani müdafaaya soyunan lider erkeklerin karanlık yüzünü yeniden hatırlatır. Esas karanlık ise, Cemal Muhlis’in pansiyon odasına girdiğinde ortaya çıkar: “Bu içtimai mistik aynı zamanda zavallı bir kleptomani ve zavallı bir fetişistti. Uğradığı randevu evlerinden bir hatıra getirmeden ayrılamıyordu” (s. 313). Yarı çıplak kadın fotoğrafları ve sahihsiz kadın eşyaları ile çevrili bu oda, Muhlis’i normatif cinsellik kalıplarının dışına iter. Romanda Millî Mücadele’nin en ateşli savunucusu olarak çizilen bu karakterin, erkekliğin “en kaba ve iğrenç çizgilerini” taşıması, yüceltilen eril değerlerin güvenilirliğini ciddi bir sarsıntıya uğratar (s. 313).

Tanpınar *Mahur Beste*’deki İsmail Molla’dan başlayarak, bir erkeği içinde yaşadığı toplumda hegemonik bir kimliğe kavuşturan vasıfların, şiddetin meşruluğu, sağlıksız insan ilişkilerinin üretimi, “zayıf” görülenin küçümsemesi ve kadınların nesneleştirilmesi gibi sorunlu nitelikleri içermesini tekrar tekrar gündeme getirmiştir. Buna rağmen *Sahnenin Dışındakiler* özelinde, romancının Türkiye tarihinde ulus-devletin kuruluşunun başlıca simgesi hâline gelen ve resmî ideolojide ideal erkekliğin kurgulanmasında önemli bir yer tutan Millî Mücadele’ye dönüp dönemin kahramanlarının eril iktidarını sarsması şaşırtıcı gelebilir (Altınay, 2005, s. 355; Öztan, 2013, s. 101). Bu şaşırtıcı etkinin temel sebebi, özellikle 2000’li yıllara gelene kadar Tanpınar’ı sahiplenilen cenah sebebiyle, yazarın milliyetçi-muhafazakâr bir çerçeveye oturtulmasıdır. Tanpınar’ın bu cenah tarafından benimsenmesinde, öncelikle yazarın Yahya Kemal’le kurduğu yakın ilişki etkili olmuştur. *Yahya Kemal* monografisinde (1962) Tanpınar’ın kendisinin de kaydettiği üzere, Auguste-Maurice Barrès ve Charles Maurras gibi Fransız milliyetçileri, şairin düşüncelerini şekillendirmiş; Tanpınar gibi öğrencileri de Millî Mücadele döneminde hocalarının

bu fikirleriyle beslenmiştir (Kara, 2019b, s. 327; Timur, 1991, s. 312). Tanpınar'ın milliyetçi-muhafazakâr alımlanışında Yahya Kemal'in etkisiyle el ele giden ikinci gerekçe de, yeni Cumhuriyet'in Kemalist ideolojisi Osmanlı mirasıyla daha keskin bir ayrımı gözetirken yazarın gerek kurmaca gerekse kurmaca dışı metinlerinde bu birikime sırt çevirmeyişi ve “zengin bir mirastan yoksun kalmak” istemeyişidir (Türkeş, 2008, s. 781). Hâl böyleyken Tanpınar nasıl olmuş da okurlarını, milliyetçiliğin temel dayanağı ve esas koruyucusu olan savaşçı erkekliğe atfedilen değerleri sorgulamaya çağırmıştır? Buradaki başlıca problem, romancının siyasi görüşlerinin ve kimliğinin onu sahiplenenerinkiyile denk sayılmasıdır. Oysa Ömer Türkeş'in de hatırlattığı üzere, onu basitçe milliyetçi-muhafazakâr olarak kodlamak ve geleneksel değerlerin savunusunu yaptığını iddia etmek, bu kavramların içini boşaltmaktan başka bir anlam taşımaz (s. 778). Evet, Tanpınar'da Yahya Kemal'in etkisini bulmak mümkündür ve evet, o “millî” bir edebiyatın üretilmesinin yollarını ararken, kendi kültürel geçmişine dönmeyi bu arayışın cevabı olarak göstermiştir. Ancak unutulmamalıdır ki Tanpınar'ın kendisi de, kendi verdiği cevaplara ve düşünce yazılarında ürettiği telkinlere her zaman kulak asmamıştır (Birkan, 2019, s. 296). Tuncay Birkan'ın *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri* kitabında Tanpınar'ın milliyetçiliğini tartışırken vurguladığı gibi, onda kendini, kültürünü, milletini “anlama ve bilme” ihtiyacı, “sevme” ihtiyacından hep ağır basmıştır (s. 296). Bu nedenle de özellikle romanlarında eleştirel fikirlerin merceğinden bakmaktan vazgeçmeyen yazar, milliyetçilik de dâhil olmak üzere, herhangi bir ideolojinin içine kendini hapsetmez ve İhsan ve Muhlîs örneklerinde gördüğümüz gibi, geleneksel değerler ile mutlak kabullere yüklenen anlamları yeniden düşünmekten çekinmez.

Sahnenin Dışındakiler'deki erkekliklerin temsilinin incelenmesi, uzun yıllar milliyetçi-muhafazakâr bir duruşla özdeşleştirilmiş Tanpınar'ın bu ideolojilerle kurduğu ilişkinin sorunsallaştırılmasına olanak tanır. Ayrıca yazarın istikrarlı bir şekilde hegemonik erkeklik kodlarıyla kurmaca düzeyinde savaştığını ortaya koyar. Bu bölümü bitirmeden önce son olarak, Tanpınar'ın bu kurmaca-savaş, romanın en çok arzulanan kadın karakteri olan Sabiha'yı erkekleştirerek daha da öteye taşıdığını ele alacağım.

4.3 Kendini yapan bir kadın

Tez boyunca tartışıldığı üzere, Tanpınar romanlarında genellikle erkek başkahramanların "kendini yapmak" için çabaladığını görülür, *Sahnenin Dışındakiler*'de ise kendini yapmak istediğini ifade eden karakter Sabiha'dır. Sabiha'nın roman içindeki diğer kararları ve söylemleri de göz önünde bulundurulduğunda, onun kendini yaparak varmaya çalıştığı kimliğin erkeklik kimliği olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, *Mahur Beste*'deki Atiye ve *Huzur*'daki Macide'yle Nuran karakterlerine benzer şekilde *Sahnenin Dışındakiler*'in Sabiha'sı, romandaki erkeklere kıyasla geleneksel erkeklik tanımlarıyla daha fazla uyum içindedir. Hatta önceki romanlardan farklı olarak Sabiha'nın kimliği roman içinde açıkça, tekrar tekrar erkeklikle ilişkilendirilir. Sabiha'nın özellikle tiyatro merakı aracılığıyla gündeme getirilen erkeklik icrası, bir yandan doğallaştırılmış cinsiyet kimliği kategorilerini yerinden oynatırken, diğer yandan savaş kahramanlığına evrilmeyerek romanın milliyetçi projeye eklemlenmediğini yeniden ispat eder.

Tüm Tanpınar romanlarında olduğu gibi *Sahnenin Dışındakiler*'in de merkezinde âşık olunan bir kadın olarak Sabiha oturur. Romanın başından sonuna

kadar Cemal, başka bir adamla evlenmiş olan çocukluk aşkıyla bir araya gelmenin yollarını arar. Bu arayış sürerken Sabiha'yla birlikte geçen çocukluk yıllarının hatıralarına geri döndüğünde, Cemal onu “bir erkek çocuk kadar atılgan” olarak tanımlar (Tanpınar, 2017c, s. 27). Sabiha, daha o yıllarda bu atılganlıkla ve “içinde alevlenen isteklerle [Cemal’i] daha geniş bir âleme” davet eder (s. 54). Kendini hâlâ tecrübesiz ve çocuk bulan Cemal Sabiha'ya yetişemezken o, hayatın çerçevelerinden fırlamaya çalışmaktadır. Böylece önceki romanlardaki gibi erkeklere ayrıldığı varsayılan bir alan olarak dış dünyaya karışmak için can atan kadın karakter, dışa açılmaktan çekinen erkek karakteri oraya çağırmaktadır. Sabiha'nın etki alanına giren tek insan Cemal değildir; onlardan büyük olmasına rağmen İhsan da Sabiha'nın toplumun geçirmekte olduğu dönüşüme dair fikirlerinden etkilenir, onu taklit eder ve hatta Sabiha'nın el hareketlerini bile kopyalar (s. 125-126). *Huzur*'da Mümtaz İhsan'ın cümleleriyle konuşurken burada İhsan'ın Sabiha'nın konuşmalarından feyzalması dikkat çekicidir. Demek ki Sabiha, genç yaşına ve kadın olduğu için erkek çocuklara kıyasla daha fazla yasakla büyümesine karşın, entelektüel bir olgunluğa erişebilmiş ve bunu yaparken de çevresindeki erkeklerden ileri gitmiştir. Çocuksu heveslerini sürdürmekle birlikte, Sabiha'nın erken uyanışı, onun cemiyet hayatındaki meselelere dair merakını tetikler.

İhsan'ın Sabiha taklidiyle ilgili dikkatten kaçmaması gereken önemli bir detay, romanda Sabiha'nın jestlerinin erkeklere özgü el hareketleri olarak anlatılmasıdır: “Avcunu daha ziyade erkeklerde görülen o taaccüp işaretiyle, son üç parmağını içe doğru yarı kıvrarak açtı” (s. 105). İhsan Sabiha'nın el işaretlerini kopyalarken, aslında erkekliğin bedensel icrasını Sabiha'dan öğrenmektedir. Erkeklik icrasının kaynağının bir kadından gelmesi, bu toplumsal cinsiyet kimliğinin iç hakikatini sarstığı gibi, İhsan ve Sabiha'daki hareketin benzerliğinin kopyayla

orijinal arasındaki bir ilişkiye değil, kopyayla kopya arasındaki bir ilişkiye dayandığını açık eder (Butler, 2014, s. 86). Bu kopyalığın açık edilmesiyle birlikte toplumsal cinsiyetin hâlihazırda kurulu, doğal bir varoluş olduğu fikrinden uzaklaşırız.

Sabiha'nın, toplumsal cinsiyet hakikatinin zayıflığını teşhir eden tek edimi bu el hareketleriyle sınırlı değildir. Onun tiyatroya olan ilgisini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Cemal'e göre Sabiha'nın tiyatro merakı, o dönem için şaşırtıcı değildir, çünkü Balkan Harbi'nden yeni çıkmış İstanbul tiyatroya sarılmış, gazeteler tiyatro kumpanyalarının ilanlarıyla kaplanmış ve gençler arasında tiyatro en mühim mevzu hâline gelmiştir (Tanpınar, 2017c, s. 131). Ancak Sabiha için tiyatronun bir anlamı daha vardır. Bu sanata duyduğu ilginin sebebini, "Onda her şey, istediğin her şey olabilirsin!" cümlesiyle açıklayan bu karakter, aynı zamanda "Keşki erkek olaydım!" diye isyan eden kişidir (s. 129, 33). Dolayısıyla tiyatro, Sabiha'ya erkekliğini sergileyebileceği bir alan olarak gözüktür. Keza aktörlük hayalinin sözünü açar açmaz ilk bahsettiği rol de erkek rolleridir, örnek aldığı Fransız oyuncu Sarah Bernhardt'ın erkek karakterleri canlandırıldığını hevesle vurgular. Bir karakteri sahneye taşımak üzerine düşünürken de yine erkek olmaktan dem vurur: "Mesela ben babamın rolüne çıkıyorum. Elbise, sakal, bıyık, onlar kolay. Fakat asıl kendisi olmak var" (s. 131). Burada herhangi bir aktristen bahsedebilecekken Hamlet gibi ikonik erkek rollerini oynamış bir tiyatrocuyu örnek vermesi de, babasını canlandırmayı hayal etmesi de tesadüf değildir. Sabiha, Judith Butler'ın iddia ettiği gibi toplumsal cinsiyetin kasıtlı ve performatif bir eylem olduğunu, bu açıdan teatral ve olumsal bir anlam inşasına dayandığını desteklercesine sahneyi erkeklik yapabileceği bir alan olarak kurgular (2014, s. 228).

Sabiha'nın sahneyi nasıl işlevselleştirdiğini anlamak için, Butler'ın performatiflik hakkında yazdıklarına bakmak faydalı olacaktır:

Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir bedenin kültürel imlemini gösterme veya üretme biçimleri performatifse, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir; hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri ortadan kalkacak, hakiki toplumsal cinsiyet kimliği koyutlamasının da düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır. Toplumsal cinsiyet gerçekliğinin sürdürülen toplumsal performanslar üzerinden yaratılması, öz cinsiyet, hakiki veya kalıcı erillik ya da dişillik gibi mefhumların ta kendilerinin de, toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini gizleyen ve toplumsal cinsiyet biçimlenimlerini erkek egemenliğinin ve zorunlu heteroseksüelliğin kısıtlayıcı çerçevelerinin ötesinde çoğaltmaya yönelik performatif imkânları gözden uzak tutan stratejinin birer parçası olarak kuruldukları anlamına gelir. (s. 231)

Butler'a göre toplumsal cinsiyetin performatif edimler olduğunu görmek, kadınlık ve erkeklik gibi kimlik kategorilerinin doğal bir tözü olduğunu veya içsel bir gerçekliğe dayandığını iddia etmeyi imkânsızlaştırır. Ancak toplumsal cinsiyetin kültürel bir kurgu olduğunu görmek o kadar kolay değildir, çünkü birincisi, toplumsal cinsiyet, yaratılışını sürekli ve düzenli olarak gizler ve böylece inandırıcılığını sürdürür; ikincisi de toplumsal cinsiyeti doğru bir şekilde icra etmeyenler istikrarlı bir şekilde cezalandırılırlar, bu yüzden de onun zorunluluğuna ve doğallığına inanmaya itiliriz (s. 229). Ne zaman ki bu cezalara rağmen, bir başka cinsiyet kimliğine özgü görülen kıyafetleri teatral amaçlarla giyen drag performansında veya “erkeksi” bir görünüm sergileyen butch lezbiyenlerde kadınlığın ve erkekliğin “gerçekliğinin” varsaydığımız gibi sabit olmadığına tanık oluruz, o zaman toplumsal cinsiyetin performatifliği aşikâr hâle gelir.

Sabiha'nın *Sahnenin Dışındakiler*'de sahneye çıkmak istemesi, Butler'ın sözünü ettiği cezalandırmayı baştan göze aldığı anlamına gelir, çünkü Cemal'in de kendisine hatırlattığı üzere, o tarihlerde Müslüman kadınların oyunculuk yapması uygunsuz kabul edilmektedir. Bunu yapmış bir Müslüman kadın da romanın dünyasında henüz çıkmamıştır. Sabiha'nın “doğasından geldiği” varsayılan cinsiyet

normlarına bağılı kalmayacağı buradan bellidir ancak o biraz daha ileri giderek, birebir aynı olmamakla birlikte, drag performansını andıracak şekilde erkekliği canlandırmanın hayalini kurar. Dahası, yukarıda örneklediğim gibi bu canlandırmayı tiyatro sahnesiyle sınırlamaz ve kendi hayatındaki hareketlerine de kısmen taşır. Eğer Butler'ın vurguladığı gibi bu performatif edimlerden önce gelen bir özne yoksa, tam aksine bu edimler yapıldıkça, onların bir sonucu olarak özne performatif bir biçimde kuruluyorsa Sabiha'nın özneliğinde de bu erkeklik edimleri kurucu rol oynamaktadır (s. 77). Elbette Sabiha söz konusu olduğunda her edimin erkeklikle tanımlanabileceği abartılı bir iddia olacaktır. Ancak romandaki erkek karakterlerin cinsiyet kimliği istikrarlı olarak zedelenirken Sabiha'ya geldiğimizde erkekliğin mütemadiyen öne çıkarılması, okurları Sabiha'yla erkekliği bir arada düşünmeye çağırmaktadır. Ayrıca tüm erkekler sahnenin dışında kalırken, Sabiha'nın sahneye çıkan kişi olması da bu çağrıyla uyum içindedir ve bahsi geçen sahnenin, erkekliğin sahnesi olduğu fikrini destekler.

Romandaki bütün erkeklerin Sabiha'ya duyduğu hayranlık da bu bağlamda yeniden düşünülmelidir. Cemal'in yanı sıra İhsan, Muhlis, Kudret Bey, Hasan Bey, Nâsır Paşa ve elbette Muhtar Sabiha'nın büyüğü altındadır. Kudret Bey “Tuhaf huyları” ve “uyanık iken rüya gör[mesi]” sebebiyle romanda “koca bebek” lakabıyla anılır (s. 26, 58, 212). Hasan Bey savaş vurguncusudur ve ihtikâr suçundan divan-ı harpte yargılanmıştır (s. 213). Meslek hayatında “mühim bir iş” görmemiş olan Nâsır Paşa, “politikadaki gafleti, zevkine düşkünlüğü ve sinizmi” ile öne çıkar (s. 193, 197). “Tehlikeli adam” olarak tanınan Muhtar ise işgal kuvvetleri için çalışır, insanları kullanmaktan, karısına ve kayınpederine eziyet etmekten çekinmez (s. 249, 165). Uyumsuz bir topluluk olarak gözükseler de bu erkeklerin her biri, içinde yaşadıkları toplumsal koşulların ürettiği normatif erkekliği tam olarak icra edemeyen

karakterlerdir. Onların Sabiha'nın peşinden koşmasının sebeplerinden biri, belki de Sabiha'nın onlarda eksik kalan erkekliği sahneleyişinde yatmaktadır. Sabiha yalnızca bu karakterlerin âşık olduğu bir kadın olmanın ötesinde, toplumsal cinsiyetin performatifliğini açık etmesiyle, onların aksayan erkekliğinin sabit bir temele veya öze dayanmadığını hatırlatarak, bu erkeklere kendilerini normatif cinsiyet kodlarının boyunduruğundan kurtaracak anahtarı sunar. Belki de tam da bu yüzden, yedi erkeğin her biri Sabiha'nın etrafında toplanır.

Erkek karakterlerin ilgi duyduğu bir kadın olmasının yanında Sabiha, *Sahnenin Dışındakiler*'i milliyetçilik ekseninden uzaklaştırmada da önemli bir rol oynar. İhsan ve Muhlis'i incelerken değindiğim gibi Bağımsızlık Savaşı, Türkiye'deki milliyetçi söylem için daimi bir referans olmuş, yalnızca erkekler için değil kadınlar için de Türk kimliğine dair “eşsiz bir uyanış ve bilinçlenme süreci” olarak kaydedilmiştir (Öztan, 2013, s. 100-101). Millî Mücadele'ye destek olan kadınların savaşta bilfiil görev aldıkları için kahramanlaştırıldığı bu söylemde, ordu-millet mitini öne çıkaracak şekilde onların “savaşta tıpkı erkek gibi” mücadele ettiği, cepheye erzak ve mermi taşıdığı vurgulanmıştır (s. 102). Bu dönemde İstanbul'daki kadınlar da savaş şartlarına uyum sağlayıp cephe için mühimmat toplamak gibi vazifeleri üstlense de resmî ideoloji “kahraman Türk kadını” kurgusuna yalnızca “otantik Anadolu köylü kadını”nı dâhil etmiştir (s. 100, 103). Bu köylü kadınların hem savaşa lojistik destek sağlamaları hem de savaşa giden erkeklerin işlerini devralmaları yüceltilerek “fedakâr Anadolu kadını” miti desteklenmiştir. Görüleceği gibi kadınlar yine erkekleştikleri oranda değer kazanmış, ancak erkek işleriyle hemhâl olabildiklerini kanıtladıkları zaman kahramanlaşabilmişlerdir. *Sahnenin Dışındakiler*'e bakıldığında, Sabiha'nın kolaylıkla bu kurguya oturtulabilecek şekilde

izildiği görülür. Kendisi İstanbul’da yaşamakla birlikte annesi Snds Hanım, resmî ideolojideki Anadolu kadını profiliyle neredeyse birebir örtüşür:

Bu Evld-ı Fatihan kızı birkaç yüz sene en aşağı beş, altı yüz kişilik bir köylü kalabalığını idare etmiş bir aileden geliyordu. Erkekler Tuna boylarında muharebeye gittikleri zaman bu köylülerin idaresi, çiftliklerin bütün işleri, zengin bey ailesi sıfatıyla cemiyet hayatındaki birtakım vazifeleri kadınlara düşüyor, şehirli kadınlarının aklından bile geçmeyen meselelerle onları uğraştırıyordu. Binaenaleyh Sabiha’da doğuşundan bu meselelere hazır bir taraf vardı. (Tanpınar, 2017c, s. 48)

Muharebe zamanı “erkeklik yapmış” bir Anadolu kadınının çocuğu olması dolayısıyla Sabiha da benzer bir kahramanlığı gösterme potansiyeline sahiptir. Ancak Tanpınar, Sabiha’yı erkeklik yapan bir kadın olarak tasvir ederken, bu potansiyelin üzerine gitmez ve Sabiha’yı millî bir kahraman olarak izmez. Yazarın Sabiha’yı, Trk edebiyatta “savaşa giden kadın” dendiğinde ilk akla gelen örneklerden *Vatan yahut Silistre*’deki Zekiye karakterine benzer bir yoldan götürmemesi dikkate değerdir.

Kırım Savaşı’ndaki Silistre Kuşatması’nı konu alan Namık Kemal’in *Vatan yahut Silistre* oyunu, Millî Mücadele’den eski bir tarihte yazılmıştır (1872) ve kadınların millî davada değer kazanmasının erkekleşmelerine bağlı olması sorunsalının, bu yıllara kadar götürülebileceğini kanıtlar. Namık Kemal buradaki kadın karakterini vatan uğruna savaşan bir erkek kılığına sokarak kahramanlaştırmıştır (2009). Oyun zerine yazdığı incelemede Kıvanç Tanrıyar, sevdiği adam İslam Bey’in peşinden gidebilmek için kendini erkek gibi göstererek dem ismini alan Zekiye’nin, “asker kurum içinde kendini erillik üzerinden var ettiği” müddetçe İslam Bey’in cesur ve becerikli silah arkadaşı olarak savaşın cinsel coğrafyasında yer alabildiğinin altını çizer (2018, s. 269-270). Savaş adamına dönüşerek vatanı uğruna ölmeyi göze alabilen Zekiye gibi, Sabiha’nın erkeklik

kimliği de vatanperverlik uğruna işlevselleştirilmeye müsait olsa da Tanpınar onun erkeklik icrasını savaş meydanına değil, tiyatro sahnesine taşımayı tercih eder.

Tanpınar'ın buradaki tercihini, yazarın *Sahnenin Dışındakiler*'le milliyetçi-muhafazakâr çerçeveye oturmak gibi bir kaygı gütmmediğini bir kez daha kanıtlaması açısından önemsiyorum. Bu bölümde göstermeye çalıştığım gibi yazar, öncelikle romanın merkezine, kendi özel hayatını ulus savunusu idealinin önüne koyan bir karakteri yerleştirerek bu çerçeveden uzaklaşır. Cemal'in Milli Mücadele karşısındaki muğlak tutumuna rağmen kötülenen veya olumsuzlanan şeytani bir karakter olarak çizilmemesi, resmi milliyetçiliği içselleştirmeyen bir erkekliğin mümkün olduğunu göstermesi açısından son derece yenilikçidir. Roman İhsan ve Muhlis portreleriyle kahramanlarının eril iktidarını da sarsarak milliyetçi ideolojinin temel dayanaklarından biri olan vatanperver erkekliğin altını oyar. Sabiha'yıysa erkekleşerek ulus savunusuna kalkışan bir kadın profili yaratmaması, onun milliyetçi ideolojinin savaşkanlık merakına düşmediğini tesciller. Bir sonraki roman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde odak vatani koruyan erkekten iş sahibi erkeğe kayacak, makbul erkekliğe yönelen eleştirinin dozu biraz daha artırılacaktır. Beşinci bölümde iş hayatında yükselerek güç kazanan erkekliğin, bu romanda tahtından edilişini değerlendireceğim.

BÖLÜM 5

SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ'NDE

KOLEKTİF BİR YALAN OLARAK HEGEMONİK ERKEKLİK

Tanpınar'ın ölümünden önce yayımlanan son romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 20 Haziran-30 Eylül 1954 tarihlerinde *Yeni İstanbul Gazetesi*'nde tefrika edilir ve 1961 yılında Remzi Yayınevi tarafından kitap olarak basılır. *Sahnenin Dışındakiler*'in aksine bu roman, gerek Türkiye'de gerekse 2001 ve 2014'te İngilizceye çevrilmesinin ardından yurtdışında çokça çalışılırken, araştırmacıların ikiye bölünmesine de sebep olmuştur.¹⁵ Bu bölünme, romanın Tanpınar külliyyatı içindeki yerine dayanır: Bazı araştırmacılar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yazarın diğer eserlerine kıyasla farklı bir yerde durduğunu iddia ederken (Ertop, 2008, s. 319; Ertürk, 2018, s. 200; Kaplan, 2008, s. 109; Şahin, 2012, s. 280; Tecer, 2008, s. 129; Timur, 1991, s. 322) diğerleri romanın bütün yapıtlar içinde bir istisna oluşturmadığını savunur (Oğuzertem, 2018, s. 321). Romanlardaki erkekliklerin temsillerini değerlendirerek bu bölünmeye baktığımızda şunu söylemek mümkündür: Tanpınar'ın tüm romanlarının temelinde yatan geleneksel erkeklik tanımlarının eleştirisi, erkeklik inşalarının yapaylığı vurgusu ve hegemonik olmayan kimliklerin baskılanmasının sorunsallaştırılması, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de odaktadır, bu açıdan roman, diğer metinlerle ortaklıklar gösterir. Eseri diğerlerinden ayıran taraf ise, bu odağın işleniş biçimidir. Tanpınar ilk kez *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ana kahramanı cinsiyet hiyerarşisinin zirvesine yaklaştırarak hegemonikleştirir ve onun birlikte olduğu kadın karakteri “erkekleştirmek” yerine geleneksel kadınlık

¹⁵ 2001 yılında Ender Gürol'un Turko-Tatar Press için yaptığı *The Time Regulation Institute* başlıklı İngilizce çevirinin ardından Maureen Freely ve Alexander Dawe'nin yeni çevirisi Penguin Classics tarafından aynı başlıkla 2014'te yayımlandı.

nitelikleriyle donatır. Ayrıca buraya kadar romanlarında hep erkekliğin erkekleri nasıl mutsuz ettiğini ve onlara zarar verdiğini ortaya koyan yazar, bu eserde ana karakterin oğlu üzerinden eril iktidara talip olmayan alternatif bir erkeklikten kuvvet kazanmanın ihtimalini de değerlendirir. Bu bölümde yazarın eserlerindeki erkeklik temsiliinde gözlemlenen bu üç yeniliği sırasıyla ele alacağım.

Bölümde öncelikle, Tanpınar kurmacalarında yaşadığı toplumda muktedir bir konuma gelebilen tek başkahraman olan Hayri İrdal'a odaklanacağım. İrdal'ın bu pozisyonu, yüceltilen eril değerlerin geçirdiği tarihsel ve toplumsal dönüşüme borçlu olduğunu göstereceğim. Romandaki İrdal portresi, geç Osmanlı'dan 1960'lara kadar Türkiye'de erkekliklerin geçirdiği bu dönüşümün izini sürmek için Tanpınar'ın kurmaca eserlerinin önemli ipuçları sunduğunun işaretçisidir. *Mahur Beste*'de hükümdara yakınlık erkekliğe güç katarken *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de ailesini ve vatanını koruyan savaşçı erkekliğin kahramanlaştırıldığı dönemler anlatılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın yükselişi ise Kurtuluş Savaşı ve Dünya Savaşları'nın sonrasına, yani geleneksel savaşçı etiğinin düşüşe geçtiği kahramanlık-sonrası (post-heroic) çağa denk düşer (Morgan, 1990, s. 13). Kahraman erkeklikten medenileşen erkekliğe geçişi inceleyen David H. J. Morgan'a göre muharebe, kahramanlık ve erkeklik arasındaki bağların zayıfladığı bu süreçte, harp meydanı dışında, erkekliğin sergileneceği medenileşmiş alanlara ihtiyaç duyulmaktadır (s. 15). Endüstriyel kapitalizmin yaygınlaşıp yerleşikleşmesiyle birlikte bu ihtiyacı, çalışma hayatı karşılar. Türkiye'deki erkekliklerin piyasadaki inşasını irdeleyen Sancar bu dönüşümde, yumruklarına ve kılıcına güvenen erkekliğin yerini, kişisel risk alan, strateji üreten, girişimci erkeğe bıraktığını belirtir (2016, s. 57). Yeni egemen erkeklik değerleri çerçevesinde erkeklerin topluma kabul edilmek için üretmesi, çalışması, teknolojik uzmanlık bilgisine sahip olması ve

araçsal akli kullanabilme becerisini geliştirmesi gerekir (s. 57). Benzer şekilde Ayşe Saraçgil de *Bukalemun Erkek* başlıklı kitabında, Cumhuriyet rejiminde erkekliğin saygınlığının bağlı olduğu koşullar konusunda, mesleğin toplumsal önemine ve kazanılan gelirin belirleyiciliğine dikkat çeker (2005, s. 262). Devlete ve kurumlarına bağlı işler ve kölece olmayan, modern ve rasyonel kabul edilen işlevlere sahip meslekler toplumsal saygınlık kazanır. Bilhassa iş adamlığıyla ilişkilenen girişimcilik ve işletme kapasitesi erkekçe nitelikler olarak sabitlenir ve bu nitelikleri taşımak, erkeklerin iktidar gücünü artırır (s. 262).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde romana adını veren müessese, Hayri İrdal için tam da bu yeni egemen erkeklik niteliklerine tutunabileceği ve onları geliştirebileceği alanı açar. Ne var ki bu eril değerleri yücelterek güç kazanan enstitünün ve bu enstitü sayesinde güç kazanan müdür muavini Hayri İrdal'ın iktidarı, boşluğa dayanmaktadır. O, enstitü yapılanmasının işlevselliğini, onun ürettiği düşünce sisteminin güvenilirliğini ve bunlara bağlı olarak parlayan kendi iktidarının geçerliliğini sürekli sorgulayarak bunların herhangi bir temele dayanmadığını ifşa eder. Böylece Hayri'yi başarılı bir erkekliğe kavuşturarak diğer romanlardan ayrılan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, bu başarıyı köksüzleştirerek iktidar sahibi erkekliğin tenkidini öne çıkaran Tanpınar kurmacalarıyla müşterek dertleri paylaştığını ortaya koyar. Sağlam bir temeli olmamasına rağmen Hayri'nin hegemonik erkekliğini korumayabilmesi, bu pozisyona erişmese de ondan çıkar sağlayanların iş birliğine bağlıdır.

Bölümde ikinci olarak Doktor Ramiz ve Pakize karakterinin temsiliyle, eril hegemonyanın dayanakları hâline gelen suç ortaklarının da tenkit edildiğini tartışacağım. Bu iki karakterin aksine, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinden kazanç sağlamayı reddeden roman kişisi ise Ahmet'tir. Bölümün son kısmında Hayri'nin

oğlunun, eril hegemonyaya direnerek karşıhegemonik bir cinsiyet kimliği kurma olasılığının tartışılmasına şans tanınmasını ve bunun Tanpınar'ın eserlerindeki karmaşık erkeklik temsillerindeki yerini inceleyeceğim. Kısacası bu bölümde romanı, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurulma ve dağılma hikâyesinin yanında, kendini hiyerarşik cinsiyet mimarisinde farklı biçimlerde konumlandıran kurmaca karakterlerin hikâyesi olarak okuyacağım.

5.1 Bürokrasiler, yöneticiler, erkeklikler

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, bir yükseliş ve çöküş romanıdır, bu yükseliş ve çöküşün merkezinde de başkahraman Hayri İrdal yer alır. Ana karakterin hatıratı formunda yazılan romanın ilk iki bölümde, İrdal'ın Halit Ayarcı'yla tanışmasına kadarki hayatı, üçüncü bölümde Ayarcı'nın İrdal'ın hayatına girişiyle enstitünün kurulması, son bölümde de enstitünün daimi tasfiyesine giden süreç anlatılır. İrdal'ın erkekliği, onun çalışma hayatındaki yeri üzerinden kurulduğu için romanı kabaca ikiye ayırarak, Hayri'nin ufak tefek işler yaptığında bile çoğunlukla aylak gezip güçsüz bir erkek olarak oradan oraya savrulduğu ilk iki bölümden ve düzenli iş hayatı sayesinde güçlenip iktidar alanını genişlettiği son iki bölümden söz etmek mümkündür. Bu incelemede ilk yarıya kısaca değindikten sonra daha çok ikinci yarıya odaklanarak Hayri'ye hegemonik erkekliği kazandıran enstitünün yapılanma biçimini ele alacağım.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne adını veren müessesenin romanda eleştirel bir araç olarak kullanıldığı araştırmacıların dikkatinden kaçmamıştır. Roman üzerine en çok referans verilen incelemelerden birini kaleme alan Moran, Tanpınar'ın saçma bir müessesesyle “Cumhuriyet döneminin geçmişle bağlarını kopararak yeni bir Türk toplumu yaratmak çabasında” kurduğu kurumlarla alay etme imkânını yakaladığını

ileri sürer (2007, s. 304-305). Onu izleyen eleştirmenlerin yazılarında da benzer yorumlara rastlanır: Hakan Poyraz romanda Türk tipi bürokrasinin işleyişinin ironisini, Jale Parla “şarlatanca bir toplum mühendisliğinin hicvi”ni, Abdurrahman Saygılı bürokrasinin rasyonel olmak adına yarattığı absürdün ilanını bulur (2018, s. 309; 2012, s. 162; 2018, s. 348). Romanın buradaki incelemesi ise bürokrasinin cinsiyetliliğini öne çıkarmaktadır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’yle roman, önce bürokrasinin erkekliği üreten ve erkeklik tarafından üretilen bir yapı olduğunu ilan eder, ardından da bu yapının zeminindeki aksaklıkları göstererek onun sayesinde güçlenen erkekliklerin iktidarını alaşağı eder. Aşağıda bu tezi desteklemek için Hayri İrdal’ın enstitü kurulmadan önceki cinsiyet kimliğinin zaaflarından kısaca bahsedecek, enstitünün ataerkiyle uyumluluğuna dikkat çekecek ve bu kurumun Hayri’nin cinsiyet hiyerarşisindeki pozisyonuna etkilerini değerlendireceğim.

