

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN
ROMANLARINDA EŞYA

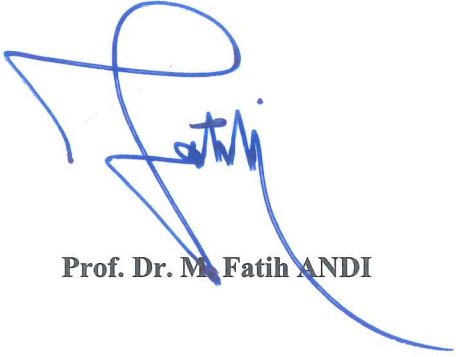
HATİCE KÜBRA GÜRER
160101003

PROF. DR. M. FATİH ANDI

İSTANBUL 2019

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı yüksek lisans programı 160101003 numaralı öğrencisi Hatice Kübra GÜRER'in ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Eşya" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından 29.01.2019 tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.



Prof. Dr. M. Fatih ANDI

(Jüri Başkanı - Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi



Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser ŞEREFİOĞLU DANIŞ

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi



Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK

(Jüri Üyesi)

İstanbul Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağılı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Hatice Kübra GÜRER

İmza

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ROMANLARINDA EŞYA

ÖZET

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında hangi eşyaların, ne sıklıkla ve hangi ilişkiler ağı çerçevesinde ele alındığı incelenmiş ve bu eşyaların sıradan nesnelere olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Hayatı anlama ve anlamlandırma yolunda eşyaya başvurmuş olan Tanpınar, eşyalar vesilesiyle insanı okumuştur. Bunu insanın değerlerinden yola çıkarak, inançlarına, sanat anlayışına ve yaşam tarzına değinerek yapmıştır.

Tezin ilk bölümünde dini değeriyle öne çıkan eşyalar ele alınarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İslam ile gelenek arasında kurduğu ilişki belirlenmiştir. İkinci bölümü Tanpınar'ın estetik ve sanat anlayışı etrafında şekillenmiş ve ele alınan eşyalar ile onun bütün sanatların inceliklerine hakim olduğu gösterilmiştir. Üçüncü bölüm ise gündelik hayat eşyası olan kıyafetler ve saatler üzerinden dönemin değişen ve dönüşen hayat tarzını yansıtmaktadır. Sonuç bölümünde izlediğimiz yöntem ile vardığımız sonuca dair genel bir değerlendirme yapılmış, Kaynakça bölümünde yararlanılan kaynaklar belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlar, eşyalar.

OBJECTS IN AHMET HAMDİ TANPINAR'S NOVELS

ABSTRACT

This study analyzes which objects have been mentioned in Ahmet Hamdi Tanpınar's novels within the framework of their frequency and context. The study has revealed that the mentioned objects are not ordinary. Tanpınar, who has resorted to objects to understand and interpret life, read humans by means of objects. He accomplished this by referencing human value by emphasising belief, concept of art, and life style.

The first part of the thesis analyzes objects with significant religious implications in order to understand the relation Ahmet Hamdi Tanpınar formed between religion and tradition. The second part of the thesis focuses on Tanpınar's extensive knowledge on all forms of art through the objects he uses within the framework of aestheticism and art. The third part of the thesis reflects the transforming and changing lifestyle of the period through clothes and clocks. The conclusion of the thesis provides a general explanation of the method and results. A list of references have also been included to inform the resources that have been consulted during the writing process.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, novels, objects.

ÖNSÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar, vefatının üzerinden 56 yıl geçmiş olmasına rağmen bugün hâlâ üzerine yeni çalışmalar yapılan, eserlerine ve kendisine dair konuşmakla tüketemediğimiz bir yazardır. Tanpınar'ın vaktiyle "sükût suikastı"na uğradığından yakınması, onun döneminde anlaşılmadığına işaret eder. Tanpınar'ı günümüzde dilimizden düşürmeyişimiz ise eserlerini okuyup üzerine tartıştığımız her geçen gün onu daha iyi anladığımızla açıklanabilir. Çeşitli perspektiflerden yaptığımız bu okumalar, Tanpınar'ın derinliğini anlaşılır kıldığı gibi, bu okumaların zengin bir birikime kapı araladığı da muhakkaktır. Entelektüel bir aydın olan Tanpınar, sanatçı kişiliği ve fikir adamı kimliği ile kurguladığı bütün romanlarında kültür öğelerinden inanç değerlerine, sanat disiplinlerinden dönemin sosyo-politik tavrına, doğu-batı çatışmasından kimlik bunalımına pek çok farklı konuyu ele alır. Onu anlamak için yaptığımız çalışmalarda yeni farkındalıklar ediniriz. Tanpınar'ın eşyaya verdiği önem, bu farkındalıklardan sadece bir tanesidir.

Hayatımızın her alanında mevcudiyetini kurmuş olan eşyalar, çoğu vakit görmediğimiz, sıradan nesnelere. Oysa insanı ilgilendiren her şey eşyaya aks eder. İnsanın hangi sanatlara ne ölçüde değer verdiğini eşyası anlatır. Evlerin duvarına asılan eşyalar hane sahibinin estetik ve güzellik algısını temsil eder. Salondaki piyanonun mevcudiyeti batı müziğine, neyin mevcudiyeti ise klasik Türk müziğine duyulan ilgiye işaret eder. Giyilen kıyafetler kişinin düşünce yapısı hakkında ipuçları verir. Dahası eşyalar, anıları muhafaza eden hafıza mekanları sayılabilir. Sıradan gibi görülen eski bir eşya kişinin özlemlerini gün yüzüne çıkarabilir, maziye âna getirebilir. Hülâsâ eşya, insanın kişisel tarihinden ipuçları taşır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında karşılaştığımız eşyalar, onun eşyanın ruhuna ne denli hakim olduğunu açığa çıkarır. Tanpınar'ın eşyalarla ilişkisi, onun hayata hangi pencerelerden baktığını ortaya koymakla kalmaz, bize de çeşitli

manzaralar sunar. Bu çalışma ile biz Tanpınar'ı anlama bağlamında eşyayı anlama yoluna başvurduk.

Tanpınar'ın romanlarındaki eşyaların büründüğü şahsiyetler ile dostluklar kurduğum bu keyifli yolculukta kimi zaman keman sesinde hidayet arayan Suat'ın ruh bunalımları üzerime sirayet etti, kimi zaman Renoir tablosunda Nuran'ı aradım. Günlük hayatta karşılaştığım eşyaların manalar dünyasına eğilmeme vesile olan bu çalışma sayesinde eşyanın dilini öğrendim. Bunu Tanpınar'a borçlu olmaktan duyduğum memnuniyeti dile getirmekten onur duyarım.

Lisans hayatımdan bu yana üzerimde büyük emeği bulunan ve aynı zamanda rehberim olan hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya ve çalışma sürecinde karşılaştığım her türlü zorlukta yanımda olan, beni her daim destekleyen aileme en içten duygularıyla teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. DİNİ DEĞERİ OLAN EŞYALAR.....	5
1.1. KUR'AN-I KERİM NÜSHALARI.....	6
1.2. CAMİ EŞYASI.....	9
1.3. TESPİH	13
İKİNCİ BÖLÜM.....	19
2. SANAT DEĞERİ OLAN EŞYALAR.....	19
2.1. YAZI LEVHALARI.....	21
2.2. RESİM TABLOLARI	30
2.3. ENSTRÜMANLAR VE DİĞERLERİ.....	39
2.3.1. Ney	49
2.3.2. Kudüm.....	59
2.3.3. Tambur	61
2.3.4. Keman	64
2.3.5. Diğer Enstrümanlar	71
2.3.6. Gramofon, Plaklar ve Diskler	74
2.3.7. Radyo.....	81
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	85
3. GÜNDELİK HAYAT EŞYASI.....	85
3.1. KIYAFETLER	85
3.1.1. Dönemin Yaşam Biçimine Işık Tutan Kıyafetler	85

3.1.1.1.	Başlıklar	86
3.1.1.2.	Özel Gün Kıyafetleri	87
3.1.1.3.	Günlük Kıyafetler	88
3.1.1.4.	Dış Kıyafetleri	89
3.1.1.5.	Ayakkabılar	91
3.1.1.6.	Aksesuarlar	92
3.1.1.7.	Batı'dan Aldığımız Kıyafetler	95
3.1.1.8.	Kültür Taşıyıcı Kıyafetler	95
3.1.2.	Karakterlerin Davranışlarına Etki Eden Kıyafetler	96
3.1.3.	Sembolik Anlamı Olan Kıyafetler	110
3.2.	SAATLER	116
SONUÇ	141
KAYNAKÇA	146

ŞEKİL LİSTESİ

Tablo 1. Başlıklar	86
Tablo 2. Özel Gün Kıyafetleri.....	88
Tablo 3. Günlük Kıyafetler	89
Tablo 4. Dış Kıyafetleri	90
Tablo 5. Ayakkabılar.....	92
Tablo 6. Aksesuarlar	93
Tablo 7. Batı'dan Aldığımız Kıyafetler	95
Tablo 8. Kültür Taşıyıcı Kıyafetler	95

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.y.	Adı geçen yazı
A.K.	Aydaki Kadın
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
bkz.	Bakınız
bs.	Baskı
B.Ş.	Beş Şehir
C.	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
E.Ü.M	Edebiyat Üzerine Makaleler
G.I.T.B	Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa
H.	Huzur
H.A.B.	Hep Aynı Boşluk
M.B.	Mahur Beste
nr.	Numara
S.	Sayı
s.	Sayfa/sayfalar
S.A.E.	Saatleri Ayarlama Enstitüsü
S.D.	Sahnenin Dışındakiler
S.M.	Suat'ın Mektubu
T.M.	Tanpınar'ın Mektupları
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
Y.G.	Yaşadığım Gibi

GİRİŞ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının öncü isimlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, estetik anlayışı ile edebiyatımıza derinlik kazandırmış bir sanatçıdır. 1901 yılında İstanbul'da doğmuş olan Tanpınar, üç yaşında iken bir gün kendine rastlamış¹ ve 1962 yılında vefatına kadar hayatın sırrının peşinden koşmuştur.

Tanpınar, hayatı ve insanı eşyalar etrafında anlatır. Onun için eşya tılsımlı bir uykudan aksetmiş gibidir.² Tanpınar eşyaya tıpkı bir insan gibi, bir şahsiyet giydirir. Onun romanlarında eşyanın kendisinde içkin olan anlam, karakterlerin davranışlarıyla, inançlarıyla, yaşama şekilleriyle, psikolojileriyle, içinde buldukları hayat koşullarıyla, kültür ve eğitimleriyle, sanat anlayışları ve zevkleriyle, hayalleriyle, zihniyetleriyle, insanın eşya ile münasebetleri neticesinde ikinci bir anlama kavuşur. Eşyaları tek tek değerlendirecek olursak bütüncül bir perspektifte Tanpınar'ın dünya görüşünü ve estetik anlayışını görürüz. Bu da eşyalardan Tanpınar'ın şahsiyetine uzanan, onun değer ve yargılarını gözler önüne seren bir yolculuğu bizim için kaçınılmaz kılacaktır.

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın müşahhas varlıklar karşısındaki davranışını, “eşyanın kendisinde uyandırdığı çağrışımlara teslimiyet” olarak tarif etmektedir.³ Tanpınar'ın eşya ile münasebetini belirlemek adına, otobiyografik bir roman olarak bilinen *Huzur*'a başvuracak olursak Tanpınar'ın kendisi olarak nitelenen Mümtaz'ın “Belki de eşyayı bu kadar güzel bulduğum için hayattan boşanmış olabilirim. Niçin olmasın?”⁴ deyişini bir itiraf olarak değerlendirebiliriz. “Hülâsa [Tanpınar da Mümtaz

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup”, **Tanpınar'ın Mektupları**, haz. Zeynep Kerman, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 316.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Her Şey Yerli Yerinde”, **Bütün Şiirleri**, 13. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 44.

³ Mehmet Kaplan, “Bursa'da Zaman”, **Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, 21. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 80.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 19. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 412.

gibi] ömrün ve eşyanın miracında yaşadığını sanıyordu.”⁵ Bu yüzden Tanpınar’ın eserlerinin temel izleğini oluşturan eşya, onun romanlarında karakterlerin dilinden Tanpınar’ın hayatı yorumlama biçimi olarak karşımıza çıkar:

“Mümtaz bütün bunları ve göğün gittikçe değişen rengini görüyordu. Fakat bu görüşte de bir değişiklik vardı. Bu duyularımızın her gün, her an eşya ile yaptığı temaslara benzemiyordu. Daha ziyade eşyayı kendisinde bulmak, her şeyi kendi içinde kendisinden bir parça gibi seyretmekti. [...] Eşya, bütün verimler onda kendiliklerinden mevcuttu. Bir akis gibi çok kısa bir düşünce uyandırıyorlar. Sonra yerlerine başkaları geliyordu.”⁶

Tanpınar’a göre insan kendi varoluşunun sırrına erebilmek için eşyaya muhtaçtır. İnsanlar, davranışlar, duygular “[...] hepsi bizde şuur dediğimiz o mekanizmayı oynatıyor, onunla hayata, eşyaya sahip oluyorduk.”⁷ Eşya ile kendini bulan insan, bu mevcudiyet üzerinden hayatı anlamlandıracaktır. İnsanın eşya ile kendini bulmasının ise pek çok farklı yolu vardır. Eşyanın hafıza mekânı olarak tasavvurunu mümkün kılmamız durumunda bunu daha iyi anlayacağız. İnsanın yaşanmışlığının mekânı olan hafıza, bireyin tarihini eşyanın tarihi üzerinden okumaya fırsat tanır.

Prof. Dr. Mehmet Narlı *Şiir ve Mekan* adlı eserinde şehri yaşama, düş görme, kaçma, korkma, sığınma, âşık olma, ayrılma, hatırlama ve tasarlama gibi insanın her türlü halini ve hayalini içinde tutan bir mekân olarak tanımlar. Bu mekânların ise yazarlar tarafından geçmişî şimdide yaşatan, şimdiiyi düşsel bir alana aktaran kutsal bir enerjiye dönüşebileceğinden bahseder.⁸ Bunu Tanpınar’ın “hudutsuz imkanın eşiği” ifadesiyle açıklayalım:

“Onlar için ‘imkan’ denen şeyin hududu yoktu. Her şeyin mümkün olduğu bir âlemleri vardı. Eşya, madde, insan, her şey bu hudutsuz imkânın eşiğinde, her an kendisini değiştirecek mucizeli kelimeyi, formülü, duayı,

⁵ a.e., s. 175.

⁶ a.e., s. 410.

⁷ a.e., s. 210.

⁸ Prof. Dr. Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekan*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2014, s. 172.

yahut ameliyeyi bekliyordu. Evet onların gördükleri, elleriyle yokladıkları, duyularına cevap veren şeylere herkes gibi inanmaktan başka hiçbir günahları yoktu.”⁹

Tanpınar’ın “hudutsuz imkanın eşiği” anlayışı Fransız şair ve yazarlarından Gaston Bachelard ve Baudelaire etkisinin açık bir tezahürüdür. Gaston Bachelard’ın “uçsuz bucaksızlık” teorisine göre “Ruh, bir nesnede kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur.”¹⁰ Baudelaire ise buna *engin* sözcüğüyle dikkat çeker. “Engin sözcüğü, Baudelaire’e özgü sözcüklerin başında gelen, şaire göre, içsel mekânın sonsuzluğunu en doğal biçimde vurgulayan sözcüktür.”¹¹ Tanpınar’ın eşyayı anlama ve anlamlandırma yolunda onu uçsuz bucaksızlığın nesnesi kıldığını görürüz. Bu noktada Bachelard’ın “Dışsal bir manzara, içsel bir büyüklüğün kendini açmasına yardım ediyor.”¹² sözünden de destek alarak diyebiliriz ki eşya, içsel olan ile dışsal olandan mürekkeptir. Hülâsa eşya, “hudutsuz imkanın eşiği”nde, gerek zamanlar arası yolculuğun, gerek psikolojik geçişlerin, gerekse manevi değerlerin okunmasına fırsat tanıyan hafıza mekanlarıdır ve bu da eşyayı anlamlı kılmaktadır.

Tanpınar’ın eşyaları bu bağlamda temellendiğini örnekler ile göstereceğimiz bu çalışmamızda biz, eşyaların karakteristik özelliklerinden yola çıkarak bunların romanların içerisinde hangi anlam ilişkileri etrafında ele alındığını açıklayacağız.

Çalışmamızda yer yer “eşyanın şahsiyeti” ifadesini kullanmamızın sebebine değinecek olursak ise evvela kelimenin sözlük anlamına başvurmamız yerinde olacaktır. “Şahsiyet” kelimesi genel manada “kişilik” ile aynı anlama tekabül etmektedir. Bu da onu insana atfedilen bir özellik olarak belirgin kılmaktadır. Bu durum kelimenin Batı’daki kullanımından kaynaklanmaktadır. “Batı dillerinde şahsiyet kavramı ‘personality’ (İng.), ‘personalite!’ (Fr) kelimeleriyle ifade edilmektedir. Şahsiyet ve onunla ilgili benlik, kendilik, kimlik gibi kavramlar

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 17. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 44.

¹⁰ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, çev. Alp Tümertekin, 4. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 231.

¹¹ a.e., s. 231.

¹² a.e., s. 233.

Türkçe’de ve modern Arapça’da kullanılmaktadır.”¹³ Diğer taraftan bu kelime Türk Dil Kurumunca ‘*belirgin özellik*’¹⁴ olarak da tanımlanmaktadır. Buradan hareketle, şahsiyetin yalnızca insana ait bir özellik olmadığından yola çıkarak eşyanın şahsiyetinden bahsetmemiz imkan dahilinde olacaktır.

Bir eşyayı tanımlayan, onda hem içkin olan hem de aşkın olan ile değer kazanan özellikler bütünü eşyanın şahsiyetini ihtiva eder. Buna göre dini, kültürel, tarihi ve sanatsal nitelikler taşıyan, aynı zamanda zihniyeti temsil eden eşyalar şahsiyeti olan nesnelere dir.

Tanpınar’ın entelektüel kimliği, donanımı ve gerek olaylara gerekse nesnelere farklı bir pencereden bakabilme yeteneği kendine has üslubu etrafında romanlarını şekillendirmiştir. Onun romanlarında eşya sıradan bir nesne değildir. Birer şahsiyet hüviyeti taşıyan bu eşyalar onun her bir romanını da ayrıca şahsiyet sahibi kılmaktadır. Tanpınar’ın romanlarındaki bu eşyaları kendilerinde içkin olan değerler çerçevesinde ve yazar tarafından kazandırılmış mânâlar bütünüyle metinlerin bağlamında inceleyeceğimiz bu çalışma üç bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümler eşyaların konu bütünlüklerine göre tasnifi neticesinde şekillenmiş olup “Dini Değeri Olan Eşyalar”, “Sanat Değeri Olan Eşyalar” ve “Gündelik Hayat Eşyası” olarak adlandırılmıştır.

¹³ Hayati Hökelekli, “Şahsiyet”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, s. 297.

¹⁴(çevrimiçi)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad7438cae9910.46586751, 19 Nisan 2018.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DİNİ DEĞERİ OLAN EŞYALAR

Tanpınar'ın dindar bir insan olmadığı, gerek günlüklerinde, gerek yazılarında, gerekse romanlarında bulduğu ifade imkanları ile, belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Ancak bu durum onun, içinde doğup büyüdüğü bu dine yabancı olduğu anlamına da gelmemektedir. Onun için sosyal ve kültürel hayatı yapan din, günlük yaşam alanının kah merkezinde kah kıyısında köşesinde kendisini belirgin kılacak bir değer olarak varlığını korur. Bu din onun romanlarında, kimi zaman bir bağlılık duygusu, kimi zaman bir özlem, kimi zaman korunması icap eden bir kültür mirası, kimi zaman ise milli hayatı yapan temel unsur olarak karşılık bulur. Tanpınar, kendisi dindar olduğu için değil, dini değerler kendisinde estetik duygularla bir anlam ağı ördüğü için ait olduğu bu alemin içinden konuşmaktadır. Vefatından on üç gün önce yazdığı günlüğünde Müslümanlığa dair görüşlerini “Allah’a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum.”¹⁵ şeklinde açıkça ifade etmektedir. Tanpınar'ın bu cümleleri, onun son günlerine ait olmakla birlikte yaşadığı ve inandığı hayatın ifadesi olması açısından elzemdir. Bu görüşün farklı ifadelerini ve romanlara yansımalarını bu bölümde ele alacağız. Dini kabuller kahramanların şahsiyetleri üzerinden okunurken, bunların eşyaya sirayet etmiş pek çok hali de romanların içerisinde mevcut bulunmaktadır.

Berna Moran, Tanpınar'ın Müslümanlık ile ilişkisini ele alırken “Tanpınar Müslümanlığın kendisine bir yaşam biçimi, bir sanat işi, kısaca ince bir zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, yapıtlar toplamı olarak bakar.”¹⁶ diyor. Bunu onun

¹⁵ **Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa**, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, 7. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018, s. 323. Bu parçanın büyük bir kısmını Mehmet Kaplan, “Tanpınar'ın Hatıra Defteri'nin Son Satırları” adı altında **Tanpınar'ın Şiir Dünyası'nın** 2. baskısında yayımlamıştır. (Nisan 1983, Dergâh Yayınları., s. 21-23.)

¹⁶ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, 25. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2012, s. 288.

eşyalara yüklediği anlamlar üzerinden de okuyabiliriz. Tanpınar için yaşam biçimini belirleyen, kimi zaman sanat eserinin kendisi olan, ince zevklerin elinde değer kazanan, geleneklerin ve adetlerin taşıyıcılığını üstlenen eşyaların bazısı da Müslümanlığın ta kendisi olarak görülmektedir:

“Yavaş yavaş o hâle geldim ki bir kandil çöreği, bir ramazan mânisi, iyi yakılmış bir mahya, sırtında yamalı abası, elinde keşkülü, değneği, boynunda kaplumbağa kabuğundan, bilmem hangi hayvan kemiğinden tılsımları fakir ve bitli bir dilenci benim için Müslümanlığın ta kendisidir. Gene anladım ki bizim şark, Müslümanlık, şu, bu diye tebcil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ulûhiyetin çehresini veren Hamdullah’ın yazısı, Itrî’nin Tekbîr’i, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır.”¹⁷

Anlatılanlar bağlamında Tanpınar’ın romanlarında, onun Müslümanlık ile ilişkisini belirleyen, dini değeri olan eşyaları inceleyelim.

1.1.KUR’AN-I KERİM NÜSHALARI

“Kur’an, Allah’ın ses ve harflerden bağımsız olarak zâtı ile kaim olan nefsî kelâmıdır ve mânalardan ibarettir.”¹⁸ İnsanlara ulaşmış ilahi bir kelam olması cihetiyle kutsaldır. Kıssalar ile geçmişe ışık tutarken, neyi nasıl yapacağımıza dair beyanda bulunarak şimdinin ve geleceğin rehberliğini de yapmaktadır. Onda “her şey”in bilgisi mevcuttur. Bu açıdan, haber verir ve inşa eder. Nüzul olduğu günden bu yana bozulmadan gelerek ilk günkü halini muhafaza etmiştir. Tüm bu hususiyetleri itibariyle zamanı ve mekanı aşan bir mucizedir. İslam inancına göre okunması, dinlenmesi ve ezberlenmesi ibadet hükmündedir. Kur’an’ı Kerim’i hafızasında tutan kişiye “hafız” denir ve bu kişinin cennete gideceğine inanılır. Bütün bunlardan da anlaşılacağı üzere, Müslüman bir yaşam tarzını benimsemiş kişiler için Kur’an-ı Kerim, hayatın merkezi bir konumunda bulunmaktadır. Müslümanca bir hayatın muhafazası için Kur’an-ı

¹⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, 10.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 96.

¹⁸ Tahsin Görgün, “Kur’an”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 26, s. 389.

Kerim ile fert ve toplum arasındaki bu irtibatın devamı mutlak surette sağlanmak zorundadır.

Buraya kadar mahiyetinden bahsettiğimiz Kur'an'ı Kerim'in nüshaları, gündelik hayatın içerisinde kıymetli bir eşya niteliğindedir. Bu nüshalar, her Müslüman'ın evinde, duvarda yahut başucunda asılı bulunması itibariyle geleneksel hayatın önce temsilini yapar, sonra devamını sağlar. Tanpınar bu değerleri romanlarına taşımıştır:

“Babası merhum İsmail Molla Beyefendi yine duvarda, başucunda asılı duran Hamdullah yazması Kur'an-ı Kerim'i alıp göstermeye kalkışmış, bin zahmetle ve biraz da Şerife Hanımın yardımıyla elinden ancak alabilmişti.”¹⁹

“Tanpınar için Müslümanlık temelde estetik bir sorun. Onu ilgilendiren, bütün Müslüman uluslar için akîdeleri ortak olan soyut bir Müslümanlık değil, sanat eserleri ve hayat şekilleri haline gelmiş, bize özgü, taklit olmayan somut bir Müslümanlık.”²⁰ Bu sebeptendir ki romanlarında Kuran-ı Kerim'in mevzu bahis olduğu yerde çoğunlukla onun ardından Hamdullah yazısı intikal eder. Şeyh Hamdullah, Osmanlı hat sanatının en mühim şahsiyetlerinden birisidir. II. Beyazıd'ın katipliğini yapmıştır. Kendine has geliştirmiş olduğu üslup ile pek çok hat mektebi arasında en uzun ömürlü ekol olmuştur. Şeyh Hamdullah ile nesih hattı, hem estetik açıdan güçlü olması hem de kolay okunan bir yazı olması yönleriyle kitap ve Mushaf yazısı olarak tercih edilmeye başlamış ve sonrasında bu durum bir gelenek halini almıştır. Zamanla kendini bulan bu yazı ölçütleri ve düzeniyle bir zarafet ve sadelik timsali olmuştur. Tanpınar bize bu geleneğin içinden seslenmektedir, tarihimizin ve kültürümüzün ortak bir mirası olan bu estetik şuurun farkındalığını sağlamak ve onu bir meş'ale gibi elden ele devretmek için. Bu yüzden Tanpınar romanlarında ve yazılarında Hamdullah yazması Kuran-ı Kerim'e pek çok defa dikkat çekmektedir:

“Yan odalardan birinde yine Esmâ Sultan'ın Leylâ'nın büyükannesine köşkten çırağ edildiği zaman hediye ettiği Hamdullah yazması bir Kuran vardı.

¹⁹ Tanpınar, **M.B.**, s. 8.

²⁰ Moran, **a.g.e.**, s. 289.

Selim camekânın içinde Edirne işi lake, cilde Leylâ'nın çocukluğundan bir saati yakalamış gibi hasretle baktı. İçerdeki odadaki yine bu birbirlerini hiç tanımadıkları zamanlardaki Leylâ'yı arıyormuş gibi küçük, on sekizinci asır işi klavsenin –bu da Esmâ Sultan'ın sarayındandı ve rivayete nazaran üçüncü Selim devrine kadar çıkıyordu- tuşlarına dokundu. Ağır bir nota bütün binayı, yazı levhalarını, kilimleri, eski halıları, bakır mangalları, Trabzon işlerini, lake cildinde uyuyan Hamdullah Kuran'ını, Matisse, Miro, Bonnard kopyalarını kendi içinde tanımadığı bir uykudan uyandırdı.”²¹

Tanpınar'ın romanlarında, Kur'an-ı Kerim nüshasının Hamdullah yazmasından muhtelif kullanımları da mevcuttur. Kur'an-ı Kerim nüshası yukarıda belirttiğimiz şahsi değerinden başka, onun oldukça kıymetli olduğunu ortaya koyan başka ölçütlerle de belirtilmiştir:

“Annem nasıl anlatırdı bunları değil mi Selim?..’ Ve Leylâ annesinin sesini, konuşma tonunu bulmuş gibi devam ediyor. ‘Kuran’la bundan başka elimizde bir şey kalmadı. İki de Esmâ Sultan'ın büyükannemize verdiği çeyiz hediyesi. Zeynep Hanım bu oymayı çok severmiş.”²²

Aydaki Kadın'da günlük hayatın içerisinde geçen bu pasajda Kur'an-ı Kerim nüshası, hatıra olarak kalan iki şeyden biri olması açısından ve geleneksel hayat içerisinde yegane bir yere sahip olan çeyiz ile birlikte anılması açısından önem teşkil etmektedir.

“Benim dedem, karısı kaçtıktan sonra kendisini teselli için yazdığı, sonra bilmem hangi paşaya hediye ettiği bir Kur'an'ın parasıyla bu köşkü alacak... delikanlı anlıyor musun? Yedi yüz elli altına bir Kur'an-ı Kerim... Yani bu köşk ve arkadaki arazi...”²³

Kur'an-ı Kerim nüshasının *Huzur*'daki bu kullanımında ise onun yine bir hediye olarak mevzu bahsini görürüz. El yazması olması yönüyle büyük bir emeğe

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, 3.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 128.

²² *a.e.*, s. 136.

²³ Tanpınar, *H.*, s. 167.

tekabül etmesi ve maddi anlamda yüksek bir meblağa karşılık gelmesi, onun dini fonksiyonu dışında kıymetine binaen önem teşkil etmektedir.

Görüyoruz ki Kur'an-ı Kerim nüshaları Tanpınar'ın romanlarında hem günlük hayat içerisindeki kullanım şekilleri ile hem de İslam inancından mütevellit kendisinde içkin olan şahsiyet özellikleri ile birkaç yerde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla burada, Tanpınar'ın romanlarındaki Kur'an-ı Kerim nüshalarının geleneksel bir Müslümanlık örneği olarak temsili bir eşya niteliğinde ele alındığı sonucuna varırız.

1.2.CAMİ EŞYASI

Tanpınar, İslam medeniyetinin mimari alandaki yapı taşlarından biri olarak gördüğü camiler üzerinde sıklıkla durur. “Müslümanlık, Tanpınar'da bütünüyle estetik bir kategoridir. Toplumsal kimliğin bir parçası oluşu estetik bir gerçekliğin içinden geçerek anlaşılabilir. Örneğin mimari bu gelişmenin bir parçasıdır.”²⁴ Dolayısıyla camiler yalnızca bir ibadet yeri olarak görülmez. Aynı zamanda estetik ifade imkanı olan sanatın mimari alandaki karşılığına denk düşerek kültür mirasımızın inşasında büyük rol oynar.

İnsan varlığının sindiği bu kutsal mekanlar, ayrıca zamanın içindeki zamansızlıktır. Camiler hayatın değişip dönüşen şartlarına rağmen, değişmeyen dini ve kültürel temsil gücüyle, mâziden âtiye uzanan zaman diliminin canlı birer medeniyet dalıdır. Medeniyetimizi ve tarihini, mimarisi ve ruhaniyetiyle camiler üzerinden okuyabiliriz. Bunu biraz daha açmak için Mehmet Narlı'nın Yahya Kemal'in “Koca Mustafapaşa” şiirinden mülhem camilere dair görüşünü örnek verelim:

“Her câmi, vakfedenin zamanını gösteren bir manzumedir. Medresesi, imareti, tabhânesi, hamamı, mektebi, muvakkıthanesi, türbesi ve mezarlığı ile câmi, vakfedenin adını taşıyan ve dönemini temsil eden bir levhadır. Bu

²⁴ Hasan Bülent Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”, **Doğu-Batı**, S. 11, Mayıs-Temmuz 2000.

levhanın önünde duran kişi, atalarının ‘meşrebinden, ikliminden ve ırkından’ olduğunu duyarak; fethi yapan zamanda ve fethi yapanlarla birlikte yaşar.”²⁵

Zamanın içindeki zamansızlıktan kastımız, camilerin bugün halen mevcudiyetiyle hayatımızda olan ama aynı zamanda imar edildiği ve vakfedildiği zamandan bugüne kadar süregelen yaşanmışlığı ile canlılığını koruyan mekanlar olmasındandır. Bu camilere gidenler aslında tarihin sayfalarında dolaşmaktadırlar. Tanpınar *Beş Şehir*’in Koca Mustafapaşa Camii’ne dair bahsinde buna değinmektedir:

“Bu camiin bahçesine girenler, onun havasında dolaşanlar bu Koca Mustafapaşa’nın, II. Beyazıd’ın berberi olduğunu ve kapıcıbaşı iken sureti hususiyede gönderildiği İtalya’da Cem Sultan’ı zehirlenmeye muvaffak olduğu için vezirliğe erdiğini ve belki de Gedik Ahmed Paşa gibi büyük bir gazinin öldürülmesinde rol oynadığını bilmem hatırlar mı? Fakat kiliseden değiştirilmiş cami, o küçük kabristan, Sünbül Sinan’ın kendisi, yanbaşıda etrafı Yesarî yazısıyla çevrilmiş, yıldırım vurmuş çınar orada İstanbul’un en güzel manzaralarından birini yapar.”²⁶

Kültürel kimlik inşasında büyük rolü olan bu hafıza mekanları, belli başlı eşyalar etrafında kendi şahsiyetini oluşturmuşlardır. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çeşme, türbe, mezarlık, parmaklıklar, mermer sütunlar bu şahsiyeti yapan mekan unsurları olup halılar, kilimler, hasırlar, kandiller, büyük ayaklı saatler, çini, tezhip ve hüsn-i hat levhaları ile bir bütünlük arz etmektedirler. Tanpınar’ın nazarında camiler bu eşyalardan ayrı düşünülemez. Bunu her cami bahsinde bu eşyaların tekerrür etmesinden anlıyoruz:

“Nuran bilhassa camii ve onun akşam saatlerindeki loşluğunu seviyordu. Mermer ve yıldız süslerin arasında kilim motifi ile işlenmiş saçaklara bayılıyordu.”²⁷

²⁵ Narlı, **a.g.e.**, s. 181.

²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968, s. 183.

²⁷ Tanpınar, **H.**, s. 181.

Nuran'ın camiye olan sevgisinin mermer ve yıldız süslerin arasındaki kilim motifi ile işlenmiş saçaklarla birlikte ele alınması, bu eşyaların camileri yapan karakteristik eşyalar olarak ele alındığının bir göstergesidir. Aynı şekilde aşağıda örneklerini göreceğimiz halılar, kilimler, yazı levhaları, saatler, kandiller de cami bahsinde sıklıkla ele alınması yönüyle cami eşyaları grubuna dahil edilmiştir.

“Aziz devri paşaları zamanında küçücük camiimiz pırl pırl imiş. Durmadan tamir edilir, halılar, kilimler, hasırlar, yazı levhaları hediye edilirmiş. Hamîd devrinde bu hediyeler, nezirler, adaklar azalmış.”²⁸

“[...] camiin hasırlarını, kilimlerini, kapının yanına koyacağı büyük saati, duvarlara asacağı yazı levhalarını, kandillerini tedarik etmişti.”²⁹

“Evimizde, üst katın sofasında babamın her başı sıkıldıkça satmağa kalktığı; fakat anlatacağım sebepler yüzünden bir türlü satamadığı büyük ayaklı duvar saati vardı. Duvarlardaki küçüklü büyüklü yazı levhaları, yerdeki hasırlar, onların serin ve rutubetli kokusuyla, oda ve merdiven kapılarındaki kalın perdelerle beraber evimize küçük bir mescit hâli veren bu saat babama dedesinden miras kalmıştı.”³⁰

“Belki Farişî metin, belki ananenin kendisi, Tevfik Bey'in o kadar iyi tanıdığı sesini değiştirmiş, ona eski Selçuk camilerindeki çinilerin renklerini, içlerinde yollarını aydınlattıkları dualardan bir şey yanan kandilleri, eski rahlelerin zamanla aşınmış tahtalarını andıran bir tat vermişti.”³¹

Cedlerimizin “maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu.”³² Bu ruh parçaları, bir bütün halinde mekanın ruhunu oluşturmaktadır. Bu cihetle camiler birer ibadet yeri olmanın

²⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 21.

²⁹ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 27.

³⁰ **a.e.**, s. 25.

³¹ Tanpınar, **H.**, s. 289.

³² Tanpınar, **B.Ş.**, s. 130.

yanı sıra, mimarimiz, sanatımız, geleneğimiz, inancımız ve yaşam şeklimizin ifadesidir aynı zamanda.

Diğer taraftan, kendi şahsiyet özelliği ile öne çıkan ve mekanla özdeşleşen eşyalara değinecek olursak, yazı levhaları ile karşılaşırız. Hüsn-i hat sanatının camilerin dokusunu oluşturması açısından mühim bir yeri olması dolayısıyla burada kısaca ele alacağımız bu hususu, yazı levhaları bahsinde detaylı bir anlatımla sunacağız. Yukarda bahsi geçen Koca Mustafapaşa Camii'nin *Beş Şehir*'deki anlatımında da gördüğümüz Yesarî yazı ile *Huzur*'da da aynı şekilde karşılaşırız. Tanpınar için bu Yesarî yazı Koca Mustafapaşa cami ile bir bütünlük arz eder:

“Koca Mustafapaşa’ya vardıkları zaman, epeyce yorgundular. Evvelâ camiin önündeki kahveye oturup çay içtiler. Sonra türbeyi gezdiler. Nuran kurumuş çınarı muhafaza için etrafına çekilen parmaklığa, Yesarî yazısıyla firdolayı yazılan bu çınarın ve yerin hikâyesine bayıldı.”³³

Yazı levhaları cami bahsinde ehemmiyetli bir yer tutar. Çünkü estetize edilerek sanata dönüştürülen bu yazı, yalnızca İslam medeniyetinde görülür ve “bir medeniyet, insanı yapan manevi kıymetler manzumesidir.”³⁴ Yazı levhaları da bu manevi kıymetler manzumesini karşılarken bizi Tanpınar’ın şarkın Allah’ı yazıda aradığı düşüncesine götürür: “Mücerreti seven Şark, Allah’ı yazıda arar”³⁵. Fakat bu durum yazı levhalarının yalnızca camiler için bir kıymet teşkil ettiği anlamına da gelmez. Yazı levhaları bahsinde bunların tam karşılığını göreceğiz.

M. Fatih Andı, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı” adlı makalesinde Tanpınar’ın *Yaşadığım Gibi*’deki denemelerinde yer verdiği, hat sanatına dair dikkate değer yorumlarını değerlendirir:

“Bu yorumlar, bir yanıyla hat sanatından hareketle Osmanlı’nın sanat görüşlerine ve oradan da bir medeniyet perspektifine doğru açılma denemeleri

³³ Tanpınar, **H.**, s. 202.

³⁴ Tanpınar, **M.B.**, s. 91.

³⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Notre-Dame’da Başboş Düşünceler”, **Cumhuriyet**, nr. 10658, 31 Mart 1954; **Yaşadığım Gibi**, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 286.

niteliğini taşıırken, bir yandan da bu sanat penceresinden gözlenen bir estetik dünya kurgulamaya, bu dünyayı besleyen “sırlar âlemi”nin kühünü kurcalamaya doğru bizi götürür.”³⁶

Denilebilir ki Tanpınar, romanların içine yerleştirdiği bu eşyalar ile kurgulamak istediği estetik dünyaya küçük dokunuşlarda bulunmaktadır.

1.3.TESPIH

Tespîh, kulun Allah ile arasındaki irtibatını güçlendirmeye ve kulun kendisini Allah’a daha yakın hissetmesine yarayan bir vasıta dır. Allah’ın isimlerini zikretmek kulun, O’nun yüceliği karşısındaki dilsizliğini gidermeye çalışma çabasıdır. Tespih çekmek bir ibadettir. Bu esnada kul, dünyadan ve dünyevi olandan uzaklaşır, huşûya dalar ve uhrevi olana erişir. Bunlar tespihin kendinde içkin olan değerleridir. *Huzur*’da tespihe küçük bir değini olarak yer verilen aşağıdaki pasajdan hareketle tespihi birkaç farklı bağlamda inceleyelim:

“Mümtaz Nuran’ın elinde kendi tesbihi, mûsikînin uçurumunda sanki bir nezir gibi sıra beklediğini gördü; genç kadın ‘Yak beni ey sonsuzluk!’ der gibiydi; o kadar mustarip, kendi içine çekilmiş bir yüzü vardı, fakat omuzları yerindeydi.”³⁷

Tasavvufî yolculukta Allah’ı zikrederek kendinden geçen kişi “sonsuzluk güneşi”ni görür. Tespih bu sonsuzluk güneşine erişmek için bir vasıta kabul edilir. Mevlana’nın “Hakk’ın nuru ile bakan kişi; zerrede ebediyet, sonsuzluk güneşini görür, katrede ummanı seyrederek (Mesnevi, VI, 1482)” dizesini hatırlayarak sonsuzluk güneşini görmeye tasavvufî bir temellendirme yapacak olursak tespihin her bir boncuk tanesinin zerreyi, tespih edilenin kendisinin ise ummanı karşıladığını söylememiz mümkün olacaktır. Fakat burada Tanpınar’ın zerreden ummana uzanan tasavvufî bir yolculuğu ele aldığımızı söylememiz aşırı bir yorum örneği teşkil edebilir. Çünkü

³⁶ Prof. Dr. M. Fatih Andı, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı”, *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul, nr. 32, 2004.

³⁷ Tanpınar, *H.*, s. 290.

biliyoruz ki Tanpınar tasavvufi bir derinlikten ziyade mistik bir eğilime sahiptir ve dinin daha çok kültürel yönüyle ilgilenmektedir. Dolayısıyla burada, aşağıda açıklayacağımız farklı bir durum söz konusudur.

Tespîh, birleştiricilik vasfı olması cihetiyle de mühim bir eşyadır. Boncuk tanelerinin belirli bir amaç etrafında, bir ip üzerinde bir araya getirilerek ibadet eşyası halini alması gibi, bir milletin hayatındaki hem tarihi hem de toplumsal bir gerçeklik olan din de insanları birleştirici bir güç olarak milli hayatı şekillendirmektedir. Din ve ibadet birleştirici unsurlar olarak cemiyet hayatının temelini oluşturmaktadır. Tanpınar için din, milli hayatın bir parçasıdır, iman dediğimiz duygu bizi yalnızca Allah'a bağlayan bir bağ değil, insanların bir araya gelişinin de sebebidir. Hususiyetle bu konuda, Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'deki şu görüşleri destekleyici niteliktedir:

“Bundan otuz, kırk sene evvel insanlar sadece iş veya eğlence için bir yere gelmezlerdi. Hattâ asıl birleştirici olan şey, bunlar değil ibadetti. İman dediğimiz duyguyu içinde duysun veya duymasın herkes evinden çıkarken onun kisvesine bürünürdü. İman, sadece bizi Allah'a bağlayan bağ değil, müşterek kıyafet, yüz ifadesi, muâşeret şekli, hulâsa cemiyet hayatında nezaket ve merasim dediğimiz şeylerin, yani karşılıklı münasebetlerin tek kaynağıydı. Onu içlerinde gereği gibi bulamayanlar, yahut onun emirlerine gereği gibi itaat etmeyenler de sanki her evin taşlığında, veya kapının yanı başında küçük bir dolap varmış gibi onun hâllerini, o kendinden geçme, çok yüksek bir varlığa bağlanma ve tevekkül maskesini yüzlerine geçirmeden dışarıya çıkıp insan içine karışmazlardı.”³⁸

Yukarıdaki örneğe dönecek olursak, romanın bu bölümünde tespîh, dini bir arka planı olmamasına rağmen sembolik bir eşya fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Cemiyet hayatından bir kesit olan romanın bu bölümünde tespîh, birleştiricilik vasfını hatırlatıcı bir unsur olarak mevcudiyetini hissettirmektedir. Tespîhin mûsikî meclisinde ele alınması da tesadüfi değildir, mûsikî de birleştirici bir niteliğe sahiptir. Ayrıca tespîh bahsinde değindiğimiz üzere, mûsikînin de insanın dilsizliğini giderme çabasında olduğunu söylememiz yerinde olacaktır. Emin Bey'in neyini üflerken Tefvîk

³⁸ Tanpınar, **S.D.**, s. 22.

Bey'in sesiyle iştirak ettiği bu Ferâhfezâ Ayini mûsikînin uçurumudur adeta. *Huzur*'un bu bölümünde mûsikî etrafında kurulan meclis, buradaki karakterlere “bir güneşi selamlar” hissi vermektedir: “Sofa, duanın denizinde çalkalanan büyük bir gemi olmuştu. Herkes tanıdığı sahillere, kendi ömrünün sahillerine, son ışıklarını dağıtan bir güneşi selâmlar gibiydi.”³⁹ Zira güneş, insanları zulmetten nûra ulaştırır ve başka bir alemin perdelerini aralayan bu uhrevi atmosferde sonsuzluk güneşi kendini gösterir. Kişi, tıpkı tespih çekerken olduğu gibi, bu mûsikîyi dinlerken de dünyadan uzaklaşır, huşuya dalar ve uhrevi olana erişir. Nuran'ın bu mûsikîyi dinlerken “Yak beni ey sonsuzluk !” der gibi mustarip hali de bunlardan sebeptir.