Hayri İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulmadan evvelki hâlini “hakiki çalışmanın nizamından” geçmemiş, biçare, zelil ve mukavemetsiz olarak tanımlar (Tanpınar, 2009, s. 52, 141). Bir yığın kusuru olan ve dededen kalan cami yaptırma vasiyetinin ağırlığı altında ezilen babasından kaçarken, aşağıda örnekleyeceğim başka zaaflar taşıyan insanlara ve bu insanların oluşturduğu topluluklara tutunur. Hayri’nin bu çevrelerde yer aldığı dönemdeki duyguları, önceki romanlarda eyleme geçmek konusundaki tereddütlerini aşamayan Sabri Hoca, Mümtaz ve

Cemal’inkilerle çok benzerdir:

Ne yaşadığım hayatı beğeniyor, ne yenisine gidebilecek kudreti kendimde buluyordum. Her şeyden düpedüz kopmuştum. Çocuklarıma karşı beslediğim acıma hissinden başka etrafımla hiç bir bağım yoktu. Her şeye, herkese sadece katlanıyordum. . . . [K]endisini alışkanlıklarının dışında denemek için başka türlü adam olmak lâzımdı. Koşmak, kımıldamak, atılmak, istemek, isteyişinde devam etmek lâzımdı. Bütün bunlar benim için değildi. Ben biçare bir gölge idim. Yanımdan biraz sürtünerek geçen her adamın peşine takılan, . . . çapaçul, biçare bir gölge... (s. 142)

Hayri'nin kendini bir gölge gibi hissettiği bu zamana kadar peşine takıldığı adamlar içinde hiyerarşik cinsiyet mimarisinde yükselecek niteliklere sahip olan biri yoktur. Örneğin ilk bölüm “Büyük Umutlar”da Hayri'nin kendine büyürken model aldığı dört figürle tanışırız. Bunlar, saat tamirini öğrenmek için yanına girdiği Muvakkit Nuri Efendi, mucizevi bir hazinenin peşinde koşan meczup Seyit Lûtfullah, kalabalık aileli eski bir Osmanlı konağını ayakta tutmaya çalışan Abdüsselâm Bey ve eczanesindeki gizli laboratuvarında simya deneyleri yapan Aristidi Efendi'dir:

Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lûtfullah veya Abdüsselâm Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım. Hâlâ bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum. (s. 51-52)

Hayri'nin mizaçlarını benimsediğini iddia ettiği bu karakterlerde onun “küçük zeytin çekirdeği” dünyasının dışına genişlemeyen, iktidar elde etmek için dövüşmeyen ve dönüşen toplumsal koşullara ayak uydurmayan erkekliklerle karşılaşırız (s. 339).

Hayal âleminde yaşayan Seyit Lûtfullah'ın esrarkeşliği ve yalancılığı, Aristidi Efendi'nin işi gücü bırakıp kendini Kayser Andronikos'un hazinesini aramaya vakfetmesi, güç kaybeden eski Osmanlı aristokrasisinin temsilcisi olan yaşlı Abdüsselâm Bey'in ev halkının yükünü taşımak için sağda solda borç araması onların zaaflarının göstergeleridir. İçlerinde en akli başında olan saat ustası bile “ayarsız saat göreceğim” korkusuyla kendisini muvakkithaneye kapatarak dışarıdaki hayata karışmaya direnmekte; dahası tüm bilgeliğine rağmen “tecessüsü yüzünden küfürle omuz omuza yürüyen” Seyit Lûtfullah'a bel bağlamaktadır (s. 34, 41). Hayri bu erkeklerin bir kopyası hâline geldiği için ilk alıntıda sözünü ettiği gibi “başka türlü adam” olmanın neye benzediğini, bunun nasıl başarıldığını tam olarak bilmemektedir.

İrdal'ın mukavemetsiz hâllerinde ustası Nuri Efendi'nin ölümünden sonra da bir değişiklik gözlenmez. İşsiz kalan Hayri için “hayat kelimesi ile çalışma kelimesi arasında . . . hiçbir münasebet kalma[ması]” onu lümpenliğe sürükler (s. 58). “Meslek, iş, kazanç” düşünmeyen, kendini “yaradılıştan amatör” olarak gören ve her şeyden çok çabuk sıkıldığını itiraf eden İrdal, enstitü kurulana kadar ufak tefek işlerde çalışsa da esas yaptığı şey aylaklıktır (s. 72). Çalışma ve erkeklik ilişkisi konusunda Raewyn Connell “profesyonelliğin erkeksi karakteri”ni vurgular ve üretimin toplumsal cinsiyet yapılanmasında meslek kültürlerinin belirleyici olduğunu hatırlatır (s. 2016, s. 263-264). İşten kopup aylaklığa düşmek Hayri’yi ikincil konuma itilmiş bir erkekliğe hapsedmektedir çünkü amatörlük onu, bir beceri üzerinde yoğunlaşan, mesleki saygınlık arzusunda ısrarcı profesyonel kültürlerin kazandırdığı erkeklikten yoksun bırakır (s. 264-265). “Küçük Hakikatler” başlıklı ikinci bölümde gerek “öksüz” lakabını aldığı Şehzadebaşı Kıraathanesi’nde gerekse Psikanaliz Cemiyeti ve İspritizmacılar Kulübü’nde “muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi, yarı şaka tembel bir hayat” sürdürür (Tanpınar, 2009, s. 131). Posta Telgraf ve Tünel İdaresi gibi yerlerde de dönem dönem çalışır, fakat bu işlerin hiçbiri uzun soluklu değildir, esas vaktini geçirdiği yerler bu kahve ve kulüpler olur. Hayri’nin girip çıktığı bütün bu çevrelerin üç ortak özelliği vardır: Birincisi, Halit Ayarçı’nın ifadesiyle, “kapının dışında kalanlar”dan oluşurlar (s. 131). İkincisi, “Çalışmak ancak muayyen düzeniyle olur”, fakat onlar çalışma hayatına tam intibak edememiştir. Üçüncüsü, hakikatin peşinde koşmazlar, amaç “yalan söyleyip, beraberce aldanıp hoşça vakit geçirmek[tir]” (s. 150). Hayri ancak baba ikamesi dört adamdan ve kapının dışında kalanların oluşturduğu bu cemaatlerden uzaklaştığında, içine düştüğü biçare ve kopuk varoluştan farklı bir erkekliğin mümkün olduğunu görür. Onun bu farklı erkeklikle yaşadığı en çarpıcı

karşılaşma Büyükdere'deki meyhanede gerçekleşir. Hayri'nin burada bir devlet büyüğüyle tanışmasının romandaki erkeklik temsilleri açısından taşıdığı önemi, bir alt başlıkta tartışacağım. Ondan önce "Sabaha Doğru" başlıklı üçüncü bölümde bu tanışmaya vesile olan Halit Ayarcı'nın başkahramanın hayatındaki etkilerine değinmek gereklidir.

Hayri'yi, söylediği bir yalan yüzünden akıl hastanesine düştüğü zaman "tedavi eden," ardından da bahsi geçen kahve ve cemaatlere katılmasına önayak olan Doktor Ramiz, mektep arkadaşı Halit Ayarcı'nın bozulan saatini onarabileceğini düşünerek onu İrdal'la tanıştırır. Hayri bu sırada saatçilikle değil, Seyit Lûtfullah'tan öğrendiği numaraları satıp insanları aldatmakla geçimini kazanmaktadır. Yine de saatteki sorunu bulur ve hem saatin sahibine hem de onun işleyişini bozan eski tamircisine, ustası Muvakkit Nuri Efendi'den zamanında duyduklarını tekrar ederek kendini saatten çok iyi anlayan bir bilge gibi gösterir. Bu üstenci tavırları ve bilgiçliği aslında yalana dayanmaktadır ve taklitten ibarettir. Fakat İrdal, yukarıda sözünü ettiğim beceri üzerinde yoğunlaşan mesleki saygınlığı taklit ettiğinde diğer erkekler tarafından beğenildiğini ve onların içinde değerinin yükseldiğini görür:

Hey Nuri Efendi, aziz ustam, nur içinde yat. O dakikada adamcağızın beni dinlerkenki hâlini görmeliydin. Bu doğrudan doğruya senin zaferindi. Senin cümlelerinden birini dinledikten sonradır ki, Saatçiyan Efendi gözlerini ayakkabılarımdan ayırdı; daha doğrusu bu ayakkabıların tek başına oraya gelmediklerini, bir sahipleri bulunması lâzım geldiğini, o biçarenin de bir başı ve bu başta da bir çehrenin mevcut olabileceğini düşündü. . . . Bir saat içinde dört defa beyefendi olmuştum. (s. 193-195)

Gerçekte Saatçiyan Efendi İstanbul'un en büyük saatçisi olarak isim yapmıştır ve Hayri ancak onun çıraklığını yapacak seviyede saatçilik bilmektedir, fakat mesleki bilgiyle gelen iktidarı bir rol olarak oynamak, Hayri'nin bu usta saatçiden üstün gelmesi için yeterli olmuştur. Eril iktidarın temelsizliği, yavaş yavaş kendini hissettirmeye başlar.

Bu temelsizlik hissi, romana adını veren Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün faaliyete geçmesiyle birlikte dalga dalga artacaktır. Hayri'deki taklit maharetini sezen Halit Ayarcı, “[B]en karar verdim, birlikte çalışacağız bundan sonra” diyerek onun muavinliğinde ülkedeki tüm saatlerin tam olarak aynı ayarda olması için çalışacak bir enstitü kurmaya girişir (s. 219). İrdal, Ayarcı'yla kurduğu bu bağlantıyla hayatının mahrekinin ve manasının değiştiğini, dünyaya bakışının, eşyayı görüşünün ve insanları anlayışının farklılaştığını iddia eder. Burada güvenilir bir anlatıcı ile karşı karşıya olduğumuzu unutmazsak –hatıratının başında “[H]er şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir” itirafıyla anlattıklarını bir süzme ve elemekten geçirdiğini açıklayan, Hayri'nin ta kendisidir– başkahramanın dünyaya bakışında aslında bir farklılaşma olmadığını görebiliriz (s. 10). O, enstitüden önce nasıl başkalarına yaslanarak yaşıyorsa, enstitüden sonra da Halit Ayarcı'nın yörüngesinde kalmaktan vazgeçmeyecektir. Enstitüyü kurma fikrini nasıl Hayri'ye danışarak almadıysa, bu müessese faaliyete geçtikten sonra da Hayri'nin nasıl davranacağına, hangi kitabı yazacağına, hangi fikirleri üreteceğine kadar Ayarcı karar verecektir. Ancak Nuri Efendi, Abdüsselâm Bey, Seyit Lûtfullah ve Eczacı Aristidi'nin aksine Hayri'nin bu kez yaslandığı kişi hiyerarşik cinsiyet mimarisinde yükselecek niteliklere sahiptir. Bu sayede sosyal statüsü değişen İrdal'ın, esasında eski hayatının bir başka versiyonunu sürdürmekte olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Hayri'yi hayatının yeni versiyonuna geçiren enstitü, başlangıçta küçük bir daireden hizmet verirken kısa sürede ülkenin en büyük ve ciddi bürokratik kurumlarından biri hâline gelir. Bu müessesenin başında yönetici olarak iki erkeğin, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal'ın bulunması şaşırtıcı değildir çünkü yöneticilik dendiğinde ilk akla gelen resim, erkeklik imajıdır. Bu gibi yapılanmaların birçoğunda yönetici erkekler, yönettikleri kurumun simgesi olurlar ve bu erkeklik simgesinin

arkasındaki kurumlar açıkça “erkeksileşirler” (Morgan, 1996, s. 52). Bürokrasinin cinsiyeti üzerine çalışan David Morgan, erkekliklerle bürokrasiler arasında tarihsel ve toplumsal açıdan kuvvetli bir ilişki olduğuna dikkat çekerken, bürokratik yapılanmaların ne kadar ideal hâle gelirlerse o kadar “maskülinist” [erkekçi] olduklarını ifade eder. Bu tespiti açıklamak gerekirse kurumlar verimlilik, akılcılık, teknik üstünlük, otorite ve hiyerarşi gibi değerler üzerinden örgütlenecek güçlendikçe aynı zamanda erkekliğin toplumdaki hegemonik biçimlerine de intibak etmekte, hatta onları yeniden üretmektedir (s. 45-47). Bürokratik yapılar, erkekliklerin inşası ve yayılması için elverişli alanlar açtığına göre, bu yapıların yöneticisi olan erkekler, çalıştırdıkları erkek ve kadınların yanı sıra erkeklikleri de yönetmektedirler. Ayrıca bu kurumlar hiyerarşik bir düzene sahip oldukları için bu düzenin üst basamaklarına çıkanlar, erkekliğin de zirvesine yol almaktadır. Böylece hegemonik erkeklik modelleriyle bürokrasi modelleri arasındaki doğrudan koşutluk somutlaşır (s. 59).

Bürokrasinin toplumsal cinsiyetle bağı akılda tutularak Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ne bakıldığında, bu kurumun bir “erkeklik kalesi” olarak inşa edildiği kolaylıkla görülecektir.

Enstitüdeki örgütlenme, toplumdaki eril iktidara dayalı cinsiyet düzeninin bir yansıması olarak oluşturulur. Teşkilatın en tepesinde soğukkanlı, kendisine inanan, uzun boylu ve iyi giyimli Halit Ayarcı yer alır (Tanpınar, 2009, s. 299). Eril aklın bedensel olarak temsil edilmesi önemlidir, çünkü “kendi bedenini mimari olmak” ile “gücü elinde tutmak” arasında sıkı bir ilişki vardır. Kilolu olmamaya, yakışıklılığa, sağlıklı ve atletik görünüme dayalı bir beden estetiği bu nedenle yöneticilikte iktidar göstergesi olarak algılanır (Sancar, 2016, s. 74-75). “Adaleler kabaran” vücuduyla “gösterişli ve hatta güzel bir adam” olan Ayarcı, gerek dış görünüşüyle gerekse asrın realitelerini yakalayabilen akılcılığıyla yönetici makamına yaraşır özelliklere sahip

olduğunu kanıtlar (Tanpınar, 2009, s. 244, 184). Onun altındaki kadrolarda ise şeflik veya müdürlük gibi mertebelerde genellikle kadınlara görev verilmez. Verildiğinde de kadınlar toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu, daha “hafif” sayılan işleri gerektiren pozisyonlara layık görülürler. Örneğin saatleri durmuş kişilerin ücret karşılığı saatlerini düzeltirebileceği yerler olarak tasarlanan Ayar İstasyonları’ndaki personelin giyeceği kıyafet ve üniformaları seçmek üzere bir estetik müşaviri alınacağında, Selma Hanım ve Nevzat Hanım’ın adı geçer. Benzer şekilde Saat Severler Cemiyeti’nin müessisler heyeti reisi olan Hayri’nin halası Zarife Hanım’ın temel görevi, evinde enstitüden misafirleri ağırlamaktır. Kurumdaki çoğu kadın ise daktilo olarak çalışır. Bu durum, çalışma hayatı ve erkeklik arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalarda en çok referans verilen araştırmacılar olan David Collinson ve Jeff Hearn’ün görüşleriyle doğrudan örtüşür. Collinson ve Hearn, devlet ve özel sektör bürokrasilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte kadınların bürolarda sekreter olarak işe alınmasında hızlı bir artış olduğunu ve sekreterliğin hızla bir kadın işi olarak cinsiyetlendirildiğini belirtirler (1996, s. 69). Ev içinde aile reisliğini üstlenen erkekler, iş dünyasında da iyi kazanç sağlayabildikleri, takdir gören işlerde çalışırken, kadınların iş yerindeki görevleri, evi çekip çevirme işlerinin bir uzantısı olarak görülerek değersizleştirilmektedir (s. 69). Enstitüde Halit Ayarcı’nın kâtipleri Nermin Hanım ve Halit’in kızı Zehra’ya her sabah bir yığın şey dikte ettirmesi ve daktiloların hemen hepsinin Ayarcı’ya çeşit çeşit süveterler örmesi, kadınların ev içinde kocalarına hizmet etmesine benzer bir pederşahi düzenin burada da kurulduğunu hatırlatır. Ayar istasyonlarında çalışacak personel seçilirken de Ayarcı, bu işin gerektirdiği otomatizmi erkeklere yakıştırmayarak daha “beyinsiz” olan genç kızların bu terbiyeyi almak için daha uygun olduğunu söyler (Tanpınar, 2009, s. 250). Ataerkinin yeniden üretilmesine böyle katkılar sağlayan bir kurumda,

Tamamlama Bürosu'nun başına getirilmesi düşünülen Yangeldi Asaf Bey'in odasında hademe Gülsüm Hanım'ı kucaklamaya çalışması elbette taciz olarak yargılanmayacak, sadece “komik” bulunacaktır (s. 318).

Erkekliği besleyen ve erkeklikten beslenen bir yapı olarak enstitü, söylem düzeyinde ideal bir bürokratik oluşum olarak tasarlanır. Bu tasarıya bakarken İbrahim Şahin'in altını çizdiği şu meseleyi akılda tutmakta fayda vardır: Romandaki birçok husus, ileride ironize edilmek üzere önce simge-kutsala dönüştürülür (2012, s. 249). Enstitünün örgütlenmesindeki “verimlilik”, “akılcılık”, “teknik üstünlük” ve “hiyerarşi” de önce kutsallaşıp sonra ironikleşen hususların başında gelir.

Müessesenin birincil amacı, geri kalmış saatler yüzünden kaybedilen zamanı ortadan kaldırmak olduğu için en temel hedefi optimum randımanı sağlamaktır. Bu bağlamda enstitü yalnızca kendi kurumsal yapılanması içinde değil, ülkede gelişmekte olan kapitalist ekonomik düzene de hizmet edecek şekilde verimliliği optimize etme idealiyle yola çıkar. Bu idealin en büyük savunucusu olan, başta İrdal olmak üzere çevresindekileri sürekli realist olmaya davet eden ve modern çağın hakikatinin peşinde koşan Halit Ayarcı, rasyonalitenin temsilcisidir (Tanpınar, 2009, s. 227).

“Memleketimizin en tanınmış saat ustası” olarak enstitünün teknik yeterliliğinin kanıtı sayılan Hayri İrdal ise gazetelerin yazdıklarına bakılırsa çocukluğundan beri saat ve zamanla meşgul olmuş, bu konuda Voltaire'le kıyaslanabilecek derecede kendini geliştirmiştir (s. 207, 270). Bu iki kurucunun önderliğinde en çok tartışılan konulardan biri de, yukarıdaki birkaç örnekte görülebileceği gibi, kadrolaşmadır. Teşkilat mutlak kadrodan ihtisas kadrosuna, İçtimai Koordinasyon'dan Çalışma İstatistiği şubelerine kadar planlanarak yukarıdan aşağıya örgütlendirilir (s. 234).

Enstitüyü ziyaret eden belediye reisinden kurumu bazen öven bazen de topa tutan gazetecilere kadar herkes, teşkilatı yukarıdaki ilkeler üzerinden

değerlendirirler. Ancak enstitünün okumakta olduğumuz hikâyesinin yazarı, Halit Ayarcı'nın deyişiyle “şifa kabul etmez bir gayrimemnun” olan Hayri'dir (s. 336). Yönetici olmak, özellikle de üst düzey yöneticiliğin yüksek pozisyonuna sahip olmak, öznelere varoluşsal ve ontolojik açıdan pekiştirecek gücü de beraberinde getirir. Bu nedenle genellikle bu seviyede, başarılı olarak özvarlığına meşruiyet kazandıran kişilerle karşılaşırız (Whitehead, 2013, s. 446). Hayri'deyse bunun tam aksini görürüz. Kendi ontolojik varlığından şüphe eden, “Bir içim var mıydı? Hatta ben var mıydım?” sorularını soran Hayri için yöneticilik, bu sorulara yanıt bulabildiği bir mevki değildir (Tanpınar, 2009, s. 176). Üstelik ondaki bu şüphecilik kendi özvarlığıyla sınırlı kalmaz, şahsıyla sıkı sıkıya bağlı olan müesseseyi de kapsar (s. 20). Zaman zaman aksini iddia etse de, bir fikir olarak doğuşundan tasfiyesine kadar enstitünün gerekliliği, faaliyetlerinin kamusal yararları ve kendi hayatına katkıları İrdal tarafından ısrarla sorgulanır. Bu sorgulamalarla birlikte anlatıcı, hatıratının başındaki vaatlerinin dışına çıkar: Asrın en faydalı müessesesinin tarihçesini yazarak onun aziz kurucusu Ayarcı'nın yüksek meziyetlerini anlatmak yerine teşkilatın üzerinde yükseldiği değerleri teker teker devirir ve velinimetinin güvenilirliğini tartışmaya açar.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün verimlilik konusunda yaptığı en önemli çalışmalardan olan istatistik ve grafikler, söz konusu ilkelerin nasıl değersizleştirildiğinin en açık örneklerindendir. Grafikler üzerinde çalışan Ayarcı ile İrdal arasında şöyle bir konuşma geçer:

— Renkler güzel değil mi? dedi. Nermin Hanım yaptı. Usulünü tarif ettim. Bir gecenin içinde hazırlamış. Şimdi ben sıra ile her renkli sütuna bir meslek adı koyuyorum.
Bu bana bütün işittiklerimin ve gördüklerimin en garibi geldi.
İtiraza çalıştım:
— Aman beyefendi, dedim, bu tam aksi olmuyor mu? Yani evvelâ incelemeler yapılır, rakamlar, yani neticeler elde edilir. Sonra onların ifadesi olan kolonlar tanzim edilir. Hiç olmazsa benim bildiğim böyle...

Halit Ayarcı ilk defa görüyormuş gibi yüzüme baktı:

— Eski usul, dedi, eski ve mânâsız. Müthiş zaman yer. Sonra hiçbir neticeye götürmez. Böylesi daha doğrudur. Yanılma ihtimali burada azalır. Çünkü kontrola imkân vermez. (s. 241)

Enstitüde zamandan kazanmanın yollarını araştırmak için hazırlanan grafikler, zaman kaybettirir gerekçesiyle herhangi bir istatistiki veriye dayanmadan hazırlanmaktadır.

Zamana dair ironi, çizgelerin boş gösterenlere dönüşmesine sebep olurken kapitalist iş ahlakının vakitten tasarruf takıntısını da alay konusu yapar. Üstelik enstitünün içi boşaltılan unsurları yalnızca grafiklerle sınırlı kalmaz. Gençliğini saatçiliği

öğrenmekten çok aylıklıkla geçiren İrdal'ın teknik bilgisinin sağlamlığı da sarsılır.

Örneğin belediye başkanının ziyaretinde Halit Ayarcı ona İrdal'ın muhtelif mesleklerde saat ayarının değişimi üzerine derinlikli bir sosyal etüt hazırladığını müjdeler ancak Hayri, “çeşitli mesleklere göre saat ayarı hakkında hiçbir fikrim yoktu. Hele böyle bir sosyal etüt hiç aklımdan geçmemişti” diye düşünerek kendi yetkinliğini yalanlar (s. 231). Devamlı realizmden bahseden, Hayri'yi de önceki havai hâllerinden sıyrılıp realist olmaya çağıran Halit Ayarcı'nınsa rasyonel karakteri şüpheli hâle gelir. Hayri'nin geçmişte mizaçlarını benimsediği Seyit Lûtfullah ve Abdüsselâm Bey gibi adamların rüyalarla çevrili, “her şeyin mümkün olduğu” bir âlemi vardır (s. 42). Bunun aksine Ayarcı'nın dünyası akılcılığa ve çağın gerçeklerine bağlı olduğu için diğerleri “kapının dışında” kalırken Halit ve ona yaslandıktan sonra Hayri başarılı olabilmıştır. Oysa realizmi, hakikat ile yalan arasındaki ayrımı yok sayarak yeniden tanımlayan, hakikati görmenin kıymeti olmayan hükümler vermekten başka işe yaramadığında ısrar eden Ayarcı'nın kurduğu müessese, Seyit Lûtfullah'ın hayalî sevgilisiyle gezdiği rüyalarla veya Şehzadebaşı'ndaki kahvehanedeki Karagöz şakalarıyla aynı gerçek dışı zemini paylaşmaktadır (s. 294, 219). Romanda ilerledikçe bunun örnekleri çeşitlenir.

“Mütehassıs zatlar”dan oluştuğu iddia edilen enstitü kadrosu, içlerinden mahsusen

tecrübesizlerin seçildiği hısım akrabalarından meydana gelir ve bu kadroları oluşturan kişilerin evrak çantaları “daha ziyade tuvalete yarar eşya” ile doludur (s. 238-239, 310). “İki aydır üzerindeyiz” denen konular, söylendiği anda uydurulur (s. 238). Enstitü binasındaki bazı odaların bir işlevi yoktur, klasörler boştur, yazı makineleri kılıfları içinde uyumaktadır. Zaten romanın sonunda enstitünün kapanmasına yol açan heyetin de gösterdiği gibi, saatin kaç olduğu tek bir telefonla öğrenilebildiği için, böyle bir kuruma ihtiyaç yoktur. Dahası, tam saat ayarı mümkün olmadığı için, enstitünün tüm saatleri aynı ayara getirerek verimliliği maksimize etme çabası başından beri imkânsızdır. Mükemmel bir bürokratik düzenin sahte görünümü, ardında asli bir işlevsizliği gizlemektedir (Dolcerocca, 2016, s. 168). Enstitünün çizdiği görüntüye hususi önem verilmesindeki amaç da bu işlevsizliği gizleyebilmektir. Ayar İstasyonları’ndaki personelin üniformalarının özenle hazırlanması, Ayarcı’nın sahneye çıkacakmış gibi İrdal’ın kılık kıyafetiyle meşgul olması ve enstitünün yeni binasının tasarımı için yarışma açılması bu sahte görünümü sağlama çabasının ürünleridir. Bütün bu kıyafetlerin ve özgün tasarımlı binaların ardında âdeta “erkekliğin kalesi” olarak yükselen bu kurum ise aslında olsa olsa bir iskambil kulesidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü hegemonik erkekliği benimseyen, üreten ve yöneten bir kurumsa onun altı oyuldukça ona bağlı olarak şekillenen erkekliklerin iktidarı da boşluğa düşer. Kurumun ürettiği erkeklik kimlikleri düşünüldüğünde Hayri İrdal’ın geçtiği yolları fark etmemek mümkün değildir, çünkü onun görünürde geçmiş biçareliğinden sıyrılıp çevresindekiler tarafından saygı gören birine evrilmesi burada gerçekleşir. Bu da romanın aynı anda hem enstitünün hem de Hayri’nin kuruluş anlatısı olarak biçimlendiğini gösterir. Enstitü daha çekirdek hâlindeyken insanlar onu başka türlü görmeye başlarlar:

[İ]ş sahibi olduğumu, muayyen bir kazancım bulunduğunu düşündükçe her saniye başında, sanki ağır bir uykuda imişim gibi sevinçten benirleyerek yaşıyordum. . . . Biraz sonra ne yapacağım, sualinden kurtulmuştum. Çalışmayan, işsiz insan sıfatıyla evde horlanmıyor, sokakta her rast geldiğime talihsizliğimin hesabını vermeğe mecbur olmuyordum. Bütün gün dairede kaldığım için eski tanıdıklarımın beni gördükçe yol değiştirmelerine, görmemezlikten gelmelerine, benden kaçışlarına şahit olmuyordum. Kendimi hayata yeniden başlamış sanıyordum. Ve bu hisle dünyanın en muntazam insanı gibi yaşıyordum. (Tanpınar, 2009, s. 225)

Hayri'nin yaşantısına nizam katan, onu “sıraya girmiş, terbiyeli mazbut adam” hâline getiren faaliyet işe gitmektir (s. 291). Yukarıda değindiğim gibi meslek kültürleri, toplumsal cinsiyet inşasında etkin bir rol oynar. Erkek olmak, başkaları tarafından onaylanan bir çalışma ahlakına sahip olarak “çalışan erkek” olmayı başarmaktan geçer (Sancar, 2016, s. 58). Hayri enstitüdeki işiyle birlikte toplumsal cinsiyet düzeninin marjından merkezine doğru çekilir. İş büyüyüp geliştikçe onun erkeklik alanındaki iktidarı da genişler ve yönetici erkeklikle hegemonik erkekliğin kesişen kümeleri oluşturduğu görünür olur. Bürokrasi asrına damga vuran büyük bir teşkilatın mihveri olan İrdal, toplumda sözü geçen biri olarak yeniden doğar:

Babacanca hâllerim halkın hoşuna gidiyordu. Acayip mazim, icat kabiliyetim, açık kalbim her gün bir kere daha övülüyordu. Hiçbir topluluk yoktu ki bulunmam istenilmesin! Doğrusunu isterseniz ben de bu şöhretin tam tadını çıkarmaktan hiç çekinmiyordum. Gözlüğüm, şemsiyem, hiçbir zaman yerine tam oturmayan şapkam, biraz bol kesilmiş elbiselerim, babayani hâllerim, hulâsa elimdeki tesbihe varıncaya kadar her şeyim bu muvaffakiyeti besleyecek şekilde tanzim edilmişti. Gittiğim her yerde etrafım çevriliyor, her meselede fikrim soruluyordu. Umuma ait ölçüleri hiç rahatsız etmeyecek şekilde yaşadığım için seviliyordum. (Tanpınar, 2009, s. 302)

Girişimci bir iş adamı olmak Hayri'nin daha önce hiç sahip olmadığı bir saygınlığa nail olmasını mümkün kılar. Enstitüyle birlikte Hayri muvaffak olmuştur fakat esasında ortada yapılacak bir iş bulunmamaktadır, sadece o işin adı vardır. Başlıca hedefi vakitten ekonomi olan bu iş yerinin çalışanları, iş olmayınca ironik bir şekilde vakit öldürmek için bir pingpong odası kurarlar (s. 313). Halit her ne kadar Hayri'yi, iş denen kurumsal yapılanmanın hemen her zaman yalnızca adından ibaret olduğu

konusunda ikna etmeye çabalasa da gayrimemnunluğu ağır basan muavini, bu duruma şaşırmaktan kendi alıkoyamaz:

Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu. Bu yeni vazifem öbürlerine hiç benzemiyordu. İnsanlarla, hayatla hiçbir alâkasını bulamıyordum. Hattâ İspritizma Cemiyeti'nde bile birbirlerine ve kendilerine yalan söylemekten hoşlanan birtakım insanlara hizmet ettiğimi bildiğim için gülünç de olsa bir iş yaptığımı inanıyordum. Burada o bile yoktu. Bu, birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir şeydi. Daha ziyade bir masala benziyordu. . . . [O]n günün içinde bize bir bina bulmuşlar, ücret ayırmışlar, iyi kötü döşemişler, bu yetmiyormuş gibi gün geçtikçe eksiklerimizi tamamlıyorlardı. Böyle iş olur muydu? Hayatta yeri neydi bunun? (s. 225)

Hayri'nin yeni işinde yapılacak bir şey olmadığını söylemesi, enstitüyü İspritizma Cemiyeti'nden üstün kılan modern prensipleri yerle bir ederken bu işle birlikte gelen saygınlığı ve gücü de temelsizleştirmektedir. Çalışma yoksa eril iktidarın bir dayanağı da yoktur. Bir işlevi olmadığı için lağvedilen enstitüyle birlikte roman, hegemonik erkekliği de tahtından eder. Hayri'yi başta alkışlayıp enstitünün işlerine methiyeler düzenlerin, kurumun işlevsizliği nedeniyle çıkan ilga kararından sonra bu işleri yerden yere vurması ve yöneticileri sahtekârlık, hatta dolandırıcılıkla vasıflandırması, tahttan düşüşün göstergeleridir.