Toparlayacak olursak, metnin düzleminde birkaç bağlamda değerlendirdiğimiz bu tespih, dekoratif bir eşya olmasının arkasında tasavvufun uhrevi olana eriştiren kendinden geçme eylemini, mûsikînin insanın dilsizliğini giderme çabasını ve ibadetin birleştiricilik vasfını kendinde toplayan sembolik bir eşya olarak mevcudiyetini kurmuştur diyebiliriz.

Huzur'da tespih bir başka yerde daha geçmektedir:

“Sonra tesbihçinin önünde durdu; çocukluğunun Bin Bir Gece'yi hatırlatan ramazan sergilerinin bu son ve ufalmış hatırası, içinden geldiği âlemi birkaç tesbihle iki üç misvaka indirmiş, küçük bir dolapta satıyordu. Nuran'la geçen ağustosta bu adamdan iki tesbih almışlar ve onunla konuşmuşlardı. Bu sefer de iki tesbih aldı; fakat tesbihleri Suat'ın birdenbire uzanan ellerinden adeta güçlkle kurtardı. ‘Uyanık iken rüya görüyorum...’⁴⁰

Tanpınar için Müslümanlık esasen, dedelerimizden kalmış bir kültür mirasıdır. “Tam bir Müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir Müslüman gibi değil de bu şehrin ve etrafında, hülâsa bu memleketin içinde yaşayan bir Müslüman gibi... İki yüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimizden bana miras kalmış bir Müslümanlık.”⁴¹ Bu bağlamda birkaç tespihle iki üç misvak için, içinden geldiği âlemi temsil eden miras nesnelere diyebiliriz. Çocukluk günlerinin ramazan vakitlerini

³⁹ Tanpınar, **H.**, s. 288.

⁴⁰ Tanpınar, **H.**, s. 371.

⁴¹ Tanpınar, **M.B.**, s. 96.

hatırlatan bu eşyalar, Tanpınar'ın "dedelerimizden kalma" olarak nitelediği dinin üzerine değer kazanmıştır. Burada kaybedilen değerlerin eleştirisi vardır fakat bu kayıp Müslümanlık adına yapılmış dinsel bir eleştiri değil, milli hayatı etkileyen değerlerin yitirilmesinin eleştirisidir. Dolayısıyla Tanpınar burada, bütünsel bir yaklaşımla sosyolojik bir realiteye dikkat çekmektedir. Çünkü ona göre "milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır."⁴² O yüzden "bu son ve ufalmış hatıra", bir rüyadan arta kalmanın hüznünü taşımaktadır.

"Tanpınar, bu estetik Müslümanlığı 'hayatı ve realiteyi' kuşattığı ve kolektif şuuru yaratan organik unsur olarak gördüğü için benimser."⁴³ Ramazan ayı, yalnızca din adına kutsal bir ay değil, aynı zamanda kolektif bilincin somut düzlemde kendisini göstermesine imkan tanıyan bir alandır. "Ramazan sergileri", "arabalı, feraceli, fenerli ramazan gezintileri", "ramazan sofrası" gibi ifadelerle Tanpınar, gündelik yaşamın içinden bu kolektif bilinci milli hayatın bir yansıması olarak göstermek istemektedir. Dönemin sosyal ve kültürel hayatı dini değerler etrafında şekil bulmuştur. *Mahur Beste*'de ramazan ayı, eşyalar ağı etrafında "ramazanın ta kendisi" vurgusuyla ifade edilmektedir:

"Bir gün Fetvahaneye'de konuşuyorduk. Arkadaşlardan biri: 'Bu arabalı, feraceli, fenerli ramazan gezintilerini kaldırsak,' dedi; 'fisk' u fücür menbaı oluyor, ramazanla ne alâkası var?' 'Yok', dedim; 'işmeyin, ramazanın ta kendisidir.' Hepsi birden itiraz ettiler. Ben sözümü bitirdim: 'Ramazan eğer halkın ise, bırakın istediği gibi onu geçirsin, ona kendi istediği şekli versin. Yok sizin ise, siz kendinizi bu memleketin dışında bir şey sayıyorsanız, ramazanınızı da, bayramınızı da alın, gidin.' dedim."⁴⁴

Öyle ki bu milliyetçi muhafazakar anlayışın temel yapı taşı devamlılık düşüncesidir. Medeniyetimizin ve insanımızın bugününü inşa eden manevi kıymetler aynı zamanda mazi ile olan bağlarımızdır. Dönemin şartları neticesinde "medeniyet,

⁴² Tanpınar, "İbrahim Paşa Sarayı Meselesi", *Cumhuriyet*, nr. 8341, 6 Kasım 1947; *Y.G.*, s. 222.

⁴³ Kahraman, *a.g.y.*

⁴⁴ Tanpınar, *M.B.*, s. 97.

kültür ve iç insan buhranı”⁴⁵ karşısında medeniyet hızla gömlek değiştirmektedir. Bu da “on sene sonra, nelerden vazgeçeceğimizi şimdiden kestir(il)ebilir”⁴⁶ kılmaktadır. Dolayısıyla ‘devamlılık’ düşüncesi “insanı yapan manevi kıymetler manzumesi”⁴⁷ olan bir medeniyet için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Milli hayatın bir parçası olan Ramazan aktiviteleri bu manevi kıymetlerden biri olması sebebiyle halka aittir ve gerek insan gerekse nesne, bu zincirin birer halkası olarak varlığını koruyacaktır.

Tanpınar, dini temsil gücüne sahip basit bir nesne olan tespih ile tüm bu yorumlara imkan tanırken aynı zamanda, Bergson’un felsefesindeki “geçmişin şimdide korunması ve saklanması”⁴⁸ düşüncesini de işlemektedir. Mümtaz’ın daha önce, Nuran’la birlikteyken, iki tespih aldığı adamdan yine aynı şekilde iki tespih alması Mümtaz’ın geçmişini şimdide saklama arzusundandır. Nuran Mümtaz için, ‘şimdi’ denilen zaman diliminde yokluğuyla kendini var kılan güçlü bir duygudur. Mümtaz, ellerinin uzanamadığı geçmiş, “kaybolmaya mahkum olanı” kendince bir yöntemle, aynı davranışın tekrarıyla, korumaya çalışmaktadır. Aynı tespihi aynı adamdan aynı adette alması onun geçmişini, bugününe taşıyacaktır. “Hatırlama, gerektiği durumlarda geçmişin kendiliğinden gelip şimdi ile kaynaşması durumudur.”⁴⁹ Dolayısıyla tespih, bu hatırlama eyleminin nesnesi konumunda olup, Nuran’la yaşanan bir anının şimdiye taşınmasını sağlamaktadır. Netice itibarıyla Nuran’ın yokluğu varlığı ile yer değiştirmiş olacak, Mümtaz yekpare geniş bir anın bütünlüklü yapısında saadetini yaşama imkanı bulacaktır. Çünkü “Bachelard’ın, ânın sezgisine eğildiği eserinde açılmadığı üzere, geçmiş ve gelecek kendilerini ayıran, zamanı parçalayan bir şimdi’nin aradan çekilmesi durumunda yekpâre bir bütünlük oluşturacaktır.”⁵⁰

⁴⁵ Tanpınar, “Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık”, **Cumhuriyet**, nr. 9510, 25 Ocak 1951; **Y.G.**, s. 35.

⁴⁶ **a.g.y.**, s. 35.

⁴⁷ Tanpınar, **M.B.**, s. 91.

⁴⁸ Henri Bergson, **The Creative Mind**, tr. By M. L. Andison, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1946: 183-193.

⁴⁹ Şerif Eskin, **Zaman ve Hafızanın Kıyısında**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 124; Mustafa Şekip Tunç, **Bergson ve Manevi Kudrete Dair Birkaç Konferans**, İstanbul, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1934, s. 30.

⁵⁰ Bachelard’ın bahsi geçen görüşü için bkz: Şerif Eskin, **a.g.e.**, s. 127. “Bu şimdi, geçmiş ve geleceği ayırmayı bile beceremeyen saf bir hiçliktir. Öyle görünüyor ki aslında geçmiş kudretlerini geleceğe taşımaktadır. Aynı şekilde geçmişin kudretlerinin bir çıkış noktası bulabilmeleri için (...) geleceğe ihtiyaç var gibidir. (...) Netice olarak bergsonian felsefe geçmiş ve geleceği çözünemez bir şekilde katıştırır. Bundan dolayı zamanı kendi realitesinde yakalamak için onu blok hâlinde/bütün olarak ele

Tanpınar'ın romanın içerisine yerleştirdiği bu düşüncesine günlüklerinde de rastlanmaktadır:

“Unutmanın hudutlarında bu son gurbet çırpınışında, tabiatı bastırmağa başlayan uykunun arasından hafızanın o bir anlık fakat keskin silkinişi çok geniş bir panoramaya en hâkim noktadan bakar gibi bütün kuvvetlere bir lahza sahip olma, bir lahza için tekrar atı ve dizginleri kendisinin bilme, hulasa son çırpınış, kaybolmaya mahkûm olanı elde etmek ve kendinin yapmak için son çırpınış...”⁵¹

Tüm bu anlatılanlar bağlamında, Tanpınar'ın tespith üzerinden ‘zaman’, ‘iç insan’⁵², ‘kolektif bilinç’, ‘Müslümanlık’ gibi kavramlar etrafında hayatı bir roman düzleminde estetize ettiğini söyleyebiliriz.

almak gerekir.” Kaynak için bkz: Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Editions Gonthier, 1932, s. 17.

⁵¹ **G.I.T.B.**, s. 64.

⁵² Kahraman, **a.g.y.**

İKİNCİ BÖLÜM

2. SANAT DEĞERİ OLAN EŞYALAR

Sanat, estetik ifade gücünün imkan alanıdır. Şiir, edebiyat, musikî, resim, mimarî bu imkan alanının birer alt dalıdır. Her sanat dalı güzelin peşindedir, ortak kabulleri “estetik” olmakla birlikte yöntemleri ve mecraları başka başkadır. Fakat hepsi birbirinden beslenir ve birbirini aydınlatır.

“Güzeli daima sevdiğimi, onu insan kaderinin tek iyi tarafı olarak gördüğümü söyleyeyim”⁵³ diyen Tanpınar, zaman zaman “estetik” kavramını, zaman zaman da “güzel” kavramını kullanır.⁵⁴ O daima güzeli aramaktadır, bu arayışın bir sonu yoktur. Çünkü Tanpınar için *bulmak*, *sürekli aramak* halidir. İnce bir dikkat ve zevk sahibi olması onun estetik görüşünü şekillendirmiştir. Bu estetik göz şiir, roman, mimarî, mûsikî, resim gibi hemen her alanda eserlerine yansımaktadır. Sanatın her bir dalı Tanpınar’da iç içe geçmiş halkalar gibi birbiriyle ilişki içerisinde olup bütüncül bir perspektiften bakıldığında dünyayı ve insanı okumaya fırsat tanımaktadır. Bu her şeyin ruhuna, derinine eğilmenin bir gereğidir. Bu sayede Tanpınar’ın zengin birikiminin yansımaları görürüz.

Tanpınar’ın romanlarının estetik arka planında sanatın yeri oldukça büyüktür. Onun her bir romanı, toplumsal meselelere değinmekle birlikte bir aşk zemininde şekillenmiş olup sanat ağı ile örülmüştür. Kimi zaman romanların olay örgüsü, karakterler, karakterlerin ilişkileri, psikolojileri, davranışları sanattan büyük oranda pay almakta, kimi zaman ise sanat birer motif olarak varlığını hissettirmektedir.

Tanpınar “Aşka Dair” adlı yazısında, güzel sanatların ruhlara getirdiği sermestî ve heyecan ile aşka bir zemin hazırladığından bahsederek aşk ile güzel sanatlar arasında

⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Varlık**, nr. 377, 1 Aralık 1951, s. 5-7; **Y.G.**, s. 347.

⁵⁴ Şaban Sağlık, “Bir Şahsi Nizamın Peşinde Estetiği ve Felsefeyi Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Hece Dergisi**, Ankara, S. 61, 2002, s. 205.

ilişki kurar. Bu ilişki bize, *Huzur*'da Mümtaz'ın Nuran'a olan aşkının sanatla yoğrulmuş halini hatırlatır. Mümtaz ile Nuran'ı bir araya getiren en büyük etken, onların sanat karşısında estetik bir duyarlılığa sahip olmalarıdır. Sanat, Mümtaz için üç güzel(sanat, tabiat, kadın)den⁵⁵ biridir. Aynı ayrı nizamlardaki bu üç güzelliğin Mümtaz'ın ruhunda karışıp büyüye ve rüyaya yakın bir âlemde bir tek realite gibi yaşaması onun aşk halinin tasavvurudur. Mümtaz, Nuran'a "Bu senin ruhunun içinden geçmeğe benziyor"⁵⁶ diyerek sanatın büyüye yakın sırrını açığa çıkarmaktadır. Bu iç içe geçmişlik, sanatın kuşatıcı kudreti Mümtaz'a o meşhur soruyu sordurur: "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?"⁵⁷ Mümtaz Nuran'la yaptığı boğaz gezintilerinde tabiatın ve sanatın eşsiz lezzetlerini tadar ve onların birbirlerine karşı hissettikleri aşk duygusu, bu lezzetler ile bir harmoni oluşturur. Bu durum bize sanatın aşk psikolojisine büyük tesirini açık bir şekilde göstermektedir. Zira Tanpınar'ın "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız" yazısında bahsettiği üzere "bir şehrin tabiatı ile –ve bu tabiatın en ağır basan unsurlarıyla- tarihi ile, cemiyet statüsü ile yarattığı sanat eserlerinde mevcut olacağına"⁵⁸ olan inancı İstanbul'un ve boğazın, sanat eserlerindeki mevcudiyetini göstermektedir.

Diğer taraftan sanatın ve güzel sanat yapıtlarının romanlarda yalnızca bir bahis olarak adının geçtiği yerleri de göz ardı edemeyiz. Bunların olayların akışına yahut karakterlerin üzerine hiçbir etkisi bulunmazken kendisini bir fırça darbesi gibi küçük dokunuşlar halinde hissettirmekten başka bir fonksiyonu da yoktur. Aşağıdaki örnekte güzel sanat yapıtlarının metnin içerisinde yalnızca ismiyle var olduğunu görmekteyiz:

"Şimdi zatiâliniz, himmet buyursanız da şu kiracıları evden çıkarsanız!
Geline yersiz kalmayalım. Seyahatlerimde bazı eşya ve âsâr-ı nefise edindim.
Kira evlerinde ziyan olmasınlar."⁵⁹

⁵⁵ Tanpınar, **H.**, s. 221.

⁵⁶ **a.e.**, s. 221.

⁵⁷ **a.e.**, s. 221.

⁵⁸ Tanpınar, "İstanbul'un Mevsimleri ve San'atlarımız", İstanbul, 1953, s. 59-79; **Y.G.**, s. 170.

⁵⁹ Tanpınar, **S.D.**, s. 57.

Romanların yoğun anlatımı içerisinde aralara serpiştirilmiş bu tarz örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sanat yapıtlarının eşyalar çerçevesinde Tanpınar'ın romanları üzerindeki etki gücünü inceleyelim.

2.1. YAZI LEVHALARI

Yazı levhaları, İslam kültürünün ve medeniyetinin kendine özgü bir sanat alanı olan hüsn-i hattın eşya formatındaki karşılığıdır. Bu yazı, formunu Arap harflerinden alır. İslamiyet'in kabulünden sonra Arap alfabesi olmaktan çıkmış ve Müslüman toplumların ortak yazısı olmuştur. Sonrasında geliştirilerek sanat halini alan bu yazının ruhunu İslam inancı teşkil eder. Çünkü bu yazı var olma süreci içerisinde İslam medeniyetinin yükünü yüklenerek yaşamış bir yazıdır. Zira her medeniyet kendini yapan dinin bünyesinde mevcudiyetini inşa etmiştir ve kendine ait bir dil, bir ifade tarzı geliştirmiştir. Dolayısıyla bu yazı İslam medeniyetine olan aidiyeti belirtir. Misâlen Kur'an-ı Kerim'in yazıldığı bir yazı olması sebebiyle okuyanın ve yazanın sevap düşüncesi ile baktığı bir yazıdır. Bu sebeplerden dolayı idexial (kategorize edici) bir yanı vardır, sevmek yahut düşmanı olmak bir zihniyetin göstergesidir. Denilebilir ki hat sanatı, geleneksel hayatı benimseyen bir zihniyetin kültür kodlarından biridir.

Sanat eserleri, toplumların zevk anlayışlarına ve estetik terbiyesine seslenir, ait olduğu toplumun ürünüdür. Bizim modernleşme sürecimiz geleneksel dünyamızla bağını günden güne koparan bir edebiyatın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte İslam yazısına karşı inkâr edici bir tavır, bir reddediş hali görülmüş ve bu karşı duruş dolayısıyla dönemin entelektüel, aydın kesimi hüsn-i hattı edebiyat eserlerine taşımamışlardır. Ancak dönemin bazı roman ve hikayelerinde mekan tasvirleri ile hüsn-i hat tablosu bir dekor unsuru olarak, küçük ayrıntılar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu küçük kullanımlar hüsn-i hattı bir sanat olarak öne çıkarmaz, bir dikkat ögesi haline dönüştürmez. Modern bir sanatkar olmasına rağmen geleneksel bir hayatın içinden gelen Tanpınar bu klasik kültür unsurlarına yönelerek eserlerinde motifler üzerinden zengin, kalıcı, kültür yükü yoğun bir edebiyat yapar. Onun bu değerleri sürdürme çabası şahsiyetimizi oluşturan geleneksel hayatın hatırlanması ve kültürel kimliğin korunması için bir gerekliliktir ve o, bu yazı sanatını

geleneğin ifade yolları olarak görür. Romanlardaki bu küçük dokunuşları hat sanatının eşya formundaki karşılığı olan levhalar ile örneklendirelim.

Huzur'da Mümtaz ile Nuran'ın kavuşamayacaklarına olan inançlarını ifade ederken Tanpınar, amentü levhasını kullanır. Arapça kelime olan “amentü”, “inandım, iman ettim” manasına gelir. Amentü levhasından gözlerini ayıran Mümtaz, bunun paralelinde evlenebileceklerine inancı olmadığını dile getirmektedir. Burada Amentü levhası, inanmak eyleminin eşya formu ile karakterize edilmiş hali olup bir şahsiyet edasıyla kendisini hissettirmektedir:

“ - Mümtaz, sen hakikaten evlenebileceğimize inanıyor musun?

Mümtaz, duvardaki Amentü levhasından gözlerini ayırdı. Bir müddet Nuran'a baktı:

- Doğrusunu ister misin? Hayır.”⁶⁰

Yine *Huzur*'un bir başka bölümünde Mümtaz'ın sahafları dolaşırken dükkânlardaki eşyaları dikkatle süzen bakışlarının bir hüsn-i hat levhasına takıldığını görürüz:

“Başlarının ucunda alçıdan mânasız çerçevesi içinde güzel bir ‘Hüvessemiulalîm’ levhası asılıydı. Donmuş alçı, yazının canlılığını öldürmemişti. Her bükülüş, her kıvrım konuşuyordu.”⁶¹

Manası “O yüce Allah, her şeyi en iyi işiten ve en mükemmel bir şekilde bilendir” olan “hüvessemiulalîm” yazısı ve yukarıdaki örnekte “inandım, iman ettim” anlamlarını karşılayan “amentü” levhası ait oldukları Müslüman toplumun değerlerini yansıtan birer ayna mahiyetindedir. Bu tarz levhalar geleneksel hayatın içinden bir nefes olup onun canlılığını ve devamlılığını sağlayan temsili birer eşya niteliğindedir. Duvarlara asılan bu levhalar, Tanpınar'a göre “tarih içinde kendi kokumuz”dur:

⁶⁰ Tanpınar, H., s. 351.

⁶¹ a.e., s. 59.

“Nuran duvarlardaki yazıları okumağa çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik.”⁶²

Tanpınar’ın romanlarında yazı levhaları, hüsn-i hat sanatını sergilemekte olup bu kültürün korunmasına ve bu yazının günümüzde dahi gerek camilerimizi gerekse evlerimizi süsleyerek bizi estetik bir zevk sahibi kılmasına fırsat tanıyan birer medeniyet eşyasıdır.

“Yalının deniz tarafı holle iki yanda birleştirilmişti. Burada büyük bir antika konsolla birkaç güzel yazıdan ve bir de Abdülmecit Han’a ait fermanın başka bir şey yoktu. Hemen hepsi sol taraftaki büyük bakır; geniş altıklık mangalla beraber sonradan alınmış şeylerdi. Yazılardan birisi sol duvarın hemen yarısını kaplayan büyük bir celî levhaydı. Altındaki konsolla beraber Refik’in bu levhayı aldığı günü gayet iyi hatırlıyordu. Mısır’daki vakıf meselesi henüz halledilememiş, fakat yalnız bir hissedeki hakkı için ona mühimce bir tazminat vermişlerdi. Bir sabah erkenden Asmalımescit yakınlarındaki bir antikacıda gördüğü bir konsola beraberce bakmaları için Selim’e uğramıştı. [...] Konsol hakikaten güzeldi ve o devirde moda olan Çin üslubu süslerle örtülüydü. Sade üslup. Sazlıklar arasında dolaşan kadınlar, küçük dere peyzajları, siyah abanozun üstünde gerçekten bir serin bahar varmış gibi uçuşan kelebek ve kuşlarla muazzam ve düzgün kitle âdeta uçacak gibiydi. Antikacı, Fethi Paşa’ya ait olduğunu, Kuzguncuk taraflarında bir yalıdan geldiğini iddia ediyordu. [...] İşte tam bu esnada yazı levhasını dükkâna getirmişlerdi. Refik evvelâ Selim’e bakmış sonra da asıl sahibiyile antikacının arasındaki münakaşayı keserek levhayı satın almıştı. Refik; daha o zaman, başkalarının elinde bulunan yalıyı döşemeğe çalışıyordu.”⁶³

Aydaki Kadın’da estetik bir göz sahibi olduğunu ince dikkat ve zevkleriyle gösteren roman kahramanı Refik’in henüz yalının sahibi dahi değilken bir antikacıda görüp yalıyı döşemek üzere satın aldığı celi levha romanın atmosferini yapan bir motif olarak karşımıza çıkmasına rağmen bize yazı levhalarının hayatın içerisinde mühim bir

⁶² a.e., s. 137.

⁶³ Tanpınar, A.K., s. 126.

yeri olduğunu hissettirir. Çünkü burada yazı levhası estetik bir göz için henüz kendisinin dahi olmayan bir evi dōşeyecek eşya olarak öne çıkarılmış olup dekor için temel bir gereksinim gibi görülmekte ve kahramanın ilk görüşte sanatın kuşatıcı kudreti karşısındaki yenilgisine işaret etmektedir.

Tanpınar, hat sanatını diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde sunarak Türk sanatlarının değişme eğilimine dikkat çekmektedir. Yazı, resim, mimari ve mûsikî gibi sanat dalları birbiriyle kaynaşmış ve geleneksel olan, modern sanatın imkanlarıyla yeniden şekillenmiştir. “Tanpınar bunu, ‘geleneğin kapattığı ifade yolları’ nı açma çabası olarak görür.”⁶⁴ Zira “bu sanatın ‘sırlı bünyesi’ dağılmış, ‘mânâda, kuvvette, ifade ve fonksiyonda’ pek çok şeyi kaybetmiş, onların yerine, sadece ‘zarafet ve süs’e tutunmaya çalışmıştır.”⁶⁵ Bu durum da son dönemde hat sanatını “arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi”⁶⁶ dekoratif bir eşya ve süs ögesi olarak karşımıza çıkarmaktadır. Hat sanatının görsel bir öge olarak tablo halindeki kullanımını onun modern resim sanatı ile etkileşimi neticesinde şekillenmiş yeni bir yorum imkanı olarak görebiliriz. Öyle ki bir kuşun uzuvlarını bu yazının üslubundan çıkarmak mümkün olmuştur:

“Celfî yazının karşısında kenarda, peygamber Süleyman’ın Seba kraliçesine mektubunun başlangıcıyla yapılmış güzel bir hüt hüt kuşu asılıydı. Hattat, küçük kuşun bütün uzuvlarını yazının üslubundan çıkarmıştı. Selim kendi kendine “innahu min Süleymana...”yı mırıldanırken kendisini aynı anda hem Leylâ ile beraber Cihangir’deki evinde hem de babasıyla Süleymaniye Camisi’nde, mihrabın iki tarafındaki renkli camların karşısında buldu. Bu garip bir duyguydu. Bu güzel fahrî işine Leylâ’yı ve babasını, Süleymaniye’nin mihrap pencerelerinden o kadar renge bürünerek gelen ışığı beraberce düşünmeden bakmasına imkân yoktu.”⁶⁷

Bu kuş, Kur’an-ı Kerim’de Neml Suresi’nde geçen hüt hüt kuşudur ve burada bir motif olarak, bir telmih unsuru olarak yazı sanatı ile birlikte verilerek Hz.

⁶⁴ M. Fatih Andı, **a.g.y.**

⁶⁵ **a.g.y.**, s. 5.

⁶⁶ Tanpınar, “İstanbul’un Mevsimleri ve San’atlarımız”, **Y.G.**, s. 161.

⁶⁷ Tanpınar, **A.K.**, s. 127.

Süleyman'ın kıssasına atıfta bulunmaktadır. Selim'in tabloyu görünce mırıldandığı “innahu min Süleymana”⁶⁸ ifadesinin anlamı “mektup Süleyman'dan geliyor” olup bu surenin 30. ayetini karşılamaktadır. Dolayısıyla tablo bir kültür yüküyle yüklenmiştir ve arkasında bir kıssa barındırmaktadır. Bu hüt hüt motifi Hz. Süleyman'ın kuş dilini bilmesine ve hüt hüdün Seba Kraliçesi'ne Hz. Süleyman'ın mektubunu götürmesine telmihte bulunurken tablonun görsel bir öge olmasının dışındaki arka planı da teşkil etmektedir.

Sanatsal bir eşya olmasının yanı sıra bu levha bizi Bergson'un uzay zamanı ile bilinçte yaşanan zamanı birbirinden ayırdığı, bilinç-benlik-hafıza ekseninde şekillenen Bergson felsefesine götüren, şimdide mevcut bir nesne konumundadır. Zira bu levha, anıları davet eden, çağrışım gücü yüksek bir eşya olarak hatırlama eylemine somut bir zemin oluşturmaktadır.

“Bergson için, gerçek öznel bilinç ancak ve ancak hafızada bulur kaynağını. Algının öznel ve bireysel bir renk taşıyan, adamakıllı zihinsel bir olaya dönüşmesi yalnızca geçmiş anılar şimdide mevcut bir nesnenin idrakine sızdıktan sonra mümkün olur. Dolayısıyla, Bergson'un 'somut' algı adını verdiği, şimdide mevcut bir nesnenin gerçek algısı, 'saf' algı ile hafızanın birbirini tamamlayıcı işbirliklerinin ürünüdür her zaman.”⁶⁹

Selim levhayı görünce hafızanın şimdiki zamandaki bilinç durumunu aşması ile Refik'in onu satın aldığı güne döner. Selim'in anılara uzanan bu yolculuğu onun hudutsuz imkanın eşiğinde hem Leyla ile hem de babası ile birlikte aynı anda farklı mekanlarda bulunmasını sağlayan bu zihinsel olaya hayretle bakmasına imkan tanırken, bize bir rüya atmosferi sunmaktadır. Bergson felsefesini romanlardaki eşyalara sirayet etmiş haliyle çalışmamızda yer yer karşılaşacağız fakat ayrı bir başlık olarak ele almayacağız.

Hüsn-i hat levhalarına dönecek olursak bu levhalar, gramatikal bir yapısı olan iconical (görsel) metinlerdir, hem göze hem gönle hitap ederler. Onun harflerinin

⁶⁸ 27/Neml, 30.

⁶⁹ Rudolf Bernet, “Geçmişin Üstünde Geri Katlanan Bir Şimdi (Bergson)”, **Lapsus**, çev. Çağlar Koç, nr. 2., 2007, s. 125.

kıvrımlarında dahi bir sanat değeri yüklüdür. Her harf çizgisi ve noktasına kadar belli bir ölçüye sahiptir. Bu görsel şölen bir istif üzerine temellendirilerek bir kompozisyon oluşturur. Bu yazının karşısına geçip ona bakmak, onu uzun uzadıya seyretmek estetik bir göz terbiyesi gerektirir. Bu bağlamda, Tanpınar'ın romanlarında kahramanların bir levhanın karşısına geçip onu seyrettiği durumlarla çeşitli yerlerde karşılaştığımızı gösterelim:

“Dalgın, düşünceli, sadece inen çıkan kalabalıkta tanıdık birisine takılmamağa dikkat ederek üst kat sofasını, sağ taraftaki odaları dolaştı. Büyükçe bir Yesari talikının önünde durdu. Ahenkli münhanilerde Nailî'nin ‘Lutf u kerem-i hazret-i Mevla ile geçtik’ mısrası canlı bir mahluk, bir çeşit odalık veya hanım sultan edasıyla yarı uzandığı yerden hazla geriniyordu.”⁷⁰

Nâilî'nin “Lutf u kerem-i hazret-i Mevla ile geçtik” mısrası levha şeklinde iki ayrı romanda karşılık bulmaktadır. *Aydaki Kadın*'dan verdiğimiz bu örneğin dışında aynı mısra *Huzur*'da tekrar bir levha içerisinde karşımıza çıkmaktadır:

“Mümtaz ilk önce levhayı okudu:

Lutf u kerem-i Hazret-i Mevlâ ile geçtik

- 1313'de babam için Abdülhamit'e büyük bir jurnal vermişlerdi. On gece Yıldız'da mevkuf kaldı. Kurtulunca Nailî'nin bu mısramı yazdı. Dikkat ederseniz tezhiplerin arasında on gece üzerinde yattığı kanepenin resmi vardır. Gerçekte de böyleydi. Geniş bir ottoman, bir bahçe seddi gibi beytin etrafını alan güller ve sarmaşıklar içinde, ikide bir tekrarlanıyordu. Fakat arabeskler ve hendesî şekiller, bütün o riyazî gül ve çiçekler, yıldız ve açık kırmızı zeminde öyle maharetle, inceden inceye hesaplanmış, düzenlenmişti ki, bu tekrarlanan şeyin bir kanepede olduğu söylenmeden bilinemezdi.

Yazı sanatımızın bir bakıma bozulması demek olan bu realizm üstünde Mümtaz sonraları çok düşündü.”⁷¹

⁷⁰ Tanpınar, A.K., s. 128.

⁷¹ Tanpınar, H., s. 164-165.

“Tanpınar’ın Nâilî’ye olan hürmetini birçok yazısında görmek mümkündür. Gerek 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi’nde, gerek günlüklerinde⁷², gerek mektuplarında⁷³ pek çok kez Nâilî’ye değinir. Keza yazılarının toplandığı *Mücevherlerin Sırrı ve Edebiyat Üzerine Makaleler*’de de Nâilî’den ve onun şiir zevkinden övgüyle bahseden bölümler vardır.”⁷⁴

Tanpınar Divan şiirinin önemli şairlerinden bahsederken onların mısra ve beyitleri için şu ifadeyi kullanır: “insanı doğrudan doğruya yakalayan mısra veya beyit, yani bir kültürün asıl gayesi ve çiçeği olan şeyler”⁷⁵. Tanpınar’a göre Nâilî de bu şairler arasındadır ve onun “Lutf u kerem-i hazret-i Mevla ile geçtik” mısrası “17. Asır Şairlerinden Nâilî’nin Bir Günü” başlıklı yazısında ifade ettiğine göre “ağır başlı ritmi ile şüphesiz ki bütün bir terbiye, zevk ve hayat görüşüdür.”⁷⁶ Divan şiirinin şahsiyetimizi yapan, hayat görüşümüzü yansıtan, zevk ve terbiyemizden beslenen yönüne dikkat çeken Tanpınar, bu sayede mazinin kapılarını aralar. Divan şiirini Nâilî’nin mısrası üzerinden bugüne taşır. Öyle ki, bu levha karşısına geçip onu seyreden kişiyi kendi muhayyel iklimlerinin geçmiş zaman lezzetiyle sarhoş eder. Tanpınar’ın kendi ifadesiyle söyleyelim:

“Birdenbire hiç, ummadığımız bir zamanda bir beyit, bir mısra ufkumuzda kanatlarını sakırdatıyor ve bu mûsikînin daveti altında biz, bütün ithamlarımızı, dargınlıklarımızı unutuyoruz, masallarda ay ışığına tutulup pencerelerden içeriye süzülen peri kızları gibi sade bir ihsasın peşine takılıp gelen bu misafirler etrafımızı değiştiriyorlar, kendi muhayyel iklimlerinde bizi kokularıyla, renklerde ve lezzetlerin en keskini olan geçmiş zaman lezzetiyle sarhoş ediyorlar.”⁷⁷

⁷² Tanpınar, **G.I.T.B.**

⁷³ Tanpınar, **T.M.**

⁷⁴ Erol Gökşen, “Tanpınar’ın Kitaplarına Girmeyen Bir Yazısı”, **Dergâh Dergisi**, S. 307, 2015, s. 10.

⁷⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, haz. Abdullah Uçman, 19. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012, s. 415.

⁷⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Mısralar Arasında 17. Asır Şairlerinden Nailî’nin Bir Günü”, **Türk İllüstrasyonu (L’Illustration de Turquie)**, nr. 64, 31 Temmuz 1937, s. 9-10; **Hep Aynı Boşluk**, der. Erol Gökşen, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 29.

⁷⁷ **a.g.y.**, s. 27.

Bir beyit yahut bir mısra ile romanlarında eski şiirin rüzgarını bir yazı levhası suretinde estiren Tanpınar, eski şiir için “onda asıl sevdiğimiz taraflar devirlerinin hayatını ve sanat anlayışını aşarak bize, kendisini bir nevi mükemmellik içinde bir ferdin değil, âdeta bir zevkin yüksek mahsulleri imiş gibi veren eserler oluyor”⁷⁸ der. Zaman kavramının ekseninde şekillenen bu eşyaların temel niteliği “büyük bir anane ve zevke dayanan tarafları”⁷⁹ öne çıkarmasındadır. Zira “zaman geçicidir, ona ait alakalar onunla beraber geçer, fakat bir nevi nispi ebediyete sahip olan zevk ve kültür gibi büyük kaynaklarda birleşenler kalırlar.”⁸⁰ Dolayısıyla Tanpınar romanlarında eski şiire, bir zenginlik unsuru olarak sevilen ve bugün hala söylenen beyitler ile yer vermektedir. Burada Yahya Kemal’in “Sönmez seher-i haşre kadar şi’r-i kadîm / Bir meş’aledir devredilir elden ele”⁸¹ mısraını hatırlamamız yerinde olacaktır. Hülâsa eski şiir bir geleneğin devamı olarak etkisini günden güne sürdürmeye devam etmektedir.

Tanpınar’ın eski şiir için söylediği “Hiçbir söz sanatı eski şiirimiz kadar sade ve saf surette bir şekil sanatı olmamıştır; işte burasıdır ki, onu dünyanın en büyük sanat an’aneleriyle beraber yapar.”⁸² ifadesini destekler nitelikte bir örnekle yazı levhalarını Şeyh Galip üzerinden değerlendirelim:

“Duvardaki büyük bir levhayı parmağıyla işaret ederek: ‘Bunu da o yazdı.’ dedi. Nuri Bey, olduğu yerden Şeyh Galip’in mısraını okudu:

Perişani-i gam menşuruna tuğra mıyım bilmem

[...]

Nuri Bey, mavi kağıt üzerinde yaldızlı talike uzun uzun baktı: ‘ş’ler bir gül bahçesi neşesiyle genişliyor, sonra ‘tuğ’ hecesinde bu neşe adeta düğümleniyordu. Mısraın sonundaki ‘bilmem’ kelimesinde bütün bir tevekkül, bütün bir katlanmış vardı. Nuri Bey kendi kendine ‘çok güzel’ diye mırıldandı.”

83

⁷⁸ Tanpınar, “Eski Şiirimize Dair”, **Bugün**, nr. 3, 1938, s. 2; **H.A.B.**, s. 33.

⁷⁹ **a.g.y.**, s. 32.

⁸⁰ **a.g.y.**, s. 33.

⁸¹ Yahya Kemal Beyatlı, **Rübâîler**, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1963, s.11.

⁸² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Eski Şairleri Okurken”, **Tasvir-i Efkâr**, nr. 4795, 25 Ağustos 1941; **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz. Zeynep Kerem, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 186.

⁸³ Tanpınar, **M.B.**, s. 150.

Şeyh Galip’i muasırlarından ayrı bir yerde tutan Tanpınar onun dil üzerinde ve dili değiştirmek için sarf ettiği çabaya değinir ve onun Mevlevî tarikatından oluşunu onun tasavvufî lügatin istiare ve mecaz imkanlarından faydalanmasına sebep göstererek kendisinin zengin bir an’aneyeye hizmet ettiğini belirtir. Mısraın bütün yükünü kelimelere taşıttığını, onların üzerinde ısrarla durduğunu eskilerde rastlanmayan bir özellik olarak dile getirir.⁸⁴ Tanpınar’ın bu görüşünden yola çıkarak diyebiliriz ki *Mahur Beste*’nin son satırlarında bir levha içerisinde karşılaştığımız bu mısra bütün bir romanın yükünü yüklenmiştir. Bu levha Behçet Bey’in şahsiyetinin romanın içerisine bir eşya formuyla gizlenmiş ifadesidir. Zira Şeyh Galip’in bu mısraı romanın zemininde “gamlarla ruh arasındaki gizli münasebetleri anlat”⁸⁵an Behçet Bey’in dilinden dökülmekte gibidir. Tanpınar, Behçet Bey’i “hayatı o kadar başarısız, o kadar basit şeylerde beceriksiz”⁸⁶ diye niteleyerek onun gamlarla yüklü ruh halini belirgin kılmaktadır. Behçet Bey başta babası İsmail Molla Bey ve eşi Atiye Hanım olmak üzere çevresindeki insanları da bu başarısızlıklarıyla mutsuz etmiş bir karakterdir. Dolayısıyla “perişan-ı gam menşuru” Behçet Bey’in hayatı olup tuğrası Behçet Bey’in kendisini karşılamaktadır. Fakat Tanpınar onun “*Perişani-i gam menşuruna tuğra mıyım bilmem*” der gibi haline cevaben “Behçet Bey’e Mektup”unda ona şöyle seslenmektedir:

“Siz kainatın etrafınızda dönmesini istiyorsunuz. Düşünmüyorsunuz ki hayat sizi mahrekinin dışına atmış. Hayat kimsenin etrafında dönmez, herkesle beraber yürür. Nasıl olur da tek başınıza sizinle kalabilirim? Biliyorum, şimdi bana ‘O hâlde bu benim hikayem değil artık.’ diyeceksiniz. Evet, öyle, artık sizin hikayeniz değil. Sizin hikayeniz olarak başladı, fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdı ki, sizin hikayeniz olmaktan çıktı. [...] Ben onların sesini orkestralamağa mecburum.”⁸⁷

Behçet Bey üzerinden yorumladığımız Şeyh Galip’in bu mısraı esasen mağlup hayatlara işaret eden, eski şiirin sanatsal ifade gücü yüksek mahsullerindedir.

⁸⁴ Tanpınar, “Avize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir”, *Şadırvan*, nr. 4, 22 Nisan 1949; *E.Ü.M.*, s. 179-180.

⁸⁵ Tanpınar, *M.B.*, s. 155.

⁸⁶ *a.e.*, s. 158.

⁸⁷ *a.e.*, s. 159-160.

Tanpınar eski şiir için “onu sevmek ve anlamak, gelecek zaman için beklenen bir rönesansın ilk müjdesidir.”⁸⁸ der. Fakat bu levhalar ile bunun ne kadar sağlanacağı tartışılır, zira bu eşyalar ile eski şiirin rüzgarı küçük esintiler şeklinde hissedilmekte olup yalnızca romanların atmosferini oluşturmaktadır.

Bu bölümde incelediğimiz örnekler, Tanpınar’ın romanlarındaki yazı levhalarının karakteristik özellikler taşıdığını gösterir. Hat sanatı kendi karakteristik özellikleriyle içsel bir değere sahipken, eşya formundaki yazı levhaları ile dışsal bir değer de kazanmıştır. Harflerin çizgisinden noktasına kadar belirli bir ölçüye sahip olması ve bir kompozisyon oluşturacak şekilde istiflenmesi bu yazının görsel değerini ön plana çıkarır ve yazı levhalarının bir süs eşyası olarak kullanılmasına zemin teşkil eder. Bu levhalar, İslam medeniyetine olan aidiyeti belirten, geleneksel hayatı benimseyen bir zihniyetin kültür kodlarını taşıyan bir eşya olması yönüyle Tanpınar’ın romanlarına şahsiyet kazandırmaktadır. Romanların atmosferini yapan bir motif, kültür taşıyıcılığını üstlenen bir telmih unsuru, hatırlama eyleminin somut bir zemini olan yazı levhaları bir medeniyet eşyasıdır. Cumhuriyet döneminin geleneği inkâr edici tavrına rağmen Tanpınar, şahsiyetimizi yapan kültür kodlarını yadsımamış, küçük ayrıntılar ve dekoratif unsurlarla yazı levhalarını romanlarının içerisine serpiştirmiştir. Bu sayede zengin ve köklü bir edebiyat yaparak kültürel kimliğin korunmasına hizmet etmektedir.

2.2.RESİM TABLOLARI

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın resim sanatına olan ilgisi günlüklerinde aldığı notlarla, mektuplarında yaptığı göndermelerle, gazete yazılarında ressamlar ve sergilere dair geliştirdiği yorumlar ile açık bir şekilde görülmektedir. Bu göndermeler ve yorumlar romanlarının içerisine bir sanat çeşnişi olarak yerleştirilmiş ve anlatım entelektüel anlamda zengin bir atmosfere kavuşturulmuştur.

Tanpınar için resim bir büyüdür⁸⁹: “Resim mi? Daha ziyade bir büyü, fakat resim tekniğini kullanan bir büyü. Bir san’at olmak için belki çok şahsi. Anlattığı şeyler bazan

⁸⁸ Tanpınar, “Eski Şairleri Okurken”, **Tasvir-i Efkar**, nr. 4795, 25 Ağustos 1941; **E.Ü.M.**, s. 187.

⁸⁹ Tanpınar, resmin büyü olduğuna dair görüşünü bazı ressamların tablolarını yorumlarken birkaç ayrı yerde dile getirmektedir. Ona göre resim, resim olmaktan çıkıp bir nevi büyü olur: “Resim de az çok

sadece kendisinin lûgatıyla konuşuyor. Fakat güzel ve sürükleyici.”⁹⁰ Resim sanatının, kendi lûgatıyla konuştuğuna inanan Tanpınar, bu sanatı bir tablo olarak eşyaya dönüştürmüş ve resim tablolarını romanlarının içerisine çeşitli şekillerde serpiştirmiştir. Bu tablolar romanlarda karakteristik özellikleriyle mevcudiyetini kurar. Bunu Tanpınar “Bir tablo da, herhangi bir mimarî eseri, yahud bir şiir kitabı gibi bir cemiyetin dolayısıyla kendi kendini ikrar ettiği, kurduğu yüksek kıymetten yaşamak kudretini aldığı kaynaklardandır.”⁹¹ diyerek açıklar. Zira bir resim tablosunun “ruhumuzun bir merhalesi olduğu muhakkaktır.”⁹²

Tanpınar, “diğer sanatlarda olduğu gibi, resmin de olgun insanın, şahsen yaşanmış tecrübelerin mahsulü olduğuna inananlardan”⁹³dir. Ressam “eşyanın ve insanın arasında içindeki masal dünyasını dağıta dağıta”⁹⁴ dolaşır. Tanpınar’ın romanlarındaki eşyalar üzerinden buna misal gösterelim. *Mahur Beste*’nin karakterlerinden Paris’te tahsilini tamamlamış, güzel resim yapan Refik, Atiye ile olan dostluklarının yıllara yenik düşen birlikteliğine rağmen hâlâ onu unutmamış ve onu görmeden bir portresini çizmiştir. Bu resmi yaparken kendi şahsi tecrübelerini tuvale aktarmış, Atiye’nin ablasına Atiye’ye dair sorduğu sorulara aldığı yanıtlardan hareketle bu tabloyu yapmıştır. Refik’in Atiye’ye dair ince dikkatlerinin izleri görülen bu tablo, “uzun yıllar içte tutulup yaşatılan bir sevginin somutlaştığı bir nesne gibi”⁹⁵dir. Atiye bu portreyi gördüğünde “kendimi aynada sanıyorum” demesine rağmen yazar anlatıcı onun “çehresindeki kendi güzelliğinden daha sırlı bir tarafı” da açığa çıkarır, bu Refik’in “içindeki masal dünyasını dağıta dağıta” dolaştığının göstergesidir:

“ [...] herkes çekip gittikten sonra, Ruhsar Hanım kardeşini ‘Gel sana bir şey göstereyim.’ diye içeriki odaya çekmiş, orada iki pencere arasında

resim olmaktan çıkar. Mûsikî, şiir, masal gibi bir şey, bir nevi büyü olur” bkz: Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 460. Bu görüş sanatın da bir büyü olduğu düşüncesiyle özdeşleşmektedir: “Resim mi? Büyü mü? Doğrusunu isterseniz her ikisi birden. Hattâ resmin bu tablo için yeni bir tarifini de yapabilirsiniz. San’at büyüdür, diyebiliriz” bkz: Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 478.