Tanpınar'ın romanı esasında, "tam saat ayarının haddizatında imkânsız" olduğunu daha en baştan vurgulayarak hegemonik erkekliğin iktidarının yıkılmaya mahkûm olduğunu ima etmektedir, çünkü metin boyunca erkekliğin inşasıyla ile saatlerin ayarlanması paralel olarak ilerler (s. 14). Saatlerle erkeklik arasındaki bu ilişki, Hayri'nin ilk saatine kavuşmasıyla başlar. Sünnet hediyesi olarak dayısından ilk saatini alan İrdal, o günü doğum günü olarak sayar. Türkiye'de sünnetin, kişiyi çocuk olmaktan çıkarıp erkek olmaya çeken önemli bir durak olduğu bilinmektedir (Barutçu, 2013, s. 17). Erkekliğini kamusal meşruiyete kavuşturacak ilk koşulu sünnet olarak sağlayan Hayri, aynı sırada zamana hâkim olmasını sağlayacak araca da kavuşur. Saat tamircisi Nuri Efendi'nin yanında ilk işine girdiğinde, ustasının her

yıl bir takvim neşrettiğini görmek onu büyüler. Mevsimlerin, ayların ve saatlerin bir insanın kalemiyle bölünmesi, yani zamanı içinde düşündüğümüz kalıpların yapay olarak üretilmesi onun gözleri önünde olur (Tanpınar, 2009, s. 36). Bilhassa Osmanlı-Türk örneğindeki gibi birden fazla takvimin aynı anda varlığını sürdürdüğü toplumlarda bu yapaylık iyice belirginleşir. Hayri'nin doğum gününün hicri takvime göre 16 Receb-i Şerif 1310 olarak yazılması bunun hatırlatıcısıdır (s. 23). Bir saate sahip olmakla doğan ve erkekleşmeye hak kazanan Hayri, içinde yaşadığı zamanın zannettiği gibi kendiliğinden akmadığıyla yüzleşirken, toplumsal cinsiyet kimliğinin sonradan icat edilmişliğinin de farkına varmaktadır. Saatlerin ayarlanışını tanzim etmeyi hedefleyen bir kurumda çalışmak, yukarıda açıkladığım üzere onun erkekliğini düzenleme işlevi görür. Ancak tam saat ayarıyla aynı şekilde, bütünlüklü, eksiksiz, her toplumsal ideali karşılayan bir erkeklik, Tanpınar'ın tüm romanlarında tekrar tekrar gösterdiği gibi imkânsızdır. Bu yüzden ülkedeki tüm saatlerin aynı düzende çalışmasını sağlamak amacıyla kurulurken ideal erkeklik simgesinin üzerinde yükselen müessesenin üretimi, ancak ve ancak yalan olabilir.

Hayri İrdal'ın kendisini insanların en naçizinden muvaffak olmuş bir şahsiyete eriştiren müessesenin tarihçesini kaydetmek amacıyla yola çıkan hatıratı, kurumun lüzumsuzluğunu ve hedeflerinin olanaksızlığını ifşa ederek, hegemonik erkekliğin yıkılışının manifestosuna dönüşür. Bu manifestoda yüceltilen iş ve çalışma düzeninin parodisi, Tanpınar'ın sadece muktedir erkekliğe değil, kendine de yönelttiği bir silahtır. Yazarın verdiği özeleştiriye görmek için kurmaca dışı metinlerine bakmak elzemdir.

1947'de iki parça hâlinde yayımladığı “İş ve Program” başlıklı yazılarında Tanpınar, teşkilatlaşma ve çalışmanın toplumdaki yeri hakkındaki görüşlerine yer verir. Ona göre “insan çalışan, çalıştıkça gelişen mahluktur” (2017b, s. 251). Sosyal

hayatta manevi kıymetler çalışma ve üretim mücadelesiyle derinleşir. Fert hayatında da çalışmanın manevi kudreti insanın iç hayatını geliştirir (s. 251). Bu nedenle millete dair sorunları çözmek için “yapılacak şey çalışma şartlarını yeniden düzenlemek, çalışmayı planlaştırmak, zamanımızın ve hayatımızın efendisi olmaya karar vermektir” (s. 253). Öncelikle kimin ne kadar çalıştığını, ne kadar verimli iş yaptığını, toplu istihalleri sağlayacak teşkilatların neler olduğunu bilmek gereklidir. Bu bilgi, devlet müesseselerindeki istatistik, araştırma ve inceleme kurullarının tek bir büroda toplanmasıyla elde edilmelidir (s. 255). Ardından bu bilgilerden yola çıkarak ihtiyaç ve imkânlar cetveline dayanan bir program çıkarılmalıdır. Türkiye’nin kalkınma işini üstüne almış mütehassısların hazırlayacağı böyle bir programla çalışma hayatı tanzim edildiğinde “enerji ve zaman israfı ortadan kalkar,” Türk insanı “zamanın efendisi” olarak tanrılaşır (s. 257).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nü okumuş birinin önüne Tanpınar’ın ismi yazılmadan bu cümleler konya bu okur bahsi geçen görüşlerin sahibinin Halit Ayarlı olduğunu düşünebilir. “İnsan her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır” görüşünü savunan Ayarlı enstitüyü, yazılarda önerildiği gibi, çalışma hayatında vakitten tasarrufu sağlama gerekçesiyle kurar, kurumu ihtisas sahibi kişilerle doldurduğunu iddia eder ve orada mesleklerin çalışma anlayışı hakkında türlü grafikler hazırlar (Tanpınar, 2009, s. 243). Tanpınar’ın denemelerindeki ana fikrin neredeyse kurmacada vücut bulmuş hâli olan ve vatandaşlardan zamanın efendileri yaratmak için çalışan bu kurum, yukarıda göstermeye çalıştığım gibi boş bir gösteren olarak çizilir ve işlevsizliği nedeniyle kapatılmaya mahkûm olur. Burada çalışırken para, mevki ve şöhrete kavuşan Hayri’nin iç hayatına bakıldığında, manevi bir gelişimin aksine “tefrika hâlinde bir yalan”a dönüşmenin bocalaması ve vicdani rahatsızlığı bulunur (s. 262). Halit Ayarlı ise romanın sonunda müesseseye insanların gönülden

inanmadığını anlayınca eserinin yıkıldığını düşünür ve tüm işlerden elini eteğini çeker. Kısacası romanda, denemelerdeki görüşlerin yürütüldüğü açıktır. Yazarın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* tefrika edilene kadar geçen yedi yılda çalışmanın insanı kurtaracağına inanmaktan vazgeçmiş olması elbette muhtemeldir. Ancak daha büyük bir olasılıkla Tanpınar, işleri ihtiyaçların doğurmadığı, insanların kendilerini oyalamak için onları icat ettiği gibi, kendi adıyla savunmaya cesaret edemeyeceği fikirleri, roman kahramanları aracılığıyla dile getirmeyi tercih etmiştir. *Türkiye’de Gramatoloji ve Edebi Modernlik* kitabında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün* incelemesine bir bölüm ayıran Nergis Ertürk, Tanpınar’ın tarih ve tarihyazımı hakkındaki yazılarıyla romanlarında geçmişle hesaplaşmayı ele alma biçiminin uyumlu olmadığını tespit eder ve Gürbilek’in birden fazla Ahmet Hamdi Tanpınar olduğu hakkındaki görüşünü destekler (2018, s. 182). Yazılarda maziyle nihai olarak hesaplaşma bir hedef olarak belirirken, romanlarda bu umudun beyhudeliği konu edilir. Yazarın iş ve çalışma konusundaki denemelerindeyse Cumhuriyet politikalarıyla ortaklaşan bir duruş sergilenirken bu politikaları eleştiren ve onların ürettiği erkeklikleri sorunsallaştıran, daha radikal denebilecek bir duruş, kurmaca metindeki karakterlere giydirilir. “İş ve Program” yazılarını *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’yle* kıyaslamak, onun kurmaca ve kurmaca dışı metinlerindeki farkların tarih konusuyla sınırlı olmadığını ortaya koyar.

Buraya kadar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün* başkahramanı Hayri İrdal’ın hem savaşların ardından kendini toparlamaya çalışan Türkiye toplumunun çalışma hayatına hem de bu hayatın temel direği olan cinsiyet kimliklerine şüpheyile yaklaşırken, onların üzerinde durduğu zemini altlarından çektiğini açıklamaya odaklandım. Şimdi bu temel direği destekleyen unsurlara dönerek hegemonik erkeklikle kurulan suç ortaklığının romandaki örneklerine yakından bakacağım.

5.2 Eril hegemonyayla iş birliğinin dayanılmaz hafifliği

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde hegemonik erkekliğin icra edilmesinin, desteklenişinin ve erişilmesi mümkün olmayan bir vaadi barındırışının kristalize olduğu yer, romanın tam ortasında yer alan Büyükdere'deki meyhane sahnesidir. Bu nedenle kitabın bu kısmını ayrı bir alt başlıkta incelemeyi gereklidir. İncelemede öncelikle meyhanede tanışılan “devletli” karakterinin yemek iştahının iktidar iştahını simgelediğini iddia edecek, ardından bu iştahı doyurmayı görev belleyen Doktor Ramiz'in hegemonik erkeklikle suç ortaklığı kurduğunu açıklayacak, son kısımda da meyhaneden biraz uzaklaşıp Hayri'nin karısı Pakize'ye odaklanarak kadınların da eril hegemonyadan zarar görmelerine rağmen suç ortaklığına girişebildiklerini hatırlatacağım.

Romanın üçüncü bölümü “Sabaha Doğru”da, Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulmadan evvel Hayri İrdal'ı hegemonik erkeklik modeliyle ilk kez karşı karşıya getiren Büyükdere'deki meyhane, başkaları eşliğinde gelmesi onun “ancak kapısının önünden geçebil[ceği]” bir yerdir (Tanpınar, 2009, s. 204). Halit Ayar, bozulan saatinin tamir edilmesini sağlayan İrdal'ı ve onunla tanışmasına aracı olan Doktor Ramiz'i boğazda rakı içmeye davet edince Hayri, çok da aşina olmadığı bir çevreye adım atar. Bu üçlü meyhanenin kapısından girdiği andan itibaren romanda, tekil kadınlık ve erkeklik kimlikleri olmadığını, çoğul cinsiyet kimliklerinin toplumsal düzende eşitsiz ilişkiler inşa ettiğini ve bu eşitsiz ilişkiler içindeki hiçbir konumun sabit olmayıp güçlenmeye ve güç yitirmeye açık olduğunu tekrar tekrar hatırlatacak göndermelere başvurulur. Örneğin verilen rakı siparişi Hayri'ye şunları düşündürür:

Demek Kulüp rakısının başka cinsi de var. Niçin olmasın? Her şey sınıf sınıf. Kadınlar da öyle değil mi? Selma Hanımefendi, Nevzat Hanım, Pakize, sonra Pakize'nin kardeşi olduğu hâlde meselâ büyük baldızım... Hepsi ayrı cinsten. Daha niceleri var. Kâinat lâhana gibi, yaprak yaprak, kat kat. (s. 203-204)

Hayri kadın kimliklerinin çeşitliliği üzerine düşünürken ve bu kadınlardan bazılarını “hanımefendi”, bazılarını “hanım”, bazılarınıysa ismine bile yer vermeden anarken kimlikler arasındaki mevkilerin farklılaştığının da ayırdına varmaktadır. Üstelik bu durum yalnızca kadınlık için geçerli değildir: “Hayri Bey, Hayri Efendi, Hayri oğlum, falcı Hayri, saatçi Hayri, öksüz Hayri, şu büyücü Hayri, müsrif, ayyaş, esrarkeş Hayri, Pakize’nin kocası Hayri, baldızlarımın eniştesi Hayri... Şimdi bir de Hayri Beyefendi ortaya çıkmıştı” (s. 198). İrdal kendisinin biçarelikten başka bir kimliği olabileceğini, esrarkeş Hayri’nin Hayri Beyefendi’ye evrilebileceğini burada anlamaya başlar. Çoğul cinsiyet kimliklerine dair bu hatırlatmalar okurları, hemen arkalarından gelecek iki farklı modelin pratiklerini ve güç ilişkilerini izlemeye hazırlar. Bunlardan ilki olan devletli karakteri sayesinde İrdal ve okurlar, beyefendilikle birlikte gelen iktidarı derinden gözlemlene fırsatını yakalar.

Ayarcı, İrdal ve Doktor Ramiz’in rakı içtikleri masaya uğrayan devletlinin anlatımında sağlam bir mizahın altında, bir o kadar sağlam bir hegemonik erkeklik eleştirisi de bulmak mümkündür. Rakı masasında her işi ne kadar iyi bildiğini, ne kadar rahat emir verdiğini, hayatta hiç mağlup olmadığını gösterecek davranışlar sergileyen Halit Ayarcı’ninkinden bile daha üstün, “daha marifetli, daha kudretli, yüzlerce mâna ile zengin” bir ses, devletliden gelir (s. 206). Ayarcı’nın bu kalantor zat hakkındaki yorumlarından kendisinin iktidarda bulunmuş bir devlet büyüğü olduğu anlaşılır. O esnada iktidarda olmasa da düşmüş gibi gözükmemesinin sebebiyse “kudreti benimsemiş” ve iktidarı hüviyetine sindirmiş olmasıyla açıklanır (s. 209). Bu anlatım, “büyük adam”ın babacanlığını ve asilliğini över gözükürken aslında onunla ilgili her detay, muktedirliğin başkalarının haklarının gasbedilmesiyle kazanıldığını alttan alta işlemektedir. Eril iktidarın kendinden aşağıda gördüğü kimliklere uyguladığı baskı ve ikincilleştirilen kimliklerin zaman zaman, kendi

ezilmeleri pahasına bu hegemonyanın ayakta kalmasını desteklemeleri, devletlinin İrdal'ların masasında gözüne kestirdiği yemekleri teklifsizce yemesi üzerinden incelikli bir parodiyle okurlara aktarılır:

Devletli . . . hoşuna gideni kapan, alan, yiyen, öğüten ve bunları yaptıktan sonra da gerisini arayan, bulamayınca canı sıkılan takımdandı. Ömründe hiçbir riyazet yapmadığı, en çetin hastalıkları bile perhizsiz yendiği aşikârdı. Masamıza bakışı, iltifat tarzı, barbunyalari derhal görmesi, benim tabağında, çatalımda takılı duran midye tavaşını bile lahzada fark edişii, kısmet ve nimet tarlalarının üzerinde nasıl şahinler gibi süzöldüğünü kendi malını velev âharın elinde olsa dahi nasıl seçip aldığını iyice gösteriyordu. Hayır, o başka çeliktendi. Bu iş için yaratılmıştı. Düşünün bir kere, koskoca Büyükdere'de, bu lokantada, kahve köşelerinde yarı aç, yarı tok ömrünü geçiren Hayri İrdal'ın tabağındaki tek midyeyi bile, yemeğe kıyamadığı, tam lezzetine varmak için önünde tuttuğu tek midyeyi bile hoşuna gidince almakta tereddüt etmiyordu. Ve o böyle yaptığı için de Hayri İrdal dünyalar kadar mesuttu, yıllardan beri kendisini tanıyan dostu Doktor Ramiz ona bu yüzden âdeta gıpta ile bakıyor, âdeta onu kıskanıyordu. (s. 212)

Tek lokma ile hem kadınların hem de tabi kılınmış erkekliklerin tahakkümüne dayanan hegemonik erkekliklerin nasıl ayakta kalabildiği gülünç bir hikâyeyle ortaya koyulur. Devletli nasıl Hayrilerin barbunyalariına iştahla saldırabiliyorsa; güç, mevkii ve zenginliği kovalayan bazı erkekler de, sahip oldukları konuma rahatlıkla başkaları üzerinde egemenlik kurarak erişebilmektedir.

Devletli masalarından ayrıldıktan sonra Ayarcı, bir ay önce aynı yerde karşılaştığı başka birinden bahseder. İştahlı adama çok benzeyen bu kişiyle baş başa yiyip içtikleri sırada, şimdi masalarını ziyaret eden kalanturun iktidarda olduğunu, bugünse öbür adam iktidarda olduğu için bu iştahlı zatı burada görebildiklerini açıklar. Bu açıklamayla şöyle bir manzara ortaya çıkar: Halit Ayarcı, servet, refah, terbiye ve tahsil açısından üstünlüğüyle Hayri'yi eşya seviyesine indirecek iktidara erişir (s. 185-186). Bu durum Ayarcı'yı mühim biri yapar ancak onun ısmarladığı yemekleri müthiş bir rahatlıkla mideye indiren iştahlı zat ondan daha mühimdir (s. 206). Şimdi gazetelerde resimleri çıkan ve iştahlıyı yerinden eden devlet adamı ise ondan da nüfuzludur. Öyleyse eril otorite üzerine hak iddia etmenin sonu yoktur, her

güçlü erkekten daha güçlü bir erkek varsa “bitmiş” bir hegemonik erkeklik söz konusu olamaz. Halit Ayarcı ve devletli gibi hegemonik erkekliğin timsali olarak gezen adamların bile başka erkeklerin iktidarına tabi kılınmaya açık olduğunu gösteren roman, idealize edilen bu kimliğin sarsılmazlığına bir kez daha darbe vurur.

Büyük adamın Hayri’nin çatalının ucunda duran midyesini bile kendinin kılması, midyenin biçare sahibininse buna itiraz etmek yerine zevkten dört köşe olmasındaki eleştirinin odağı sadece hegemonik erkeklik değil, aynı zamanda onunla iş birliği yapan kimliklerdir. Connell’in altını çizdiği gibi “cinsel siyaset bir kitle siyasetidir” (2019, s. 154). Çok sayıda erkek hegemonik tasarıyla bir şekilde ilişkili olsa da bunlardan çok azı bizzat ideal erkeklik imajlarına erişebilir. Connell bu erkek gruplarının durumunu kuramlaştırmanın yolunun, hegemonik tasarıyla suç ortaklığı ilişkisinin varlığını kabul etmekten geçtiğini savunur (s. 154). Hegemonya, rıza gerektirir ve ideal erkeklik imajlarına erişemeyen çoğunluk bu rızayı gösterirken, “bu imajların ayakta tutulması için iş birliği yapmaktadır” (2016, s. 270-271). Bu iş birliği sayesinde erkekler ataerkinin ön saflarında durmanın getireceği risklerden kaçınırken hegemonyadan kazanç sağlamaya devam edebilir, ataerkinin nimetlerinden yararlanabilir ve kadınların madunlaşmasından avantaj sağlayabilirler (2019, s. 154). Romanda suç ortağı erkekliğin başlıca temsilcisiyse kendisini psikanalize adanmış Doktor Ramiz’dir.

Devletlinin yediği midyenin kendisine değil Hayri’ye ait olmasına içerleyen, mühim zatın asilliğine ve büyüklüğüne övgüler yağdıran Doktor, bu yüceliğin gölgesinde durarak onun iktidarından kendine pay çıkarmaya çalışır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün kuruluşundan sonra da benzer bir tutumu sürdürür. Enstitüden önce Ramiz, Hayri kadar biçare olmasa da her şeye ve herkese dargındır. Viyana’da psikanaliz konusunda tahsil görüp ülkeye dönükten sonra kendisine

öğrendiklerini hakkıyla uygulayabileceği ve memleketin mihverini değiştirebileceği bir mevki verilmediği için hakkının yendiğini düşünür. Adli tıpta sevilmediği için iki yıl boyunca, Hayri bir vaka olarak kendisine sevk edilene kadar hasta yüzü bile görmemiştir. Bu ilgisizlik, kurucusu olduğu Psikanaliz Cemiyeti’nde de devam eder, orada verdiği konferans esnasında tüm dinleyiciler uyuyakalır. Büyükdere’deki meyhanede ise hegemonyayla suç ortaklığı kurabileceğini kanıtlayınca, bu gecenin hemen ardından kurulan enstitüde kendine yer bulur. Burada, müessesenin gelişmesiyle birlikte toplumda önemli bir yer edinen Hayri İrdal’ın himayesine girer. Bu güçlenme öncesinde Ramiz, onu “hep bazı hususî meziyetleri de bulunan biçare bir meczup, kabiliyetsiz bir adam, bir hayat dışı gözü ile” görürken sonradan “methi[n]i dilinden düşürme[z],” hatta onu öven kitaplar yazar (Tanpınar, 2009, s. 33). Böylece cebini dolduran, tanınırlık kazanan, Hayri’nin halasının evindeki büyük toplantıda gördüğümüz gibi kadınlarla fiziksel münasebetini artıran ve onların servetini kendininkine katarak daha da zenginleşen bu karakter, hegemonik erkeklikle kurulan iş birliğinin bir yandan çıkar sağlamaya yararken diğer yandan ataerkiyi sağlamlaştırdığının açık bir örneğini sunar.

Romanda Ramiz gibi eril hegemonyayla iş birliği kuran bir diğer karakter, Hayri’nin ikinci karısı Pakize’dir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Tanpınar’ın buraya kadar ele aldığım romanlarından en açıkça ayrışan özelliğinin Pakize’nin çizilişi olduğu söylenebilir. *Mahur Beste*’deki Atiye, *Huzur*’daki Nuran ve *Sahnenin Dışındakiler*’deki Sabiha’yı incelerken göstermeye çalıştığım gibi, önceki romanlarda başkahramanların birlikte olduğu veya birlikte olmayı arzuladığı kadınlar hep kuvvetli, irade sahibi ve kendini yapan karakterlerdir. Başkahramanlar kendilerinden beklenen “erkekçe” duruşu sahiplenemezken, bu kadınlar zaman zaman onların yapamadıklarını yaparak erkeklik icra ederler. Erkekliği sergileyenin

erkekler değil kadınlar olması da verili, doğallaştırılmış ve normalleştirilmiş toplumsal cinsiyet kimliği kurgularını zayıflatır. Hayri'nin ilk eşi Emine, çok geliştirilmemiş bir karakter olmakla birlikte, "hayat karşısında şaşılacak bir cesareti" sahiplenmesiyle ve sağlam aklıyla bu gruba dâhil edilme potansiyelini taşır (s. 80, 85). Ancak ilk başlığın altında değindiğim gibi bu romanda söz konusu cinsiyet kurgularını zayıflatmak için farklı bir yöntem izlenmiş, hegemonik erkeklik önce kurulup sonra yıkılmıştır. Bu nedenle Emine'nin romanın başlarında kurgunun dışına çıkarılması ve hegemonik erkekliği yüceltmeye hizmet edecek bir kadının çerçeveye girmesi gerekmiştir. Emine'nin erken ölümünün ardından Pakize, romana ve Hayri'nin hayatına böyle katılır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulmadan önce Hayri'nin erkekliğinde nasıl aksayan taraflar varsa, Pakize'de de kadından toplumsal olarak beklenen sorumlulukları tam olarak sahiplenememe hâli vardır. Pakize'nin Emine'ye hiç benzemeyen yönleri, örneğin sinemayla sıkı sıkıya meşgul olması ve filmlerde izledikleriyle yaşadıkları hayatı ayırtıramaması, başka sorunlar doğurmasa belki gülüp geçilebilecek hâllerdir. Onun kendini filmlerdeki karakterlerle karıştırması Hayri'nin kıyafetlerinde sökülen düğmeleri dikmemeye, dirsek yerlerini onarmamaya, akşam yenecek yemeği düşünmemeye, kısacası "kadınlık görevlerini" ifa etmemeye yol açtığı zamansa bunlar "tehlikeli yanlışlıklar" olarak anılır (s. 148). Bu yanlışlıklar yüzünden hesapları karışan Hayri, "[H]ayatımın mesuliyetlerini paylaştığım insan bana imkânsız şekilde yarım ve sakat görünmeğe başladı" diye düşünür (s. 149). Hayri tarafından hayatın mesuliyetlerini paylaşmak olarak tanımlanan mesele, kadın ve erkeklerin evlilik içindeki gelenekselleşmiş görevlerine, yani erkeğin evli olduğu kadını korumasına ve evin geçimini sağlamasına, kadının da kocasına hizmet etmesine ve evi çekip çevirmesine dayalı, eşit olmayan bir

“paylaşım”dır. Erkeklerin toplumsal cinsiyet düzeninde egemenlik kurmasını kolaylaştıran bu alışveriş konusunda ses getiren çalışmalardan birini yapan Deniz Kandiyoti, kadınların ve erkeklerin, ilişkilerinde birtakım karşılıklı beklentileri yerine getirdiği varsayımını “ataerkil pazarlık” kavramı altında irdeler (1997, s. 13). İki tarafın da uzlaştığı ve rıza gösterdiği bir kurallar dizisini içeren ataerkil pazarlıkta kadınlar, içinde bulundukları sistemden kaynaklanan somut zorunluluklar çerçevesinde hayat stratejilerini kurar ve bu sisteme uyum sağlarlar (s. 114). İtaat, uyumluluk ve namusluluk gibi bedelleri ödeyerek pazarlığa giren kadınlar, bunların karşılığında maddi ihtiyaçlarının karşılanmasını; güvenlik, istikrar ve saygınlığın sağlanmasını erkeklerden bekleyebilirler (s. 13, 126-127). Pakize ve Hayri örneğinde Hayri, bu pazarlığın üzerine düşen tarafını gerçekleştirmeyen karısını sakatlıkla itham eder ancak kendisi de payına düşen sorumluluğu sergilememektedir. Kendi sefaleti nedeniyle karısının saygınlığını zedelediği gibi, bir işte tutunamadığı için hem Pakize’yi hem de onun sahip çıktığı kız kardeşlerini aç kalma tehlikesiyle karşı karşıya bırakır. Enstitünün teşkiliyle birlikte Hayri önceki sefaletinden sıyrılma imkânını yakaladıgındaysa onu saygın bir erkek olarak yeniden kuranların başında Pakize gelir.

Hegemonik erkek olarak yeni Hayri, Pakize’yle bir gazetecinin yaptığı röportajda kamuya tanıtılır. Pakize’nin açıklamalarına göre kendisiyle tanıştıktan sonra çalışma devresi başlayan İrdal, bu sayede büyük adam olur. İyi ata binen, güzel yüzen, tenis oynayan kocasının muvaffakiyeti için Pakize her türlü fedakârlığı gösterirken, kendi hayallerinden vazgeçmiş, onun çapkınlıklarını da hoş görmüştür (Tanpınar, 2009, s. 273-274). Pakize, Halit Ayarcı’nın da teşvikiyle bu kurguyu yaratırken, kendini büyük bir adam olan kocasına hizmet ettiği için ona layık olacak değerinde bir kadın olarak inşa etmiş olur. Bu inşada neden önceki kadınlar gibi

kendini yapan biri olmaya yönelmeyip kocasına bağlılığını kanıtlamaya çalıştığı sorusunun yanıtı ise ataerkil pazarlıkta saklıdır. Pazarlığın bir tarafında hegemonik erkeklik yer aldığında, öbür taraftaki kadının kazançları da artar. Çevresindekiler tarafından övülmeyi, kız kardeşlerinin hayallerini gerçekleştirmeyi, lüks elbiseler giyip davetlere katılacak özgürlüğü elde etmeyi, güzel bir evde geçim derdi olmadan yaşamayı kazanabilmek için Pakize’nin girdiği takas, Hayri’nin güçlenmesi için kendini ikincil pozisyona çekmeyi gerektirir. Bir diğer deyişle Pakize, ataerkil pazarlık sayesinde toplumsal statüsünü iyileştirmeyi başarır, fakat bunu kendi özneliğiyle değil, kocası dolayımıyla, onun hizmetkârlığı rolüyle yapabilir. O hâlde kadına nispi güç kazandıran bu alışveriş, aynı zamanda onu baskı altında tutan sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Pakize ve Hayri ilişkisi böylece ataerkil pazarlığın getiri ve götürülerini deşifre etmekle kalmaz, kadınların ataerkiyle iş birliği yapmasının gerekçelerini de ortaya döker.

Pakize’nin ataerkiyle iş birliğinin gözden kaçırılmaması gereken bir tarafı, romandaki tüm sahte görünümle gibi onun suç ortaklığının da taklide dayanmasıdır. Hayri’nin hegemonik erkekliğinin altını dolduran bir hakikat olmaması gibi, karısının “fedakâr eş” kimliğinin de herhangi bir gerçeklik zemini yoktur. Bir gece kocasının geç yattığını gören Pakize’nin şu cümlelerinde, bu temelsizlik somutlaşır:

— Yine bu vakitlere kadar çalıştın, değil mi? Hayri, sen hiç kendine acımıyorsun! diye mırıldandı.
Radyoda kadın sesiyle yapılan o reklâm özentileri bile bu kadar soğuk olamazdı. İlk önce alay ediyordum. Keşke öyle olsaydı. Hayır, ciddî idi. Halbuki çalışmadığımı, çalışacak bir şeyim olmadığını biliyordu. Sadece aklı başında, iyi niyetli, kocasının sıhhatine dikkat eden kadın rolünde idi. (s. 288)

Hayri’nin yapacak işi olmadığına göre, çalışarak yükselen kocasına destek olan kadın imajı da Pakize’nin oynadığı bir rolden ibaret kalmak zorundadır. Dahası, Hayri’nin en küçük kızı Halide’nin anlatımında Pakize’nin kocasına bağlılığı da şüpheli hâle gelir. Halit Ayarcı’yla bitmez tükenmez tavla partileri yapan, ölümünün ardından

ondan boş kalan sandalyeye bakıp gözyaşlarını tutamayan ve çocuğuna onun ismini vermek konusunda ısrar eden Pakize'nin, Hayri'nin velinimetiyile gizli bir ilişki yaşadığına dair bir ima hissedilir. Halide'nin hem fiziken hem de tabiaten gittikçe Ayarcı'ya benzemesi de onun babasının Hayri İrdal olmadığı kanısını kuvvetlendirir. Pakize'nin giyindiği “kocasına bağlı özverili eş” kimliği böylece boşa çıkarılarak eril hegemonyanın varlığını sürdürmesini sağlayan dayanaklardan biri daha sarsılmış olur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde devletli zattan Hayri İrdal'a, iktidar sahibi erkeklere sırtını yaslayarak kendini var eden Doktor Ramiz ve kocasının yükselişine katkıda bulunan Pakize karakterlerinin temsiliyle, hiyerarşik cinsiyet mimarisindeki tek sorunun iktidar sahibi erkeklerin “öteki” erkek ve kadınları tabi kılmasından kaynaklanmadığı ortaya çıkar. Onlar sayesinde görürüz ki eşitliksiz cinsiyet düzeninin bekası, geniş bir iktidara erişememiş sayıca çok daha fazla erkeğin ve hatta kadının bu tabi kılınmaya ayak uydurup ondan pay çıkarmasına bağlıdır. Bu nedenle roman, iş birlikçi kadın ve erkekliğin güvenilirliğini yıkarken, esasında toplumsal cinsiyet hiyerarşisini hedef almakta, onun temellerini çürütmektedir. Bu noktada şu soru sorulabilir: Hegemonya ve iş birliğine dayalı cinsiyet düzeninin dışında, farklı bir erkeklik kimliği kurmak mümkün olabilir mi? Bu sorunun cevabına dair izler, Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet'in çizilişinde bulunabilir.

5.3 Başka bir erkeklik mümkün mü?

Başkahramanların kendi babalarıyla veya baba figürleriyle ilişkisi, önceki bölümlerde göstermeye çalıştığım gibi, Tanpınar romanlarında ağırlık verilen temel dinamiklerdendir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu romanlar içinde ana karakterin baba olduğu tek eserdir. Hayri'nin üç çocuğundan en küçüğü Halide, söylem

şimdişinde henüz bebedtir. En büyükleri Zehra, enstitüde çalışarak buradaki hayata ayak uydurur. Tek oğlan Ahmet'inse enstitüden olabildiğince kaçınması ve babasına benzememek için elinden geleni yapması, onu ablasından da diğer romanların erkeklerinden de ayırır. Babasına ve onun temsil ettiğı hegemonik erkekliğe sırt çeviren bu karakter, iktidarı kovalamadan ve toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde yükselmeye çalışmadan erkeklik kimliği kurmanın imkânını örneklemesi açısından Tanpınar edebiyatında müstesna bir yere oturur. Gelgelelim romanda kurulan dünyaya dâhil olmazken Hayri dışında kimseye iletişimini görmediğimiz Ahmet'in metinsel gerçekliği de şüpheli hâle gelir.

Ahmet'in babasıyla ilişkilenme biçimi, yalnızca diğer romanlardaki erkeklerden değil, Hayri'nin kendi baba figürleriyle kurduğu bağdan da çok farklıdır. İrdal'ın öz babasıyla ilişkisine bakıldığında, zaman zaman kusurları yüzünden onu sevmediğini söylese de Hayri'nin babasının nasihatlerine kulak verdiği, kendinde ona benzeyen taraflar bulduğu hatta onunla belli başlı noktalarda ortaklaşan bir kaderi paylaştığı söylenebilir. Romanın henüz ilk sayfasında çocukluğunda babası onaylamadığı için okumaya meraklı olmadığını yazan İrdal, söylem şimdişinde yaşı kemale ermiş bir adam olarak aynaya baktığında hâlâ kendi yüzünde onun yansımalarını bulduğunu itiraf eder. Babası hakkında nasıl kayyum olarak çalıştığı camiden çaldığı eşyaları evinde istiflediğine dair bir şayia varsa, Hayri de Abdüsselâm Bey'in servetine konmaya çalıştığına dair bir ithamın altında kalır. Evlilik konusunda da ailesinin alışkanlıklarından çok uzaklaşmadığını fark ederken, babasının evlilik merakı yüzünden başına aldığı dertleri kendisinin de tecrübe ettiğini dile getirir (Tanpınar, 2009, s. 26). Hatta kendine başka babalar bulduğunda bile Hayri, öz babasından çok uzaklaşmamıştır: Seyit Lûtfullah'tan Nuri Efendi'ye kadar onun taklit ettiğı adamların çoğı, babasının arkadaşlarıdır. Daha önce de belirttiğim

gibi Hayri'nin erkekliği hep bir başkasının gölgesi olmaya bağlı kalarak
şekillenmiştir. Oğlu Ahmet ise kendisinden tam terse giderek hayatını babasından
mümkün olduğuunca uzakta yaşayabilmek için hususi çaba harcar:

Ahmet bana benzemiyor ve benzememek için de elinden geleni yapıyor.
Hattâ kendini bu yüzden birçok imkânlardan mahrum etti. Liseyi bitirir
bitirmez devlet hesabına tahsilin çarelerini buldu. Tıbbiyeyi bitirince
mevkiimin ve servetimizin icabı olarak Amerika'da tahsilini tamamlamasını
teklif edince derhal reddetti ve Anadolu'ya gitti. Hulâsa bana hiçbir şey
söylemeden benden gelen her şeye sırt çevirerek yaşadı. (s. 52)

Alıntıda açıkça bağımsızlığını ilan eden bir oğul figürü çizilirken, bu ayrışmanın
yalnızca babadan değil, onun sağladığı iktidar alanından da çekilmek anlamına
geldiği görülebilir. Hayri'nin Ahmet'le ilgili en büyük şaşkınlığı da budur. Oğlu eğer
istese kolayca babasının müdür muavini olduğu Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ne
girebilir, burada yetkili bir konuma gelebilir ya da onun maddi imkânlarını
kullanarak doktorluk kariyerinde kolaylıkla yükselebilir. Ancak o, eril hegemonyaya
talip olmadığını ve bunu bilinçli bir şekilde tercih ettiğini gösterecek şekilde devlet
imtihanlarına girer, Amerika yerine Anadolu'ya gider, hatta soyadını bile mahkeme
kararıyla değiştirir. Ahmet'in bu eylemlerini, James Messerschmidt'in
tanımlamasıyla karşıhegemonik pratikler olarak adlandırabiliriz. Messerschmidt'e
göre toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini desteklemeyen ve hegemonik erkeklikleri
eleştiren bu pratikler, hegemonyaya dayalı ilişkilere meşru alternatifler sunar (2019,
s. 234). Romanda toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikleri besleyen ve mevcudiyetini
eril hegemonyaya borçlu olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü protesto eden tek
kişinin Ahmet oluşu, onun kendine böyle bir alternatif yol çizmeye çalıştığının
kanıtıdır.