⁹⁰ Tanpınar, “Bir Resim Sergisinde”, **Cumhuriyet**, nr. 7352, 7 Şubat 1945; **Y.G.**, s. 464.

⁹¹ **a.e.**, s. 438-439.

⁹² **a.e.**, s. 439.

⁹³ **a.e.**, s. 504.

⁹⁴ **a.e.**, s. 467.

⁹⁵ Ertan Engin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında ‘Resim’ ve ‘Mimari’”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)**, Volume 2 / 8, Summer 2009, s.163.

asılmış sulu boya bir kadın resmini göstermişti. Atiye garip bir hisle birdenbire sarsılmıştı.

Bu, kendi resmi idi. [...]

Ablası sordu:

- Nasıl, tıpkı tıpkısına değil mi? Atiye, bir rüyada gibi cevap verdi:
- Evet, tıpkı tıpkısına... Kendimi aynada sanıyorum.

Hakikatte bu küçük portre kendisine o kadar benzemiyordu. Onda her zamanki çehresinden daha başka bir şey, kendi güzelliğinden daha sırlı bir taraf vardı.”⁹⁶

Tanpınar’ın resim sanatına dair dikkat çektiği noktalardan biri de “bir zamanlar renkleri mükemmel surette tatmış bir millet”⁹⁷ olmamıza rağmen bugün bu ihtimamı göstermiyor olmamızdır. Bu ihmallerin telafi edilmesi gerekliliğini bir mesele olarak ortaya koyan Tanpınar, resim sanatı için “müzesiz ülke” olmamızı eleştirir. Bu ve bunun gibi resim bahsi olan pek çok yazısında resim müzelerinin eksikliğinden yakınmaktadır. “Müzesiz Ülke”⁹⁸ adlı yazısında Avrupalının sanat zevkini müzeden aldığına değinerek resim zevkinin oluşması için genç yaştan itibaren hakiki resmin görülmesi gerektiğine olan inancını dile getirir.⁹⁹ Ona göre bu müzeler ile gençlerin memleketin sınırlarını geçmeden dahi Avrupalı resmi görme imkanları oluşturulmalıdır. Memlekette resim müzeleri kurulması takdirinde “resmin memlekette kökleşmesi diyebileceğimiz bu temastan pek haklı olarak bir çok şeyler bekleyebiliriz. Bunların başında yeni yetişen nesilde göz terbiyesinin ve zevkinin inkişafı gelir”¹⁰⁰ diyen Tanpınar, 1938’de Cumhuriyet gazetesinde yazdığı bir yazısında o günkü resim müzemizin, memleketimizde bu sanatın zevk ve terbiyesini kurmak için yeterli olmadığından bahsetmektedir. Böylece Tanpınar bu sanatın geleneğine asırlarca süren aradan sonra tekrar katılmak için yabancı sanatlarla yakın temasın gerekliliğini vurgular. Bunun ise kendi memleketimizde kuracağımız müzeler ve bu müzelere

⁹⁶ Tanpınar, **M.B.**, s. 102-103.

⁹⁷ Tanpınar, **Y.G.**, s. 441.

⁹⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Müzesiz Ülke”, **Yeni Adam**, nr. 55, 17 Kânunusani [Ocak] 1935, s. 3; **H.A.B.**, 228.

⁹⁹ “Avrupalı, sanat zevkini müzeden alır. Nasıl edebiyat ve şiir zevki uyanmak için kütüphaneye kapanmak gerekse, resim zevkinin oluşması için de genç yaştan itibaren mektepli gencin gözünün hakiki resimle karşılaşması lazımdır.” bkz: Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 439.

¹⁰⁰ Tanpınar, **Y.G.**, s. 439.

getirtilecek yabancı eserler ile mümkün olacağını ve bu sayede resim sanatının geliştirilebileceğini ve devamlı bir şekilde sürdürülebileceğini savunur.

Tanpınar, o dönemde sanatın merkezi olan Paris’te gezdiği resim sergilerine ve müzelere dair notlar düştüğü yazılarında görüldüğü üzere Fransız resminden oldukça etkilenmiştir. Fransız resmine ve resamlara yaptığı göndermelerde de bunu görürüz:

“Paşa bizde resimden en iyi anlayan adamdır. Gençliğinde çok güzel ve zeki bir Fransız kadınıyla dost olmuştu. Resim merakını ondan aldı. Yeni resmi çok sever. Sakın beğenmezlik etme! Derhal hayran ol! Zaten anlamağa çalışmamız lâzım gelen bir şey.”¹⁰¹

Fransız resmini Tanpınar için mühim kılan, yakın dönemde Fransa’da resim sanatında ortaya çıkan empresyonizm akımıdır. Fransızca kelime olan *empresyonizm*in Türkçe karşılığı *izlenimcilik*dir ve bu akım duyu, intiba, izlenim, etki etrafında şekillenir. Empresyonist resimler ressamın şahsi izlenimlerinin mahsulü olup Mallarmé’nin “Bir şeyi değil, o şeyin etkisini çizmek” cümlesi ile özdeşleşmektedir. Tanpınar’ın empresyonizme olan ilgisi ise, onun etkisinde kaldığı Fransız şair ve yazarların bu akıma yönelik dikkatler oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Nezahat Özcan “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm” adlı makalesinde bu bahsi detaylandırmaktadır:

“Bu noktada, Charles Baudelaire ile Stéphane Mallarmé gibi şairler karşımıza çıkar. Tanpınar’ın hayranı olduğu bu şairler, empresyonistleri destekleyen yazılar kaleme alır (Sérullaz 1991: 212, 233). Tanpınar’ın oldukça beğendiği Fransız yazarlar Andre Gide ve Marcel Proust’un eserlerinde de empresyonist tasvirler mevcuttur. Yine Tanpınar’ın sevdiği Debussy’nin müziği ile empresyonist ressamların üslubu arasında bir uyum görülür. (Sérullaz 1991: 7).”¹⁰²

¹⁰¹ Tanpınar, **S.D.**, s. 192.

¹⁰² Nezahat Özcan, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm”, **AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 14, 2014, S. 3, s. 214.

Tanpınar bilhassa son romanı olan *Aydaki Kadın*'da resim sanatına dikkat çekmekte ve bu sanatın inceliklerine dair bahisler açmaktadır. Bu bahislerde resim tablolarına, manzara tasvirlerine ve kahramanların sohbetlerine yansıyan empresyonizm izleri Tanpınar'ın "Antalyalı Genç Kıza Mektup"¹⁰³ adlı yazısında da bahsettiği üzere onun Fransız empresyonist ressamlardan etkilendiğinin açık bir tezahürüdür. Orhan Pamuk, "Değil yalnız Türk romanında, dünya romanında da resim sanatına ve resamlara bu kadar çok gönderme yapılan başka bir romanın olduğunu hatırlamıyorum ben"¹⁰⁴ diyor. Roman büyük oranda, resim sanatının ve de empresyonizm etkisinin atmosferinde oluşmuştur. Renkler, ışık oyunları, yansımalar, güneş bu akımın temel bileşenleridir. Empresyonist ressamlar, bunların zamana bağlı anlık değişikliklerini ve eşya üzerindeki etkilerini resmeder. Bunlarla roman boyunca sıklıkla karşılaşırız. Mehmet Törenek *Aydaki Kadın* romanını değerlendirirken romanın resim ile olan ilişkisini renkler bağlamında şöyle açıklar:

"Resim sanatını belli aralıklarla öne çıkaran Tanpınar, romanında göze hitap eden bir dikkati sergilemekten geri durmaz. Resmin esas unsuru renktir ve her şey bunların uyumuna, kendi iç kompozisyonuna bağlıdır. Suat'ın tablolarına dikkatle bakan Selim, özellikle onun Rüya'sında bu türden bir uyumu yakalar. Bu tabloda 'peyzaj, mimarî, insan figürü, her şey' vardır. Ve bunlar hep renkler aracılığıyla elde edilmiştir. Özellikle romanın ikinci kısmında Boğaziçi ve gün batımı tasvir edilirken renk unsuru yine belirgin şekilde öne çıkar..."¹⁰⁵

Suat, *Aydaki Kadın* romanının resim sanatını temsil eden ayağıdır. O, Paris'te tahsilini tamamlamış ve resme olan yakını dolayısıyla kendi tablolarını yapıp orada kendisine birkaç sergi açmış bir ressamdır. Suat'ın tablolarını detaylı bir anlatımla sunan Tanpınar, bir ressam edasıyla renklere hükmetmesi yönüyle kendisinin bu sanatın inceliklerine hakim olan bir sanatkar olduğunu da göstermektedir. Zira empresyonist ressamların belli bir renk tercihleri vardır. "Gölgede kullanılan koyu renkler yerine parlak tonları tercih ederler, karanlık renkleri kullanmazlar. Sarı,

¹⁰³ T.M., s. 315-321.

¹⁰⁴ Orhan Pamuk, **Öteki Renkler**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 166.

¹⁰⁵ Mehmet Törenek, **Başka Hayatlar Peşinde**, 2. bs., İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2012, s. 257.

turuncu, vermiyon (kızılla turuncu arası, narçiçeği rengi), kırmızı, mavi yeşil empresyonist ressamların tercih ettikleri renklerdir.”¹⁰⁶ Suat’ın tablolarını anlatırken Tanpınar, empresyonist bir ressamın fırça darbeleri ile yaptığını kelimeleriyle yapmaktadır. Suat’ın aşağıdaki pasajda bahsi geçen tablosunun empresyonizm izleri taşıdığını renk tercihlerinden anlıyoruz:

“Suat kendi tablosunu etajerlerden birinin üstüne atmıştı. (...) Resim ilk bakışta kahverengi, lacivert, koyu yeşil renkleriyle, onların susturduğu, aslına irca ettiği mavileriyle karanlık görünüyordu. Fakat biraz dikkat edince bu karanlığı yer yer şimşekleyen beyazları, büyük lekeler halinde sarıları, turuncu ve kırmızılılarıyla zannedildiğinden fazla renkli olduğunu anladı.”¹⁰⁷

Işığın eşya üzerinde zamana bağlı değişik yansımaları mevcuttur, empresyonist ressam bu “an”ları yakalayıp resmeder. Aşağıdaki örnekte göreceğimiz güneş ışınlarının eşya üzerindeki etkisi “empresyonistler için doğal ışık ve onun eşya üzerindeki etkileri önemlidir”¹⁰⁸ görüşünü destekler niteliktedir.

“Güneş bizden başka türlü çalışıyor. Yaptığını görmeğe, üzerinde düşünmeğe ihtiyacı yok. İşte kenarına gümüş zırhlar geçiriyor. Gümüş ve altın... Şimdi de üzerinde kırmızı filizler, mordan pembeye doğru değişen çok ince filigranlar peydahlandı. Fakat kalkanın kendisi hâlâ Acem minyatürü, Buhara halısı, Bonnard tablosu moru.”¹⁰⁹

Tıpkı böyle, *Huzur* romanında Tanpınar, İstanbul manzarasının farklı anlara tekabül görünümelerini empresyonist bir dikkatle işlemektedir. *Huzur*’da ışık oyunlarının ve yansımaların etkisini Mümtaz’ın nazarından Nuran’ın anlatımında da görmekteyiz:

“Sevgilisinin, gündelik hayatın her safhasında, duruşu, kıyafeti, aşkta değişen çehresi ile sanatın ölmez aynasına kendisinden evvel geçenleri ona –

¹⁰⁶ Özcan, **a.g.y.**, s. 213.

¹⁰⁷ Tanpınar, **A.K.**, s. 34.

¹⁰⁸ Özcan, **a.g.y.**, s. 229.

¹⁰⁹ Tanpınar, **A.K.**, s. 124-125.

adeta hayranlığını ve sahip olma lezzetlerini bir kat daha; ve belki de ıstıraplı bir şekilde hatırlatan bir yığın çehresi vardı. Renoir'in 'Okuyan Kadın'ı bunlardan biriydi. Tepeden gelen ve saçları bir altın filizi gibi tutuşturan ışığın altında, koyu nefli zeminle, elbisesinin siyahı ve boynu örten pembe tül arasından bir gül topluluğu ile fişkırarak bu sarışın rüya, çehrenin tatlı sükûneti, gözlerin kapalı çizgisi, çenenin küçük bir toplulukta birden bitişi, dudakların tatlı, âdeta besleyici tebessümü gibi bir yığın benzerlikle genç adam için, sevgilisinin bazı saatlerine sanatın en sadık aynalarından birini tutuyordu. Muhayyilesi, Nuran'a olan hayranlığında Renoir'la olan benzerliği bazen daha ilerilere götürür, onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık bulurdu.”¹¹⁰

Mümtaz'ın zihninde “andan ana değişen Nuranlar” mevcuttur. Bunlar “genç adamın hem lezzeti hem de azabı oluyordu. Her an içinde düşüncenin, hazzın, ani duyuların ve hareketin ayrı ayrı hakkettikleri bu madalyonlar, kamalar, yalnız zamanlarında da onu bırakmazlar, hatırlanan bir cümle, bir kitapta okunan bir sayfanın, bir düşüncenin arasından çıkarlardı.”¹¹¹ Renoir'in “Okuyan Kadın”ı da Mümtaz'ın zihnindeki Nuran'ın yansımalarından biridir. Bunu resimdeki empresyonizm üslubunun romandaki karşılığı olarak değerlendirmemiz mümkündür. Fransız empresyonist ressam Renoir'e yapılan gönderme ile de burada hem içerik açısından hem yöntem açısından empresyonizm kendisini açık bir şekilde göstermektedir.

Empresyonizmden sonra sanat, görünen dünyanın gerçekliğinden kopmaya başlamış, manzara ve tabiat resimleri yerini sanatçının iç dünyasındaki duygular etrafında şekillenen renk, çizgi ve biçimsel öğelere bırakmıştır. İç gerçekliğin dışa vurumu olan bu sanat akımı ekspresyonizmdir. “Ekspresyonizm (dışa vurumculuk), doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 20. yüzyıl sanat akımı[dır]. Politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya'da pozitivizm, natüralizm ve empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmıştır.”¹¹² Tanpınar, resim sanatında meydana gelen bu değişikliği bir tartışma

¹¹⁰ Tanpınar, H., s. 190.

¹¹¹ a.e., s. 191.

¹¹² (çevrimiçi) <https://tr.0wikipedia.org/wiki/Dışavurumculuk>, 30 Ağustos 2018.

konusu olarak kahramanları Suat, Selim ve Hayri Dura aracılığıyla *Aydaki Kadın* romanına taşımıştır. Suat'ın ilk resimleri empresyonizm izleri taşıırken sonraki resimleri ekspresyonizm etkisinde gelişmiş non-figüratiflerdir. Hayri Dura bu konu üzerinden bir tartışma başlatır ve non-figüratife dair eleştirilerini ortaya koyar. Selim de Suat ile aynı görüştedir ve “Artık Renoir veya Bonnard gibi resim yapılmasına tahammül edebilir misiniz?” diyerek değişimin zaruri olduğunu savunur. Burada Tanpınar'ın resim sanatındaki gelişmelere vakıf olduğunu alenen görmekteyiz:

“‘Hakikaten nonfigüratifi seviyor musunuz Selim Bey?’ ‘Tabii...’ dedi. ‘Sevdiğim birçok eser, hatta ressam var.’ Hayri Bey sözünü kesti. ‘Eserden bahsetmiyorum. Benim de sevdiğim şeyler var. Belki yanlış sordum, nonfigüratife inanıyor musunuz? demeliydim. Bana çıkmaz bir sokak gibi geliyor.’ Suat yavaşça ‘Bütün çıkmaz sokaklar açılabilir...’ dedi.”¹¹³

Suat'ın tablolarında hem empresyonizm hem de ekspresyonizm etkisi görülmesini tartışma konusu olarak ortaya koyan Tanpınar, diğer karakterlerin Suat'a sorduğu sorular üzerinden kendi görüşlerini ve eleştirilerini dile getirmektedir. “Nasıl oluyor da iki teknikte çalışabiliyorsunuz?”¹¹⁴ diye gelen soru Suat'ı bunaltır. Zira “sanatından böyle ayaküstü birtakım yabancılara bahsetmek ona gülüncün gülüncü geliyordu”¹¹⁵r. Tanpınar burada resim sanatına yönelik alelade ilgiyi üstü kapalı bir şekilde eleştirmektedir. Onun için sanat hayatın bir parçası olup hayatın içinde görülmesi gereken olağan bir şeydir. Bu düşüncesini Suat üzerinden şekillendirdiği görülür, zira Suat resim yapmak ile yaşamayı birbirinden ayırmamaktadır. Tanpınar'ın yine Suat'a söylettiği şu sözleri bu eleştirilerini temellendirmektedir: “Sanata biz müzelerden bakıyoruz. Ve hep tasnif edilmiş, musaffa eserler görüyoruz.”¹¹⁶ Nitekim diyebiliriz ki, Suat karakteri, resim sanatına dair yaklaşımlarda olması gerekeni temsil eden bir karakter olarak *Aydaki Kadın*'da Tanpınar'ın bu sanata dair olgunlaşmış düşüncelerini açığa çıkarmaktadır.

¹¹³ Tanpınar, **A.K.**, s. 203-204.

¹¹⁴ **a.e.**, s. 205.

¹¹⁵ **a.e.**, s. 205.

¹¹⁶ **a.e.**, s. 207.

Alman asıllı, Fransız lirik soyutlamacı ressam Hartung, soyut resmin öncü isimlerinden Fransız ressam Soulages, Yahudi kökenli Rus Fransız ekspresyonist ressam Chagall, post empresyonist Fransız ressam Bonnard, Rus ekspresyonist ressam Kandinsky gibi resamlara yapılan atıflardan anlıyoruz ki Tanpınar *Aydaki Kadın*'da resim sanatını empresyonizm ve ekspresyonizm etkisi altında ele almaktadır. Bütün bu isimler, romanın dokusunu oluşturan resim sanatına dair dokunuşlardan yalnızca birkaçıdır. Tanpınar'ın bu romanını yazmadan önce birçok tabloyu incelediği bilinmektedir.¹¹⁷ Tabloların isimleri verilmemekle birlikte ressamların tercih ettikleri renk ve çizgiler ile onların üsluplarını kısmen sezdirenen bu satırlarda Tanpınar'ın şahsi izlenimlerine de rastlamaktayız:

“Resimler etajerin üzerindeydi. Bunlar Hartung'un üç litografisiyle Suat'ın biri Chagall'den, öbürü Kandinsky'den yaptığı iki kopya ve bir de kendisinin 'Rüya'sıydı.”¹¹⁸

“Kandinsky yine odanın tek minyatürüyle karşı aynada el ele verecek şekilde asılmıştı. Hartung'larla iki Bonnard'ını saadet rüyasını, acayip bir dinamizmle infilak eden siyah çizgilerin tıkHzlığını karşılaştırmıştı. Acaba Suat bilerek mi yapmıştı bunu? Çünkü bu rahat saadet rüyasının yanı başında bu siyah çizgili resimler, yaşadığımız devrin öbür tarafı, insana nefes alabileceği tek bir yer bırakmayan taraftıydı ve tıkHzlıklarıyla acayip susuşlarıyla Bonnard dediğimiz hakiki renk dehasını nerdeyse susturacaklardı.”¹¹⁹

Tanpınar'ın romanlarında resim¹²⁰ ve portre¹²¹lerin önemli noktalara dikkat çeken kullanımlarının yanı sıra metnin içinde küçük dokunuşlar ile değinilip geçilen kullanımları da pek çoktur. Bu küçük kullanımların sanatsal değeri olmamakla birlikte anlatımın akışına yaptıkları katkıları da göz ardı edilemez. Nitekim romanların akışı içerisinde resim ve portreler ile alelade birer eşya olarak da karşılaşırız. Biz bu bahiste

¹¹⁷ Özcan “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm” adlı makalesinde bahseder: “Tanpınar, *Aydaki Kadın*'ı kaleme alınca kadar orijinal ya da kopya pek çok tabloyu dikkatle inceler.”

¹¹⁸ Tanpınar, **A.K.**, s. 31.

¹¹⁹ **a.e.**, s. 32-33.

¹²⁰ Tanpınar, **M.B.**, s. 17; **S.D.**, s. 85, 116, 117, 277, 285, 287, 290, 294, 317; **H.** s. 41, 51, 58, 62, 127, 128, 137, 165, 365; **S.A.E.**, s. 102, 204, 348, 391; **A.K.**, s. 35, 102, 136, 152, 153, 186, 200...

¹²¹ **H.**, s. 181; **A.K.**, s. 136, 152, 187...

karakteristik özellikleri ile öne çıkan resim tabloları ve portreler üzerinde durduk. Hülâsa Tanpınar'ın resim sanatına dair dikkatlerinin rastlantısal olmadığını, romanlardaki resim tablolarının detaylı bir resim bilgisiyle anlatıldığını bu örnekler üzerinden gösterdik. Diyebiliriz ki Tanpınar, etkisinde kaldığı çoğu Fransız olan empresyonist ve ekspresyonist ressamların tablolarını dikkatle incelemiş, bunları renkleri ve çizgilerine varıncaya kadar özümsemiş ve bu akıma bir roman düzleminde onlara yaptığı atıflar, manzara tasvirleri ve resim tabloları üzerinden yeniden şekil vermiştir. Dolayısıyla bu bahiste ele aldığımız resim tabloları ve portrelerin romanların içerisinde birer şahsiyet hüviyetinde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

2.3. ENSTRÜMANLAR VE DİĞERLERİ

“Müzik, hem tarihsel kimlik oluşumunu mümkün kılan ruh ve düşünce tavrının doğrudan tebarüz ettiği ritmik bir ifade, hem farklı milletleri ve kültürleri aynı ruh ikliminde buluşturan sihirli bir kudretli, hem de oluşan birliğin ve üst-kimliğin belki de en önemli tarihsel hafızasıdır.”¹²² Bundan dolayı müziği bir eğlence aracı olmaktan ziyade kimliği temsil eden sanatsal bir ifade imkanı olarak değerlendirmek gerekir. Bir milletin sahip olduğu manevi değerler etrafında şekil alması yönüyle o milletin hakikatini bünyesinde taşıyan müzik, içinde bulunulan dönemin sosyal, siyasal ve kültürel olaylarından da etkilenmekte ve toplumsal kimliği yansıtmaktadır. Bu açıdan müzik, medeniyeti inşa eden millî ve kültürel kimliğin önemli bir yapı taşı olarak tezahür eder. Müzik aynı zamanda geçmişi hakkıyla tasavvur edebilmek, şimdiyi ve geleceği imar edebilmek için gerekli olan ruh ve düşünce ikliminin tarihsel hafızasını ihtiva etmektedir. Diğer taraftan ise, farklı kültürler ve milletler arasında ortak bir ruh iklimi kurmaya ve birlik-beraberliği sağlamaya imkan tanıyan evrensel bir estetik ifade imkanıdır.

Tanpınar'ın müzik ile ilişkisi de bu bağlamda bir karşılığa sahiptir. Ona göre müzik, ruh ve düşünce tavrını taşıması itibariyle millî ve kültürel kimlik oluşumuna doğrudan etki etmektedir. Bu sayede biz, onun romanlarındaki müzik ile ferdî ve içtimaî dünya görüşü ve hayat tarzının yankısını duyarız. Tanpınar'ın roman

¹²² Rıdvan Şentürk, **Müzik ve Kimlik**, İstanbul, Küre Yayınları, 2016, s. 39.

kahramanları bu yankıya pek çok açıdan ses olmaktadır. Biz bu bölümde, Tanpınar'ın müzik ile olan ilişkisini belirledikten sonra, onun romanlarındaki enstrümanları bu ilişki bağlamında ele alacak ve bunların doğu-batı medeniyetleri çerçevesinde özel olarak seçilmiş olduklarını göstereceğiz.

Güzel sanatların hemen her alanına ilgi duyan Tanpınar, kendine kurduğu estetikte en mühim unsurun mûsikîden geldiğini belirtir. Şahsiyetinin asıl idrakine de mûsikî sayesinde eriştiğini söyleyen Tanpınar'ın bütün eserlerinde mûsikînin büyük bir yeri vardır:

“Her eserimin başında, -en küçük şiirimin bile-, Garp'tan veya bizden bir mûsikî eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikîdir. Kompozisyon için örneğim de mûsikî olmuştur.”¹²³

Müziğin kompozisyonun içeriğini oluşturduğu yerleri açıkça görüyor olmamızla birlikte Berna Moran'a göre Tanpınar'da müzik, yapısal bir form da teşkil etmektedir. Berna Moran, Tanpınar'ın *Huzur*'u müzikal bir form üzerine kurduğu tespitinde bulunurken, her bir bölümün bir müzik yapıtındaki -belki bir senfonideki- bölümlerin işlevini yüklediğini söyler:

“Hiç kuşkusuz Tanpınar Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu 'movement'lar gibi kullanılmış. Birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı...”¹²⁴

Tanpınar'ın mûsikîyi ele alış şekli de çok yönlüdür. O, mûsikîyi hem sanatsal yönüyle, hem gelişim süreci içerisindeki tarihi değeri ile, hem de medeniyetlerin kimliğini bünyesinde barındırması itibarıyla derinlemesine işlemiştir. Bütün bunlara rağmen Tanpınar, mütevazı bir tavır sergileyerek kendisinin hiç de mûsikîşinas olmadığını söylemiştir:

¹²³ Tanpınar, **Y.G.**, s. 344.

¹²⁴ Moran, **a.g.e.**, s. 274.

“Şimdilik şu kadarını söyleyeyim ki ben hiç de mûsikîşinas değilim. Hatta eskilerin tabiriyle bu sanatın sırrına aşına bir amatör bile olamadım. Solfej denilen o herkese açık kapısını açmış olanlara dahi içimde sonsuz bir hürmet vardır. Bu bilgisizliğim evvelleri beni çok üzerdi. Şimdi o kadar değil. Hatta bundan biraz da memnunum. Yarım bilmekten ise hiç bilmemenin daima daha iyi olduğunu öğrendim. Ayrıca bu bilgisizlik sayesinde kendimi sanatların sanatına rahatça teslim ettiğimi fark ettim. Çok sevdiğim ve daima ustalarım arasında saydığım Fransız şairi Charles Baudelaire bir şiirinde ‘Mûsikî çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür’ der. Bu güzel şiirin sonunda ise şair, mûsikî için ‘ümitsizliğimin büyük aynası!’ çığılığını atar. Mûsikî karşısında benim vaziyetim de aşağı yukarı budur veya buna yakındır. Onu dinlerken kendi meleğime temsil olmuş gibi olurum; beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşarım. Hülâsa onunla beslenirim. Belki bilgisizliğimin imtiyazı, belki asâbımın bir ihtiyacı, hiçbir sanat, hatta çok sevdiğim resim ve o kadar muhteşem mimarî bile beni bütünüyle cahili olduğum bu sanat kadar mesut etmediler, diyebilirim. Bilmem şimdi, kendimin de komşu evde oturduğumu, yani şair olduğumu söylemenin yeri midir? Çerden çöpten yuva yaptım kabilinden kendime kurduğum estetikte en mühim unsur mûsikîden gelir.”¹²⁵

“Dil ve mimari gibi müzik de, bir milletin varlık iddiasını ve hakikat idealini yansıtan en önemli unsurdur.”¹²⁶ Müzik, bir milletin kültür yükü ve yaşanmışlığı ile yüklenir; bir kültür hazinesi olarak geçmişten gelip bugünü yapar ve geleceğin imkan alanını oluşturur. Bu da demek oluyor ki her bir müzik kültürü belli kodlar etrafında kendi gelişimini sürdürmektedir. Tanpınar’ın eserlerinde klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği olmak üzere üç farklı müzik kültürü görürüz. Tanpınar müziğin en yoğun hissedildiği romanı *Huzur*’un atmosferini ağırlıklı olarak klasik Türk müziği etrafında kurmuş ve klasik Türk müziğinde bir makam adı olan mahuru bir diğer romanına ad olarak vermekle kalmayıp “mahur beste” leit motifi ile romanlarında sık sık karşımıza çıkarmıştır. Kendi medeniyetimizi ve değerlerimizi klasik Türk müziği ve Türk halk müziği etrafında anlatırken, cumhuriyet döneminin

¹²⁵ Tanpınar, “Mûsikîye Dair”, **Y.G.**, s. 420-421.

¹²⁶ Şentürk, **a.g.e.**, s. 31-31.

yarattığı Batılılaşma ortamında meydana gelen ikilikleri de yine müzik üzerinden değerlendirerek Batı müziğine de detaylı bir şekilde yer vermiştir. Çünkü “müziğin yapısı ve özündeki değişimlere bakarak toplumsal değişim süreçlerini değerlendirebilmek mümkündür.”¹²⁷

Cemiyetimizin en büyük meselesini medeniyet ve kültür değişmesi olarak gören Tanpınar, bu ikiliği en çok hissettiğimiz noktanın mûsikî olduğunu belirtir.

“Geçmişteki zenginliklerimizin başında saydığı, bilhassa klasik Türk mûsikîsini, estetik ve kültürel değer, kavram, mâna ve muhteva olarak ayrı ayrı fonksiyonlar çerçevesinde ele almış; mûsikînin ışığında iki ayrı dünyanın, Doğu ve Batı medeniyetlerinin bir karşılaştırmasını yapmıştır.”¹²⁸

Mûsikîde tezahür eden bu ikiliği *Huzur*'un meşhur cümlelerinden biri olan şu cümle ziyadesiyle ifade etmektedir: “Debussy’yi Wagner’i sevmek ve Mahur Beste’yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.”¹²⁹ Tanpınar, kendimizi sevmiyor oluşumuza, kafamızı mukayeselerle dolduruyor oluşumuza dikkat çekerek bunu eleştirmektedir:

“Güçlük var. Fakat imkânsız değil. Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede’yi, Wagner olmadığı için, Yunus’u, Verlaine, Bâkî’yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya’nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırçılak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz... Sevmek de kâfi değil; daha öteye geçmek lâzım. Fikri ve duyguyu canlı bir şey gibi yaşamayı bilmiyoruz.”¹³⁰

Anlatılanları desteklemek mahiyetiyle burada, Rıdvan Şentürk’ün *Müzik ve Kimlik* adlı eserinde toplum şuurunun ve ruh ikliminin maruz kaldığı değişim ve

¹²⁷ Şentürk, **a.g.e.**, s. 31.

¹²⁸ Nesrin Tağızade Karaca, **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî**, Ankara, Hece Yayınları, 2005, s. 15.

¹²⁹ Tanpınar, **H.**, s. 151.

¹³⁰ Tanpınar, **H.**, s. 270.

dönüşüm ortamını “travestik kimlik” ibaresiyle nitelendirdiğini göstermemiz yerinde olacaktır:

“Günümüzde modernleşme ile geleneksellik arasında şizofren bir kişiliğe bürünmüş olan toplum şuuru ve travestik kimliği müziğe, mimariye, sinemaya ve tiyatroya, kısaca düşünce ve sanat hayatına yansımakta, Cumhuriyet dönemi absürt ve grotesk bir komediye dönüşmektedir. Günümüz Türkiye’inde hâkim olan müzik kültürü, Cumhuriyet’in oluşturmak istediği kültürel dönüşümün başarıyla tamamlanması yerine şizofrenik bir karaktere büründüğünü, saf homojen bir Avrupalı Türk kimliği dayatmasının toplumca benimsenmediğini, ancak bunun yerine Doğulu ve Batılı, modern ve geleneksel unsurların içinde birlikte bulunduğu travestik kimliğin toplum şuurunu belirlediğini göstermektedir.”¹³¹

Yukarıda bahsi geçen “şizofrenik bir karakter” davranışına örnek teşkil etmesi açısından *Huzur*’da Mümtaz ile doktor arasında geçen şu diyalogu hatırlayalım:

“- Galiba mûsikîyi seviyorsunuz!

- Hem çok.
- Yalnız alafranga mı?
- Hayır, alaturkayı da. Fakat galiba, aynı adam olarak değil.

Sen, acayip bir mahlûka benzersin, der gibi delikanlının yüzüne baktı:

- Oğlum, çok doğru bir şey söyledin, dedi. O kadar doğru ki. Mesele mûsikîden çok ötede. Şarkla garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehrelî insanlar vermişti.

Mümtaz kendisini bu sabaha yakın saatte, yapışık kardeşler grubu hâlinde bir yüzü maşrığa, öbürü mağrîbe bakar, iki vücudu ve dört ayağıyla yan yan yürür gibi gördü.

- Korkunç değil mi doktor? Ama diye ilâve etti. İki başla değil, bir başla düşünüyorum.

Doktor kendi telkin ettiği hayali keşfetmişti; gülümseyerek:

¹³¹ Şentürk, a.g.e., 77.

- Ama iki türlü düşünüyorsun, dedi. Hatta daha garibi, iki türlü duyuyorsun. Ne hazin değil mi?

Daima Akdenizli bir tarafımız bulunacağı gibi, daima şarklı bir tarafımız da kalacak. Güneş vurmuş tarafımız. Şu batıcı ve keskin ayna kırıklarını ruhunda duymak.

- Bu tek meselemiz galiba.”¹³²

Mümtaz’ın alafanga müziği çok sevmesinin yanı sıra doktorun “Yalnız alafanga mı?” sorusuna “Hayır, alaturkayı da. Fakat galiba, aynı adam olarak değil.” diye verdiği yanıt esasen onun şahsında toplumun ikilemini belirtmektedir. Bireyi kimlik buhranına düşüren bu tavır ve yaklaşım, toplumun geri kalmışlık refleksinin bir tezahürü olup hayatın bütün alanlarında kendisini gösterecek bir mesele haline gelmiştir. Tanpınar buna bir başka yerde daha dikkat çekerek bu parçalanmışlık halini eleştirmektedir. Mümtaz’ın şahsında toplumun sorgulandığı aşağıdaki satırlar bunları desteklemektedir:

“Birdenbire alaturka mûsikînin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp mûsikîsine geçmesine kendisi de şaşırır. ‘Ne kadar garip... İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz?..’”¹³³

Batılılaşma hareketiyle ortaya çıkan medeniyet değişmesi buhranı Tanpınar’ın eserlerinin temel izleğini oluşturur. Tanpınar bir “tamlık” olması gerektiğini düşünmektedir. Onun kendi ifadesiyle “Su değiliz; insan cemaatiyiz; ve bir nehre katılmıyoruz; bir medeniyeti kültürüyle benimsiyoruz; onun için de bir hususî hüviyet olmamız lâzım.”¹³⁴ cümlesi bu tamlık düşüncesi ile ne demek istediğini anlatır mahiyettedir. Bunu gerçekleştirebilmeyi de her milletten daha şuurlu ve iradeli olmamız lazım geldiğine bağlar. Tanpınar “Bugün bir insan Türkiye’yi her şey olabilir, sanabilir. Halbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır: o da Türkiye. Bu ancak kendi şartları içinde yürümesiyle kabildir.”¹³⁵ diyerek meselenin kaynağına iner ve “kendilik

¹³² Tanpınar, H., s. 395.

¹³³ a.e., s. 305.

¹³⁴ a.e., s. 264.

¹³⁵ a.e., s. 265.

bilinci”nin özümsemiyle nihai surette “tamlik” düşüncesine erişilebileceğini savunur.

Osmanlı Devleti bünyesinde pek çok farklı etnik grubu barındırdığı için zengin ve çeşitli bir kültüre sahip olmuş, bu da ister istemez sanat eserlerinde kendisini göstermiştir. Dolayısıyla Türk klasik ve halk müziğinin müzik kültürünün en zengin örneklerini teşkil ettiğini söylersek yanılmış olmayız. Tanpınar’ın diliyle söylersek: “şüphesiz klâsik mûsikîmiz halk havaları ile beraber dünyanın en zengin denilebilecek nağme hazineleridir.”¹³⁶ Zira bu müzikler, farklı etnik grupları aynı ruh ikliminde buluşturan yüce birer kudretliydi. Yahya Kemal “Bizim romanlarımız şarkılarımızdır.” der. “Tanpınar da Klasik Türk musikîsini medeniyetimizin özü olduğu telakkisini romanlarına ve diğer yazılarına yansıtmıştır.¹³⁷ Bu yüzden *Huzur* romanında Mümtaz, Dede Efendi’nin *Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi*’ni dinlerken geçmiş-bugün ve geleceğin parçalanamaz bütünlüğünü hisseder.”¹³⁸

“Hakikatte eski musikîmiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir. O ne büyük ibda’dır; o ne zenginliktir! [...] Bu evliya ruhlı ve evliya adlı sanatkârların eserlerinde gurbetleriyle, mesafe daüssılasıyla, meçhulün kapısında büyük ürpermeleriyle bütün manevî simamız, hâdiselerin efendisi olmuş ruhumuz vardır. Dedelerimiz bu musikî ile iftihar ederler, onu tamamiyle bize ait, müşterek İslâm medeniyetine bizim ithaf ettiğimiz bir sanat sayarlardı.”¹³⁹

Tanpınar, klasik Türk mûsikîsine ve mûsikî tarihine karşı dönemin ilgisiz tavrından yakınmaktadır. Değişen ve dönüşen müzik zevkine rağmen mûsikî hazinemize sahip çıkmanın gerekliliğini “devamlılık” düşüncesi üzerinden vurgulamaktadır: “Mademki mûsikîde bir İtrî’yi, bir Dede Efendi’yi yetiştirdik,

¹³⁶ Tanpınar, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, *Cumhuriyet*, nr. 12965, 6 Eylül 1960; **Y.G.**, s. 27.

¹³⁷ bkz. Karaca, **a.g.e.**

¹³⁸ Türkân Alvan, M.Hakan Alvan, *Saz ve Söz Meclisi: Şiir ve Mûsikî Medeniyetimiz*, İstanbul, Şule Yayınları, 2016, s. 245.

¹³⁹ Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Mûsikîmiz”, *Tasvir-i Efkâr*, nr: 4652-296, 17 Mart 1941; **Y.G.**, s. 406.

ledünnî hakikatlerin kapılarını bir kere daha zorlamış olduk demektir. Devam etmeye mecburuz.”¹⁴⁰ Tanpınar, klasik Türk mûsikîsinin yanı sıra Türk halk mûsikîsini de devamlılık fikri ile birlikte ele almış, halkın mûsikîsi olarak gördüğü türkülerin hayata şekil veren mahiyeti üzerinde durmuştur:

“Devam etmesi lâzım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa’nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir.”¹⁴¹

Tanpınar’ın ele aldığı temel meselelerden biri olan devamlılık düşüncesi, ömrümüzün bir devama bağlı olduğu gerçeğini hatırlatır. Milli hayatımızı bir zincire benzeten Tanpınar, bizim, zaman boyunca uzanan bu zincirin bir halkası olduğumuzu belirtir. Zira Tanpınar için devamlılık düşüncesi, genişlemek ve büyümek olgusuna tekabül etmektedir. Bu takdirde milli hayatımızı yapan kültür hazinelerimizi tanımak, sevmek ve fikir ile duyguyu canlı bir şey gibi yaşamayı bilmek kaçınılmaz bir gerekliliktir. Tanpınar türküleri bu kültür hazinelerinden biri olarak görmektedir. Nesrin Tağızade Karaca *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî* adlı çalışmasında Tanpınar’ın türkülerle olan ilişkisini şöyle açıklar:

“Tanpınar; türküleri, onları ortaya koyan insanların ortak malı olarak gördüğünü, onların bize topırağı, iklimi, hayatı, insanı ve insan talihini, acılarını ve sevinçlerini kısaca hem dramlarını hem de trajedilerini yansıttıklarını belirtir. Bir yığın değişmeye ve dönüşmeye rağmen hayatın sürekliliği içinde kalıcı olan tarafımızın türkülerde saklı olduğunu vurgulayan Tanpınar, Anadolu’nun çeşitli yörelerinden verdiği türkü örneklerinde bu noktadan hareketle çarpıcı değerlendirmelerde bulunarak tarih, coğrafya, kültürel ve sosyal olaylar arasında bir ilişki kurar. Anadolu’nun romanını yazmak isteyenlerin, muhtevaları oldukça zengin türkülere eğildiklerinde çok şey

¹⁴⁰ Tanpınar, “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele”, **Bugün**, nr. 12, 14 İlkteşrin [Ekim] 1938, s. 2-6; **H.A.B.**, s. 234.

¹⁴¹ Tanpınar, **H.**, s. 23.

bulabileceklerini söyleyerek, Türk insanının romanının türkülerde saklı olduğunu ifade eder.

‘Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır.’¹⁴² diyen İhsan, bir anlamda Tanpınar’ın da o çocuklardan biri olduğunu ihsas ettirmektedir. Tanpınar’ın türkülere olan ilgisi ve sevgisi, çocukluk günlerinin hatırası ile beslenmiş pek çok hadiseye, şahit olduğu memleket manzaralarına tekabül eder.’¹⁴³

Buraya kadar, ruh ve düşünce tavrımızın tebarüz ettiği mûsikîmizin medeniyetimizi inşa eden, milli ve kültürel kimliğimizin tarihsel bir hafızasını ihtiva eden yönünü Tanpınar’ın klasik Türk mûsikîsi ve Türk halk mûsikîsi ile olan ilişkisi bağlamında ele aldık. Diğer taraftan, yazımızın başında da belirttiğimiz üzere, mûsikînin farklı kültürler ve milletler arasında kurduğu ortak ruh iklimini ve birliği sağladığını göstermemiz açısından Tanpınar’ın Batı mûsikîsi ile olan ilişkisini de ele alacağız. Tanpınar’ın Batı mûsikîsinin birleştiricilik mahiyetini gösterdiği bir örnek üzerinden bu bahsi açacak olursak, *Aydaki Kadın*’da birbirinden “çok ayrı yaradılışlarda” olan iki kahramanın “tek anlaşma noktası” Batı mûsikîsi üzerine temellendirilmiştir:

“ ‘- Nasılsınız beyefendi?’

Sabih Bey bir kısmı hakikaten tehlikeli, bir kısmı hafifçe kronik ve mutlak şekilde zararsız yedi sekiz hastalığın koordinasyonundan doğmuş bir muvazeneden sıhhatli, rahat ve son derece dikkatli cevap verdi:

‘Teşekkür ederim, siz nasılsınız?’ Ve sonra ilâve etti: ‘Unutmadan söyleyeyim, Monte-Carlo radyosu her Pazartesi on birde çok güzel konsertolar veriyor. Aman kaçırmayın. Geçen akşam nefis bir Dvorjak vardı. Seversiniz değil mi?’ Mûsikî, birbirinden o kadar ayrı yaradılıştaki bu iki adamın arasında büyük ve belki de tek anlaşma noktasıydı.’¹⁴⁴

Tanpınar’ın Batı mûsikîsini iki kişi arasındaki bağı kuvvetlendirmek için kullandığı bir başka ilişki de *Huzur*’da Nuran’ın Mümtaz’ın evine giderken yaşadığı

¹⁴² a.e., s. 23.

¹⁴³ Karaca, a.g.e., s. 55-56.