Romanın erkekliklerle dair yeni ve önemli taraflarından biri de, yüceltilen eril
iktidarın bu şekilde reddedilmesinin doğrudan doğruya kuvvet gerektiren bir eylem
olarak konumlandırılmasıdır. Gerek Hayri'nin gerekse Doktor Ramiz ve Pakize'nin

çizilişine eğilirken, romanda bir “erkeklik kalesi” olarak yükselen Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün içinde yer almanın ve onun faaliyetlerini desteklemenin getirdiği kazançlara değinmiştim. Para, saygı ve şöhret gibi daha görünür kazançların yanında roman, normatif cinsiyet düzenine konformizmle gelen rahatlığın azımsanamayacağını da işler. Hayri’nin enstitüde yaratılan sahte görünümün içinde yer almaktan sürekli şikâyet etmesine rağmen onun işleyişine iştirak etmeyi neden sürdürdüğü sorusunun yanıtı da burada gizlidir: Etrafindakilere benzemeden yaşamak çok güçtür ve toplumsal olarak kabul gören bir cinsiyet kimliğini taşımanın ayrıcalıkları, fazilet uğruna vazgeçilemeyecek kadar tatlıdır (Tanpınar, 2009, s. 325). Enstitünün sahteliğinin baş mimarlarından olmasıyla beraber, romanda hakikatin sözcülüğünü de üstlenen Halit Ayarcı, eski biçare hayatına hasret çektiğini söyleyen Hayri’yi bu gerçekle yüzleştirir:

Dönünüz! Hasretini çekiyorsanız dönünüz! . . . Amma dönemezsiniz. . . . Çünkü hiçbir şeyden vazgeçemezsiniz. . . . şöhreti, hatta abes telakki ettiğiniz işler içinde bile olsa hareketi seviyorsunuz. Hulâsa bir ahtapot gibi sayısız kollarla dünyaya yapışmışsınız! Hiçbir şeyden ayıramazsınız. (s. 337-338)

Tam da Ayarcı’nın dediği gibi Hayri hegemonik erkekliğin ayrıcalıklı konumundan ayrılamazken, iktidardan feragat etmek konusunda kendisinin göstermediği cesareti oğlunun gösterdiğini fark eder. Küçüklüklerinde yük olarak gördüğü çocuklarının kendi hürriyetini sıfıra indirmesinden ve hayatına musallat olmasından şikâyetçiyken, oğlunun büyüdükçe kendi çemberinden çıkmasından endişe duymaya başlar ve onunla vakit geçirmenin yollarını yaratır. Eve bayramdan bayrama uğrayan Ahmet’i ikna edip enstitünün yeni binasının planlamasında onunla birlikte çalışan Hayri, bu sırada onu ayıksı kılan tarafları gözleme fırsatını yakalar:

Ahmet beni seviyor, fakat hayatıma, gördüğüm işe tahammül edemiyordu. . . . Ben onun yeni terlemeğe başlamış bıyıklarının yavaş yavaş değiştirdiği yüzüne, siyah üzüm gibi gözlerine, ince dudaklarına bakıyordum. Bana hiç kendisini açmayan, düşüncelerinin üzerinden atlayarak bana dostluk gösteren, yardım eden bu küçücük insanı, bu benden parçayı, benden bu kadar ayırı

yapan şeyi düşünüyordum. Bana benzemediği, bütün düşüncesinde beni inkâr ettiği için ona kızmıyordum. Hiç dargınlığım yoktu. Biliyordum ki bana benzememesi tek kurtuluş çaresidir, ve buna razı oluyordum. Hattâ bundan memnundum bile. Fakat bu kuvvetin nereden geldiğini ayrıca merak ediyordum. Takribî Ahmet Efendi ailesinin bu son erkeği hangi düşüncenin peşinden yürüyerek buraya varmıştı? (s. 355)

Burada İrdal'ın oğlunun kendine benzememesini takdir etmesi ve bunu başardığı için onu kuvvetli addetmesi, *Mahur Beste*'deki İsmail Molla'nın Behçet Bey'e olan yaklaşımından epey uzaklaştığımızın göstergesidir. İlk romanda geleneksel erkeklik tanımlarının dışında kalan oğlunu kendine benzemediği için beğenemeyen ve sevemeyen bir babayla tanıştığımızdan bahsetmiş, onun oğlunu ötekileştiren ve kuvvetlerini görmezden gelen bakışını hem diğer roman kişilerinin hem de romanı inceleyen araştırmacıların ısrarla paylaşmasını bir sorun olarak tartışmışım. *Mahur Beste*'de Behçet'in normatif toplumsal cinsiyet düzenin büyük ölçüde dışında kalan bir erkeklik kurarak sergilediği direnç, babanın bu bakışının gölgesi altında görünmez hâle geliyordu. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde oğlunun eril hegemonyaya gösterdiği tepkiyi onun kurtuluşu olarak tanımlayan İrdal ise âdeta Behçet'e yapılan haksızlığı kendi çocuğu üzerinden onarmakta, başka türlü bir erkeklik kurmanın gerektirdiği gücü kayda geçirmektedir.

Ahmet aracılığıyla kurulan karşıhegemonik erkekliğin kabul görebilecek bir öznellik olarak konumlandırılması önem arz etmekle birlikte, karakterle ilgili iki detayı gözden kaçırmamak gerekir. Birincisi, Ahmet kasıtlı olarak enstitüden ve onun çevrelediği hayattan kaçındığı için romanın çeperinde duran bir karakter olarak kalır. Metin boyunca bu nedenle bahsi çok az geçen bu karakterin diğer erkekliklerle nasıl ilişkilendiği, kadınlarla eşitlikçi ilişkiler kurup kurmadığı veya eril hegemonyadan kaçarken kendi cinsiyet kimliğinin içini nasıl doldurduğu gibi soruların yanıtları elimizde yoktur. Bu bağlamda iktidara talip olmayan bir erkeklik bir ihtimal olarak belirse de, bu ihtimalin roman içinde tam olarak somutlaştığı

söylenemez. İkinci sorun ise anlatı boyunca tüm olup bitenleri Hayri İrdal'ın perspektifinden görmemizden kaynaklanır. Walter Feldman'ın "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü" başlıklı incelemesinde vurguladığı gibi, romanda anlatıcı dışında hiçbir şeyin ve hiç kimsenin bağımsız bir varlığı bulunmamaktadır (2008, s. 537). Bu yüzden Zehra'nın bir iki kez adını anması dışında Ahmet'i yalnızca Hayri'yle muhatap olurken buluruz. Bu karakter ayrıca, romanda üretilen hayalî figürlerden biriyle ortak bir ismi paylaşır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü neşriyatının bir parçası olarak Hayri, Dördüncü Mehmet döneminde yaşamış ve Graham'dan önce rabia hesaplarını bulmuş bir âlim olarak Şeyh Ahmet Zamanî Efendi adlı bir karakter üretir ve onun kitabını yazar. Çeşitli dillere çevrilerek defalarca basılan ve yazarına uluslararası tanınırlık getiren ve bu eserdeki hayalî şahsiyet ile Hayri'nin oğlunun aynı adı taşıması tesadüf değildir. İrdal belki de ustası Nuri Efendi'nin bıraktığı düşünsel mirastan esinlenerek, içinde yaşadığı zamanın ötesine geçmiş bir kişiyi zihninde yaratıp kâğıda döktüğü gibi, enstitüde üretilen eril hegemonyanın ötesine geçmiş bir oğul yaratıp hatıratına eklemiştir. Roman boyunca Hayri ve Zehra dışında kimsenin Ahmet'le karşılaşmaması ve ondan söz etmemesi de bu karakterin metinsel gerçekliğinden şüphe uyandıran bir diğer işaretçidir. Tanpınar'ın kendi anlatıcısının güvenilirliğini sorgulatacak oyunlar oynamayı seven bir yazar olduğu düşünüldüğünde, bu şüphelerin boşuna olmadığı fark edilecektir. Nitekim *Mahur Beste* ve *Huzur*'dan sonra ortaya çıkan mektuplar gibi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki hikâyeye şerh düşen bir mektup vardır. Tanpınar'ın asistanı Turan Alptekin, yazarın hayattayken yayımlamayıp kendisine emanet ettiği bu mektubu, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan* adlı çalışmasına dâhil eder (2015, s. 66-70). Halit Ayar'ın ağzından Doktor Ramiz'e hitaben yazılan mektuba göre bu iki adamın akıl sağlığını

yitirmiş eski dostları Hayri İrdal, Ramiz'in kliniğinde bir hasta olarak yatarken, içtimai hezeyanlarla gerçeği çarpıtarak roman olarak okuduğumuz müsveddeleri kaleme almıştır. Bazı araştırmacılar romanı bu mektubun ışığında değerlendirmeyi önerirken (Oğuzertem, 2018), diğerleri yazar mektubu romana ekmediği için eseri ona bağlı kalmadan yorumlamıştır (Moran, 2007, s. 320-321). Bu yorumların ışığında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü baştan sona akli dengesini kaybetmiş bir adamın hezeyanları olarak okumanın indirgemeci bir bakışa yol açabileceği görülürken, anlatıcının her söylediğine inanmak konusunda okuyucunun dikkatli olması gerektiği de açığa çıkar. Tam da bu nedenle "Ahmet gibi bir karakter aslında romanda kurulan dünyada yaşamamaktadır" gibi kesin bir iddia yerine, Tanpınar edebiyatının istikrarlı özelliklerinden biri olan ikircimliliğe uyacak şekilde, yazarın Ahmet'in romanda temsil ettiği karşıhegemonik erkekliğin mümkün olup olmadığı konusunu muğlak bıraktığı sonucuna varılabilir.

Muğlak bir ihtimal olarak kalmasına rağmen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Ahmet gibi bir genç adam üzerinden herkese benzememeyi göze alan, eril hegemonyaya karşı çıkarken kendi kuvvetini ortaya koyan bir erkekliği araması kayda değerdir. Bu bölümde göstermeye çalıştığım gibi Hayri İrdal'ın ve onun mihveri olduğu enstitünün romandaki temsiliyle iş gücü piyasasında egemen olan eril iktidar köksüzleştirilir. Doktor Ramiz ve Pakize'nin çizilişiyle de bu kökü besleyen suç ortaklığı damarları çürütülür. Ahmet karakterine gelindiğinde, yıkılan değerlerin yerini alabilecek bir alternatif, uzaktan da olsa okurlara sunulmuş olur. Buradan son romana, *Aydaki Kadın*'a geçtiğimizdeyse yüceltilen eril değerlere ulaşma çabasıdan vazgeçmiş bir erkekle karşılaşırız.

BÖLÜM 6

AYDAKİ KADIN'DA ÇUVALLAMA, QUEER VE AŞK

Aydaki Kadın, Tanpınar okurlarının geç kavuşabildiği bir roman olmuştur. Yazarın yakınları, ölümünden önce bu roman üzerine çalıştığından haberdardır (Akün, 2008, s. 15); ayrıca 1950 ve 1954 yıllarında *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* üzerine verdiği röportajlarda kendisi de *Aydaki Kadın*'ı yazmakta olduğundan fakat henüz bitirmediğinden, ne zaman bitireceğini bilmediğinden bahseder (Tanpınar, 2017b, s. 471, 487-488). Tanpınar'ın ölmeden önce tamamlayamadığı eserin taslaklarının su yüzüne çıkması içinse meşakkatli bir yoldan geçilmesi gerekir. Güler Güven tarafından yazarın Türkiyat Enstitüsü'ne devredilen evrakı içinden seçilerek derlenen ve Latin harflerine aktarılan taslaklar, 1979 ve 1982 yıllarında *Journal of Turkish Studies*'de yayımlanır, 1987'de de kitap hâlinde basılır. Tanpınar'ın üzerine en az inceleme yapılmış romanının *Aydaki Kadın* olmasının sebeplerinden bazıları burada saklıdır. Roman öncekilerden daha kısa süredir piyasadadır, hatta ikinci baskısı da ancak 2009 yılında yapılmıştır. Bu durum, Tanpınar ve edebiyatı hakkında 1932 ve 2007 yılları arasında hazırlanan incelemelerin derlendiği *Bir Gül Bu Karanlıklarda* gibi bir kitapta *Aydaki Kadın* hakkında daha az çalışmanın yer almasını açıklayabilir. Ne var ki son on yılda yayımlanan benzer çalışmalarda da aynı durum devam etmiştir. Örneğin Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayımlanan *Ahmet Hamdi Tanpınar* kitabında bu romana eğilen bir yazı yoktur (2010).¹⁶ *Hece Dergisi*'nin 2002 yılında çıkan "Arafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar" özel sayısı, 2016'daki üçüncü baskısına kadar yeni yazılar eklenerek genişletilmiştir

¹⁶ İnci Enginün'ün bu kitapta yer alan "Son Durak: Zaman Kırıntıları" başlıklı yazısında romana küçük bir gönderme yapılmaktadır fakat inceleme roman üzerine değil, "Zaman Kırıntıları" üzerinedir (2010, s. 101, 107).

fakat son baskıda da roman üzerine sadece bir yazı yer alır. *Tanpınar'ın Saklı Dünyası* başlıklı derlemenin tek bir bölümünde *Aydaki Kadın*'ın kısaca bahsi geçer (Kurt, 2018). Seval Şahin'in *Talih, Tesadüf ve İrade: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine Düşünceler* başlıklı çalışmasında diğer dört roman ele alınırken *Aydaki Kadın* dışarıda bırakılmıştır (2019). Romana dair bu ilgisizlik, *Sahnenin Dışındakiler* gibi *Aydaki Kadın*'ın da zor okunan bir roman olmasıyla açıklanabilir. *Sahnenin Dışındakiler*'i tartıştığım bölümde bahsettiğim gibi tefrikada kalan eserdeki zamansal kopukluklar ve ileride anlatılacağı vadedilip anlatılmayan kısımlar bu zorluğa yol açarak romanın yeterince ilgi görmemesini etkilemiştir. *Aydaki Kadın*'ın tamamlanmamışlığının getirdiği problemleri Güven, gerek önsözde gerekse yine *Journal of Turkish Studies*'te yayımlanan ve kitaba eklenen "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Romanı" başlıklı yazısında aktarır. Romanın mevcut hâli, binlerce sayfalık evrakın içinden bu metinle ilgili olanların ayrılması, numaralandırılmamış sayfaların sıraya dizilmesi, karalamalı ve okunaksız kısımlar nedeniyle yazılanların Latin harflerine eksiksiz geçirilememesi ve iki veya üç müsveddesi olan bazı bölümler arasında seçimler yapılması sonucu oluşturulmuştur (2017b, s. 9-10, 2017a, s. 285-287). Nihayetinde elimizdeki tahminen üçte ikisi yazılmış taslak bir metindir ve bunun olay örgüsünde yol açtığı boşluklar, tutarsızlıklar ve bağlantı sorunları nedeniyle romanda anlatılanları takip etmek ve konuya hâkim olmak güçleşmektedir.

Aydaki Kadın'ın araştırmacılar tarafından yeterince üzerinde durulmayan, "Tanpınar romanları" dendiğinde pek akla gelmeyen bir roman olmasında, daha kolay görülen bu sebeplerin yanı sıra, eserin cinsiyet kimliği ve cinsel yönelime dair doğallaştırılmış ayrımları ve ikili karşıtlıkları silikleştirmesinin ve bunların geçirgenliğini gözler önüne sermesinin de etkili olduğu ileri sürülebilir. Bugün Tanpınar gibi Türkçe edebiyat kanonunun temel direklerinden biri sayılan bir yazarın

cinsiyet ve cinselliği normatif kalıpların dışına çıkarak tüm esnekliği ve akışkanlığıyla ele alması; sabit ve değişmez varsayılan bu kalıpların geçerliliğini sorgulatarak Tanpınar'ın kanon içindeki alımlanışını dönüştürme ihtimalini doğurur. Bu bölümde öncelikli amacım, edebiyat araştırmacıları tarafından büyük oranda göz ardı edilen bu sorgulama ve dönüşüm ihtimalinin üzerine gitmektir. Bu doğrultuda bölümde romanın modern heteronormatif ve cinsiyet-normatif (gender-normative) toplumun temel dayanaklarına yönelik eleştirisini üç mesele üzerinden tartışacağım: İlk olarak, romanın ilk bölümü “İç İçe”yi ele alarak başkahraman Selim'in erkeklikteki başarısızlığının, onu denetleyici ve düzenleyici toplumsal cinsiyet mekanizmalarından uzaklaşma imkânına kavuşturduğunu iddia edeceğim. Ardından, “Karşı Karşıya” bölümüne eğilerek önce Asım karakteriyle, normatif cinsiyet ve cinsellik düzeni karşısında hakiki bir alternatif olarak queer kimliğin konumlandırılışını yorumlayacağım. Son olarak da Selim'in büyük aşkı Leyla'nın iç sesi vasıtasıyla aşkın ve romantizmin kadın hayatı üzerindeki baskılayıcı etkilerinin ifşa edilmesini irdelleyeceğim.

6.1 Bir imkân olarak başarısızlık

Aydaki Kadın'da Tanpınar, başkahramanı Selim aracılığıyla başarısızlık fikrine yeni bir yorum getirir. Romanda, romancı, doktor ve eski CHP milletvekili Selim Baka'nın çocukluğunun geçtiği köşkün satış işleriyle ilgilendiği, milletvekili arkadaşı Atıf ile yemek yediği ve eski aşkı Leyla'nın evinde düzenlenen kokteyle katıldığı bir gününü anlatır. Selim'in şimdiki ekonomik sıkıntılar, ilerleyen yaşın yol açtığı sorunlar, yazmakta olduğu romanda ilerleyememe kaygısı ve Demokrat Parti yönetiminin aldığı hatalı kararlar ile boğuşarak geçmektedir. Geriye dönüşlerle açılan geçmiş hatıraları ise Selim'in öğrencilik dönemindeki arkadaş ilişkilerini,

büyüme sancılarını, İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki askerliğini, milletvekillik yaptığı süreçteki bocalamalarını ve Leyla’yla birlikteliğindeki çatışmaları romana taşır. Bu alt bölümde Selim’i önceki romanların başkahramanlarıyla kıyaslayacak, onun öncülleri gibi erkeklikte başarısız olmuş bir erkek olarak kurgulandığını fakat onlardan farklı olarak, özellikle yaşı ilerledikçe, bu başarısızlığı onarmaya kasıtlı olarak direndiğini açıklayacağım. Selim’in buradaki direnişinin, başarısızlığın getirdiği hayal kırıklığı ve mutsuzluk gibi beklenen sonuçlarının yanında, onu eril iktidarın tutarsızlık ve çelişkileriyle mesafelenen, bunlardan özgürleştiren bir alan yaratmak gibi kazançlara da kavuşturmasını yorumlayacağım.

Romanın “İç İçe” başlıklı ilk bölümünde Selim’i çocukluk ve gençlik anılarıyla hesaplaşırken buluruz. Onu geçmişe götüren temel olay, Erenköy’deki aile evinin satışı için eski mahallesine yaptığı ziyarettir. Bu ziyarette Selim, ölüm haberini yeni okuduğu eski komşuları Zümrüt Hanım’ın evinin önünden geçerken “çocuk denecek bir yaşta iken” onun kızı olan Atife’den hoşlandığını, fakat kendini “annesinin kolları arasında bul[duğunu]” ve onunla ilişkilerinin üç yıl boyunca devam ettiğini hatırlar (Tanpınar, 2017a, s. 55). Selim’in Zümrüt Hanım’la yaşadıklarının onda bıraktığı izlerle okul arkadaşlarının cinselliğe ve cinsel ilişki kurdukları kadınlara yaklaşımları arasındaki fark, onun erkekliğe dair toplumsal beklentiler karşısındaki konumunu ifşa eder. Selim’in ilk cinsel deneyimini yaşlılarıninkinden ayıran taraf, onun esasında bu deneyime hevesli olmayışıdır. Onun anlatımında Zümrüt Hanım’la birlikteliklerini kendisi başlatmamış, on altı on yedi yaş büyüğü olan bu kadının ağına düşmüştür: Selim onun hayatında olduğu üç yılın “bir maruz olma ile” geçtiğinin, Zümrüt Hanım’ın amacı “sinme, bekleme, hazırlık, aldatma, somurma, öldürme olan” büyük örümceklere benzediğinin ve onu “kendi avı” yaptığının ısrarla üzerinde durur (s. 56). Bu tensel ilişkideki failliğini tamamen

yok sayan Selim, bir kadınla birlikteliğinin sevgiye dayalı olmasını bekler ve duygudaşlığı arzularken, Zümrüt Hanım'ın ondaki bu duyguları pis ve tehlikeli şeylermiş gibi öldürmeye çalışmasını küçük düşürücü bulur. Ona yazdığı bir şiiri Zümrüt Hanım'ın yırtıp atması ona dokunur. Selim'in aktif bir biçimde olarak cinselliğin peşinde koşmayan, aşkı bedensel tatmine tercih eden bu hâlleri, onun arkadaş çevresinde “Kız Selim” olarak anılmasına yol açar (s. 76). *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'inde olduğu gibi “yeterince erkeksi” olmayı hemen “kadınsı” alana çeken bu bakış açısı, cinsiyete dayalı ikili karşıtlıkları pekiştirirken duygusalıktan arınmış bir cinselliği erkekliğin, sevgiye dayalı duygularıysa kadınlığın alanına hapseder. Selim ise bu karşıtlıklardan beslenen bir erkeklik kimliği kurmamanın güçlüğüyle yüzleşmektedir.

On dört on beş yaşlarındaki bu genç adamın çevresi için cinselliği yaşamak ve bunu yaşayabileceği bir metrese sahip olmak önemlidir, hatta erkekliğin ön koşuludur. Selim'in Zümrüt Hanım'ın ilk davetiyle “Artık erkek oldum. Beni seven bir kadın var... Bir metresim var” diye sevinmesi, bu deneyimin bir erkeklik ölçütü olduğunun kanıtıdır (s. 59). Bu çerçevede ilk cinsel ilişkiyi, *Huzur* romanını tartıştığım bölümde sözünü ettiğim erkeklik sınavlarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. Erkekliğin, “kritik bir eşik” aşarak ulaşılabilen “yapay bir hâl” olduğunu hatırlatan Gilmore, oğlanları erkek hâline getiren bu sınavların genellikle cesaretle eyleme geçmeyi ve cinsel aktifliği kanıtlamayı gerektirdiğini tespit eder (1990, s. 11-15). Benzer şekilde Türkiye’de erkeklik inşasının aşamalarını irdeleyen Atilla Barutçu da ilk cinsel ilişkisini yaşayan bir erkeğin “erkeklik inşa sürecinde kritik bir evreyi” atlattığını belirtir. Erkeğin içinde bulunduğu erkek cemaatinden dışlanmaması için bu evrenin atlatılması ve heteroseksüel cinsellikteki başarının ispat edilmesi bir zorunluluktur; bu zorunluluğun yerine getirilmesi ve erkeklerin eşcinsel

olmadığını kanıtlaması içinse genelevler önemli alanlar hâline gelir (2013, s. 52-53). İlk cinsel deneyimin kendi erkekliğinin kurulumundaki ve arkadaş çevresindeki konumundaki belirleyiciliğinin bilincinde olan Selim, Zümrüt Hanım’la yaşadıkları ile “insan ömrünün belki de en mühim eşiklerinden birini atlatmış” olduğunu anlar (Tanpınar, 2017a, s. 58). Ancak bu deneyimi genelevlerde yaşayan ve bir uyku çektikten sonra “yepyeni bir adam” olarak uyanabilen arkadaşlarının aksine, Selim’in metrese sahip olma sevincinin hemen arkasından hissettiği acayip boşluk hissi ve günah işlemişlik duygusu, onun “erkek olma” hâline de gölge düşürür (s. 67). Zümrüt Hanım’la birlikte olup erkekliğe ilk adımını atmak, günahın ağırlığı altında ezilmeyi beraberinde getirmiştir:

[B]u akşam nerdeyse ağlayacaktı. Sofrada bir türlü kendisini yerinde bulamıyordu. Her dikkat ona lâıyk olmadığı bir lütuf gibi geliyordu. Yemeklerin meyvelerin kokusuyla Zümrüt Hanım’ın teninin kokusu zihinde âdeta haberi olmadan birleşmişti. Biraz evvel yanından ayrıldığı kadın, bütün bir terbiyenin, henüz o sıralarda ölen büyükbabasının hatırasıyla âdeta kutsileşen bu aile sofrasının üstünde soyunur gibiydi. (s. 60)

Selim’in zihninde büyükbabasının yüce hatırasıyla cinsel hazzın birleşmesi; bir yandan erkek olmak ve arkadaşlarıyla benzer deneyimleri paylaşarak onlardan biri hâline gelmek için gerekeni yapmışken diğer yandan “Zina... Günah ve zina...” düşünceleriyle kendini suçlamaktan kaçınamaması, akıllara yine *Huzur*’un Mümtaz’ını getirir (s. 66). Gürbilek’in *Aydaki Kadın*’ın *Huzur*’un devamı gibi düşünülebileceği hakkındaki tespitini doğrulayacak şekilde, iki romandaki ana karakterlerin büyüme hikâyeleri, birbirine paralel ilerler (2005, s. 21). *Huzur*’da Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan istilalar sebebiyle çocuk yaştayken babasını kaybeden ve annesiyle yaşadığı yerden kaçmak zorunda kalan Mümtaz, bu kaçış esnasında genç bir kadınla yakınlaşarak cinsel hazzı ilk kez tadar. Bu sahneyi *Huzur* incelemesinde ele alan Kara, Mümtaz’da tensel zevk ile babanın kaybının getirdiği acının birleşmesinin onda müthiş bir suçluluk duygusu yarattığına ve bu duyguyla

birlikte mesut çocukluk günlerini geride bırakmaya zorlandığına dikkat çeker (2019a, s. 28-29). Mümtaz'da iç içe geçen haz ve suçluluk duygusu, Selim'in tasvirinde de neredeyse birebir tekrarlanır. "En çılgın arzuyla korkunç bir pişmanlığın arasında parçalan[an]" Selim, tıpkı Mümtaz gibi "çocukluğunun cennetinden kovulmuş" ancak yetişkin erkekliğin gerekliliklerini de sorunsuz bir şekilde gerçekleştirememiş ve eşikteki erkekliğe hapsolmuştur (Tanpınar, 2017a, s. 62, 60).

Erkekliğin kadınlığa karşıtlık ve homofobi üzerinden ölçüldüğü düşünüldüğünde, eşikteki erkekliğin Selim için kadınsılaşma ve heteroseksüelliği yitirme "tehditlerini" beraberinde getirmesi şaşırtıcı değildir (Kimmel, 2013). Bu beraberlik, toplumsal cinsiyet düzeninde belli bir erkeklik kimliğini yüceltmesinin kadınların ve heteroseksüel olmayan erkeklerin ötekileştirilmesi pahasına olduğunu bir kez daha hatırlatır. Örneğin, Selim'i "birçok tecrübelerin ve bilgilerin dışında" bırakan ve "hayatla etrafında daima birtakım eksikliklerin kuşağı" yaratan eşiktelik hâlinin ona yukarıda bahsettiğim "Kız Selim" lakabını kazandırması, kadınlığı acemilik, bilgisizlik ve eksiklikle eşdeğer gören mizojinistik bakışı açığa çıkarır (Tanpınar, 2017a, s. 76). Ayrıca, ilk cinsel ilişkiden sonra Selim'in hissettiği boşluğun, aklına hemen Zümrüt Hanım'ın eski kocasını getirmesi de bu konuyla ilişkilidir. Selim, Zümrüt Hanım'la münasebetinden iki yıl önce bir bayram sabahı, Atıf Bey'in elini öptürmeden kendisini kucakladığını ve öptüğünü; çevresindeki büyüklerin "bir türlü kadın denen mahluka alışama[masına]" yol açan "bir çeşit hastalık" nedeniyle, onun karısından ayrıldığını konuştuğunu hatırlar (s. 59). Bu anı, Atıf Bey'in yerini alan ve cinsel tatmini pişmanlık ve utançla gölgelendiği için erkekliği zedelenen Selim'in, kendini bu adamla kıyasladığını ve aynı "hastalıktan" mustarip olmaktan çekindiğini açık eder. Heteroseksüel arzusun dışında kalan cinsel yönelimlerin "hastalık" olarak tanımlanması başlı başına nefret söylemini

doğururken, erkekliğin aldığı hasarın heteroseksüelliğin aldığı hasara denk görülmesi, toplumsal cinsiyetin kurulumunda ve doğallaştırılmasında, zorunlu heteroseksüelliğin oynadığı rolün önemini kanıtlar. Butler'ın "heteroseksüel matris" kavramıyla açıkladığı üzere, zorunlu heteroseksüellik pratiği, hegemonik söylemde bedenlerin tutarlı ve akla yatkın olması için gereken istikrarlı cinsiyetin şartıdır (2014, s. 49). Romanda bir yandan heteroseksüel olmayan arzu hastalıklarla ilişkilendirilirken öbür yandan normatif heteroseksüelliğin Selim'in cinsiyet kimliğinin oluşumunda yarattığı hasar vurgulanarak, heteroseksist baskı bir sorun olarak gündeme getirilir. Metnin zorunlu heteroseksüellik normu karşısındaki ikircimli tutumunun ilk örnekleri burada görülür ancak Atıf Bey konusu hızla kapatılır ve romanın sonlarında Selim'in Asım'la askerlik yaptığı dönemin anlatımına kadar benzer örneklere pek rastlanmaz.

Selim'in kadınsılaşma ve heteroseksüelliği yitirme "tehditleri" ile karşı karşıya kalan eşikteki erkekliği, onun roman boyunca, tüm Tanpınar başkahramanları gibi, istighnada yaşayan, müşahit olarak kalan, suç yüklenmekten hoşlanan, hiçbir şey yapamamakla kendini itham eden, içinde hep bir eziklik ve uzvi yorgunluk taşıyan, hayatın yabancısı olan bir karakter olarak örülmesine sebep olur (Tanpınar, 2017a, s. 16, 22, 23, 36, 80). Bir diğer deyişle Selim hegemonik erkeklik tahayyüllerini içselleştirip sergilemekte başarı gösterememiştir ve bu çuvallama, "başarı" olarak kabul edilenin dokunulmaz zırhını delme olanaklarına işaret eder. Çuvallama üzerine yazan Jack Halberstam'ın Michel Foucault'tan esinle işaret ettiği gibi, toplumsal normun oluşması, pek çok var olma biçiminin ıskartaya çıkarılıp diskalifiye edilmesini zorunlu kılar. Bu çerçevede norma uyarak başarılı olanlar meşrulaştırılıp ödüllendirilirken disipline edilmekte çuvallayanlar ehliyetsiz kılınır ve cezalandırılır (2013, s. 21-22). Halberstam bizleri, başarısızlığı "iktidar ve disiplinin egemen

mantığına boyun eğmeyi reddetme ve bir eleştiri biçimi olarak” yeniden düşünmeye davet eder (s. 129). Böylece çuvallamanın, sosyal normlar ve disipline edici pratikler aracılığıyla üretilen iktidarın asla bir bütün olamamasını, tutarsız ve belirsiz karakterini teşhir ettiğini idrak edebiliriz. Elbette çuvallamaya hüsrana, hayal kırıklığı ve umutsuzluk gibi çeşitli olumsuz etkiler eşlik eder fakat bu olumsuz etkiler aynı zamanda, “düzensiz çocukluk evresinden nizami ve öngörülebilir yetişkinliğe geçişi amaçlayan, insan davranışlarını disipline eden ve insan gelişimini yöneten normlardan” kaçmak gibi, iktidarın ödülleriyle farklı bir ödül sunabilir (s. 13). Böyle düşünüldüğünde çuvallama, başarıdan daha özgürleştirici bir nitelik kazanır. *Aydaki Kadın* romanının başkışısı Selim’in yetişkin erkeklığe geçişteki çuvallaması bu ışıktaki ele alındığında, onun eril iktidarın meşru zemininde tutunamamanın yükünü taşıırken bir yandan da bu zemine meşruluk kazandıran koşulların sorunlu yüzünü âşık hâle getirdiği anlaşılacaktır. Yukarıda sözünü ettiğim gibi “başarılı” erkeklığe homofobi ve mizojininin eşlik etmesinin bir sorun olarak gündeme gelmesi, bu konuda verilebilecek örneklerden biridir. Bir diğer dikkat çekici örnek yine Selim’in lise anılarında saklıdır. Okul arkadaşı Faik’in evlilik planları yaptığını öğrenen Selim’in kendisiyle Faik arasında yaptığı karşılaştırmalar, modern heteronormatif ve cinsiyet-normatif toplumun temel dayanaklarından olan evliliğin mutlak hükümlerini aşındırır.

Romanda Selim, arkadaşlarıyla okuldan tanıdıkları Asım’ın adadaki aile evine yaptıkları ziyarette Faik’in, Asım’ın büyük ve köklü ailesinin bir üyesi olan Ruhsar Hanım’la evlenmeyi planladığını öğrenir. Asım’ın rahmetli dedesinin son hanımı olan Ruhsar genç ve güzel bir kadındır, üstelik bu evlilik sayesinde büyük bir mirasa kavuşmuştur. Ruhsar gibi varlığa konan bir kadınla evlenmeyi fırsat olarak gören Faik’in “çok sağlam mali temellere dayanan izdivaç tasavvurları” Selim’i

şaşkınlığa düşürür (Tanpınar, 2017a, s. 100). Kendini çocuk gibi gören, kadınlardan hoşlandığında dahi onları “sahiplenme isteği” duymayan, hayal âleminde aşkı metafizik boyutuyla düşünürken evlilik ve maddiyat gibi reel dünyaya ait işleri aklına getirmeyen Selim, kendisinin yakın arkadaşı Faik’ten ne kadar farklı olduğunun ayırımına varır:

Onlar realitenin sağlam toprağında ve olduğu gibi kabul ettikleri kendi günleriyle baş başaydılar. Halbuki Selim için onlar kendiliklerinden, hatta aksayan taraflarıyla dahi bütün bir ölçü olmuşlardı. Bu henüz çocukluktan çıkmış genç adam asıl hayatın onlara ait olduğunu âdeta korkarak sezmişti. Bütün ömrünce bu duvara çarpacaktı. (s. 101)

Selim Faik’in ve onunla evlenmeye hazırlanan Ruhsar’ın sağlam toprağa basan, “müphem hülyanın dışında sağlamı, elle tutuluru arayan”, insanlar oluşunu kuvvetle ilişkilendirirken, onları merkezine alan bir toplumun, kendi gibi “başarısız”ları kusacağını anlamıştır.

Aydaki Kadın’da Selim’in Faik ve Ruhsar’ın temsil ettiği kurumsal aile fikri karşısındaki konumu, Tanzimat’tan o güne edebiyatta üretilen evlilik düşüncesine yönelik bir sorgulama davetini içerir. Ezgi Sarıtaş’ın *Cinsel Normalliğin Kuruluşu* adlı çalışmasında açıkladığı gibi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı ile yirminci yüzyıl başında karşımıza çıkan ve “Tanzimat ailesi” veya “modern Osmanlı/Türk ailesi” gibi isimlerle anılan aile tahayyülü, bu dönemin seçkin kesimleri için toplumsal dönüşümün yapı taşı olarak alınmış ve üzerine çokça fikir yürütülmüştür (2020, s. 244). Bu bağlamda modern edebiyat için de vazgeçilmez bir odak hâline gelen aile fikrinde, görücü usulü evlenmenin yerini anlaşılarak evlenmek alırken eski edebî gelenekte mahbubperestliğe dayanan ve uhrevi bir boyutu olan homoerotik aşkın yerini de ailede sürdürülecek dünyevi heteroerotik sevgi alır. Buradaki dönüşümde “tehlikeli ve kontrol edilmesi gereken bir güç olarak” görülen aşkın yıkıcı ve tüketici niteliklerinden arındırılarak ehlileştirilmesi ve meşru evlilik

zemininde yaşanan ve denetlenebilen sevgi ile ikame edilmesi gerekmiştir (s. 244).

Böyle bir evlilik, arzularını baskılayıp sevgi ve şefkatle donatılmış bir kadınlıkla hislerini denetleyebilen; kadına duyulan aşka değil, ancak vatana duyulan aşka kapılan bir erkekliği talep eder. Erkekler için bu talebin dışına çıkmak, zayıflık ve eril denetimi kaybetme göstergeleridir (s. 248). Tüm Tanpınar başkahramanlarının ortak sorunu ise bu talebi karşılayamamaktır: Onlarda, kadınlara duyulan aşkın yıkıcılığı ve tüketiciliği zaafa dönüşür ve bu kadınları kaybetmeleriyle sonuçlanır.

Mahur Beste'de Behçet'in karısı Atiye'nin daha evlendikleri gün kocasını küçümseyerek gülmesi ve sonuçta ona bozulup ölmesi, *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'la evlenememesi, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in Sabiha'ya kavuşamaması tesadüf değildir. Bu erkeklerin bir uzantısı olan, Zümrüt Hanım'la ilişkisinin gösterdiği gibi sevgiyi önceleyen ve aşka kapılmak için heveslenen Selim de yeni Türk ailesi kalıbına kolaylıkla eklemlenen Faik'le özdeşleşemez ve ileride bahsedeceğim gibi aşık olduğu Leyla'yı hayatında tutamaz. Toplumsal amaçlara hizmet eden, denetleyici, baskılayıcı ve aşkı ancak ehlileştirerek kabul edilebilir kılan modern evlilik tahayyülleri, bu tahayyülün dışına itilen çuvallanmış erkeklik aracılığıyla görünür hâle getirilir.

Selim evlilik, aşk ve eşiklik gibi konularda diğer Tanpınar başkahramanlarıyla benzerlikler gösterse de bir temel konuda onlardan farklılaşır. Önceki romanlarda, ana karakterler hegemonik erkeklik kurgularının dışında kalırken tamamıyla marja çekilmeyerek kendilerini “erkekleştirecek” hamlelerde de bulunurlar. Bu çaba örneğin *Mahur Beste*'de Behçet'in gür sesiyle şarkı söyleyen babasına tamburla eşlik etmeye çalışmasında sembolleşir, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in aslında kendini vatan savunusuna vakfetmemişken bu amaçla örgütlenen ağabeylerinin peşinden gitmesinde görülür. *Aydaki Kadın*'ın öykü şimdisinde

yaşlanmakta olan bir adam olarak çizilen Selim ise kendisini çuvaldamadan kurtaracak böyle bir “erkekleşme” çabasından uzaklaşmıştır. Artık gençliğindeki gibi kabul görmek için kendini zorlama peşinde değildir. Özellikle arkadaşı Atıf ile sohbetlerinde bu uzaklık belirginleşir. Selim Zümrüt Hanım’la yaşadıklarını ve lise arkadaşlarıyla hatıralarını canlandıran eski mahalle ziyaretinin ardından, öğle yemeği için nüfuzlu bir milletvekili olan eski dostu Atıf’la buluşur. Atıf, hem mensubu olduğu Demokrat Parti’ye Selim gibi sağlam fikirleri olan birinin katkı sağlayabileceğini düşündüğü hem de arkadaşının paraya ihtiyacı olduğunu bildiği için ona önce mebusluk ve sefirlik teklif eder, sonra da kendisine borç verebileceğini ima eder. Eğer iş tekliflerini kabul ederse iyi para kazanabileceğini ve ilerlemiş yaşında rahata kavuşabileceğini Selim’e hatırlatır. Selim ise eskiden milletvekilliğini yaptığı Halk Partisi’nden ayrılmaya razı değildir, üstelik politikanın içinde daha önce de yer almış, ancak bu işin ona göre olmadığına karar vermiştir. Artık parayı önemsemediğini de bahane ederek arkadaşının tekliflerini reddeder.

Atıf’ın teklifleri, *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’in İhsan ve Muhlis ağabeyleri tarafından Anadolu’nun düşmana karşı müdafaası için çalışmaya çağrılışıyla benzerlik gösterir, çünkü tıpkı askeri örgütlenmelerle halkı korumak gibi, siyaset yaparak halk için çalışmak da bir erkeklik görevi olarak inşa edilmiştir. Nitekim daha önce belirttiğim gibi Connell da “devlet siyasetinin hangi tanımını alırsanız alın neredeyse daima erkek siyaseti olduğunu görürsünüz” diye yazar (2019, s. 347). Meclisler, siyasi partiler ve devlet bürokrasisinin üst kademeleri erkeklere ayrılmış alanlardır. Türkiye bağlamında da modernleşmenin kamusalılığı, erkeklerin toplumsal rollerin kendilerine verdiği otoriteyi kullandıkları kurumlara dayandırılmıştır: “Erkeklerin önce itaati, sonra yönetmeyi öğrendikleri askeri ve siyasi kurumlar modernliğin kurucusu ve yayıcısı olarak tek cinsiyetli, erkeklerin

denetimindeki kurumlardır” (Sancar, 2014, s. 134). Devleti yönetmek ve halkın iradesini temsil etmek “erkek işi” sayıldığı için Selim’in Atıf’ın tekliflerini reddetmesi, bu erkek dünyasının bir parçası olmayı, eril iktidardan pay almayı ve bununla birlikte gelecek konforu reddetmesi anlamına gelir. Selim politikadan “Kendimi veremiyorum, daha fazla sevdiğim şeyler var” diye söz ederken arkadaşının “Memleketten daha fazla mı?” sorusunu sorması onu rahatsız eder; Atıf’ın “seçim nutku verir gibi büyük kelimeler kullanmasın[1]” eleştirir (Tanpınar, 2017a, s. 107). Bu eleştiri, yalnızca Atıf’ın sorusunun hamasi tonuna değil, arkadaşını ikna etmek için bir erkeklik görevi olarak memlekete sahip çıkma çağrısını sahiplenmesine yöneliktir. Dahası, siyasi arenada kazandığı güç ile hiyerarşik cinsiyet mimarisinde yükselen iktidar sahibi bir adam olarak Atıf’ın kırılganlığının açıkça ortaya konması, buradaki eleştiriye katlandırır ve başarılı erkekliğin iktidarını derinden sarsar.

Atıf’ın nüfuzlu bir mebus olarak kamusal alanda kurduğu kimlik ile yakın arkadaşı Selim’in yanındayken sergilediği kimlik birbirinden çok farklıdır. Yemek esnasında bu ikinci kimliğin iki büyük zaafını öğreniriz. Atıf’ın en ciddi sorunu, zamanını kumar oynamak ve adam çiğnemekle geçiren bir oğlu olmasıdır. Önceki romanlarında, özellikle de *Mahur Beste*’de babalarının yükü altında mücadele eden oğullara yer veren Tanpınar bu romanda işi tersine çevirir ve Atıf’ı oğlunun yükü altında ezilen bir baba olarak çizer. Her ne kadar politikanın içinde yer almaktan mutlu değilse de oradan ayrıldığı anda her cinsten cürmü olan oğlunun hapse düşeceğini bildiği için “acayip, korkunç bir makine” olarak gördüğü siyaset dünyasının içine hapsolmuştur (s. 110). Politikanın muktedir erkeklerin sorumluluğundaki ulusal bir görev olmaktan çıkarılıp erkeklerin başarısızlıkları nedeniyle esir oldukları bir makine olarak kurgulanması, çuvallamanın imkân

tanıdığı muhalif bakışın bir diğer örneğini sunar. Atıf başarı dünyasının dışındaki arkadaşına içini dökerken aslında devlet siyasetini kutsiyetinden arındırmaktadır. Üstelik Atıf yalnızca esir değil, aynı zamanda hastadır. Mide rahatsızlığı yüzünden doğru dürüst yemek yiyemeyen ve sürekli müşahede altında olan Atıf'ın sağlık sorunları, *Huzur*'daki İhsan'da olduğu gibi erkekliği zedeleyen bir boyuta ulaşmıştır. Yemek masasından kalkıp insanların arasına karışan Atıf'ta ise bütün bu zaafaların izleri silinmiş, onların yerini iktidar partisinin direği olan siyasi bir aktörün özgüveni almıştır:

Aşağıda kontuvarın başında büsbütün başka bir Atıf vardı. Etrafını almış yeni parti arkadaşlarına “Ancak yarın olabilir... Ancak yarın... Bu akşam görüşeceğim. Belki bir şeyler yaparım...” diyordu. Selim demin sızlanan bu sesteki otoriteye, kendine güvene şaşırdı. Hakikaten acayip bir dünyada yaşıyordu. Ne deminki hasta adam ne de ümitsiz baba kalmıştı. İktidarın en nüfuzlu unsurlarından biri her kelimesini âdeta dirhemle tartarak etrafindakilere vaat ediyordu. Selim vestiyerde kenarda durmuş bu konuşmaya şaşıyordu. (s. 111)

Çuvalamanın yol açtığı bütün mutsuzluğa, yalnızlığa ve utanca rağmen Selim'in neden bu hâli değiştirecek bir hamlede bulunmadığı sorusunun yanıtı buradaki şaşkınlıkta aranabilir. Arkadaşındaki ani değişim karşısında Selim'in hayrete düşmesi, Atıf karakteri üzerinden eril başarının çıkmazlarını ve çelişkilerini gün yüzüne çıkarırken, bu başarıya talip olmak yerine çuvalamış kalma tercihini de anlaşılır kılar.

Selim her ne kadar “resmî ve gayet ciddi” işlerin parçası olmayı kabul etmeyerek Atıf'ın parçası olduğu çıkmazlarla örülü dünyanın dışında kalsa da, aynı günün ilerleyen saatlerinde Leyla'nın partisine gittiğinde diğer davetlilerle güncel siyaset üzerine tartışırken Atıf'ta eleştirdiği hamasi söylemlerin bir benzerini üretmekten kaçınmaz (s. 108). Bilhassa Halk Partisi'nden sonra iktidar olan Demokrat Parti'nin yanlış politikalarını ve bu politikalardan sorumlu tuttuğu Adnan Menderes'i yererken Selim'in siyasi zaafı kadınsılıkla eş tuttuğu görülür.

Menderes'ten “Bu adam düpedüz deli” diye bahseden, onu meclisi mefluç bırakmakla suçlayan Selim, onunla birlikte mecliste bulunduğu dönemi düşündüğünde “riyaset-i meclis intihaplarında kapılardan birini tutmayı hiç unutmayan efemine adamı” hatırlar (s. 196-198). Kadınsılığıyla kuvvetsiz ve “biçare mahluk”un karşısına ise “en bedbaht devrimizde bize bir seviye getiren, talihle pazarlık kabul etmeyen adam” olarak İsmet Paşa tüm kuvvetiyle yer alır (s. 198). İsmet Paşa hayranlığını ve Menderes karşıtlığını romana sızdıran Tanpınar, kendi kurduğu tuzağa kendini düşürür.¹⁷ Selim ve Atıf arasındaki tartışmada erkeklik, devlet ve siyaset arasındaki güçlü bağları çözerken, konu meclisteki İnönü-Menderes karşılaştırmasına geldiğinde bu bağların geçerliliğine dayanan bir duruşu sahiplenir.

Selim bu örnekteki gibi yer yer muktedirin dilini taklit etse de romanda genellikle çuvallanmış bir erkekliğin harici bakış açısını yansıtır. Onun romandaki temsili, hegemonik sistemlere boyun eğmenin kaçınılmaz olmadığını, onlara ikna olmanın ve rıza göstermenin bir zorunluluk olmadığını, bu hayatı seçmemenin muhalif bir tarafı olduğunu imlemektedir. Zira ilerlemeye, sermaye birikimine, aileye ve umuda dayalı hegemonik sistemler karşısında başarısızlığı, olumsuzluğu ve eleştiriyi seçmek, bu sistemlere yönelik muhalefeti barındırır (Halberstam, 2013, s. 129). Tanpınar Selim hakkında günlüğüne düştüğü notlarda onun “deniz gibi düşünen” bir karakter olduğunu, bu düşünce biçiminin çarpma ve kırılmalar

¹⁷ Tanpınar, 21 Temmuz 1960'ta *Cumhuriyet Gazetesi*'nde yayımladığı “Yakın Tarihimiz Üzerine Dikkatler” başlıklı yazısında İnönü ve Demokrat Parti liderlerini kıyaslarken, İsmet Paşa'yı övgülere boğar, Menderes'i ise çok ağır bir biçimde eleştirir: “Tasavvufta eski mantıktan gelme bir mütearife vardır: Her şey zıddıyla maruf ve malumdur. İsmet Paşa mektebinin nasıl bir siyasi mektep olduğunu ancak Celal Bayar, Adnan Menderes ve şürekâsı sayesinde anlayabildik. . . . Son on senelik tarihimiz sonuna kadar namuslu ve verdiği söze, yani kendisine sadık kalan İnönü'yle, daha başından mahiyetini inkâr eden, gün geçtikçe, yani soygun sahası genişledikçe soysuzlaşan bütün bir rejimin düellosudur. Bu bitmez tükenmez maçta karşı tarafın şamatası bile Halk Partisi liderinin kazandığı puanları örtemedi. . . . Adnan Menderes'in Çakıcı Efe'den Abdülhamid'e ve Hitler'e kadar bir yığın örnekleri bulunduğu muhakkaktı. Ve hepsine birden yetişmek isterdi. Son zamanlarda da Kazıklı Voyvoda'yı taklide kalktı. . . . Celal Bayar-Menderes çetesi İsmet Paşa'da düşman yerine örnek görselerdi, Türkiye şimdi başka bir Türkiye olurdu.” (2017b, s. 294-297).

yarattığını ve romanda bu çarpış ve kırılışın hissedileceğini yazar (2018a, s. 288). Bu çarpış ve kırılışlar normatifliğin, hayatın, meşruiyetin ve başarının parlaklığını bulanıklaştırdığı, onları tahrip ettiği için başkahramanının tabiatını açıklarken “se révoltant” [isyan eden] kelimesini kullanır (s. 288). Selim’in muhalefetini zedeleyen ve onu arada sırada da olsa muktedirle aynı safa çeken sebepler ise onun anlatımında queerlik ile çuvallama arasındaki bağın eksik olmasında gizlidir. Halberstam’ın hatırlattığı gibi başarısız olmayı belki de en iyi becerenler queerlerdir ve çuvallamanın queer bir niteliği olmadığına, eleştirilen politikalarla aynı telden çalmak, hatta cinsiyetçiliğe ve homofobiye kaymak kaçınılmaz olabilir. Alternatif arayışlara dair daha ihtimamlı bir perspektif için queer ile ilişkilenebilir (2013, s. 132-133). Bir “olasılıklar alanı” olarak queer, kromozomal cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasındaki normalleştirilmiş ve doğallaştırılmış ilişkilerin tutarsızlıklarına ve uyumsuzluklarına odaklanır. Heteronormatifliğin sorunlarını deşifre ederken gay, lezbiyen ve trans öznelere kadar uzanan geniş bir çerçeveye bakar (Jagose, 2017, s. 10-11). Bir sonraki başlık altında, romanda queer kimliklerin temsilcisi olan Asım karakterini irdeleyerek queer çuvallamanın romanda açtığı kapıları tartışacağım.

6.2 Erkek olmak ya da olmamak

Başarısızlığın nasıl bir özgürlük alanı açabileceği en açık şekilde queer çuvallamada görülebilir. *Aydaki Kadın* romanı, Asım karakteriyle okurlarını bu alana davet eder. Tanpınar’ın tüm romanları, tez boyunca göstermeye çalıştığım gibi, ikili karşıtlıklara dayanan cinsiyet kimliklerine, cinsiyetin “doğal” bir sonucu olarak kurulan toplumsal cinsiyet kategorilerine, bu kategorilerle tutarlılık gösteren arzu pratiklerine ve bu temelin üzerinde yükselen düzenleyici iktidar ağlarına yönelik bir sorgulamayı

içerir. Bu sorgulamanın zirve noktasındaysa Asım karakteri durmaktadır. Asım'ın söz konusu ikili karşıtlıkları aşan, doğallaştırılmış toplumsal cinsiyet kategorilerine sığmayan ve onlarla tutarlılık gözetmeden arzulayan queer kimliği, cinsiyet kimliği ve cinsel yönelime dair değişmezlik, evrensellik ve süreklilik atfedilen varsayımları alaşağı ederken romanı muğlaklığın, akışkanlığın ve tanımlanamazlığın sahasına taşır. Asım'ı ele alırken romanın bu sahanın açılmasına imkân tanımakla Asım'ı marjinalleştirerek ötekileştirmek arasındaki savruluşunu takip edeceğim.

Asım, romanın “İç İçe” başlıklı ilk bölümünde Selim'in lise arkadaşı olarak anlatıya dâhil olmuş bir karakterdir ancak onun queer kimliğiyle açıkça tanışmak için romanın son sayfalarına kadar beklemek gerekir. Selim'in ilk bölümdeki lise hatıralarında Asım, köklü ailesiyle, üstünlüğü elden bırakmayışıyla ve sıradan işlerin üzerinde olduğunu hissettiren tavırlarıyla “muhteşem” ve “birinci” lakaplarını kazanmıştır. Muhteşemliği onu, çuvallamış bir erkek olarak “Kız Selim”in “zıdd-ı kamili” kılar (Tanpınar, 2017a, s. 76). Bütün bu niteliklerle bir hegemonik erkeklik adayı olarak kurulmakla birlikte kadınlarla yaşanan cinsel deneyimin erkeklikte bir ön koşul sayıldığı gençlik yıllarında, Asım'ın bu deneyimi “iğrencin iğrenci” olarak tanımlaması, onun iktidarı için tehlike telakki eder (s. 80). Benzer şekilde birinci bölümün sonlarında öykü şimdisinde Atıf'la Selim'in yemek yediği restorana gelen Muhteşem Asım, bir taraftan ortamdaki bütün garsonları ve şefleri kendisini karşılamaya çıkaracak kadar saygın, piyasayı elinde tutacak kadar otorite sahibidir. Öbür taraftan iki arkadaşın onunla selamlaşmaktan kaçınmaya çalışması, Selim'in Asım'ın onu öpmesinden kendini zor kurtarması, bu adamın yalnızca otoriteden ibaret olmadığını ima eder. Bu ima Asım'ın “normal” hatta “gerekli” görülen cinsel kategorilere oturtulamamasıyla ilgilidir. Asım'ın restorana edalı esmer bir kadın ve pehlivana benzeyen bir erkek ile geldiğini gören Atıf, “yeni sevgilisi” diye mırıldanır

(s. 111). Tanpınar'ın anlamı muğlaklaştıran dil oyunları burada da görülmektedir. Zira bu cümlede, sevgilinin iki kişiden hangisi olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Atıf'ın, onun yeni bir zevk modası çıkardığını ve kendini dövdürmekten hoşlandığını eklemesi, pehlivana benzetildiği için, sevgilinin erkek olduğunu düşündürür ancak bu düşünce, sözünü ettiğim muğlaklık perdesiyle örtülmüştür. Asım'ın saygınlığını aynı anda hem kurup hem yıkan bu tasvir, onun sabit, tutarlı ve çelişkisiz bir cinsiyet kimliğine sahip olmadığının ilk göstergeleri olarak, romanın ikinci bölümünde anlatılacakların bir önsemesini (foreshadowing) sunar.

Leyla'nın evindeki partiyi konu alan ikinci bölümde Leyla, Selim'le tanışmasına vesile olan olayı hatırlar. Yukarıdaki iki örnek arasında, yani lise yıllarından öykü şimdisine kadar geçen sürede Asım ve Leyla evlenip boşanmış, Leyla Selim'le ayrılıkla biten bir gönül macerası yaşamış ve sonuçta Refik'le evlenmiştir. Asım'la henüz evliyken, askerdeki kocasını ziyaret etmek üzere Refik'le birlikte Kırklareli'ne seyahat eden Leyla, aynı yerde askerlik yapan Selim'in evine misafir olur. Onun kocasıyla kalamamasının sebebi ise Asım'ın Şaban adlı bir adamın kapaması olarak yaşamasıdır. İlk bölümde Asım'ı çevreleyen imalar bu hatıradaki somutlaşır ve onun Kırklareli'nde bir erkekle ilişki yaşadığı gösterilir. Şaban'ın evinin ve bu evde yaşayan Asım'ın anlatımı, iki erkek arasındaki ilişkiyi zellileştirecek biçimde kurulmuştur. Örneğin Leyla ve Refik, Asım'ın yaşadığı ürkütücü ve harap eve girdikleri anda, bahçedeki açık lağım ile karışan boğucu gübre kokusuyla karşılaşır. Asım'ın Leyla'yı davet ettiği odada bunun yerini keskin bir rakı kokusu alır. Bu kokular içinde Leyla ve Refik, Şaban'ın Asım'ı kendi kontrolü altında tuttuğunu ve Asım'ın fotoğraf albümlerinden tanıdığı Leyla'ya göz koyduğunu anlarlar. Tam bu esnada Leyla ve Refik'in trenden indikleri istasyonda

rast geldikleri Selim eve girer ve kendisinin daha temiz bir evde oturduğunu söyleyerek İstanbul'dan gelen misafirleri oraya davet eder. Bunu duyan Şaban, “bir insanın bir insan üzerindeki tesirini . . . korkunç şekilde ifşa eden” sesiyle Asım'a çıkışır ve diğerleriyle giderse sonunun kötü olacağını söyleyerek onu tehdit eder (s. 252-253). Şaban'ın tehditleri Asım'ın zavallılığını daha da belirginleştirir:

Birdenbire [Şaban'ın] vücudu kapının önünde gerilmiş ve Asım'a garip, sert, onu küçülten, teşhir eden, geriye çağırان ve aynı zamanda hiçbirinin o anda tasavvur edemeyeceği bir yığın şeyi hatırlatan bir bakışla bakmağa başlamıştı. Garip bir şeydi bu. Yalnız insanlarda görülecek bir şeydi bu. Çünkü ne kurt kuzuya, ne yılan büyülediği ve hiçbir kıvıldamak imkânı vermediği tavşana böyle bakabilirdi. Bu insanın insana zulmüydü. Kırdığı ve yıktığı şeyin ne olduğunu bilerek yapılan bir şeydi bu. Ve Asım bu bakışın altında ayakları sanki pamuktanmış gibi olduğu yerde sallanan korkak, âciz, biçare bir mahlûk olmuştu. O sportmen, hovarda edalı, tangoyu da zeybeği de aynı şekilde rahat ve erkekçe oynayan adam, eski ve kibar kaç ananenin birden vârisi, bütün İstanbul'un kibarlığına hayran olduğu Asım eğer utanmasa, belki de o anda Şaban'la aralarında Refik'le Selim bulunmasa şüphesiz gidecek bu hoyrat adamın çıplak ve kirli ayaklarına kapanacaktı. Asım bunu yapamamıştı. Sadece “Yapma Şaban, yapma Şaban...” diye inlemişti. Âdeta kadınca, sanki zevkin, teslimiyetin, azabın, korkunun son haddinde, o acayip ve karışık bıçak sırtındaymış gibi inlemişti. (s. 252-253)

Şaban ve Asım'ın BDSM imalarıyla donatılmış anlatımında eşcinsel arzunun “sapkınlık” olarak çizildiğini görmek zor değildir.¹⁸ Zira Asım'ı aciz bir mahlûka indirgeyerek kadınsılaştıran –böylece kadınsılıkla zavallılığı denkleyen–, Şaban'ı acımasız bir zalime dönüştüren şey, pis kokularla sarmalanan bu arzudur. Asım'ın tüm “vaziyeti tabiileştirme” çabaları bu ilişkinin gayritabiiliğinin, Leyla'nın gördükleri karşısında yıkılması utanç vericiliğinin, Selim'in müdahalesiyle Leyla ve Refik'in evden kaçışlarının Sodome'den kaçışa benzetilmesi ise haramlığının kanıtları olarak kurgulanır (s. 252).

Asım için bu “gayritabii”, “utanç verici” ve “günah dolu” arzuyu beslemek, hiyerarşik cinsiyet mimarisinde başarısız olmak demektir. Onu “hakikaten üstün

¹⁸ BDSM (bondage-discipline, dominance-submission, sadism-masochism) esaret ve disiplin, hakimiyet ve itaat, sadism ve mazoşizmi içeren cinsel pratikleri tanımlamak için kullanılan bir akronimdir (Wismeijer ve van Assen, 2010, s. 1943).

kılan şeyler”in hepsi, “beş batınlık bütün bir kibar terbiyesi, hiç ihmal edilmeyecek bir İstanbulluluk, hepsinin üstünde yavaş yavaş elde edilmiş üstün davranışlar ve onların uzviyete mal olmuş şekilleri, bu yukardan bakış” erkeklikte kazanılmış başarılarıdır (s. 258). Eşcinsel arzunun, onun bu başarılarla kurulu iktidarına gölge düşürmesi beklenmedik bir sonuç değildir çünkü bu yönelim, “çuvallama, olanaksızlık ve kayıpla ilişkilendirilen uzun bir geçmişle imlenmiştir” (Love’dan aktaran Halberstam, 2013, s. 136). Bu çerçevede eşcinsel, üretim ve üreme arasındaki bağlantıları bünyesinde tecessüm etmeyen başarısız bir özne olarak görülmüştür. Halberstam kadınlıktaki başarısızlığı ele alırken feminen başarının ataerkil ideallerin beklentilerini yerine getirerek kazanıldığını ve toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranmayı gerektirdiğini belirtir. Eğer kadınlık heteroseksüel bir çerçeveye dâhilse lezbiyenler “kadın” değildir ve ataerkil normların dışında kalırlar (s. 15). Erkekler için de, birebir aynı olmasa da, benzer bir sınırlamadan söz edebiliriz. Maskülen başarı toplumsal cinsiyet normlarına uygun davranmayı gerektiriyorsa ve erkeklik de zorunlu heteroseksüellik üzerinden kuruluyorsa eşcinsel arzuya sahip erkekler “erkek” olamazlar ve ataerkil normdan dışlanırlar. *Aydaki Kadın*’daki Asım karakteri hakkında beklenmedik olansa, onun eril başarı ve queer çuvallamayı, normun içindeliği ve dışındalığı, bu bağlamda “erkek” olmayı ve olmamayı aynı anda sürdürmesidir. Selim’in kendi evine götürdüğü Refik’e anlattığı üzere Asım’ın “korkunç vaziyet”ini Kırklareli’ndeki herkesin bilmektedir, bu nedenle divan-ı harbe verilme riskiyle karşılaşmıştır. Onun hele de ordu gibi, erkekleri birbirlerine ve vatana bağlayan cinsellikten uzak, masumane kardeşliğe dayalı bir kurumda bu kardeşliği tehlikeye sokacak şekilde yaşaması, bu dışlamanın gerekçesini oluşturur (Özbay, 2011, s. 194-195). Asım’sa hem ordunun hem de Sodome’den kaçır gibi evinden kaçan yakınlarının ötekileştirici tutumlarıyla ittiği

yerde kalmak yerine muhteşemliğini sergilemekten ve hegemonik erkekliği icra etmekten vazgeçmez:

Orduevinde Asım ayırttığı sofranın başında onları bekliyordu. O da değişikti. Hiç de omuzları çökmüş, elinde bavulu, dövülmüş gibi yürüyen Asım’a benzemiyordu. Büyükçe bir çiçek demetinin süslediği masaya abanmış iki ihtiyatla, sanki yeniden eski Muhteşem Asım olmuş gibi rahat ve sakin üst perdeden konuşuyordu. Karısını görür görmez yerinden fırlamış, tıpkı nişanlılık zamanında olduğu gibi biraz gösterişli fakat son derecede gönül alıcı, elini öpmüş ve hiç bırakmadan masaya getirmişti. Yüzünde, sesinde bu kadar güzel bir kadının kocası olmanın verdiği sevinç ve gurur bir güneş gibi çalkanıyordu. Arkadaşlarını “Yeni dostlarım... Bizim bölükten,” diye hep o üstten edasıyla, sesini yükselterek, himaye eder gibi tanıttı. . . . Asım hiç de yok olmağa razı değildi. Aksine . . . hava boşluğundaki yerini sonuna kadar müdafaaya hazır duruyordu. “Ben varım... Her şeyin üstünde ben varım...” (Tanpınar, 2017a, s. 256-258)

Asım’ın Şaban’ın yanındaki ve orduevindeki iki kimliği de bünyesinde barındırabilmesi, bu iki kimliği birbirine karşıtlığıyla konumlayan, birini doğru öbürünü yanlış, birini tabii diğerini gayritabii, birini erkek olan diğerini erkek olamayan, birini sağlıklı diğerini hastalıklı olarak konumlandırıran heteronormatif ve cinsiyet-normatif yapıların altını oyar. Bu ikili formasyonların “olumlu” ve “olumsuz” arasına çizdiği keskin sınırlar böylece bulanıklaşır. Çuvallayarak yok olmak ile eril başarının iktidarına erişerek var olmak arasında salınırken Asım, başarıyı tek doğru yol olarak yücelten disiplin mekanizmalarının geçerliliğini ihlal eder. Söz konusu ikiliklerden birini benimseyip ötekini değillemek yerine, ikisinin de yan yana yer bulabildiği alternatif bir varoluşun mümkün olduğunu ispatlar.

Burada Asım’ın iki kimliğinin yan yanalığını tartışırken gözden kaçırılmaması gereken nokta, bu kimliklerden birinin, diğerini gizlemek için üretilmiş bir paravan olmadığıdır. Bir diğer deyişle, Asım’ın “gerçek” kimliğinin Şaban’ın evinde ortaya çıktığı, onu muhteşem kılan üstün erkekliğininse bu gerçeğin yol açacağı ötekileştirmeden kaçınmak için üretilmiş bir maske olduğu düşünülmemelidir. Dolayısıyla romanda yer alan Kırklareli hatıraları, Asım’ın

maskesini kaldırarak onunla ilgili hakikati teşhir etme amacı taşımaz. Esasen bu hatıralar, aynı insanı apaçık bir tutarsızlıkla hem muhteşem hem zavallı, hem üstün hem zelil olarak betimleyerek heteronormatif ve cinsiyet-normatif anlamlandırma çabalarının ürettiği kaçınılmaz çelişkileri meydana çıkarır.¹⁹ Kısacası teşhir edilen, normatif çerçeveye uymayan karakter değil, normatif çerçevedeki sorunların ta kendisidir.