¹⁴⁴ Tanpınar, A.K., s. 128-129.

ikilem ânına tekabül eder. Mümtaz, Nuran'a yaptığı daveti cazip kılmak için Batı mûsikîsini aracı kılmıştır:

“Ağlayacak gibiydi. Çocukluk ve genç kızlık yıllarında yapmadığı bir şeyi yapıyordu. ‘Dönsem mi?’ diye gişenin önünde dolaştı. Fakat aşk bilinmeyenin sihriyle onu davet ediyordu. ‘Yeni Debussy'ler aldım. Behemehal gelin...’ Telefonda böyle söylemişti. Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.”¹⁴⁵

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere Batı mûsikîsi, ikilik meselelerinde Tanpınar'ın başvurduğu temel bir alan olmuştur. Bu ikilik Tanpınar'ın eserlerinde daha çok doğu-batı karşılaştırması olarak karşımıza çıkar. Bir medeniyet buhranının ortasında kalan Tanpınar, bu iki medeniyetin karşılaştırmasını diğer alanlarda olduğu gibi mûsikî alanında da gerçekleştirmektedir. Tanpınar bu karşılaştırmayı genel olarak müzik aletleri ile temellendirir:

“... Orkestra Vivaldi'nin biri keman, biri viyola biri obua olmak üzere üç konçertosunu çalıyor. Güzel, hafif, melankolik, kendisinden ziyade başkalarına yapacağı tesirin peşinde, ancak zaman zaman bütün ürpermelerin gelecek zamanı hatırlayan bir mûsikî. (?) Şimdi, ki bu satırları yazıyorum, bizim mûsikînin yanında onu daha hafif, daha az ferdî muhteva itibariyle, ve daha oyun buluyorum. Bittabî notası var, âletler tekâmül etmiş, etrafında resimle, feylosofuyla, şiiiriyle büsbütün başka bir hayat var. Sade bu cemaatin bu 1725 yılında sandalyeye oturmaları, bağdaş kurmadan bu mûsikînin çalınması mühim bir iş. Bununla beraber meselâ ondokuzuncu asır cevher itibariyle bizimkine daha yakın. Onlarda romantizm daha fazla. Hiç olmazsa bu anda böyle düşünüyorum. Fakat Vivaldi'yi tam tanımadığım da muhakkak. İyi de dinlemedim. Hem yorgunum, hem düşünceliyim...(...)”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Tanpınar, H., s. 150-151.

¹⁴⁶ Mehmet Samsakçı, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”, T.C. İ.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005, s. 254; İnci Enginün, “Tanpınar'ın Bilinmeyen Hatıraları IV”, Dergâh, C. VI, Nr: 65, Temmuz 1995, s. 8.

Hülâsa Tanpınar, medeniyetleri yapan kültür ve sanat öğelerinin vazgeçilmez bir unsuru olarak gördüğü mûsikî ile medeniyet buhranının sosyokültürel hayattaki yansımalarını ve Doğu-Batı ikilemini ele almış, gerek kahramanlarını konuşurarak, gerekse birer medeniyet eşyası olarak gördüğü enstrümanları bir mûsikîşinas dikkatiyle irdeleyerek bu ikilemi romanlarına da taşımıştır. Bu enstrümanların neler olduğunu ve hangi bağlamlarda kullanıldığını Tanpınar'ın romanları düzleminde inceleyeceğiz.

2.3.1. Ney

Ney klasik Türk mûsikîsinin yıllardan beri süregelen başlıca mûsikî aletidir. Tarih içerisindeki mahiyetine baktığımızda neyin bir mûsikî aleti olmasının yanı sıra, ona sembolik değerler atfedildiğini ve neyin menakıbnamelerde olsun, mesnevilerde olsun kültür tarihimizde mühim bir yere sahip olduğunu görürüz. Özellikle tasavvuf düşüncesinde insan-ı kâmilî temsil etmekte olan ney, Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin Mesnevisi'sinin “dinle neyden” diye başlaması ve bu mesnevinin ilk on sekiz beytinin neye ayrılması dolayısıyla, özellikle Mevleviyye tarikati için büyük bir önem arz etmektedir. Tanpınar'ın Mesnevi'nin bu beyitlerinden hareketle temellendirdiği ney aletini ele almadan önce bu beyitleri hatırlayalım:

“Bişnev ez ney çün hikâyet mî küned
Ez cüdâyîhâ şikâyet mî küned
K'ez neyistân tâ me-râ бүb'rideend
Ez nefirem merd ü zen nâlîdeend
Sîne hâhem şerha şerha ez firâk
Tâ bi-gûyem şerh-i derd-i iştiyâk

(Dinle bu ney neler hikâyeler anlatıyor, ayrılıklardan nasıl şikâyet ediyor. Beni sazlıktan kestiklerinden beri feryâdımdan kadın erkek herkes ağlayıp inlemektedir. Özlem derdini açıklayabilmem için ayrılık acılarıyla parça parça olmuş bir kalp isterim.)”¹⁴⁷

¹⁴⁷ Alvan, a.g.e., s. 268.

Ney, “hasret”, “şikâyet”, “ayrılık” kavramları çerçevesinde anlamlıdır. Tanpınar’ın ney ile kurduğu duygu atmosferi de bu kavramlar etrafında oluşmuştur. Dolayısıyla Tanpınar’ın dünyasında ney yalnızca bir mûsikî aleti olarak değil, pek çok duygunun karşılığı olarak tebarüz etmektedir.

Ney, Tanpınar’ın romanları içerisinde, adeta bir karakter hüviyetiyle, *Huzur* romanında karşımıza çıkmaktadır. Romanda klasik Türk mûsikîsinin esas anlam yükü ney üzerinde haizdir. Klasik Türk mûsikîsinin önde gelen isimleri ve eserleri bu sayede öne çıkarılmıştır. Dede Efendi bu bahiste uzun uzadıya ele alınmaktadır. Zira Tanpınar için “Dede, neyin sırrına sahiptir. *Ferahfezâ Peşrevi*’nin ışık ve hasret yağmuru başka türlü elde edilemezdi.”¹⁴⁸ “Tanpınar, Türk musıkîsinin son büyük üstâdı olan Dede Efendi’yi; tükenişi muhteşem bir zafere dönüştüren bir dâhî¹⁴⁹ olarak görür.”¹⁵⁰ Ona göre, batılılaşma sürecinde ayakta kalan tek sanatımız olan musıkîmizin her veçhesi, İsmâil Dede’de görülebilir. Dede’nin ailesinden gelen Rumeli türküleri ve serhat havaları kültürü; klasik Türk musıkîsinin en mükemmel hâli, hatta klasik Batı müziği etkisi bile hep İsmâil Dede’de toplanmıştır.”¹⁵¹ Ferahfezâ ise, Tanpınar tarafından “bir medeniyetin, bir zevkin bütün muhassalası ve ideası”¹⁵² olarak nitelendirilmektedir. Ney ile icra edilen bu eser Tanpınar’a göre klasik Türk mûsikîsinin üç büyük eserinden biri olup medeniyetimizin zevkinin özetidir. “Tanpınar’a göre *Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi* sonsuza uzanan, uzak mesafeleri yakınlaştıran, kâinatın sırrının çözüldüğü bir noktadır. Tanpınar’ın medeniyetimizin zevkinin özeti dediği bu eser; kültürümüzün en son ve en gür haykırışıyla kaybedilene vuslattır. Ölümünden sonra diriliş sırrına sahip olan *Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi*’nde Merâğî’nin, İtrî’nin, Kutbunnâyî Osman Dede’nin vd. bütün musıkîmizin ruhumuzu büyüten zenginleştiren, değiştiren kemâli saklıdır.”¹⁵³ *Huzur*’da *Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi*’nin icrası esnasında roman kahramanları mûsikînin atmosferi ile kendilerinden geçer ve bir nevi rüya halini yaşarlar. Neyin rüzgarı benliği dağıtır, ruh ile beden iki ayrı rüzgarda çırpınmaktadır. Kendi iç yolculuklarına çıkan

¹⁴⁸ Tanpınar, “İsmail Dede”, *İstanbul*, Mart 1954, nr. 5; **Y.G.**, s. 410.

¹⁴⁹ **a.e.**, s. 409.

¹⁵⁰ Alvan, **a.g.e.**, s. 246.

¹⁵¹ **a.e.**

¹⁵² Tanpınar, **a.y.**, s. 417.

¹⁵³ Alvan, **a.g.e.**, s. 256.

kahramanlar ulvi alemi keşif arzusu ile mecâzî aşktan ilahî aşka geçiş ânının teşekkülünü yaşamaktadırlar. “Sofa duanın denizinde çalkalanan büyük bir gemi olmuştu”r. Bu sayede ney enstrümanı vesilesi ile farklı bir alemin tasavvuru görülür:

“Hakikaten Dede’nin *Ferahfezâ Peşrevi*’nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmanî bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz hâlinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.”¹⁵⁴

Tanpınar, neyin bünyesinde mûsikînin kendisinde uyandırdığı çağrışımlar dünyasına dikkat çekmektedir. Mûsikî eserlerini dinlerken gözlerinin önünde canlanan hayal ile kendi iç dünyasını birleştiren Tanpınar, klasik mûsikî ile temasın onda doğurduğu üç şekilden bahis açar:

“Hakikat şu ki; nereden ve nasıl gelirse gelsinler bugün bende, mûsikî ile temasın doğurduğu üç şekil var ki, ayrı ayrı ruh hâletlerini karşılıyor: Nağmeden bir ağaç, nağmeden bir yükseliş, nağmeden bir yüz... Üçü de bir duyuş altında şekillenmiş üç rüyadır.”¹⁵⁵

Ona göre nağme, başka bir dünyanın kapılarını aralayan mûsikî rüzgarının temel bir unsurudur. Mûsikî bahsinin olduğu pek çok yerde, “başlangıcın büyük nağmesi”, “hasret ocağı yapan nağme”, “ilâhî nağmeler”, “nağme hazineleri” vs. gibi nağme vurgusu ile sıklıkla karşılaşırız. Tanpınar, mûsikînin vazgeçilmezi olarak esas aldığı nağme için “Nağme musikînin iptidâî maddesidir.”¹⁵⁶ diyerek bunu vurgulamıştır. Yukarıdaki örnek ney nağmesinin çağrışım dünyasına açılan hüviyetini karşılamaktadır.

“Öyle ki, mûsikînin etraflarında kurduğu o çok hayalî akşam bir eleğimsağmada yaşıyormuş hissini veren renk perdelerinden dünya, -neyin

¹⁵⁴ Tanpınar, **H.**, s. 195.

¹⁵⁵ Tanpınar, “Şiir ve Rüya II”, **Ülkü**, nr. 57, 1 Şubat 1944; **E.Ü.M.**, s. 38.

¹⁵⁶ Tanpınar, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **Y.G.**, s. 27.

sesi kesilip de bittiği zaman, herkes için olduğu gibi yavaş yavaş dağılacığı yerde, Mümtaz'ın içine bu tesadüfle, -kudret ve mahiyeti değişmiş ve artmış olarak,- bir kat daha yerleşti.”¹⁵⁷

Ney sesinin son bulmasına rağmen mûsikînin kurduğu hayali atmosfer Mümtaz için devam etmektedir. Suat'ın bu hayalleri benimseyen ümitsizliği, Mümtaz'ın içine yerleşmiştir. Ney, hasreti ve ayrılığı çağrıştırmış, mûsikînin atmosferi ile Mümtaz'ın henüz karşısında oturan Nuran'a duyduğu hasret duygusu, ney sesinin susmasıyla birlikte kaybetme korkusuna evrilmiştir:

“Daha ilk notalardan itibaren garip bir hasret duygusu binlerce ölümün arasından güneşe hasrete benzeyen bir özleme içlerini kapladı, sonra bu hasret duygusu hiç dağılmadan -Mümtaz karşısındaki Nuran'ı hep bu duygunun arasından görüyordu- garip ve sonsuz bir sonbaharda yaprak yaprak dağıldılar.”¹⁵⁸

“[Mümtaz] İki adım ötesinde oturan Nuran'ı ebediyen kaybedecekmiş gibi korkuyordu; neyin rüzgârı o kadar kendilerini geniş mekâna dağıtmak üzereydi.”¹⁵⁹

Tanpınar'a göre ney hasret duygusunu konuşuran en belagatli mûsikî aletidir:

“[...] Fakat Mevlânâ'nın hakkı vardı; neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun Voyelles'ler için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır. Onu alafranga mûsikîden flütlerin, kornelerin hattâ o acayip ve asırlarca hayvanî bünyeyi yoklamış av nağmelerinin koyu zümrüt yeşili veya kan rengi sesiyle karıştırmamalıdır. Onlar tabiatı, başka plânlarda yaratmak veya yoklamak ihtiyaçlarında sanatın asıl malikanelerinden biri olması lazım gelen bu hasreti çok defa kaybederler. Çünkü ney mevcut olmayanın yerine geçerek, onun izinden yürüyerek konuşur. Niçin ruhî

¹⁵⁷ Tanpınar, H., s. 295.

¹⁵⁸ a.e., s. 283.

¹⁵⁹ a.e., s. 288.

hayatımızın büyük bir kısmını bu hasret yapar? Bir katresi olarak yaratıldığımız ummanı mı arıyoruz? Maddenin sükûnunun peşinde miyiz? Yoksa zamanın çocuğu, onun potasında pişmiş bir terkip ve onun mazlumu olduğumuz için geçen ve kaybolan tarafımıza mı ağlıyoruz? Hakikaten bir kemalin arkasından mı gidiyoruz? Yoksa zalim zaman nizamından mı şikâyet ediyoruz? Her hâlde mûsikî yaptığını bir anda bozan, hâl dediğimiz o zaman platformunu, asgarî bir gözle dokunup geçme anına indiren nizamıyla bizde bu hasreti en çok konuşuran sanattır; ve ney bunun en belâgatli âletidir. Belki Dede bu hasreti kendi ruhunda duyduğu için âyinini Mesnevi'nin ondan bahseden beyitleriyle başlatmıştı.”¹⁶⁰

Nuran'ın neyin sırrı olan hasret duygusunu sorgulamasını neyin Elest Bezmi ile olan ilişkisini ele alarak açıklayan Alvan, İsmail Dede'nin I. Selâm'a Mesnevi'de Hz. Mevlânâ'nın “Bişnev!” ile devam eden 18 beyitten alıntıyla başlamasına dikkat çeker:

“Ney sesinin tesiri ruhların Elest Bezmi'ne duyduğu özlemdir. Ney sazlıktan kesilmişse ruhlar da Rabb'leriyle sonsuz vuslatın zevkini yaşarken birden dünyaya ayrılık ateşiyle düştüler. Ney sesi, vahdet ummanından bir damla ferahlık taşırken ruhlara Elest Bezmi'ni böyle hatırlatmaktadır.”¹⁶¹

Ney ile Mevlevîlik arasındaki bu ilişki Nuran'ın Mevlevî bir aileden geliyor olması ile güçlendirilmiştir:

“Bana bakmayın... Bizde eski mûsikî aile yadigârıdır, dedi. Baba tarafından Mevlevî, anne tarafından Bektaşîyiz...”¹⁶²

“Bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sestem ve mûsikîden kurulmuştu. Tıpkı aynı sofanın avizesinin altında sarkan,

¹⁶⁰ a.e., 286.

¹⁶¹ Alvan, a.g.e., s. 270-271.

¹⁶² Tanpınar, H., 127.

yeni dünya dedikleri o donuk renkli camdan kürede akseden eşya gibi, sadece hayal bir kâinatla işe başlamıştı.”¹⁶³

Yaratılışın bilgisi “etrafındaki her şeyi hasret ocağı yapan” ney nağmesinde mahfuzdur:

“Ve ney üflüyordu. Ney yapıcı ve yıkıcı hilkatın sırrı olmuştu. Her şey, bütün kâinat onun nefesinde şekilsiz bir oluş içinde değişiyordu; ve kendisi külçelendiği yerden bel kemiğinde olan bu ameliyeyi büyük bir tevekkülle seyrediyordu. Orada bir umman kabarıyor, burada bir orman kül oluyor, yıldızlar birbirleriyle öpüşüyorlar, Mümtaz’ın elleri erimiş baldan imişler gibi dizinden aşağı akıyordu. [...] Emin Bey’in neyi, âyini bitiren iki yörük terennümün ikisini de çaldıktan sonra, kısa ve renkli yürüyüşünde bir sema haritasını çizer gibi, birkaç makamın burcunu birbiri ardınca dolaşan bir taksimle, bu yörüklerin çok değişik ferahfezâsından, başlangıcın büyük nağmesine, etrafındaki her şeyi bir hasret ocağı yapan nağmeye geçti ve orada sustu.”¹⁶⁴

Tanpınar tasavvur ettiği bu alemleri perdenin diğer tarafı olarak nitelemekte ve ney, bu aleme geçişi sağlarken hasret duygusu ile özdeşleşmektedir:

“Boğaziçi gecelerinin tesirini İtrî’den sonraki mûsikîmizde aramalıdır. Filhakika Lâle Devri’nden İsmail Dede’ye kadar olan mûsikî eserlerimizin bir kısmında, bazı nağmeler, hattâ yer yer eserin bütünü, bir düşünce veya azabla birden uyanış, yarım kalmış bir rüya ile keskinleşen hasret, insanı aşan bir yalnızlık vehmiyle canlıdır. Eyyübî Bekir Ağa’nın 'Mahur Beste'sini, güftenin yarı çapkın ve hemen hemen hiçbir şey söylemeyen oyunundan sıyrın, elinizde bir nevi 'nocturne' kalır. Dede Efendi'nin bazı “Acemaşîran”ları ve “Ferahfezâ”ları daima bana gecedden bahsettiler. Daima karanlık içinde, perdenin öbür tarafında konuşan bir halleri var.”¹⁶⁵

¹⁶³ a.e., s. 128.

¹⁶⁴ Tanpınar, H., s. 292.

¹⁶⁵ Tanpınar, “İstanbul’un Mevsimleri ve San’atlarımız”, Y.G., s. 169.

Neyin bir diğler özelliği de ayrılıklardan Şikâyet etmesidir. *Huzur*'da *Ferahfezâ Âyin-i Şerîfi*'nin icrasının ele alındığı bölümün Suat karakterinin adını taşıması tevekkeli değildir, zira neyin Őikâyeti Suat'ın şahsında belirgin kılınmıştır.

“Bu neyin Őikâyeti beyhude bir Şey değildir. Bu kozmik seyahat insanoğluna saadetin beyhude bir gaye olduğunu anlatmıyor muydu? Suat buraya mesut olmak için mi gelmişti? Elbette hayır (...) Suat yine alnını, dizine dayadığı sol eline koymuş neyi dinliyordu. Fakat bütün uzviyetiyle tetkikte olduğu hâlden anlaşılıyordu. Neyi dinlemiyordu, sadece canı sıkılıyor, sabırsızlanıyor ve bekliyordu.”¹⁶⁶

Suat *Ferahfezâ Âyin-i Şerîfi*'ni dinledikten sonra aradığını bulamadığını dile getirerek bunaldığını belirtir. Buna karşılık İhsan'ın Suat'a gösterdiği tepkiden de anlıyoruz ki Suat'ın duygularında bu musikînin bir karşılığı bulunmamaktadır:

“Sen musikînin Allah'ı elinden kolundan kısıkrak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun... Bu imkânsız bir Şey! Her yerde, ancak getirdiğini bulabilirsin! Allah ne Dede Efendi'nin, ne de başka birisinin cebinde değildir.”¹⁶⁷

Suat'ın bu hâli *Mesnevî*'nin 18 beyitinin tercümesiyle birebir uyuşur:¹⁶⁸

“Dinle, bu ney ayrılıklardan nasıl Şikâyet eder. Sazlıktan kesildiğimden beri kadın erkek (Emin Dede, İhsan, Tevfik Bey, Mümtaz, Nuran) feryâdına ağladı. Ayrılık derdini anlamak için ayrılığın parça parça ettiği yürek isterim. Ben her cemiyette inledim. Kötü huylularlada düşüp kalktım. Benim sırrımı her göz her kulak anlayamaz. Herkesin ruhun hakikatini görmesine izin verilmedi. Ney hem zehir hem panzehirdir. Bu sırta herkes mahrem olamaz Ey insan-ı kâmil sen varol! Ham ruhlar olgun ruhların

¹⁶⁶ Tanpınar, H., s. 299.

¹⁶⁷ a.e., s. 300.

¹⁶⁸ Alvan, a.g.e., s. 279.

hâlini anlamaz. Balıktan başkası suya kandı. Nasıbsız olanın rızkı gecikti.
Neyin sesi ateştir, kimde bu ateş yoksa yok olsun.”¹⁶⁹

Görüyoruz ki hakikatten nasibi olmayan Suat’ın romanın sonunda intihar etmesi neyin sırrını anlayamayıp yok olan ham ruhlar ile örtüşmektedir. Buraya kadar ney enstrümanını, şikâyet ve hakikat ekseninde irdeleyerek neyin Suat’ın şahsında belirgin kılınan yönlerini gösterdik.

Huzur’da ney bahsinde üzerinde durulan bir diğer karakter olan Emin Dede’ye gelecek olursak, Emin Dede’nin şahsında medeniyetimizin temsilini ve doğu-batı ikileminin yansımaları görürüz. Tanpınar onu “medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardan”¹⁷⁰, “maddesinde ve medeniyetinde gizli bir adam”¹⁷¹, “bütün mazi hazinelerinin son bekçisi”¹⁷², “kafası altı asrın altın uğultulu kovana olan ve nefesinde bir medeniyet yaşayan insan”¹⁷³, “kamışın sırrına sahip son Mevlevî”¹⁷⁴ olarak nitelendirmektedir. Emin Dede’nin neyi ise medeniyetimizin sesini duyuran, nefes ve rüzgar mahiyetinde olan, klasik Türk mûsikîsinin akla gelen ilk aletlerinden biridir:

“Emin Bey’in neyi, nefes ve rüzgâr mahiyetini hiç kaybetmeden, madenî, yahut daha iyisi garip ve renkli çoğalışında mücevher parıltılarıyla nebat yumuşaklığını birleştiren bir ses çıkarıyordu. Fakat ne kadar tok, hacimli ve genişti. Büyük sofa onunla doluyor, pencerelerden dışarı taşıyor, adeta bahçe son çiçeklerinin, sararmış yapraklarının üzüntüsüyle onda değişiyordu. Bazen her şeyi kendi cevherine ve oradan da daha derin bir asla iade edilecek gibi eriyor, tavandaki küçük avize bu gül yağmuruna benzeyen ses çağlayanında acayip kavs-i kuzahlarla tutuşuyor, sonra cesur bir dirsek büküşüyle veya ancak hiç rengini kaybetmeden nizamını benimsediği sarmaşıklarda, salkımlarda, ince lifli nebatlarda görülen o acayip ve birbirine yapışık tırmanışla kendi kendisinden biraz evvelki çehresi olarak doğuyordu.