Heteronormatif ve cinsiyet-normatif anlamlandırma çabalarının ürettiği çelişkileri, diğer roman kişilerinin Asım’a bakışında da görmek mümkündür. Gerek Selim gerekse Leyla, Asım’ın cinsel yönelimini patolojikleştiren bir söylemi kolaylıkla benimserler. Lisede arkadaşının kadınlara ilgi duymadığını sezen Selim, onu “eksik hatta sakat” bulur; askerlik döneminde Şaban’la ilişkisini öğreninceyse Asım’ın “korkunç şekilde” “hasta” olduğunu dile getirir (s. 80, 256). Onunla dört yıl geçirmiş olmanın “zilletini” hisseden Leyla için de Asım, “Zavallı, iradesizliğiyle iğrenç bir hastaydı. Uzviyetinde iğrenç bir zavallı” (s. 257). Bu bakış, tam da romanın yazıldığı dönemdeki cinsel modernleşme politikalarının izlerini taşır. Ezgi Sarıtış’ın ortaya koyduğu gibi geç Osmanlı ve Cumhuriyet toplumlarında on dokuzuncu ve yirminci yüzyıla tekabül eden cinsel modernleşme süreci, bir heteronormalleşme dönemi olarak şekillenir: On dokuzuncu yüzyıl başında açıkça ifade edilebilen erkekler arası homoerotik arzu, yüzyıl sonunda marjinalleşir ve yalnızca kadınlara yönelik erkek arzusu kabul edilebilir olur (2020, s. 15-16). *Aydaki Kadın*’ın yazıldığı yirminci yüzyıl ortalarında, sayıca artan cinsellik bilimine dair

¹⁹ Bu değerlendirmedeki çerçeveyi, Ezgi Sarıtış’ın *Cinsel Normalliğin Kuruluşu* başlıklı çalışmasındaki Reşat Ekrem Koçu okumasına borçluyum. Koçu’nun *İstanbul Ansiklopedisi* üzerine yazan Sarıtış, güzel erkek desenleriyle doldurulmuş bu eserin bir yandan da eşcinselliği “sapıklık” olarak tanımlamasının bir çelişki yarattığını ifade eder. Buradaki çelişkiyi, “heteronormatifliğin işleyişindeki çelişkilerin aşırılaştırılmış bir hâli” olarak düşünmeyi önerir (2020, s. 225). Tanpınar’ın *Aydaki Kadın*’ı yazışıyla Koçu’nun ansiklopedisinin yayımlanışının hemen hemen aynı döneme, eşcinsel kimliğin Türkiye’de modern bir kategori olarak yerleştiği yirminci yüzyılın ortalarına geldiği düşünülürse, iki eserdeki bu benzerliğin tesadüf olmadığı görülecektir.

eserler, disiplinsiz “cinsî hayatın” birçok hastalığa yol açabileceği, bu yüzden cinselliğin düzenlenmesi ve kontrol edilmesi gerektiği fikrini destekler. Bu disiplin ve düzenlemeler, homoerotik arzunun bireysel patoloji bağlamında değerlendirilmesinin gittikçe yaygınlaşmasını içerir (s. 222-223). Eşcinsel kimliğin modern bir kategori olarak bu dönemlerde kurulması, bu kategoriye dâhil edilmenin sapkınlıkla yaftalanma ve prestij kaybıyla sonuçlanması anlamına gelir (s. 223). Romanda Leyla ve Selim’in, Asım’ı “hasta”, “sakat” ve “eksik” olarak kodlaması, homoerotizmin disiplinli cinsî hayattan tecrit edilmesine katkı sağlar ancak özellikle Selim’in, bu katkıyı tam tersine çevirecek şekilde arkadaşına yaklaştığını da görürüz. Örneğin Şaban’ın evinde yaşananlardan sonra dahi Asım’ın “gerçekten güzel ve sevilbilecek bir adam” olduğunu düşünürken Selim, onu zelilleştirmek yerine övmektedir (Tanpınar, 2017a, s. 258). Norm dışı cinselliğin beğenilebileceğinin dile getirilmesi, romanda eşcinsel arzuyu hem marjinalleştiren hem de normalleştiren heterojen bir bakışın var olduğunu gösterir.

Romandaki heterojen bakış, bilhassa Selim’in Asım’a yönelik ikircimli tavrı, Asım’ın kimliğinin yeni bir tarafının su yüzüne çıkmasıyla daha da belirginleşir. Selim’in hafızası, orduevindeki yemekten daha eski bir anıya, Asım’ın garsoniyerine davet edildiği geceye sıçradığında, burada arkadaşının kendisini “belinde renkli kadın önlüğü, sırtında bir kadın süveteri ‘Buyur sevgilim, buyur gözüm, buyurun Selim Bey’” diyerek karşıladığını anımsar (s. 258). Misafirleri için yemekler hazırlayıp sofrayı kuran Asım, “tıpkı ev kadınlarının yaptığı gibi masanın kapıya en yakın ucuna” oturur (s. 259). Evdeki kadınlar ona “hemşire” diye hitap eder ve hanım hanımcıklığını överler. Selim her ne kadar onda “aksayan bir şeyler” olduğunu, bir “yanlış doğuş”u sezdiğini düşünse de onu beğenmekten de kaçınmaz: “Şurası var ki Asım o gece hakikaten hoştu. Baştan aşağı marifetti. . . . O kadar ki

Selim'in kendisi bile ister istemez hayran olmuştu" (s. 259). Selim'in Asım karşısındaki tepkilerinin tutarsızlığı, kişilerden değişmez ve bütünlüklü cinsiyet icraları talep eden toplumsal cinsiyet ve cinsellik modellerinin boşa çıkmaya mahkûm olduğunu yansıtır. Asım hegemonik erkeklik, eşcinsel arzunun taşıyıcılığı ve kadınlık icrası gibi farklı kategorilere, bazen eş zamanlı olarak girip çıktıkça bu modellere atfedilen hakikat daha da güçsüzleşir. Asım'ın garsoniyerindeki dans sahnesi, hususi olarak bu hakikati güçsüzleştirme amacıyla yazılmış gibidir:

Selim Asım'ın o gece oynadığı çiftetelliye şaşırmıştı. Gerçekten kadın göğüsleri varmış gibi kırıttıyor, erkeklerin önünde başı yere değecek kadar belini deviriyordu. Halbuki zeybek büsbütün başka türlü olmuştu. Bu ne deminki kadın taklidi ne de eğlence yerlerinde bol bahşişiyle, yukardan bakışıyla, sert kırıcı konuşmalarıyla garsonlar kadar sofrasındaki misafirlerini de şaşırtan adamdı. Büsbütün başka birisi, bütün bir gelenek, dağ havası, yörük ırkı, hepsi vardı burada. . . . diz çöken zeybek yerden kalkar kalkmaz kim bilir hangi içten gelen bir itişle Asım birdenbire başını boynunun üstünde titretmeğe başlamış ve hemen arkasından çalınan havaya rağmen bir kaşık oyunu tutturmuştu. (s. 259-260)

Çiftetelli ve kaşık oyununu oynarken kadınlığı, zeybeği oynarken erkekliği en güçlü ve etkileyici biçimde icra edenin aynı kişi olması, bu icraların temelde bir özü olmadığının apaçık kanıtıdır. Asım'ın dansı, cinsiyete dair dışlayıcı kısıtlamalardan özgürleşme eylemidir. Paragrafın devamında bu sınır aşıcı eylem, Asım'ı queer bir özne olarak kuran edim olarak anlatılır:

Hiçbir şey bu ani değişme kadar anlatıcı olamazdı. Burada Asım'ın bütün *karışık hüviyeti* vardı. Sırtındaki kadın süveteri, onun üstüne geçirilen o muhteşem ropdöşambr, salonun daha ziyade kadınca döşemesi . . . sofranın şaşırtıcı güzelliğine rağmen aksayan bir yığın şey, hepsi bu ani değişmede manasını buluyordu. Hepsi bu evde yaşayanın *iki tabiatlı bir mahlûk* olduğunu ve karşısındakine göre bütün çekiciliğinin yahut uzaklaştırıcılığının buradan geldiğini anlatıyordu. (s. 260. Vurgular bana ait.)

Asım'ın "karışık" olarak tanımlanan queer kimliği, tüm muğlaklığı, akışkanlığı, çelişkileri ve kalıplara sığmazlığı ile bu dansta sergilenmektedir. Bir oyundan diğerine geçerken Asım, "erkek" ve "kadın" diye sabitlenmiş modellerin birinden diğerine de kolaylıkla geçer. Bu sınırları aşan geçişlilik, "cinsel normatifliğe izin

veren kategorileri” allak bullak eder ve normalite oluşturan kabullerle bir direniş ilişkisine girer (Jagose, 2017, s. 120-121). Tezde ele alınan roman kişilerinin tamamında, belli ölçülerde, cinsel normatifiğe karşı bir direniş gözlenmektedir ancak bu direnişi en ileriye taşıyan karakter Asım’dır. Elbette kısıtlı bir çevrede de olsa, onun queer özneliğini açıkça sergileyebilmesinde köklü bir aileden gelmesinin, güçlü maddi imkânlarla sahip olmasının, kısaca bağlı olduğu sosyoekonomik sınıfın ayrıcalıklarının etkisi göz ardı edilmemelidir. Sahip olduğu ayrıcalıklı konum, ona hem cinsiyet düzeni içindeki iktidarını genişletme hem de bu düzenin cinselleştirme ve cinsiyetlendirme pratiklerine başkaldırarak iktidarı yıkma imkânını tanır.

Asım’ın karakter kurulumunda, Tanpınar’ın tüm romanlarında sürdürdüğü cinsiyet düzeni sorgulamasının en son noktasına geliriz. Bu nedenle bu karakterin queer özneliğini kuran dans, *Aydaki Kadın* romanının zirvesi olarak işaretlenmelidir. Eserin adını bir yanıyla bu danstan alması da bu sahneyi romanın merkezinde konumlandırmamız gerektiğinin göstergesidir. Tanpınar’ın romana neden “Aydaki Kadın” başlığını seçtiği sorusu, eleştirmenlerin bu karmaşık metne dair yanıt aradığı sorulardan biridir. Bunun nedeni, romanda aydaki kadın imgesine açıkça gönderme yapılan sahnenin, romanın ana karakterlerinden ve temel meselelerinden uzak olmasıdır. Leyla’nın evindeki partide Selim’in arkadaşlarından Fatma, diğer konuklara rüyasında asansörle Ay’a çıktığını gördüğünü anlatır, ardından konu kısa sürede dağılır. Tanpınar’a bu rüyayı yazdıran ve başlığı seçtiren olayın, romanın yazıldığı tarihlerde ilk uydu Sputnik’in uzaya gönderilmesi olabileceği düşünülmüştür ancak uzay macerasının o dönemin gündemini etkilemiş olması, romanın ismini açıklamak için tek başına yeterli değildir (Enginün, 2019, s. 46; Ertop, 1987, s. 29). Enginün, *Aydaki Kadın* incelemesine eklediği bir dipnotta, Oscar Wilde’ın *Salome* (2014) adlı oyunu için yapılmış çizimlerden birinin “The Woman in

the Moon” adını taşıdığını belirterek başlığın nereden geldiğine dair önemli bir ipucunu yakalar (Enginün, 2019, s. 46). Gelgelelim dipnotta sadece bu bilgi yer alır ve oyun, çizim ve Tanpınar’ın romanı arasındaki bağlantılar kurulmaz. Bu bağlantılara biraz yakından bakıldığında romanın daha isminden başlayarak queer bir okumayı çağırdığı görülebilir.

Aydaki Kadın’ı kurgularken Tanpınar için esin kaynağı olan Oscar Wilde’ın *Salome* oyunu, Fransızcadaki ilk yayımlanışının ardından, 1894 yılında Aubrey Beardsley’nin illüstrasyonlarıyla süslenerek İngilizce basımına kavuşur. Oyunda Wilde, İncil’de de geçen antik bir anlatıyı temel alır. Kaynak hikâyede Kral Hiodes Antipa’nın eşsiz güzellikteki üvey kızı, bir ziyafette Kral ve konukları için bir dans gösterisi sergiler. Bu güzel danstan etkilenen Kral, kıza kendisinden bir dilek dileyebileceğini söyler. Kızın Vaftizci Yahya’nın kellesini istemesi üzerine Kral sözünü tutar ve bu dileği gerçekleştirir. Bu anlatıda ismi bile anılmayan, erkeklerin isteklerine boyun eğerek dans eden ve fail olamayan bir karakter olarak gösterilen Salome, Wilde’ın yeniden yazımında anlatının odağı hâline gelir ve cinsel gücüyle çok boyutlu bir figür olarak kurgulanır (Trammell Skaggs, 2002, s. 126). Bu dansçı kızı, gayrimeşru arzular taşıyan, ahlaki normlara kafa tutan, aykırı bir karaktere büründüren yazar, modernitenin kökleşmiş cinsiyet ideolojilerine eleştirel bir ışık tutar. Dekadan bir yazar olarak burjuva toplumunun “normal” kabul ettiği etik ve estetik değerleri reddeden Wilde’ın elinde Salome, büyüleyici dansıyla kırılğanlıklarından ve masumluğundan sıyrılıp bir *femme fatale*’e evrilirken, oyun da sapkınlığın, şehvetin ve güçlü kadınlığın kutlamasına dönüşür (s. 125-127).

Salome’de toplumsal kabul ve geleneklere açılan savaş Beardsley’nin illüstrasyonlarıyla daha da kuvvetlenir çünkü bu çizimlerle eser, bir queer kitap şeklini alır. “Queer kitap”, Frederick D. King’in on dokuzuncu yüzyıl sonu Britanya

Estetik Hareketi (1880-1900) içinde yayımlanan süslemeli kitapları incelerken ileri sürdüğü bir kavramdır. Tasarımı, çizimleri ve tipografisiyle birer multimedya sanat eseri hâline gelen bu basımlarda, güzellik, cinsellik ve erotizmin yaratıcı bir ifadesi için kitaplar yalnızca okunan şeyler olmanın ötesine taşınır; estetik, performatif ve oyunsu birer yapıta çevrilir (2014, s. ii). Queer okumaya açık bir erotik söylemi hem edebî içeriğinde hem de materyal kurgulanışında barındıran bu eserler; sözcükler, imgeler, süslemeler ve baskı teknolojilerini bir araya getirerek hem entelektüel olarak alınırlar hem de fiziksel (cinsel, sosyal veya sanatsal) duyumlarla deneyimlenirler (s. 7). Queer bir kitap olarak *Salome*'nin 1894'teki basımı, metnin cinsiyet ve toplumsal cinsiyete dair tabulaşmış fikirleri aşmasının yanında Beardsley'nin Salome ve Yahya'yı birbirinden ayırt etmeyi güçleştiren, Yahya'yı kadınsılaştıran, Salome'yi hem iri göğüsleri hem âdemelması ile temsil eden çizimleriyle süslenmiştir (s. 113, 131). Kadın ve erkek bedenleri ayrıştırılamaz hâle gelip birbirinin içine geçtikçe, eserdeki cinsel başkaldırının tonu sertleşerek yükselir. Beardsley, "Aydaki Kadın" çiziminde, bu başkaldırının başlıca sembolü olarak Salome'yi, yanına bir hermafrodit bedenini ve Ay'ın içinden ikisine bakan Wilde'ın yüzünü resmeder. Wilde'ın imgesi ve bir yazar olarak kurduğu kültürel kimlik, böylece queer arzunun ve cinsel aykırılığın "sapkın" kitabıyla içi içe geçmiş olur (s. 150). Aydaki kadın, hem eser boyunca Ay ile özdeşleştirilen Salome hem de cinsellik ve cinsiyeti tüm karmaşıklığıyla estetize eden bir yazar olarak Wilde'ın kendisidir.

Tanpınar'ın günlüklerinden, *Aydaki Kadın*'ı yazdığı dönemde Virginia Woolf ve James Joyce gibi yirminci yüzyılın modernist edebiyatının önemli temsilcilerinin tesirinde olduğu görülmektedir. Bu isimlerin öncüllerinden sayılabilecek ve on dokuzuncu yüzyılın sonundan "sınır aşımının modernist estetiği"ni kuran yazarlardan Wilde da Tanpınar'ın bu tarihlerde gündeminde olan figürlerden bir diğeridir. Wilde,

özellikle Salome ile, geleneksel kültürel ve ahlaki inanç sistemlerinin yerine, edebî ve sanatsal söylemlerin geliştirdiği bireysel sınır aşımının ve failliğin erotik ve estetik imgelerini koyan bu modernist anlayışın başlatıcılarından biri olarak Avrupalı modernistler kadar Tanpınar’a da yol gösterir (Dierkes-Thrun, 2011, s. 2). Bir yazar olarak Tanpınar’ın Wilde’la akrabalığını ima edecek şekilde, “derin ve ferdî” meseleleri ele alan *Aydaki Kadın* adlı bir roman üzerine çalıştığını beyan ettiği bir röportajda, Wilde’a gönderme yapar ve onun “Tabiat sanatı taklit eder” sözünün doğruluğuna inandığını söyler (2017b, s. 486-487). Ayrıca romanın içinde de iki kez yazarın bahsi geçer. Lisede Selim ve arkadaşlarının Asım’ın evine yaptıkları ziyarette Asım’ın ağabeyi Hulki, gençlere ferdî ahlakın insan hürriyetini yok edişine isyan eden figürlerden bahsederken Wilde’ın adını anar. Romanın sonlarında Asım’ın Şaban’la birlikteliğini öğrenen Leyla da öğrenciyken okuduğu Wilde ile kocası arasında bir benzerlik kurar (Tanpınar, 2017a, s. 257). Asım’la Wilde arasındaki bu bağ, romanın adına kadar genişler ve Salome’nin herkesi büyülerken cinsel normlara başkaldıran dansı, Asım tarafından tekrarlanır. *Aydaki Kadın*’daki dansçının queer bir kimliğe sahip olması, Beardsley’nin çizimlerinin Wilde’ın metnine etkisi gibi, cinsel aykırılığı daha da ileri taşır. Tanpınar, bu etkileyici dansa gönderme yaparak romanını adlandırırken, hem queer sınır aşımının romanın öncelikli meselelerinden biri olduğunu açık etmiş hem de Wilde’la etkileşime girerek kendi sanatını Avrupa edebiyatındaki “sınır aşımının modernist estetiği”nin içinde konumlandırmıştır.

Aydaki Kadın gibi, resimlerin uzun uzun anlatıldığı, resim üzerine sohbetlerin ciddi bir yer tuttuğu bir romanın adını bir illüstrasyondan alması şaşırtıcı değildir. Beardsley’nin *Salome* için yaptığı birçok çizimden, yazarın tasvirini içeren “*Aydaki Kadın*”ın seçilmesiye üzerine düşünülmesi gereken bir tercihtir. Ben nasıl

Salome'de aydaki kadın hem Salome hem de yazarın kendisiyse, Tanpınar'ın romanında da sembolün hem Asım'ın dansına hem de Tanpınar'ın yazar kimliğine gönderme yaptığını düşünüyorum. Günlüğünde romanın ilerlememesinden şikâyet eden Tanpınar, Woolf'u çok sevdiğini fakat onun tesirinin metninde ağır basmasını pek istemediğini çünkü romanda “kadın yumuşaklığı olması”nın onu korkuttuğunu yazar (2018a, s. 137). Ancak roman; kadını yumuşaklık, erkeğiye sertlikle ilişkilendiren kültürel kodları alaşağı ettikçe, kadın ve erkeği birbirine karşıt iki kategori olarak sınırlandırmayı temelsizleştirdikçe Tanpınar'daki korkuya yol açan ön kabullerin yıkılmaya mahkûm olduğu aşikâr hâle gelir. Öyleyse “Aydaki Kadın” başlığının seçimi, Tanpınar'ın yazarlığındaki kadınsılaşıma endişesini aşmaya yönelik bir hamle olarak görülebilir. Bu konuya Süha Oğuzertem de Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı üzerine yazdığı bir incelemede kısaca değinmiş ve *Aydaki Kadın*'ın “I”daki yani bende/içimdeki kadını anlattığını iddia etmiştir (2018, s. 222). Bu meseleyi İngilizcede yapılan bir ses/söz oyunu yerine Tanpınar'ın edebî kaynaklarıyla kurduğu ilişki üzerinden açıklamak, temelleri daha sağlam bir yorum alanı açmaktadır.

Tanpınar romanlarının cinsiyete, toplumsal cinsiyete ve cinselliğe dair söylediklerinin değerlendirilmesinde *Aydaki Kadın*'daki Asım karakterinin çizilişi, önemli bir mihenk taşıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü tartışırken “Başka bir erkeklik mümkün mü?” sorusunu sormuş ve Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet'in, istikrarlı bir şekilde eril iktidardan pay almaya talip olmayı reddetmesini karşıhegemonik bir pratik olarak değerlendirmeyi önermiştim. Ne var ki Ahmet'i tasvir eden anlatıcının güvenilirliği sarsıldıkça, bu hegemonya karşıtı duruş ancak muğlak bir ihtimal olarak kalabiliyordu. Son romana geldiğimizde Tanpınar, eril iktidara ve bu iktidarın dayandığı toplumsal kabullere meydan okuyan en güçlü duruşun queer bir pozisyon olduğunu tesis eder. Asım, sınırlandırılmayan, tekil bir cinsiyet kimliğine ve cinsel

yönelime indirgenemeyen kimliğini tüm patolojikleştirici ve zelilleştirici söylemler karşısında muhafaza ederek normatif cinsiyet ve cinsellik düzeni karşısında hakiki bir alternatif sunar. Romanda bu alternatif varoluşun somutlaştığı sahne olarak Asım'ın dansı çarpıcıdır; onun dansıyla birlikte düşünülmesi gereken bir başka dans sahnesinde ise eski eşi Leyla odaktadır. Aşağıda bu dans sahnesiyle birlikte Leyla'nın romandaki erkeklerle kurduğu romantik ilişkileri ve bu ilişkilerin Leyla üzerindeki tahdit edici etkilerine bakmak yerinde olacaktır.

6.3 Aşkın yüceliğine şerh düşmek

Tanpınar romanlarının en belirgin ortak noktalarından biri, ana karakterin kavuşamadığı bir kadına beslediği aşkın yükünü taşımasıdır. *Aydaki Kadın*'daki başkahramanın büyük aşkı Leyla romanın ikinci bölümüne yayılan partinin ev sahipliğini yaptığı için, Selim'i yalıda dolanıp Leyla'yla karşılaştıkça kavuşulamayan aşkın yüküyle hesaplaşırken yakalarız. Bu romanın öncekilerden farkıysa aynı yükü Leyla'nın nasıl hesaplaştığını da kendi gözünden görmemizdir. Tanpınar değişen odaklanma tekniğini önceki romanlarda da yer yer kullanır, örneğin *Huzur*'da odağın Nuran'a kaydığını görürüz fakat bu kaymalar çok daha kısıtlıdır ve ender gerçekleşir. *Aydaki Kadın*'da ise Woolf ve Joyce gibi modernist romancıların etkisi güçlendikçe Tanpınar bilinç akışı tekniğine biraz daha yaklaşmış ve başkahraman dışındaki bazı karakterlerin, özellikle de Leyla'nın bakış açısına daha geniş yer ayırmıştır. Bu alt bölümde ağırlığı, Tanpınar'ın deyiimiyle “Leyla'nın kendi entrospeksiyonlarına” vereceğim (2017a, s. 290). Leyla'nın erkeklerle ilişkilerini onun gözlerinden izlemenin, ataerkil sistemde aşkın ve romantizmin kadınların tahakküm altına alınması için araçsallaştırılışını açığa çıkardığını iddia edeceğim.

Selim'in önceki romanların ana karakterlerinden izler taşıması gibi, Leyla da birçok açıdan önceki romanlarda âşık olunan kadın karakterlerin bir toplamı gibidir. Bir diğer deyişle o, Tanpınar'ın hem erkeklik icra eden kadınlarıyla hem de geleneksel kadınlık rollerini giyinen kadınlarıyla benzerlikler barındırır: *Mahur Beste*'deki Atiye gibi baba terbiyesiyle yetiştirilmiştir, *Huzur*'daki Nuran ve *Sahnenin Dışındakiler*'deki Sabiha gibi "inadına, sonuna kadar akıl"dır (Tanpınar, 2017a, 32). Bunların yanında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Pakize gibi ataerkil pazarlığa da girer. Asım'la evliliğinde ve Selim'le birlikteliğinde yaşadığı tüm mutsuzluklardan sonra, kendisini koruyup kollayacak, ona konforlu bir hayat sunabilecek bir erkekle hayatını birleşmek ister. Kuzeni Refik'le, kendisi için çocukluğunu geçirdiği yalıyı satın alıp döşediği, "bereket versin ki . . . sadece bir ev kadını" olarak yaşamasını sağladığı için evlenir (s. 142). Ancak bu pazarlığa girmek de Leyla'ya aradığı huzuru vermez. "Hiçbir zaman bu cins ev hanımlığına alışamadım" itirafında bulunan Leyla, kadınlara dayatılan toplumsal yükümlülüklerle uyumlu bir yaşamdan ve evlilikten tatmin olmadığını dile getirmektedir (s. 215). Her ne kadar kocası Refik "emniyetin kendisi" olsa da Leyla'nın onunla evliliğinde tam olarak mutlu olamamasının sebeplerinden biri de Selim'e beslediği hislerin tam olarak sönmemiş olmasıdır (s. 142). Refik'le evlendikleri hafta Selim'in kendisine hediye ettiği kolyeyi parti akşamı takan Leyla, Selim'e de onu unutmadığı mesajını vermeye çalışır. Bu mesajlar aracılığıyla Selim'le ilişkilerine dair hatıralar romanda ortaya çıktığındaysa kolyenin âdeta bir kelepçe gibi Leyla'nın özgürlüğünü sınırladığı anlaşılır.

Leyla'nın gözünde Selim'le birlikte olmak, kendisini iradesiz bir mahluka dönüştürmektedir:

Selim hiçbir izah istemedi. Hiçbir sual sormadı ve hiçbir sözüme inanmadı. Sadece beni istedi. Beni aldı. Daima bir başkasının, bütün dünyanın elinden

alıyormuş gibi aldı. Bir ay sadece bir harp ganimeti gibi hürriyetsiz, iradesiz, yalnız teslim olarak, bana verileni alarak, onun kolları arasında ve kendi içimde yaşadım. (s. 141-142)

Selim'in kendisine aşkı, Leyla'yı istenen ve alınan bir meta hâline getirir. Leyla'nın buradaki pozisyonu, Shulamith Firestone'un ataerki toplumdaki romantik aşk fikrine dair eleştirilerini anımsatır. *Cinselliğin Diyalektiği* kitabında Firestone, heteroseksüel romantik aşkın cinsel sınıflı sistemde yozlaşarak hasta bir tutkuya dönüştüğünü ve böylece kadınlar ve erkekler arasındaki güç dağılımı eşitsizliğini daha da perçinlediğini hatırlatır (1993, s. 157). Kadınların erkeklere psikolojik bakımdan bağımlı olmasının yanında romantiklik, onların kendilerini bu aldatmacadan kurtarabilmelerini sağlayacak güçte bir karakter geliştirmelerini de engeller (s. 157, 162). Tam da bu bağımlılıktan mustarip olan Leyla, bu sebeple “Ben biçare bir esirim. . . . Zincirsiz bir köle, cariye... Gidin. Benim hiçbir hürriyetim yoktur” diye düşünür (Tanpınar, 2017a, s. 141). Erkeklikte çuvallanmış, toplumsal cinsiyetin nasıl bir yüke dönüştüğünü bizzat deneyimlemiş olsa dahi Selim, romantiklik söz konusu olduğunda kadını hürriyetsiz kılan birine evrilebilmektedir.

Selim ve Leyla ilişkisinde romantizmin kadını nasıl hapsettiğinin en belirgin örneğini görmek için yine dans meselesine dönmek gerekir. Partide Leyla'nın tanımadığı, Oscar Wilde'ın hayaleti olabilecek genç bir adam yanına yaklaşır ve başka bir eğlence akşamında Leyla'nın çok güzel dans ettiğini, bu gece de onu oynarken izlemek istediğini söyler. Leyla önce utanır; o akşam çok sarhoş olduğunu, bu sefer ev sahibi olduğu için aynı şeyi tekrarlamasının ayıp olacağını açıklar. Bu açıklamayla karışan iç konuşmasında da dans ederek bir “delilik” yapmış olduğunu düşünerek kendini suçlar:

Demek Selim'den bunun için ayrıldım. . . . Hürriyetim, diyor, hürriyetim. Demek bunun için hürriyetimi istiyordum; üç gün sonra tanıyamayacağım bir yığın insanın karşısında göbek atmak için. Çok mu ayıp sanki diye birdenbire

şasıyor. . . . Bereket versin o gece Selim yoktu. O gece... O gece Selim'in yokluğu vardı. (s. 142-144)

Bu suçlamada kadınları terbiyeli davranmaya, vücutlarını gözden uzak tutmaya iten toplumsal baskının sesini duymakla kalmayız, Leyla için baskının kaynaklarından birinin Selim olduğunu anlarız. Dans, Leyla için, Salome ve Asım'daki gibi, bu baskıdan özgürleştiren ve sınır aşan bir eylemdir ancak Leyla bir yanıyla bu özgürlüğe talip olduğu için utanç duymaktadır. Diğer yanıylaysa müdanasızca kendi özgürlüğünü sahiplenir: Tanımadığı bu genç adama kendi hakkında izahat vermek zorunda olmadığını fark eder ve dans etmek ayıp mı diyerek yaptığından utanılacak bir şey olmadığını görür. Leyla'da bütün bu dans, utanç ve özgürlük meselelerinin iç içe geçmesine sebep olan olay, üstü kapalı imalarla yine Selim'e bağlanır. Bu imalar, ikisinin birlikte olduğu dönemde Leyla'nın bir gece, ortak arkadaşları Nuri ile dans ettiğini, bunu gören Selim'in de kıskançlığa kapılıp Leyla'yı suçladığını işaret eder. Nuri'nin bir otomobil kazasıyla ölümünün ardından bile Selim'in bu kıskançlıktan kurtulamaması; sonuçta Leyla'nın Nuri'yle dans ettiği için kendisini "zayıf" olmakla itham etmesine, iki aşkın arasının gittikçe bozulmasına ve ayrılmalarına kadar gider. Leyla'nın başka bir erkekle dans etmesinin böyle yıpratıcı sonuçlar doğurması, onun Selim'e beslediği hisleri anarken, "şefkat" ve "müşterek haz" gibi duyguların yanına daima neden bunları gölgeleyen "kıskançlığı", "korkuyu" ve "anlaşmazlığı" koyduğunu anlamamızı sağlar (s. 150, 244). Kadın karakter aşkın anlamını yeniden yazarken ona atfedilen kutsiyetin gizlediği sorunlara ışık tutar.

Aydaki Kadın'da, eril iktidarın yüceltildiği bir toplumda aşkın ve romantizmin kadın hayatı üzerindeki kısıtlayıcı ve baskılayıcı etkilerinin, Leyla'nın kendi bakış açısıyla aktarılması şu nedenle önemlidir: Tüm Tanpınar romanlarında kadınlar, eşikte kalan, yaralı, başarısız, tamamlanamamış erkeklik kimliklerine sahip başkahramanlar için bu eksikliği giderme, tamamlanma ihtimalinin taşıyıcısıdır.

Bu ihtimal sürekli boşa çıkarılsa da, tam olmanın imkânsız bir vaat olduğu sonucuna hep varılsa da yekparelik arzusuyla bu kadınların peşinde koşma çabası tükenmez.

Bu konuda Gürbilek de şöyle yazar:

Bütüne dönmenin imkânsızlığını başından hissettiren bir romandır *Aydaki Kadın*. Ama kadınlar, bu parçalanmış dünyada da, imgesel birlik arzusunun cisimleştiği birer simge olmaya devam eder. Esas hayatını tıpkı *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi zihninin bir köşesinde sürdüren Selim için Leyla, yarım kalmış bir kavuşma, bir bütünleşme vaadinin, kültürün ve geçmişin birlikte vaat ettiklerinin çehresidir; tıpkı *Huzur*'un Nuran'ı gibi. (2005, s. 21-22)

Leyla'nın Selim'in gözünde, yekpareliği yakalama olasılığının simgesi olduğu yönündeki tespitler yerindedir. Zira romanda Selim için Leyla'yla birlikteliğinin, tüm kıskançlıklara ve şüphelere rağmen güçlendirici olduğunu görmek mümkün: “Leyla arkamda iken ne kadar mesut ve kuvvetliydim. Kendimi dev sanabilirdim. . . . Kendi kendime yetiyordum. Leyla bana yetiyordu. O benim sonsuz imparatorluğumdu...” (Tanpınar, 2017a, s. 156-157). Bununla birlikte, *Aydaki Kadın*'ın Gürbilek'in tespitlerinin ötesine geçen bir yanı olduğu da açıktır. Kamera bu romanda ilk kez geniş bir biçimde kadın karakterin içine döndüğü için, Selim'i kuvvetlendiren birlikteliğin, Leyla'yı kuvvetsizleştirdiği gerçeği su yüzüne çıkmaktadır. Yüzünü modernizme dönerken Osmanlı geleneğiyle bağlarını kesmeyen bir yazar olarak Tanpınar, divan şiirindeki gibi kavuşulamayan maşukun âşıktaki değerini her romanında yüceltirken, bu kez madalyonun öbür yüzünü de çevirmiş ve âşık olunan kadın için bu yüceltilmenin bir mahpushane hâline gelebildiğini ortaya koymuştur.

Aydaki Kadın'da Leyla aracılığıyla heteroseksüel aşkın yüceliğine bir şerh konmasının ikinci bir önemi daha vardır. Yukarıda Asım ve Şaban'ı ele alırken değindiğim gibi iki erkeğin birlikteliği hastalıkla damgalanıyor, böyle bir ilişkinin içinde olmak Asım'a zavallılık ve utanç gibi küçültücü duyguların atfedilmesine sebep oluyordu. Roman bir yandan eşcinsel ilişkiye yönelik böyle bir ötekileştirici söylemi barındırırken diğer yandan Asım'ı güzel, güçlü ve sevilebilecek bir adam

olarak göstererek heteronormatifliğin çelişkilerini teşhir ediyor, eşcinselliği hem marjinalleştiren hem de normalleştiren heterojen bir bakışı yansıtıyordu. Eşcinsel ilişki konusunda böyle ikircimli bir tavrı barındıran romanın, Selim ve Leyla veya Refik ve Leyla üzerinden bir heteroseksüel ilişki güzellemesi yapmaması gözden kaçırılmamalıdır. Böylece roman, “hasta” eşcinsellik-“sağlıklı” heteroseksüellik karşıtlığının içini bir kez daha boşaltır çünkü Leyla’dan anladığımız kadarıyla, heteroseksüelliğin, bilhassa ataerkinin içinde yaşayan bir kadın için “sağlıksız” denebilecek etkileri ve sonuçları vardır. Üstelik bu dertten mustarip olan tek kadının Leyla olmaması, bu iddiayı sağlamlaştırır. Partiye davetli olan diğer kadınların, örneğin parti esnasında kocasından tokat yiyen Adrienne’nin, “hasta, sarhoş . . . ve alabildiğine müteşebbis” kocasıyla Sabiha’nın benzer sorunları paylaştığı imlenir (s. 159). Bu ortak payda bulunduğu, sorunun hemcinsinle birlikte olmaktan değil, romantik ilişkilerde eşitliksiz bir dinamik yaratarak toplumsal düzende ezilen kesimlerin aşta da ezilmesine sebep olan eril iktidardan kaynaklandığı vazih olur.

Leyla’nın buradaki okumasından hareketle *Aydaki Kadın*’ın geneline dair şöyle bir tespite varılabilir: Romanda âşık olunan bir kadın olarak Leyla’ya büyük bir değer atfedilir. Leyla’nın ilk kocası Asım’ın queer kimliği açıkça zellileştirilir. Onun büyük aşkı Selim, erkeklikte başarılı olamamış bir kaybeden olarak çizilir. Ancak elimizdeki taslak bir roman olmasının getirdiği zorlukları aşmaya çalışarak metindeki daha derin imaları takip ettiğimizde, bu yüzeysel çerçevenin dışına taşan, cinsellik ve cinsiyete dair genel kabul ve kalıpların ötesine geçen bir eserle karşılaşırız. Bu imalar, Selim, Asım ve Leyla karakterlerinin üzerine yeniden düşünüldüğünde somutluk kazanmaktadır. Böylece erkeklikte çuvalamanın hegemonik sistemlere dair bir muhâlefeti barındıran özgürleştirici tarafı, queer varoluşun bir oda dolusu insanı kendine hayran bırakacak güzelliği ve cinsel

normatifliğe dair 6n kabulleri yıkacak gücü ve kutsanan heteroseksüel aşkın kadınların hayatındaki yıkıcı yönleri açığa çıkarılabilir. Bölümün girişinde tartışmaya geri dönerek, *Aydaki Kadın*'ın üzerine yeterince çalışılmamış bir roman olmasında, bu yüzleşmeden kaçınma çabasının etkili olduğu söylenebilir. Burada önerilen okuma, romanı çevreleyen ilgisizliği biraz da olsa telafi etmeyi hedeflerken okurları, metindeki erkeklik, kadınlık ve queer kimliklerinin temsillerini tüm imalarıyla birlikte düşünmeye davet eder.



BÖLÜM 7

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sonlarla, yazdıklarını bitirmekle arasının çok iyi olmadığı bir sır değildir. Günlüğünde hastalık, parasızlık ve kadınsızlığın yanında en çok dert yandığı mesele eserlerini tamamlayamamaktır (2018a). “Hiçbir fikri sonuna kadar götüremeyecek, iki satır dahi yazamayacak hâldeyim” (22 Kasım 1953, s. 113). “Hayatımda her şey yarım ve parça parça” (24 Temmuz 1954, s. 116). “Eserim bitmemiş, yoluna dahi girmemiş” (7 Aralık 1958, s. 135). “Şiirlerim, romanlarım hikâyelerim tamamlanacak mı?” (6 Ocak 1959, s. 142). “Masamın başında hemen hemen beyhude oturuyorum. Roman birdenbire tükendi içimde. Şiirlere ve diğer şeylere yaklaşımaya cesaretim yok” (9 Ocak 1959, s. 144). “Ne piyes, ne Yahya Kemal’ler, ne *M. Teste*, ne roman, ne Türk edebiyatı makalesi, ne de öbür yazılar ve şiirler bitiyor” (27 Ocak 1959, s. 147). “*Beş Şehir*’i, *Şiirler*’i, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü bir neşredebilsem. Bir de para kazanmak için şu romanı tamamlasam” (12 Eylül 1960, s. 213). “Hiçbir şeyi bitiremiyorum. . . . Hiçbir şeyi bitirmeden ölmek istemiyorum” (8 Mayıs 1961, s. 278). Yıllar boyunca yazdıklarının sonunu getirememek konusunda endişe etmiş, korkulara kapılmış bir yazarın romanları hakkında yapılmış bir çalışmanın sonuç bölümünü hazırlamak, bir açıdan ironik olabilir. Bu ironik durumla son bölümde baş etmeye çalışılırken, tezde ele alınan Tanpınar romanlarında erkekliklerin temsil biçimleri ve bu temsillerin yazınsal ve kültürel imaları açıklanacaktır. Buna ek olarak, hem Tanpınar'ın romanlarının hem de bu romanlarda birer eser ortaya koymaya çalışan başkahramanların eserlerinin yarım kalması ile romanlarda inşa edilen erkekliklerin tamamlanmaması arasındaki ilişkinin üzerinde durulacaktır.

Bu doktora tez çalışması, Tanpınar romanlarında erkekliklerin, erkek, kadın ve queer karakterler tarafından nasıl icra edildiğini anlama ve anlamlandırma çabasından doğmuştur. Romanlarda öne çıkarılan erkeklik kurguları, olgunlaşmış, bütünlüklü, muktedir nitelikler taşımamaktadır. Aksine yazar, kemale eremeyen ve kendini yapamayan erkeklikleri defaatle eserlerinin merkezine oturtur. Buradan hareketle, *Mahur Beste*'de Behçet Bey'in, *Huzur*'da Mümtaz'ın, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri'nin ve *Aydaki Kadın*'da Selim'in toplumsal olarak kabul gören erkeklik kimliklerini inşa edememesinin, onları erkeklik normlarıyla sürekli müzakere ve mücadele hâlinde bıraktığı ileri sürülmüştür. Romanların, cinsiyet hiyerarşisinin dışına itilen karakterler aracılığıyla, bu hiyerarşinin yol açtığı tahakküm ilişkilerinin üretimini, yayılmasını ve yerleşikleşmesini tahkik ettiği, hatta geçerliliğini çürüttüğü tespit edilmiştir.

Tanpınar'ın roman başkışilerinin farklı erkeklikler sergileyen diğer erkek karakterlerle kurdukları eştoplumsal bağlar; yani, hamilik, babalık ve arkadaşlık ilişkileri de incelemeye eklendiğinde, romanlarda örnek alınan ve tamamlanmış bir erkeklik inşasına çok yaklaşan karakterlerin bile bu ideale erişemeyerek eksik bırakıldıkları açığa çıkmıştır. Böylece tamamlanmış bir erkeklik modelinin imkânsızlığını konu eden romanlar, bu modelin içerdiği ve dışladığı nitelikleri sorgulamaya tabi tutar. Erkeğin erkek olarak tanımlanabilmesinin kadınların baskılanmasından, şiddetin gerekçelendirilmesinden, savaşkanlığın yüceltilmesinden, homofobinin doğallaştırılmasından ve hastalığın zaaf olarak kodlanmasından geçtiği görünür kılınır ve bu kurgunun erkeklik yapmanın tek doğru yolu olarak onaylanması tartışmaya açılır. Erkekliğin bu nitelikleri barındırmasının bir zorunluluk hâle gelmesinin hem erkek hem de kadın karakterler üzerindeki yıpratıcı etkilerine dikkat

çekilmesi, verili toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yeniden düzenlenmesine yönelik bir çağrıyla imler.

Yazarın çağrısına kulak vererek odağı kadın karakterlere çevirmek, romanlarda “erkeklik yapmanın” yalnızca erkek karakterlerle kısıtlı tutulmadığını göstermiştir. Bilhassa Tanpınar’ın nehir anlatısını oluşturan *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*’deki Atiye, Macide, Nuran ve Sabiha karakterleri, romanlarda egemen erkeklik değerleri olarak öne çıkarılan nitelikleri erkek karakterlerden daha kolay benimseyip kimliklerinin bir parçası olarak içselleştirirken toplumsal cinsiyetin doğal veya kromozomal kökenlere bağlı olarak şekillenmediğini hatırlatırlar. Kadın karakterlerin erkeklik icralarının tartışılması, hem erkeklerle erkeklikleri ayırıştırma imkân tanımış hem de toplumsal cinsiyet düzenini baştan aşağı sorgulamaya açmanın gerekliliğini açığa çıkarmıştır.

Tanpınar romanlarında bu sorgulamanın izini sürmeye tezin ikinci bölümünde, ilk roman *Mahur Beste*’den başlanmıştır. Behçet Bey adlı yaşlı bir adamın, Osmanlı’nın son dönemine denk düşen büyüme çağına dair anılarından oluşan bu romanda öncelikle, başkahraman ile babası İsmail Molla arasındaki çatışmaya odaklanılmıştır. Baba-oğul arasındaki girift ilişkinin hem romandaki diğer karakterler hem de roman üzerine yazan eleştirmenler tarafından ezen-ezilen veya güçlü-güçsüz gibi ikili karşıtlıklara indirgenmesi sorunsallaştırılmıştır. Kendine özgü bir karakteri, yetenekleri ve güçlü yanları olan Behçet Bey roman boyunca, toplumsal olarak yüceltilen erkeklik biçimleriyle uyum göstermediği için silik, beceriksiz ve aciz biri olarak tanımlanır. Babasıyla kaybedenin sürekli kendisi olduğu bir savaşa girişmediği, üstün elin birinden ötekine geçebildiği karmaşık bir bağ kurdukları da aynı sebeple görmezden gelinir. Dahası, romanda İsmail Molla’yı yaşadığı çevrede saygın bir erkek konumuna yerleştiren niteliklerin kadınların ve

ötekileştirilmiş erkekliklerin baskılanmasına yol açtığı teşhir edilerek babanın iktidarı köklerinden sarsılmaktadır. Dolayısıyla yalnızca Behçet Bey'in acziyetle damgalanması değil, Molla'nın itibardan ibaret sayılması da problemlidir. Bu iki karakterin erkeklik kimliklerinin eleştirel bir çerçevede değerlendirilmesi, romanın hakkındaki egemen okumaların ötesine geçebilecek yolu açarak yeni bir tartışma zemini oluşturur.

Mahur Beste incelemesinin ikinci kısmında erkekliğin kültürel olarak imal edilmişliğini hatırlatacak şekilde, bir kadın karakterin de erkeklik icra edebildiği tartışılmıştır. Behçet Bey'in karısı Atiye'nin romanda erkek işi olarak kodlanan uğraşlarla iştigal ederek kendi kimliğini kurduğu, onun ancak erkekleşerek güç kazanabilmesinin bir sorun olarak gündeme geldiği açıklanmıştır. Hem Atiye hem de Behçet'in hayatında babalarının etkisi çok büyükken, babasız yetişmenin cinsiyet kimliklerinin şekillenmesine nasıl tesir ettiğini görmek için son olarak Sabri Hoca ele alınmıştır. Behçet Beylerin aile dostu olan bu karakter, babalarını sembolik olarak öldürmüş ve onların otoritesinden bağımsızlaşabilmiş olsa dahi, "kendini yapmış" bir adama dönüşmemiştir. Babasıyla sürekli mücadele etmek zorunda kalan Behçet Bey'in yanı sıra bu mücadeleyi aşmış olan Sabri Hoca'nın da eksiksiz bir erkeklik kimliği kuramadığının ortaya konması, sorunun bu karakterlerin şahsi kusurlarından değil, erkekliğe dair ön yargılardan kaynaklandığını işaret eder. Yazar böylece, erkeklikle ilgili kültürel standartların muhasebesini ilk romandan başlatmış olur.

Tezin üçüncü bölümünde, bu muhasebeyi hastalık ekseninde sürdüren *Huzur* romanı, ondan yaklaşık yetmiş yıl sonra yayımlanan ve ortak karakterleri barındıran *Suat'ın Mektubu* ile birlikte incelenmiştir. Bu iki eserde Mümtaz, Nuran, Macide ve Suat karakterlerinin cinsiyet kimliklerinin kuruluşunda, hastalık karşısındaki tutumlarının belirleyici olduğu ileri sürülmüştür. Kendisine babalık eden İhsan'ın

hastalığıyla baş etmekte zorlanan ve İhsan'dan devraldığı aile reisliği görevini sahiplenemeyen Mümtaz, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki geçiş dönemine sıkışırken eşikte kalmış bir erkekliğe de hapsolür. Mümtaz'ın hayatında sarsıcı etkileri olan Suat karakteri de İhsan gibi ciddi bir hastalıkla boğuşmakta, verem tedavisi görmektedir. Bu hastalığın Suat'ın erkeklik kimliğini nasıl şekillendirdiğine yakından bakıldığında, onun Mümtaz'la ortak dertlerden mustarip olduğu açığa çıkar. O da ailesine karşı sorumluluk almakta ve toplumsal olarak kabul gören erkeklik niteliklerini benimsemekte sorun yaşar. Suat'ın bu sorunlarla yüzleşme şekli ise onu Mümtaz'dan ayırır. Bu yolda Suat, hastalığını bahane ederek cinsiyete dair kültürel normların sınırlarını aşar ve “aşırı” erkeklik sergiler. Roman kişilerinin hastalık karşısındaki tavırlarını kıyaslarken, kadın karakterlere de bakmak dikkat çekici veriler sunmuştur. Mümtaz kararsızlıklarını aşamaz ve eyleme geçemezken Macide ve Nuran onun sergileyemediğı eylemliliğı sergileyerek yakınlarının hastalıklarını iyileştirecek adımları atma cesaretini gösterir. Ne var ki bu iki kadın, ancak kadınlara dayatılan geleneksel rolleri, annelik ve eşlik “görevlerini” ifa ettikleri zaman kararlılıklarını ortaya koyan karakterler olarak öne çıkabilirler. Yazarın kadın karakterlerini zayıflık ve edilgenlikle tanımlamaması kayda değerdir, fakat toplumsal normların kısıtlayıcı standartlarından tamamen sıyrılamadığı da aşikârdır. Romanda hastalıklar ve toplumsal cinsiyet arasındaki yakın ilişkiyi tahlil etmek, Tanpınar'ın Avrupa yazınıyla kurduğı yakın ilişkiyi anlamlandıracak anahtarı da sunar. Okuru olduğı Avrupalı çağdaşlarının yolunu izleyerek arada kalmışlığı ve tam olamamışlığı eserinin merkezine yerleştiren romancı, kendi edebiyatını modernist yazının bir parçası hâline getirmeye çalışır. Bunu yaparken Batı'da üretilen hastalık anlatılarını temellük ederek model aldığı edebî geleneğı yalnızca taklit etmediğini, onu sahiplenirken dönüştürdüğünü kanıtlar.

Tanpınar'ın Avrupalı çağdaşlarıyla bir diğer ortak yanı, dünya savaşlarını romanlarının temel meselelerinden biri hâline getirmesidir. *Huzur*'da Mümtaz'ın Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Anadolu işgal edildiğinde ailesini kaybettiğini öğrenir, İkinci Dünya Savaşı'nın ilanıyla sarsıldığına tanık oluruz. Üçüncü roman *Sahnenin Dışındakiler*'de ise ana karakter Cemal'in Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıntılarıyla yıpranmış, Anadolu'da örgütlenen Kurtuluş Savaşı'nın çeperinde kalmış İstanbul'daki maceralarına eşlik ederiz. Bu eserin irdelendiği dördüncü bölümde temel iddia, erkeklik, milliyetçilik ve militarizm arasındaki bağların, savaşa dışardan bakan bu romanda sorgulamaya açıldığıdır. Başkahraman Cemal'in, kendini ulus savunusuna adayan bir karakter olarak değil, Millî Mücadele örgütlenmesi için çalışan ağabeylerinin ısrarları sebebiyle onlara isteksizce yardım eden bir genç adam olarak çizilmesi, onu söz konusu sorgulamanın taşıyıcısı hâline getirir. Cemal, etrafında şekillenen vatani koruma faaliyetinin ciddiyetine dair iç çatışmalara kapıldıkça, erkekliğin doğal olarak savaşkanlığı ve millî değerlerin içselleştirilmesini doğurmadığını görmek kolaylaşır. Dahası roman, Cemal'e vatani görevlerini hatırlatarak bunları ifa etmeye davet eden ağabeyleri İhsan ve Muhlis'i zaafarla donatarak millî kahraman idealini de aşındırır. İhsan'ın kendini dava adamı olarak görememesi, Muhlis'inse kleptoman ve fetişist olduğunun meydana çıkması, romanın vatanperver erkeklik kurgularının güvenilirliğini sarsar. Böylece *Sahnenin Dışındakiler*, yurtsever erkeklerin kahramanlıklarını yücelterek millî duyguları alevlendirmeyi hedefleyen Kurtuluş Savaşı anlatılarının aksine, savaşın yarattığı tedirginliklere, tereddütlere ve muğlaklıklara odaklanan bir roman hâlini alır.

Bu ayrıkçı Kurtuluş Savaşı anlatısının arzulanan ama kavuşulamayan kadın karakteri Sabiha, tüm erkekler gelgitli bir ruh hâliyle boğuşurken, romanda kendini yapmaya en çok yaklaşan kişi olur. Ona âşık olan Cemal ve İhsan Millî Mücadele

içindeki yerlerini bir türlü bulamaz; Sabiha ise çocukken aklına koyduğu hayali romanın sonunda gerçekleştirerek tiyatro sahnesine çıkmayı başarır. *Mahur Beste*'nin Atiye'sini andıracak şekilde metinde birkaç kez erkeğe benzetilen, erkek olmak istediğini dile getiren Sabiha, erkekliğin doğal bir özden gelmediğini bir kez daha hatırlatır.

Sabiha gibi tiyatro merakı olan bir diğer karakterle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde okur karşısına çıkar. Başroldeki Hayri İrdal, gençliğinde kumpanyalarda çalışmış fakat oyunculuk yeteneğini sahnelerde değil, gerçek hayatında sürdürmeye yönelmiş bir adam olarak okur karşısına çıkar. Tezin beşinci bölümünde bu romanda bürokratik yapılanmaların erkeklikten beslenecek ve erkekliği besleyecek şekilde kurulduğuna dikkat çekilerek, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bürokrasinin cinsiyetliliğini vurgulayan bir kurum olarak romanda yerini aldığı ileri sürülmüştür. Hayri İrdal oyunculuk yeteneğini sergileyip bilirkişi rolünü oynadıkça bu kurumda yükselir ve iktidar sahibi bir erkek konumuna gelir. Enstitü güçlendikçe Hayri de güçlenir fakat roman, her adımda bu gücün sağlam bir dayanağı olmadığını, kurumun yalanlar üzerine inşa edildiğini ifşa ederek Hayri'nin otoritesini de boşluğa düşürür. Bir diğer deyişle enstitünün temellerinin sarsılması, burada üretilen eril iktidarın da temellerini sarsmaktadır. Eril iktidar, varlığını koruyabilmek için gücü elinde tutmasa da mevcut güç ilişkilerinden kazanç sağlayan öznelerin iş birliğine muhtaçtır. Romanda, Doktor Ramiz ve Hayri'nin karısı Pakize böyle bir iş birliğinden beslenenler olarak eleştiri oklarının hedefi olurlar. Hegemonik konuma bizzat geçemeseler de Hayri'nin yöresinde kalıp onun yükselişini desteklemeleri, onların toplum içindeki yerinde de nispi bir iyileşme yaratır. Ancak bu iki karakterin desteklerinin de taklitten ibaret olduğunun teşhir edilmesi, eril hegemonyanın dayanaklarına bir darbe daha vurmuş olur.

hicvedilirken, bu hiyerarşik yapılanmalar içinde iktidar hevesine kapılmayan alternatif bir erkeklik kurmanın mümkün olup olmadığı sorusu da sorulur. Enstitüye olabildiğince uzak kalarak kendi hayatını kuran Ahmet, romanın bu soruya verdiği yanıttır. Hayri'nin oğlu Ahmet'in elinde tüm imkânlar olmasına rağmen eril iktidara talip olmaması, bu imkânları bilinçli olarak reddetmesi, karşıhegemonik bir erkeklik kurgusunun mümkün olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Ancak bu karakterin anlatının çeperinde kalması, babasından başka kimseyle iletişime geçerken gösterilmemesi ve Hayri'nin güvenilmez bir anlatıcı olabileceğini düşündürecek detayların okurlarla paylaşılması, Ahmet'in babasının zihin dünyasında yaşayan bir hayal olabileceğini de akıllara getirir. Bu sebeple Ahmet'in varlığı ve onunla temsil edilen karşıhegemonik erkeklik, romanda tam olarak somutlaşamayan bir ihtimal olarak kalır.

Tanpınar'ın hayattayken yayımlatabildiği son romanında, eril iktidara dayalı cinsiyet düzeninde alternatif bir varoluşun mümkün olup olamayacağına dair sorulara daha muallak cevaplar verilirken, yayımlatamadığı roman taslağı *Aydaki Kadın*'da, aranan yanıtın queer kimlikte yattığı ortaya konur. Çalışmanın altıncı bölümünde *Aydaki Kadın*'ın cinsiyet kimlikleri ve cinsel yönelimler hakkındaki kalıp yargılara ve özcü şablonlara yönelik en güçlü direnişi barındıran Tanpınar romanı olduğu öne sürülmüştür. Bu savı açıklarken öncelikle başkahraman Selim'in, çuvallamış bir erkek olarak çizildiği için önceki romanların ana karakterleriyle benzerlikler taşıdığına, ancak onlardan temel bir noktada ayrıştığına değinilmiştir. İlk kez Selim'de, eksik erkekliği onarmaya yönelik herhangi bir girişimde bulunmaktan dahi vazgeçmiş bir erkeklikle karşılaşırız. Bu vazgeçişle Selim, erkeklikte “başarısız” olmanın olumsuz etkilerinin ötesini görmemizi kolaylaştırır. Başarısızlıktan,

hegemonik cinsiyet rejimine yerleşmeyen, eril iktidarı kesintiye uğratan bir başkaldırı alanı açılır. Gelgelelim Selim'in kendisi için böyle bir alanı açarken zaman zaman mizojini ve homofobiyi yeniden üretmekten kaçınamaması, çuvallanmış erkekliğin normatif cinsiyet düzeni karşısındaki muhalefetini aksatır. Norm ile uzlaşmak konusunda daha güçlü bir direniş için, queerin alanına girmek gerekir, bunu da Asım karakterinde buluruz. Selim'in lise arkadaşı hem erkekliği en üstün hâliyle icra edip hem de queer kimliğini başkalarını hayran bırakacak şekilde sergilerken, heteronormatif ve cinsiyet-normatif rejimin hakikatini sarsıntıya uğratır. Rejimin ürettiği kadın-erkek, heteroseksüel-eşcinsel ayrımlarını, Asım'ın akışkan kimliğiyle ayrıştırılamaz hâle getiren yazar, son romanında böylece cinsiyet düzeninin sınırlarını açıktan açığa zorlamıştır. Bu zorlamanın bir uzantısı olarak kadın karakterin sesine de en geniş yer ayrılan roman *Aydaki Kadın* olur. Her Tanpınar romanında yüceltilen aşk, bu kez kadın karakterin gözünden, başka bir yönüyle anlatılır. Leyla'nın okurlara açılan iç dünyası, Selim'le birlikteliğinin kendisini kıskançlığın, korkunun ve geçimsizliğin içine esir ettiğini su yüzüne çıkarır. Önceki eserlerde kırılğan ve yaralı erkekler için yaralarını sağaltma vaadini taşıyan bir ihtimal olarak beliren aşk, *Aydaki Kadın*'ın kadın kahramanı için bir baskı aracına dönüşür. Romanın bu vurgusu, tahakküme dayalı bir cinsiyet düzeni varlığını koruduğu müddetçe, romantik ilişkilerin erkekler ve kadınlar arasındaki eşitsiz yapılanmadan münezzeh olamayacağını imler.

Aydaki Kadın'da Leyla'nın Selim'le aşkı, diğer Tanpınar romanlarındaki gibi mutlu sonla bitmez ve kahramanların hayatları boyunca taşıyacağı bir yüke dönüşür. Selim için bu yük, parasızlık derdi ve yazmakta olduğu romanı bitirememe kaygısıyla iyice ağırlaşır. *İflas* romanının müsveddeleriyle boğuşan Selim'e benzer şeklide Tanpınar romanlarının tüm başkahramanları, yazarlıkla iştilal ederler.

Huzur'da Mümtaz, Şeyh Galib üzerine bir kitap yazmaktadır; *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, beş perdelik bir trajedi üzerine çalışmıştır; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri, Şeyh Ahmet Zamanî Efendi hakkında bir biyografi yayımlamıştır. *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i burada bir istisna oluşturur çünkü kendisini bir eser ortaya koymak üzere kalem oynatırken görmeyiz. Yine de romanın sonunda yazar-anlatıcı, başkahramanına yazdığı mektupta, ona “benim yaptığım, sizden dinlediğim gibi hikâyenizdir” ve “siz Şehrazat, ben Bağdat Halifesi oldum” gibi cümlelerle seslenerek, elimizdeki metni Behçet Bey'in anlattıklarına dayanarak ürettiğini itiraf eder (Tanpınar, 2012, s. 153, 156). Öyleyse *Mahur Beste*, yazarın olduğu kadar Behçet Bey'in de eseri sayılabilir. Romanların içinde ortaya çıkan bu eserlerin ortak noktası, hepsinin bir yönüyle eksik kalmasıdır. *Mahur Beste*'deki mektuptan, Behçet Bey ile yazarın ortak çalışmasının tamamlanmadığı, karakterin yazarına onu “unuttuğ[u], yarım bıraktığ[ı]” için sitem ettiği anlaşılır (s. 160). *Huzur*'da Mümtaz epeydir romana bir sayfa dahi yazamamaktan şikâyetçidir ve “galiba yazamayacağım” düşüncesiyle umutsuzluğa kapılır (Tanpınar, 2005, s. 332). *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, tıbbiyede okurken yazmaya başladığı trajedinin sonunu getirmediğini söyler (Tanpınar, 2017c, s. 11). *Aydaki Kadın*'daki *İflas*'ın müsveddeleri de roman boyunca Selim'in masasında sürünür (Tanpınar, 2017a, s. 35). Bunların aksine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Şeyh Ahmet Zamanî Efendi biyografisi yarım kalmaz. On yedinci yüzyılda yaşamış bir âlimin hayatını anlatan bu kitap yayımlandığında, yazarına ülke içinde ve dışında büyük tanınırlık bile kazandırır (Tanpınar, 2009, s. 8-9). Oysa Şeyh Ahmet Zamanî diye birisi yoktur, hiç olmamıştır. Dolayısıyla tarihî gerçekliğe dayandığını iddia eden bu eserde de bir eksik vardır: tarihi figürün kendisi. “Tanpınar'ın eksik sanatçıları” olarak adlandırdığı başkahramanları inceleyen Jale Parla, buradaki natamamlığı açıklarken,

roman kişilerinin modernist sanatçılar gibi sonsuz bir başkalaşım arzusu taşıdıklarını, bu nedenle hiçbir zaman tatmin olamadıklarını ve mutlu yaratıcılıktan nasiplerini almadıklarını yazar (s. 2012, s. 20). Ben bu tatminsizliğin ve mutsuzluğun cinsiyetli bir tarafı olduğunu düşünüyorum. Nitekim bahsi geçen eser içi eserlerin eksikleri ile yazarlarının eksik kalan erkeklik inşaları arasındaki paralellik tesadüfi değildir. Bu paralelliği yakalamak için, romanlarda yazarlık ve erkeklik arasında bir ilişki kurulduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Örneğin *Aydaki Kadın*'da Selim'in yazarlığa heveslenişine yol açan olayları hatırlayalım: Selim, lise öğrencisiyken komşuları Zümrüt Hanım'ın davetleri üzerine onunla birlikte olur. Bu ilk cinsel deneyimle birlikte Selim, "artık erkek oldu[ğunu]" düşünür (Tanpınar, 2017a, s. 59). Onu erkek yapan bu maceranın sonucunda "sadece okumanın verdiği zevkle yetinemeyeceğini" anlar ve "içinde tahlil ifriti kımıldanmış" olduğu için o güne kadar roman okurken, artık roman yazmak istediğine karar verir (s. 79). Böylece "erkek olmak" ve "yazar olmak" iç içe geçer. Henüz genç olduğu için Selim'in bir yığın eksikliği vardır; o, tecrübesiz ve hayatın yabancısıdır (s. 79-80). Bu nedenle içinde hareketlenen tahlil ifritini dindirecek romanları yazmaya derhâl başlayamayacağını farkındadır. Ne var ki yılların geçmesi, Selim'in erkeklik kimliğindeki eksikleri gidermez veya tecrübesizliğini telafi etmez. Yazarsal otorite bir türlü kazanılamaz. Diğer kahramanlar için de durum pek farklı değildir. Onlar da erkekliklerini "olması gerektiği gibi" kuramazlar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri'sindeki gibi "ideal" erkeklik kurgusuna yaklaşıldığında bile bu idealin içi boşaltılır. Erkeklikleri tamamlanamayan bu yazarların eserleri de eksik kalmaya mahkûm olur.

Tamamlanamayan eserlerden söz ederken yalnızca Tanpınar romanlarının içinde üretilen metinlere değil, Tanpınar romanlarının kendisine de bakmak gerekir.

Bunların sonunda kapanışın ya hiç olmadığı ya da aceleye getirildiği kolaylıkla görülecektir. *Aydaki Kadın*’ı tamamlamaya yazarın ömrünün yetmediği, *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler*’in uzun yıllar tefrikada kaldığı bilinmektedir. Bu bağlamda *Aydaki Kadın*’ın Selim’le Asım’ın Kırklareli’nde askerlik yaptığı dönemden bir anıyla kesilmesinde, *Mahur Beste*’de hikâyenin Behçet Bey’in çevresindeki insanlara açılarak dağılmasında ve sonuçta toparlanmamasında, *Sahnenin Dışındakilerde* ise Cemal’in Muhlis Bey’in peşinden romandan çıkmasıyla sonucun havada kalmasında, bu metinlerin yazar hayattayken kitaplaşmaması etkili olmuş olabilir. Ancak *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi Tanpınar’ın kitaplaştırdığı romanlarda da benzer bir durumla karşılaşmamız, bu eserlerdeki kapanış yoksunluğunun başka bir ortak sebebi olması gerektiğini işaret eder. Parla’nın vurguladığı gibi “gerek *Huzur*’un, gerekse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün sonu, tüm roman anlatılarının en muğlak sonları arasında sayılabilir” (2007, s. 295). *Huzur*’un sonunda Mümtaz’a veya İhsan’a tam olarak ne olduğunun açıklanmaması, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün ise Hayri İrdal’ın “Halit Ayarcı’yı bir daha ancak, korkunç bir otomobil kazasından sonra, kaldırıldığı evinde, yatağında görebildim” cümlesiyle, okurları bir açıklama beklentisinde bırakarak bitmesi, bu muğlaklığı ağırlaştırır (Tanpınar, 2009, s. 368). Tanpınar günlüğünde, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü kitaplaştırmadan önce yapmayı planladığı değişiklikleri listelemiş, bu listeye romanın sonunu da eklemiştir (2018a, s. 219). Romanın son kısmını tam olarak tasarlamadığını da burada itiraf etmiştir fakat sonuçta kitabı “hiçbir şey ilave etmeden, hiçbir şey değiştirmeden matbaaya yollamağa” karar verir (s. 256, 260). Bu kararda, parasızlık derdi ve romanın yayımlanmasıyla gelecek maddi rahatlık umudu kadar, romandaki mevcut bitmemişlik duygusunun işlevselliği de etkili olmuştur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndekine benzer bir durum, *Huzur* için de geçerlidir: Tezin üçüncü

bölümünde değindiğim gibi romanın Almanca çevirmeni Christoph K. Neumann, *Huzur*'un bitirilmediğini, yazarın metni tashihleri yapmadan yayımladığını savunur (2010). Hem *Huzur*'da, hem *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde hem de daha geç kitaplaşan diğer üç romandaki bitmemişlik hali, romanlardaki içerik ile biçimin uyumlu olmasını sağlar. Tanpınar romanları, tamamlanamayan erkekliklerin romanlarıdır; erkek olmak “bitmediği” için romanlar da “bitmez”. Tatmin edici bir kapanıştan mahrum bırakılan okurlar, metindeki boşlukta kahramanların cinsiyet kimliğindeki eksikliğin yankılandığını sezebilirler.

Tanpınar'ın bitmeyen romanlarını tez boyunca tartışırken, eserlerin eril iktidarı hedef alan ve hiyerarşik cinsiyet mimarisini sorunsallaştıran taraflarını öne çıkardım. Bu sorunsallaştırmanın Tanpınar yazınının dikkate değer bir veçhesi olduğunu savunmakla birlikte, yazarın tutarlı ve bütünlüklü bir profeminist duruş sergilediği gibi genelleyici bir sonuca sıçrayamayacağımızı vurgulamam gerekir. Zira Tanpınar gibi karmaşık, ikircimli, tek bir bakışa indirgenemeyecek romanlar yazan bir yazarın eserlerinde, bir şey söylenirken hep o şeyin aksi de sezdirilir. Kesin bir mesaj sunmak yerine, duygular tüm sabitlenemezliğiyle metne yedirilir. Örneğin *Mahur Beste*'de İsmail Molla'nın, oğlunda zaaf olarak gördüklerinin de bir nevi kudret içerdiğini anladığında bile Behçet Bey'i beğenip sevemeyişini düşünelim. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in, İhsan ve Muhlis'in kendi fikrini almadan onun hakkında kararlar almasından şikâyet ettiğini, onları eleştirdiğini; ancak ağabeylerinin peşinden de ayrılmadığını aklımızda tutalım. *Aydaki Kadın*'da Selim'in, Asım'ın queer kimliğiyle tanıştığında hem onu hastalıkla itham ettiği hem de güzelliğine hayran kalmamanın imkânsızlığını düşündüğü sahneleri hatırlayalım. Tanpınar okurlarını bu kaygan zemine çekerken, metinler hakkında kapsayıcı çıkarımlar yapmayı da zorlaştırmaktadır. Yine de bütün bu zorluğun altında, bizlere

başka bir erkeğin mümkün, verili toplumsal cinsiyet tanımlarının ötesine geçmenin gerekli olduğunu anımsatan bir sesi, Tanpınar'ın tüm romanlarında bulabiliriz.



UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation explores the representations of masculinity in Ahmet Hamdi Tanpınar's novels. Each chapter analyzes the principal themes which play a significant role in the construction of masculinities in the narratives. These themes include fatherhood and filiality in *Mahur Beste* [Composition in Mahur], health and illness in *Huzur* [A Mind at Peace] and *Suat'ın Mektubu* [Suat's Letter], militarism and nationalism in *Sahnenin Dışındakiler* [Those Outside the Scene], business life and entrepreneurship in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* [The Time Regulation Institute], and love and sexuality in *Aydaki Kadın* [The Woman in the Moon]. Examination of these themes reveals that the novels problematize the traditional constructions of masculinity. The portrayal of characters who are marginalized in the hierarchical gender regime provides the inquiry of the production and rooting of relations of dominance caused by such a regime.

The thesis starts with an analysis of Tanpınar's first novel, *Composition in Mahur*. In this analysis, I look respectively into the effects on Behçet Bey of being respectively the son of a domineering father, on Atiye of being a woman raised by her father, and on Sabri Hoca of growing up without a father. In the novel, Behçet Bey constructs his masculinity by clashing with, and at the same time emulating, his overbearing father. As a result of prejudices based on traditional definitions of masculinity, this construct creates the perception of a characterless, weak and pallid Behçet Bey in other characters, as well as scholars working on the novel. I highlight the strong traits of Behçet's character that have been overlooked as a result of stereotypical judgments on masculinity, and expose Molla Efendi, who cannot bring

himself to love his son due to internalizing these stereotypes, and who does not hesitate to objectify women to reveal the problematic roots of his domination. The only female character İsmail Molla can love is his daughter-in-law Atiye, who possesses the characteristics traditionally attributed to hegemonic masculinity. The fact that women only gain power and value as long as they emulate men is problematized through Atiye, a masculinised woman. On the other hand, Sabri Hoca, who grew up as an orphan in contrast to Atiye and Behçet, fails to overcome his indecision and become a man of action, even though he has not been oppressed by a paternal authority. By revealing that lack of domination by a father figure does not compensate for shortcomings in masculinity, this portrayal of Sabri Hoca points out that the issue stems from the limits of masculinity definitions, not the inadequacies of those characters who do not adhere to masculine norms.

Mümtaz, who was orphaned like Sabri Hoca but entered the guardianship of his relative İhsan at a young age, is at the heart of the second novel *A Mind at Peace*. I discuss *A Mind at Peace* in the third chapter of this study together with the manuscript of *Suat's Letter*, which focuses on Suat, another character in the novel. Both in *Suat's Letter*, published posthumously fifty-six years after the author's death, and in *A Mind at Peace*, illness plays an instrumental role in formulating the characters' gender identities. Mümtaz is forced to fill İhsan's shoes and become the head of the family; however, as he fails to take on this role, he becomes entrapped in the liminal area between childhood and manhood. In this regard, the study proposes Mümtaz's liminal masculinity as one of the factors that make *A Mind at Peace* a novel of existential uneasiness. The female characters, especially İhsan's wife Macide and Mümtaz's fiancée Nuran, are portrayed as the ones who can make the hard decisions, take action and come up with solutions for illnesses and treatments,

while the male protagonist is stuck in liminal inaction. Thus, the novel negates the gender constructs that equate masculinity with activity, and femininity with passivity. Meanwhile, standing out as a disruptive character in contrast to Nuran and Macide's healing qualities, Suat uses tuberculosis as an excuse to violate the cultural norms of gender. The study argues that Suat also struggles to find a place for himself in the normative gender regime just like Mümtaz; however, his way of dealing with this discord differs from Mümtaz and drives him to adopt a hypermasculine persona.

After *A Mind at Peace* and *Suat's Letter*, both riddled with illnesses, the fourth chapter in the study focuses on *Those Outside the Scene*, in which a doctor takes center stage. The story of Cemal, who finds himself amongst the people working to support the independence movement in Anatolia in the first years of the National Struggle, constitutes the novel's axis of conflict. The protagonist does not take the role of defending the nation voluntarily and willingly; instead, he is forced into it by those around him. Cemal's lack of devotion to duty calls into question the hero/warrior male ideal encountered in the works of Tanpınar's contemporaries. The fact that İhsan and Muhlis, Cemal's mentors who drag him into the national movement, cannot live up to this ideal and are riddled with weaknesses that damage their masculinity further problematizes the myth of martial masculinity. Within this framework, the novel targets the notion that nationalism and militarism are inextricable extensions of normative masculinity. In addition to the male characters in the novel, the chapter sheds light on the characterization of Sabiha as the only character in the novel who manages to take the stage in *Those Outside the Scene*. Sabiha is identified with masculinity, her mimics and actions are described to resemble those of men, helping to put forward the fact that identity categories such as femininity and masculinity are not biologically fixed.

Following *Composition in Mahur*, *A Mind at Peace* and *Those Outside the Scene*, and regarded as a distinctly different work from its predecessors, *The Time Regulation Institute* is analyzed in the fourth chapter of the study. In this chapter, I argue that the Time Regulation Institute, the organization at the heart of the novel, is constructed as a “fortress of masculinity”. The institute is designed as a structure that produces a new ideal masculinity based on rationality, professionalism and diligence. In this design, we can see for the first time a Tanpınar protagonist, Hayri İrdal, achieving the ideal masculinity, and his partner constructing herself in accord with traditional female identity by bargaining with patriarchy. However, the dubiousness surrounding the institute’s reliability and necessity subverts not only the authority of men who have established themselves through it, but also the principles of this authority and the collaborations with these masculinities. Hence, I assert that *The Time Regulation Institute* undermines the masculine authority stemming from bureaucracy and entrepreneurship.

In *The Woman in the Moon*, as opposed to other Tanpınar novels, we come across a text that has mostly been neglected by researchers. In this chapter, I suggest that one of the chief reasons for this negligence is the fact that *The Woman in the Moon* transgresses the limits of gender and sexuality norms in a way that would affect Tanpınar’s reception as a canonical author. Accordingly, the novel not only depicts the protagonist Selim as a man who fails at performing a desirable masculinity and refuses to make any effort to overcome this failure, but also portrays Asım as a character who performs his queer identity with all its flexibility and fluidity. Moreover, compared to the other Tanpınar novels, *Woman in the Moon* opens a wider space for the female perspective and, through Leyla’s portrayal, claims that masculine authority instrumentalizes love and romanticism to oppress women.

Thus, *Woman in the Moon* offers the most radical criticism in Tanpınar's oeuvre of rules and measures controlling masculinity, femininity, love and sexuality.

Although I argue that Tanpınar's novels incorporate a strong critique of the hierarchical gender regime, it would be an over-interpretation to suggest a coherent pro-feminist stance is maintained in these narratives. Tanpınar writes complicated, ambivalent novels where he avoids offering clear messages; instead, he dwells on irresolute emotions and volatile ideas. Yet, beneath their ambivalence and volatility, these texts imply a call for a renewal of the definitions of masculinity and the politics of gender.

KAYNAKÇA

- Ak, E. (2018, Mart 12). Tanpınar arşivinin ilk meyvesi: *Suat'ın Mektubu*. *Cumhuriyet Kitap Eki*. Erişim: <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/tanpınar-arsivinin-ilk-meyvesi-suatin-mektubu-941380>
- Altınay, A. G. (2005). Militarizm. F. Başkaya (Der.), *Kavram sözlüğü: Söylem ve gerçek içinde* (s. 351-366). Ankara: Özgür Üniversite.
- Akün, Ö. F. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar. A. Uçman ve H. İnci (Der.), "*Bir gül bu karanlıklarda*": *Tanpınar üzerine yazılar içinde* (s. 1-16). İstanbul: 3F.
- Aktaş, Ş. (1998). Millî romantik duyuş tarzı ve Türk Edebiyatı VI: Ahmet Hamdi Tanpınar. *Türkiye Günlüğü*, 50, 243-250.
- Alıcı, Y. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'da hastalık*. İstanbul: Kopernik.
- Alptekin, T. (2015). *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir kültür, bir insan*. İstanbul: İletişim.
- Arnds, P. (1998). The boy with the old face: Thomas Hardy's Antibildungsroman *Jude the Obscure* and Wilhelm Raabe's Bildungsroman *Prinzessin Fisch*. *German Studies Review*, 21(2), 221-240. Erişim: <http://www.jstor.org/stable/1432203>
- Aydın, H. (2014). *Toplumsal cinsiyet ve estetik özerklik bağlamında Türk edebiyatında delilik ve kadın* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Aytaç, G. (2011). *Huzur romanında Alman edebiyatı izleri*. *Hece*, 177, 99-105.
- Balabanlılar, M. (Der.). (2003). *Türk romanında Kurtuluş Savaşı*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Barutçu, A. (2013). *Türkiye'de erkeklik inşasının bedensel ve toplumsal aşamaları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Birkan, T. (2019). *Dünya ile devlet arasında Türk muharriri 1930-1960*. İstanbul: Metis.
- Bora, T. (2005). Milliyetçilik. F. Başkaya (Der.), *Kavram sözlüğü: Söylem ve gerçek içinde* (s. 383-390). Ankara: Özgür Üniversite.
- Bordeaux Silverstein, L. (2016). Feminist masculinities: The end of gender as we know it. Y. J. Wong ve S. R. Wester (Der.), *APA handbook of men and masculinities içinde* (s. 145-172). Washington DC: American Psychological Association.

- Brickell, C. (2003). Performativity or performance? Clarifications in the sociology of gender. *New Zealand Sociology*, 18(2), 158-178.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Byrne, K. (2013). *Tuberculosis and the Victorian literary imagination*. Cambridge: Cambridge University.
- Charmaz, K. (1995). Identity dilemmas of chronically ill men. D. Sabo ve D. F. Gordon (Der.), *Men's health and illness: Gender, power, and the body* içinde (s. 266-291). Londra: Sage.
- Collinson, D. L. ve Hearn, J. (1996). Men at work: Multiple masculinities/multiple workplaces. M. Mac an Ghaill (Der.), *Understanding masculinities: Social relations and cultural arenas* içinde (s. 61-76). Londra: Open University.
- Connell, R. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: Toplum, kişi ve cinsel politika* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Connell, R. (2019). *Erkeklikler* (N. Konukcu, Çev.). Ankara: Phoenix.
- Connell, R. W. ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859. doi: 10.1177/0891243205278639
- Cora, Y. T. (2013). Asker-vatandaşlar ve kahraman erkekler: Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı dönemlerinde beden terbiyesi aracılığıyla ideal erkekliğin kurgulanması. N. Y. Sünbuloğlu (Der.), *Erkek millet asker millet: Türkiye'de militarizm, milliyetçilik, erkek(lik)ler* içinde (s. 45-74). İstanbul: İletişim.
- Çoban, B. (2013). Gösteri iktidarı ve militarist erkeklik. N. Y. Sünbuloğlu (Der.), *Erkek millet asker millet: Türkiye'de militarizm, milliyetçilik, erkek(lik)ler* içinde (s. 187-204). İstanbul: İletişim.
- Demiralp, O. (2001). *Kutup noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine eleştirel bir deneme*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Dierkes-Thrun, P. (2011). *Salome's modernity: Oscar Wilde and the aesthetics of transgression*. Ann Arbor: The University of Michigan.
- Dirin, İ. ve Özdemir, Ş. (2016). Ahmet Hamdi Tanpınar ve eserleri hakkında yazılanlar. *Hece*, 61, 673-686.
- Dolcerocca, Ö. N. (2016). *Time regulation institutes: Time in modern literary and cultural imagination (1889-1954)* (Yayımlanmamış doktora tezi). New York University, New York.
- Düzdağ, A. (2014). I felt like I saw the novel: Tanpınar's novels revisited. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(35), 95-105. Erişim:

- Emil, B. (2010). *Huzur'un İstanbul'u*. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *Ahmet Hamdi Tanpınar içinde* (s. 109-140). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Enginün, İ. (2008). Sahnenin dışındakiler. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *"Bir gül bu karanlıklarda": Tanpınar üzerine yazılar içinde* (s. 345-350). İstanbul: 3F.
- Enginün, İ. (2010). Son durak: Zaman kırıntıları. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *Ahmet Hamdi Tanpınar içinde* (s. 93-108). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Enginün, İ. (2019). *Aydaki Kadın*'ın kaynakları üzerinde. *Ahmet Hamdi Tanpınar içinde* (s. 38-59). İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (2019). Tanpınar'ın romanlarında savaş. *Ahmet Hamdi Tanpınar içinde* (s. 110-128). İstanbul: Dergâh.
- Enloe, C. (2003). *Muzlar, plajlar ve askeri üsler: Feminist bakış açısından uluslararası siyaset* (B. Kurt ve E. Aydın, Çev.). İstanbul: Çitlembik.
- Ertop, K. (1987, Ocak). Tanpınar'ın bitmemiş romanı *Aydaki Kadın*. *Milliyet Sanat*, 160, 27-29.
- Ertop, K. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar: Romancı kişiliği ve geçmişle hesaplaşması. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *"Bir gül bu karanlıklarda": Tanpınar üzerine yazılar içinde* (s. 318-324). İstanbul: 3F.
- Ertürk, N. (2018). *Türkiye'de gramatoloji ve edebi modernlik* (M. Tabur, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Fedai, C. (2016). Yazarın tamamlanmamış ilk romanı olarak *Mahur Beste*. *Hece*, 61, 311-318.
- Feldman, W. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde zaman, bellek ve özyaşamöyküsü (Y. Salman, Çev.). A. Uçman ve H. İnci (Der.), *"Bir gül bu karanlıklarda": Tanpınar üzerine yazılar içinde* (s. 536-556). İstanbul: 3F.
- Fethi Naci. (1990). *100 soruda Türkiye'de roman ve toplumsal değişme*. İstanbul: Gerçek.
- Fethi Naci. (2008). Sahnenin dışındakiler. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *"Bir gül bu karanlıklarda": Tanpınar üzerine yazılar içinde* (s. 229-238). İstanbul: 3F.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin diyalektiği* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Payel.
- Gilmore, D. (1990). *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*. New Haven: Yale University.

- Goffman, E. (1956). *The presentation of self in everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Golban, P. (2003). The Victorian Bildungsroman: Towards a fictional typology. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 299-318.
- Gökner, E. (2003). Ottoman past and Turkish future: Ambivalence in A. H. Tanpınar's *Those Outside the Scene*. *The South Atlantic Quarterly*, 102(2-3), 647-661. doi: 10.1215/00382876-102-2-3-647
- Günay-Erkol, Ç. (2012). Post-imperial crises and liminal masculinity in Orhan Kemal's *My Father's House-The Idle Years*. *Journal of European Studies*, 42(3) 245–260. doi: 10.1177/0047244112449965
- Günay-Erkol, Ç. (2016). İstanbul'da uyurgezmek: A. H. Tanpınar'ın *huzur*'unda huzursuz bir adam (F. Akgün, Çev.). *Hece*, 61, 249-267.
- Günay-Erkol, Ç. (2018). İllet, zillet, erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki seyri. *Toplum ve Bilim*, 145, 6-31.
- Günay-Erkol, Ç. (2021). *Yaralı erkeklikler: 12 Mart romanlarında yalnızlık, yabancılaşıma ve öfke*. İstanbul: İletişim.
- Günaydın, Y. T. (2016). Tanpınar bibliyografyasına ek. *Hece*, 61, 687-738.
- Gür, M. (2018). *Türk romanında erkeklik ve milliyetçilik (1908-1923)* (Doktora tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2005). Tanpınar'da görünmeyen. *Yer değiştiren gölge* içinde (s. 13-26). İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2010). *Kör ayna, kayıp Şark: Edebiyat ve endişe*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2016). *Benden önce bir başkası*. İstanbul: Metis.
- Gürle, M. (2013). "Wandering on the peripheries": The Turkish novelistic hero as "Beautiful Soul". *Journal of Modern Literature*, 36(4), 96-112. doi: 10.2979/jmodelite.36.4.96.
- Güven, G. (2004). *Tanpınar'dan yeni ders notları* (H. Ataş, Haz.). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Güven, G. (2017a). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın son romanı. *Aydaki kadın* içinde (s. 285-298). İstanbul: Dergâh.
- Güven, G. (2017b). Önsöz. *Aydaki kadın* içinde (s. 9-10). İstanbul: Dergâh.

- Halberstam, J. (1998). *Female masculinity*. Durham: Duke University.
- Halberstam, J. (2013). *Çuvallamanın queer sanatı* (İ. Tabur, Çev.). İstanbul: Sel.
- Hearn, J. (1992). *Men in the public eye*. Londra: Routledge.
- Hilav, S. (1973). Tanpınar üzerine notlar. *Yeni Dergi*, 106, 26-41.
- Horvath, A. (2013). *Modernism and charisma*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- İrzık, S. (2017). “What if one day things go mad?”: The unruly objects of Tanpınar’s modernism. *Middle Eastern Literatures*, 20(2), 198-214. doi: 10.1080/1475262X.2017.1345380
- Işın, E. (2008). Osmanlı ilmiye sınıfının romanı: *Mahur Beste*. A. Uçman ve H. İnci (Der.), “Bir gül bu karanlıklarda”: *Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 581-592). İstanbul: 3F.
- İnci, H. (2000). Tefrikadan kitaba *Huzur*. *Huzur* içinde (s. 427-442). İstanbul: Yapı Kredi.
- İnci, H. (2014). *Orpheus’un şarkısı: Tanpınar’ın romanlarında aşk ve kadın*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Jackson, D. (2007). Ageism. M. Flood, J. K. Gardiner, B. Pease ve K. Pringle (Der.), *International encyclopedia of men and masculinities* içinde (s. 13-14). New York: Routledge.
- Jagose, A. (2017). *Queer teori: Bir giriş* (A. Toprak, Çev.). İstanbul: Notabene.
- Kahraman, H. B. (2000). Yitirilmemiş zamanın ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve muhafazakâr modernliğin estetik düzlemi. *Doğu Batı*, 11, 9-43.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler* (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç ve F. Özbay, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kaplan, M. (1962). Bir şairin romanı: *Huzur*. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 12, 33-86. Erişim: <https://dergipark.org.tr/en/pub/iutded/issue/17051/178072>
- Kaplan, M. (2008). Saatleri ayarlama enstitüsü. A. Uçman ve H. İnci (Der.), “Bir gül bu karanlıklarda”: *Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 109-111). İstanbul: 3F.
- Kara, H. (2019a). Ahmet Hamdi Tanpınar’ın savaş eleştirisi: *Huzur*’da savaş, ıstırap ve birey. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 20, 13-46. doi: 10.30767/diledeara.635398

- Kara, H. (2019b). Milletleşme dönemi şairinin icadı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal* monografisi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 59(2), 315-332. doi: 10.26650/TUDED2019-0029
- Karadoğan, S. (2018). Tanpınar poetikası hakkında bazı tespitler. İ. Şahin, D. Depe ve N. Akay (Der.), *Bir güneş avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde (s. 583-610). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Kefeli, E. (2018). Tanpınar'ı bir "kent yazarı" olarak okumak: *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler*'de şehir betimlemeleri. J. Rentzch ve İ. Şahin (Der.), *Tanpınar'ın saklı dünyası: Arayışlar – keşifler – yorumlar* içinde (s. 166-190). Ankara: Doğu Batı.
- Kimmel, M. (2013). Homofobi olarak erkeklik: Toplumsal cinsiyet kimliğinin inşasında korku, utanç ve sessizlik (M. Bozok, Çev.). *Fe Dergi*, 5(2), 92-107. Erişim: http://cins.ankara.edu.tr/10_12.html
- King, F. D. (2014). *The book beautiful: Aestheticism, materiality, and queer books* (Yayımlanmamış doktora tezi). The University of Western Ontario, Ontario.
- Koçak, O. (2018, Kasım 15). Tanpınar ile Kafka: Tekrar "mukayeseli edebiyat" dolayısıyla. *K24*. Erişim: <https://t24.com.tr/k24/yazi/tanpınar-ile-kafka,2023>
- Köroğlu, E. (2013). *Sahnenin Dışındakiler*'i tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı anlatıları türü. *Bilig*, 66, 93-122. Erişim: <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423872955.pdf>
- Kurt, M. (2018). "İkiz hayaletler": Tanpınar'da parapsikolojik ve metafizik ilgiler. J. Rentzch ve İ. Şahin (Der.), *Tanpınar'ın saklı dünyası: Arayışlar – keşifler – yorumlar* içinde (s. 191-215). Ankara: Doğu Batı.
- Lawlor, C. (2007). *Consumption and literature: The making of the Romantic disease*. New York: Palgrave Macmillan.
- Levy, D. P. (2007). Hegemonic masculinity. M. Flood, J. K. Gardiner, B. Pease ve K. Pringle (Der.), *International encyclopedia of men and masculinities* içinde (s. 253-255). New York: Routledge.
- Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik erkeklik: Formülasyon, yeniden formülasyon ve genişleme* (Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Çev.). İstanbul: Özyeğin Üniversitesi.
- Moran, B. (2007). Bir huzursuzluğun romanı: *Huzur*. *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* içinde (s. 269-296). İstanbul: İletişim.
- Morgan, D. H. (1990). "No more heroes"? Masculinity, violence and the civilising process. L. Jamieson ve H. Corr (Der.), *State, private life and political change* içinde (s. 13-30). London: Macmillan

- Morgan, D. (1996). The gender of bureaucracy. D. L. Collinson ve J. Hearn (Der.), *Men as managers, managers as men: Critical perspectives on men, masculinities and managements* içinde (s. 43-60). Londra: Sage.
- Mosse, G. L. (1996). *The image of man: The creation of modern masculinity*. New York: Oxford University.
- Nagel, J. (2005). Nation. M. Kimmel, J. Hearn ve R. Connell (Der.), *Handbook of studies on men & masculinities* içinde (s. 397-413). California: Sage.
- Nagel, J. (2013). Erkeklik ve milliyetçilik: Ulusun inşasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik. A. G. Altınay (Der.), *Vatan millet kadınlar* içinde (s. 65-101). İstanbul: İletişim.
- Namık Kemal. (2009). *Vatan yahut silistre* (H. Kevkep, Haz.). İstanbul: Oğlak.
- Namlı, T. (2016). Bir içtimai jeoloji romanı: *Sahnenin Dışındakiler. Hece*, 61, 327-339.
- Neumann, C. K. (2010, Kasım 1-2). Dünya'nın Tanpınar'ı. [Video dosyası]. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=DRtcEzs0W-k>
- Nolte, E. (2017). "I am not a nurse!": Femininity, maternalism, and heritage in *A Mind at Peace. Middle Eastern Literatures*, 20(2), 252-263. doi: 10.1080/1475262X.2017.1342449
- Oğuzertem, S. (1994). *The dead tree of compassion: Existence, imagination, love, and narcissism in Tanpınar's Mahur Beste* (Yayımlanmamış doktora tezi). Indiana University, Bloomington.
- Oğuzertem, S. (2018). *Eleştirirken* (Y. Armağan, Haz.). İstanbul: İletişim.
- Oktay, A. (1995). Tanpınar: Bir tereddüdün adamı. *Defter*, 23, 49-60.
- Özata Dirlikyapan, J. (2019). Tanpınar'ın libidinal akışlarında yiten kadınlar. S. Kaygusuz ve D. Gündoğan İbrişim, (Der.), *Gaflet: Modern Türkçe edebiyatın cinsiyetçi sinir uçları* içinde (s. 96-105). İstanbul: Metis.
- Özbay, C. (2013). Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı*, 63, 185-204.
- Özgüven, F. (2008). Ahmet Hamdi Tanpınar'da erkekler ve kadınlar... Sahnenin üzerinde. A. Uçman ve H. İnci (Der.), *"Bir gül bu karanlıklarda": Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 407-411). İstanbul: 3F.
- Öztan, G. G. (2013). Türkiye'de milli kimlik inşası sürecinde militarist eğilimler ve tesirleri. N. Y. Sünbuloğlu (Der.), *Erkek millet asker millet: Türkiye'de militarizm, milliyetçilik, erkek(lik)ler* içinde (s. 75-114). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk modernizmi. *Defter*, 23, 31-45.

- Parla, J. (2007). *Don Kişot'tan bugüne roman*. İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2012). *Türk romanında yazar ve başkalaşım*. İstanbul: İletişim.
- Pleck, J. (1981). *The myth of masculinity*. Cambridge: MIT.
- Pleck, J. (1995). Gender role strain paradigm: An update. F. Levant ve W. S. Pollack (Der.), *A new psychology of men* içinde (s. 11-32). New York: Basic Books.
- Poyraz, H. (2018). Bir devrin ironisi: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İ. Şahin, D. Depe ve N. Akay (Der.), *Bir güneş avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde (s. 307-320). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Rentzsch, J. (2018a). *Huzur'un Faustçu bir okunuşu*. J. Rentzsch ve İ. Şahin (Der.), *Tanpınar'ın saklı dünyası: Arayışlar – keşifler – yorumlar* içinde (s. 274-307). Ankara: Doğu Batı.
- Rentzsch, J. (2018b). Oluşum romanı olarak *Huzur*. İ. Şahin, D. Depe ve N. Akay (Der.), *Bir güneş avcısı: Ahmet Hamdi Tanpınar* içinde (s. 321-328). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Salih, S. ve Butler, J. (Der.). (2004). *The Judith Butler reader*. Oxford: Blackwell.
- Samsakçı, M. (2014). *Tanpınar'ın eşliğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine düşünceler*. İstanbul: Kitabevi.
- Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İstanbul: İletişim.
- Sancar, S. (2016). *Erkeklik: imkânsız iktidar: Ailede, piyasada, sokakta erkekler*. İstanbul: Metis.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun erkek: Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde ataerkil yapılar ve modern edebiyat* (S. Aktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Sarıtaş, E. (2020). *Cinsel normallüğün kuruluşu: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e heteronormatiflik ve istikrarsızlıklar*. İstanbul: Metis.
- Saygılı, A. (2018). Bürokrasinin absürt bir müessesesi: *Saatleri ayarlama enstitüsü*. J. Rentzsch ve İ. Şahin (Der.), *Tanpınar'ın saklı dünyası: Arayışlar – keşifler – yorumlar* içinde (s. 347-361). Ankara: Doğu Batı.
- Sezen, G. (2019). *17-18-19. yüzyıl cep romanlarının beden - zihin denetimi ve romantik ilişkilendirme biçimleri açısından modernleşmedeki yeri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Showalter, E. (1985). *The female malady: Women, madness and English culture 1830-1980*. New York: Penguin.

- Sunat, H. (2004). *Boşluğa açılan kapı: Ahmet Hamdi Tanpınar ve yapıtlarına psikanalitik duyarlılık bir bakış*. İstanbul: Bağlam.
- Szakolczai, A. (2014). Living permanent liminality: The recent transition experience in Ireland. *Irish Journal of Sociology*, (22)1, 28-50. doi: 10.7227/IJS.22.1.3
- Szakolczai, A. (2017). *Permanent liminality and modernity: Analysing the sacrificial carnival through novels*. New York: Routledge.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve günah: Bir Tanpınar yorumu*. İstanbul: Kapı.
- Şahin, S. (2008). Sanatçının huzurlu bir adam olarak portresi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanı. 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Bildiriler III. Cilt* içinde (s. 1441-1462). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Şahin, S. (2019). *Talih, tesadüf ve irade: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romancılığı üzerine düşünceler*. İstanbul: İletişim.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh. (Özgün metin 1962'de yayımlanmıştır.)
- Tanpınar, A. H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2010). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2012). *Mahur beste*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2014). *Tanpınar'ın mektupları* (Z. Kerman, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Yaşadığım gibi* (B. Emil, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2016a). *Edebiyat dersleri* (A. Uçman, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2016b). *Edebiyat üzerine makaleler* (Z. Kerman, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2017a). *Aydaki kadın* (G. Güven, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2017b). *Hep aynı boşluk: Denemeler, mektuplar, röportajlar* (E. Gökşen, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2017c). *Sahnenin dışındakiler* (İ. Enginün, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2017d). *Bütün Şiirleri* (İ. Enginün, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, A. H. (2018a). *Günlüklerin ışığında Tanpınar'la baş başa* (İ. Enginün ve Z. Kerman, Haz.). İstanbul: Dergâh.

- Tanpınar, A. H. (2018b). *Suat'ın mektubu* (H. İnci, Haz.). İstanbul: Dergâh.
- Tanrıyar, K. (2018). *Aykırı cinsellikler: Türkçe Edebiyat'ta cinsel yönelim ve cinsiyet kimliği*. İstanbul: Ayrıntı.
- Tecer, A. K. (2008) Saatleri ayarlama enstitüsü. A. Uçman ve H. İnci (Der.), “*Bir gül bu karanlıklarda*”: *Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 129-131). İstanbul: 3F.
- Thomassen, B. (2009). The uses and meanings of liminality. *International Political Anthropology*, 2(1), 5-27. Erişim: <http://www.politicalanthropology.org/>
- Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk romanında tarih, toplum ve kimlik*. İstanbul: Afa.
- Topçu, Ş. (2018). Erkeklik çalışmaları kaynakçası. *Toplum ve Bilim*, 145, 289-330.
- Topçu, Ş. ve Göç-Bilgin, M. (2021). Edebiyata eleştirel erkeklik perspektifinden bakanlar için bir kaynakça önerisi. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 15, 137-152.
- Trammell Skaggs, C. (2002). Modernity's revision of the dancing daughter: The Salome narrative of Wilde and Strauss. *College Literature*, 29(3), 124-139.
- Türkeş, Ö. (2003). Genel bir bakış. M. Balabanlılar (Der.), *Türk romanında Kurtuluş Savaşı* içinde (s. 11-23). İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Türkeş, Ö. (2008). Modern muhafazakâr: Ahmet Hamdi Tanpınar. A. Uçman ve H. İnci (Der.), “*Bir gül bu karanlıklarda*”: *Tanpınar üzerine yazılar* içinde (s. 777-781). İstanbul: 3F.
- Uçman, A. (2006). Sahnenin içindekiler ve dışındakiler. *Toplumbilim*, 20, 79-94.
- Uçman, A. ve İnci, H. (Der.). (2008). “*Bir gül bu karanlıklarda*”: *Tanpınar üzerine yazılar*. İstanbul: 3F.
- Ulusman, B. (2019). *Mahur Beste*'de erkekliğin inşası ve ötekinin ifşası. *Masculinities: A Journal of Culture and Society*, 12, 130-153.
- Uysal, Z. (2015). Şehri yeniden yazan edebiyat: Cumhuriyet döneminden beş İstanbul. H. Aynur (Der.), *Antik Çağ'dan XXI. yüzyıla büyük İstanbul tarihi 7: Edebiyat kültür ve sanat* içinde (s. 168-180). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanlığı.
- Wels, H., van der Waal, K., Spiegel, A. ve Kamsteeg, F. (2011). Victor Turner and liminality: An introduction, *Anthropology Southern Africa*, 34(1-2), 1-4. doi: 10.1080/23323256.2011.11500002
- West, C. ve Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender & Society*, 1, 125-151. doi: 10.1177/0891243287001002002

- Whitehead, S. M. (2013). Masculinities in management: Hidden, invisible, and persistent. S. Kumra, R. Simpson ve R. J. Burke (Der.), *The Oxford handbook of gender in organizations* içinde. doi: 10.1093/oxfordhb/9780199658213.013.020
- Wismeijer, A. A. J. ve van Assen, M. A. L. M. (2013). Psychological characteristics of BDSM practitioners. *The Journal of Sexual Medicine*, 10(8), 1943–1952. doi:10.1111/jsm.12192
- Yavuz, H. (2016). Atılmış hayat parçaları: Tanpınar'ın *Huzur* romanında hafıza ve mekân ilişkisi. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 5, 69-84.