¹⁶⁹ a.e.

¹⁷⁰ Tanpınar, H., s. 276.

¹⁷¹ a.e., s. 278.

¹⁷² a.e., s. 276.

¹⁷³ a.e., s. 276.

¹⁷⁴ a.e., s. 277.

[...] Tekrar üst üste rüzgârlarda savrulduklar, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların –ah bu her şeyin ebediyen kaybolmuş vehmi- aynasında yalnızlıklarını seyrettiler.”¹⁷⁵

Bu “neyin sesi ve üslûbu eski ve yeni diye hiçbir şey tanımıyor, zamansız zamanın, yani cevher hâlinde insanın ve kaderin peşinde koşuyordu”¹⁷⁶. Tanpınar bu zamansızlığı yaşam ve ölümün birleştiği geniş bir ân ile ifade etmekte ve bunu Emin Bey’i vesile kılarak göstermektedir:

“Emin Bey eski mûsikîşinaslardan veya velilerden yaşayan insanlar gibi bahsetmekle kalmıyor, ölümlerin uzaklığını, üstadımız, pirimiz, efendimiz gibi şahsını bir nevi bağışlama vasfında, siliyor, böylece kendisi, yaşadığı zaman, bahsettiği insan ve ölümün mücerret zamanı birleşmiş oluyordu.”¹⁷⁷

Alvan’a göre “Mümtaz onun (Emin Dede’nin) kişiliğinde, tavırlarında mâzimizin asâletini ve zenginliğini görmektedir”¹⁷⁸. Samsakçı ise Emin Dede’ye, “bu Mevlevî dervişi, doğu insanının sanatı ve mûsikîyi algılayışını kendisinde toplar”¹⁷⁹ diyerek dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Tanpınar Emin Dede’yi vesile kılarak bir medeniyetin sanatının mazisinden bağımsız ele alınamayacağını göstermiş, medeniyetimizin zengin kültür mirasını Emin Dede’nin şahsında toplamıştır. Diğer taraftan Emin Dede üzerinden doğu-batı karşıtlıklarını da ele alan Tanpınar, bu vesileyle Batılı müzisyenler ile Türk mûsikîşinaslarını karşılaştırmalı bir anlatımla sunmuştur:

“Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Listz, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlamış bir sofraya zanneden iştiyaları ve bunları tek başına yüklenmek için imkânsız bir atlas gayretiyle gerilmiş

¹⁷⁵ a.e., s. 284.

¹⁷⁶ a.e., s. 289.

¹⁷⁷ a.e., s. 284.

¹⁷⁸ Alvan, a.g.e., s. 262.

¹⁷⁹ Mehmet Samsakçı, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”, T.C. İ.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005, s. 210.

gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti.”¹⁸⁰

Samsakçı bu noktada Tanpınar’ın mûsikî ile insan arasındaki değerlere dikkat çektiğini belirtir:

“Emin Dede ve onun temsil ettiği değerler batılı mûsikîşinaslardan çok başkadır. Hiçbir dünyevî hırsa sahip olmayan, mütevekkil Emin Dede’nin yanında batılı mûsikîşinaslar benlik ve ihtiras içinde yüzmektedirler. Huzur’da böyle bir karşılaştırmanın yapılması, Tanpınar’ın batı mûsikîsini “insan” noktasında nasıl değerlendirdiğini veren bir örnektir.”¹⁸¹

Toparlayacak olursak, Tanpınar’ın romanlarında ney bir mûsikî aleti olmanın yanı sıra medeniyetimizi temsil eden, bünyesinde hakikatin sırrını taşıyan bir medeniyet eşyasıdır. Tanpınar, klasik Türk mûsikîmizin esas anlam yükünün taşıyıcısı olan ney aleti etrafında, klasik Türk mûsikîşinaslarını, özellikle Dede Efendi’yi, mûsikîmizin başlıca eserlerini, bilhassa *Ferahfezâ Peşrevi*’ni detaylı bir anlatımla ve bir mûsikîşinas dikkatiyle işlemiştir. Tanpınar *Huzur* romanında ney aletini bir karakter hüviyetine büründürmüş, Mevlana’nın Mesnevi’sinin 18 beytinden hareketle ney ile hasret, şikâyet, ayrılık ilişkisi kurmuştur. Hasret duygusunu neyin sırrı olarak gören Tanpınar bunu pek çok kez vurgularken neyin şikâyet ile olan ilişkisini Suat karakterinin şahsında belirgin kılmıştır. Medeniyetimizin sesini Emin Dede’nin nefesi ile sembolize ederken doğu-batı karşıtlığını da yine Emin Dede’nin şahsında göstermiştir. Bunlarla birlikte ney, romandaki kahramanları kendi iç yolculuklarına çıkaran kudretli bir mûsikî aleti olup perdenin diğer tarafına geçmenin kaçınılmaz atmosferini oluşturmaktadır. Bu sayede neyin bünyesinde Tanpınar’ın çağrışımlar dünyasına dair fikir sahibi oluruz. Bu dünyanın iptidai maddesi ney nağmesidir ve nağme ney aletine bir anlam yükü kazandırmaktadır. Tanpınar’ın *Huzur* romanından

¹⁸⁰ Tanpınar, **H.**, s. 278-279.

¹⁸¹ Samsakçı, **a.g.e.**, s. 260.

hareketle yaptığımız bu çıkarımlar ve örneklendirdiğimiz bu eşyalar, ney aletinin özelliklerini ihtiva etmektedir.

2.3.2. Kudüm

Ney aletini incelerken de görüldüğü üzere Tanpınar mûsikîyi zaman üstü bir atmosfer yaratıcısı olarak görmektedir. “Mûsikî zamanın üzerinde çalışıyordu. Mûsikî zamanın nizamı idi; hâli yok ediyordu.”¹⁸² Hâli bir zaman platformu olarak gören Tanpınar, mûsikîyi yekpare geniş bir ânın örtüsü gibi değerlendirmektedir. Zamansız zamanı ölüm ve toprağın altı ile ilişkilendirerek kudüm aletinin oluşturduğu mûsikî atmosferi etrafında bize göstermektedir:

“Kudümün ağır ve çok derinden, adeta toprağın altından, yüz binlerce ölümün küllerini silerek gelen ahengi olmasa belki büsbütün uçacak, bütün maddesiyle kaybolacaktı. Fakat o derin ahenk, artık hiç kendisi olmayan benliğine her an değiştiği şeylerin arasından, artık bizim olmayan bir zamanın davetiyle yol gösteriyor, mucizeli işaretleriyle derinliklerde birtakım perdeler açılıyor ve Nuran, onun peşinde ikiz bir ruhun parçasıymış gibi, bu sade özlerden dünyanın değişikliğinde, kendisini, öbür yarımını, kim bilir belki de bütününü arıyordu.”¹⁸³

Tanpınar “yüz binlerce ölümün küllerini silerek gelen ahenk” ifadesinde olduğu gibi *Huzur*'da Nuran'a mûsikînin zaman ile olan ilişkisini sorgulatırken “Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu?” diye düşündürmektedir. Nuran mûsikî ile çıktığı kendi iç yolculuğunda benliğini kainat ile bütünleşmiş hisseder:

“Nuran uçmak, kendi hızı içinde tavanı delmek, göklere yükselmek istiyordu. Beraberinde, bütün dünyası beraberindeydi. Uçmak ve kaybolmak. Niçin bu mûsikî birdenbire kıvrak edasıyla çocukluğunun bayramlarını hatırlatmış, onların o gamsız, mesuliyet duygusuz, her zevki bir vicdan azabı ile beraber duymadan tattığımız zamanların neşesiyle coşmuştu? Bu kadar ölüyü birden diriltmek doğru muydu? Bu neşenin sonunda Allah'a mı

¹⁸² Tanpınar, **H.**, s. 299.

¹⁸³ **a.e.**, s. 287.

varılıyordu? Yoksa hayata mı? Bunu bilmiyordu. Fakat-tıpkı o gamsız zamanlarının bayramlarında- çok eğlenmekten, çok sevinmekten olduğu gibi, yavaş yavaş her şeyden vazgeçmeğe hazırlandığını, hatta o uçuş arzusunun bile onu bıraktığını duydu. Garip bir şekilde şimdi kendisini yalnız görüyordu. İçi kâinat kadar genişti. “Ben bütün bir dünyayım” diyordu. Fakat bu dünya kadar geniş içine sahip değildi.”¹⁸⁴

Tanpınar’a göre kudüm bir arayışın ve bir davetin aletidir. Kainatın sırrına ve insanın kendi iç benliğine erişmenin yolu kudüm sesi ile kesişmektedir. Bu yol külfetlidir ve kudüm ile sembolize edilen bu halin sıkıntı veren yol halini kudümün oturuş anında rahatsızlık veren vaziyeti karşılamaktadır. Tanpınar bu zahmetli hali iki defa benzer ifadelerle tekerrür ederek vurgulamaktadır:

“Sonra elinde kudümü, alaturka sazların ayağını sarkıtarak oturanlara verdiği o acayip vaziyette, oturduğu kanepede bekledi.”¹⁸⁵

“Tevfik Bey öbür tarafta kucağında kudümü, alaturka sazların sandalye oturuşuna kattığı o daima yadırgatıcı rahatsızlık içinde bekliyordu.”¹⁸⁶

Kainatın ahenginin bir parçası olarak görülen kudüm sesi, bu maddesiz alemin bünyesinde inançtan teşekkül bir mahiyet ihtiva etmektedir. Bu ses Tanpınar’a göre toprağın derinliklerden gelmekte ve yine toprağa dönüleceğinin haberini vermektedir. Yukarıda da bahsettiğimiz hakikat yolculuğu hali bir uykudan uyanma haline tekabül etmekte ve kudüm, kadîm dinlerin davetinden haber vermektedir:

“adeta toprağın derinliğinden gelen kudümün sesi, o unutma ve unutulma dolu uyanış, -bin uykunun küllerini silkerek, yahut beş on medeniyetin arasından- kendini buluş karışıyordu. Ve bu uyanışlar, kendisini buluşlar hiç de beyhude olmuyordu. Çünkü kudüm sesinde daima kadîm

¹⁸⁴ a.e., s. 291.

¹⁸⁵ a.e., s. 283.

¹⁸⁶ a.e., s. 284.

dinlerin büyüdü daveti vardı; onun itiradı, bu semavî yolculuğa adeta toprağa ait bir oluşun nizamını katıyordu.”¹⁸⁷

Dolayısıyla kudüm sesi, dinleyicisini çıkardığı bu zahmetli yolculuğun dönüşünü yorgun kılmaktadır:

“Tevfik Bey kudümünü elinden bıraktı; alnını sildi. Herkes bir devle, zaman deviyile güreşmiş gibi yorgundu.”¹⁸⁸

Buraya kadar verdiğimiz örnekler çerçevesinde Tanpınar’ın romanlarındaki kudüm için bir mûsikî aletinden çok daha fazlası olduğu kanısına varırız. Zira kudüm, zamansızlığın timsali ve hakikatin davetçisi mahiyetinde olup uhrevi bir mûsikî atmosferi kurmakla mükellef bir karakter hüviyeti taşımaktadır. Dolayısıyla kudüm, inançlar ve yaşayış biçimlerinden teşekkül bir medeniyet eşyasıdır.

2.3.3. Tambur

Mûsikî aletleri aynı zamanda bir medeniyete ait olmanın kendi hüviyetine kazandırdığı temsil gücüyle hayata bakış açısını da belirgin kılmaktadır. Türk mûsikîsinin aletlerinden biri olan tambur, bir kültür ögesi olarak görüldüğünde geleneksel hayat tarzının bir ifadesi olarak değerlendirilir. Geleneksel bir hayat sürdüren herhangi bir evde mûsikî ile kurulu bir ilişki varsa bu evin duvarında ney yahut tambur aletine denk gelmemiz kaçınılmaz olacaktır. Tanpınar romanlarında küçük dokunuşlarla bahsettiği tambur aleti ile bu hususa dikkat çekmektedir:

“Duvarda, yıllardır elini sürmediği tamburları, bir iki ney asılıydı. Köşede, her yerde, henüz bir türlü camekân alıp yerleştiremediği bir yığın antika eşya, çanak, çömlek, fincan, gümüş takım, eski minyatür, karmakarışık duruyorlardı.”¹⁸⁹

¹⁸⁷ a.e., s. 289.

¹⁸⁸ a.e., s. 292.

¹⁸⁹ Tanpınar, **M.B.**, s. 13-14.

“Behçet Bey, babasının sesini iştir iştir yerinden fırlar, duvarda asılı tamburunu alır ve ona yavaştan refakate çalışırdı. Gür ve kendisinden emin sesin peşinde bu korka korka ilerleyiş kadar onu çıldirtan şey azdı. Tıpkı bir arslan izinde yürüyormuş gibi, sıtmal bir helecan içinde, başı küçük kollarının bir türlü tam kavrayamadığı tamburuna eğilmiş olduğu yerden bu sesin gece içindeki macerasını düşünür, onun Boğaz tepelerinde renkli bir uçurtma gibi süzülüşlerini takip eder. Sonra da eritilmiş altın gibi, bir tarafta, durgun suda külçelendiğini zannederdi.”¹⁹⁰

Burada ayrıca mûsikînin Tanpınar’ın ifadesiyle “nabzı idare eden”¹⁹¹ ve “heyecanımızın en büyük sembolü” olan yönünü de görürüz. Behçet Bey’in heyecanına giydirilmiş olan mûsikî duvarda asılı duran tambur aletinin mûsikî görevini icra etmesiyle hasıl olmaktadır. Ve dahi burada Tanpınar’ın üzerinde durduğu bir başka hususun telakkisi de mevcuttur. Mehmet Samsakçı çalışmasının mûsikî bahsinde Tanpınar’ın insan sesi ile alet sesi arasındaki farka çeşitli eserlerinde dikkat çektiğini belirtir. Bu dikkatlerden birini hatırlayacak olursak, Tanpınar’ın “İstanbul’un Mevsimleri ve San’atlarımız” yazısında geçen şu ifadenin yukarıdaki örnekte Behçet Bey’in tamburu ile babası Molla Bey’in kendi sesi arasında yaptığı ayrımı destekler nitelikte olduğunu görürüz:

“Eski mûsikîmiz ameliyesini insan sesi üzerinde yapıyordu. İnsan sesi hiçbir zaman boşa işlemez. Oyunla başlasa bile, aletin kendisi işi ciddileştirir. Sesimiz bizi sandığımızdan fazla idare eder.”¹⁹²

Tanpınar mûsikînin uyandırdığı his için “Bunu, yaşadığımız zamandan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman.”¹⁹³ diyerek “şiir ve sanat anlayışında Bergson’un zaman telakkisinin mühim bir yeri”¹⁹⁴ olduğunu belirtmektedir. Tanpınar’ın mûsikî ile zaman

¹⁹⁰ a.e., s. 21-22.

¹⁹¹ Tanpınar, E.Ü.M., s. 39.

¹⁹² Tanpınar, M.B., s. 170.

¹⁹³ Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup”, T.M., s. 321.

¹⁹⁴ a.e.

arasında kurduğu ilişkiyi belirgin kılan bu ifadeyi tambur aleti üzerinden rneklendirelim:

“İşte bu gecelerin birinde üstüme yığılan bu zaman dalgaları arasında çırpınıp dururken birdenbire, ieriki odadan bir tambur sesi işiterek doğrudum. Ses, evin içindeydi. [...] Annemin eniştesi gecelik entarisiyle kanepeye oturmuş, kısa kollarıyla bir türlü layıkıyla kavrayamadığı tamburunu zıplaya zıplaya alarak Mahur Beste’yi, şerife Hanım’ın bana, karısının ağzına son nefesiyle beraber tıkadığını söylediği bir acayip eseri syliyordu. Ses yavaş, fakat dokunaklıydı. Belki kanepenin öbür ucunda Atiye Hanım’ın gümüş çerçeveli, büyükçe bir resmini görmeseydim, bir de Behçet Bey’in yüzündeki o garip durgunluk dikkatimi ekmeseydi, o kadar rpermezdim. Hatta bütün bu hikyeleri bilmeyen bir yabancı onu, gece yarısı bu hâlde görmüş olsaydı, şüphesiz gülerdi. Fakat ben her şeyi biliyordum. Odanın bütün lambaları yanıyor ve Behçet Bey bu ışıkta, le karısının resmine, sevdiği, aşıkıyla beraber söylemekten hoşlandığı, onun ölümünden sonra tenhada kendi kendine mırıldanarak bu ölüyü hatırladığı aşk bestesini okuyordu. [...] Demin tambur çalarken onu gören bir yabancıнын şüphesiz güleceğini söylemiştim. Fakat aynı adam, yatağına bakarken yüzünün aldığı ifadeyi görseydi, Behçet Bey’i bir daha unutamaz, ona ömrünün sonuna kadar acırdı. ”¹⁹⁵

Behçet Bey’in tamburu hâl denilen zaman platformunda onun acılarını zapt etmekte olup onda mazisinin teessrlerini uyandırmaktadır. Dolayısıyla burada tamburun hâl ile mazi arasında bir köprü mahiyeti kurduğunu ve Tanpınar’ın bunu ustalıklarla işlediğini görürüz:

“Behçet Bey len karısının resmine bakarken elbette bütün evlilik hayatını, evleneceği günlerdeki o bir bakıma haklı tereddüdünü, ilk günlerin hayal skutunu, babasına varıncaya kadar karısını bir türlü ona layık görmeyen etrafın bilerek, bilmeyerek kendisine yaptıkları fenalıkları düşünmüştü. Bunlar gibi Doktor Refik’in evlerine ilk geldiği günü, Atiye Hanım’la yeniden başlayan dostluklarını, onu deli gibi kıskandığı anları, Saray’a jurnal verirken

¹⁹⁵ Tanpınar, **S.D.**, s. 116.

geçirdiği tereddütleri, bu jurnalle rakibinin şöyle izzet ve ikballe –çünkü Hünkârın âdeti böyle idi- uzakça bir yere nefyini beklerken onun ölümünü haber aldığı anı, Atiye Hanım’ın bu haberi aldığı zaman çehresinin sararışını, yangından sonra, o vakte kadar her şeye rağmen, hatırını sayan, ilk zıfaf gecesinde salıverdiği kahkahayı bütün ömrünce süren bir itaatle ödeyen bu kadının kendisiyle bir daha bir çift kelime konuşmamasını, evin içinde sessiz bir gölge gibi yaşamasını, hülâsa hepsini hatırlamıştı. Bütün bunlar korkunç, çok korkunç şeylerdi.”¹⁹⁶

Görüyoruz ki Tanpınar tambur aleti ile geleneksel hayat arasındaki ilişkiyi belirgin kılmıştır. Bunu tamburun mûsikî atmosferi kurmasından ziyade geleneksel yaşam tarzını benimsemiş bir evin duvarında asılı bir eşya olarak ele alınmasından anlıyoruz. Bu da tamburun romanlarda temsil gücü ile hüviyet kazanmış bir enstrüman olduğunu gösterir. Bununla birlikte tambur, Tanpınar’ın dikkat çektiği bir husus olarak insan sesi ile mûsikî aletlerinin rol farklılıklarını belirgin kılmak adına teşkil ettiği örnekle farklı bir hüviyet de taşır.

2.3.4. Keman

Milletler ve kültürler arası etkileşim, mûsikînin birleştiricilik vasfı neticesinde hitap ettiği ortak yahut benzer mûsikî zevklerinin mûsikî aletlerine yansımından da pay almaktadır. Milletler arasındaki etkileşimi sürdürmek suretiyle şekil alan mûsikî aletleri bir takım benzerlikler ihtiva etmektedir. Keman, batı medeniyetine ait bir mûsikî aleti olmasına rağmen kemanın ortaya çıkmasından yüz yıllar evvel doğu medeniyetinde benzer mûsikî aletleri kullanılmaktaydı. Bu tür mûsikî aletleri bir kutu üzerinde teller ve bu tellerin üzerinde gezinen bir yaydan meydana gelmekteydi.¹⁹⁷ Kemanı bugünkü şekliyle mükemmelliğe erişmiş bulan Tanpınar, onun Müslüman medeniyetinin icat ettiği bir alet olması hususuna dikkat çekmektedir:

“Garp musikisini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün

¹⁹⁶ a.e., s. 117.

¹⁹⁷ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, 12. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2017, s. 45.

Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir. Bugünkü keman, tıpkı insan vücudu gibi mukadder olgunlaşmanın çizgisini tüketmiş, artık ilâ ve tarh, hiçbir ameliyeyi kabul etmesine imkân ve lüzûm olmayan bir tamamlıktır. Yine Şark'ın malı olan kanun ile klavsen ve piyano arasındaki fark ise, hemen hemen bir cins ve mahiyet değiştirmesine kadar gider. Ben, matbaa hariç, piyanodan ve kemandan daha mükemmel bir insan icadı bulunmayacağına inananlardanım; meğer ki orkestra dediğimiz o muhteşem terkip ola. Şurası var ki, keman ve kanunu icat ettiği zaman Müslüman medeniyeti bugün anladığımız manada Garp medeniyetinin yüzü idi.”¹⁹⁸

Tanpınar için “orkestra” uyum ve ahenkten müretteb bir kavram olup pek çok yerde tekrarlanmaktadır. Burada görürüz ki Tanpınar'ın orkestraya olan inancı kemana mükemmel bir insan icadı kılmaktadır. Tanpınar romanlarında kemana olan hayranlığını farklı ifadelerle beyan etmektedir. Bunlardan biri olarak keman, *Sahnenin Dışındakiler* romanında “insanı avlamaması kabil olmayan” mûsikî aleti olarak karşımıza çıkar:

“Kemanının garip bir sonoritesi vardı ki, biraz yapmacığa, biraz şarlatanlığa veya fazla hassasiyete kaçmasına rağmen, insanı avlamaması kabil değildi.”¹⁹⁹

Mûsikî bahsine giriş yaptığımız kısımda ele aldığımız, Tanpınar'ın “hiç de mûsikîşinas değilim” ifadesini hatırlayacak olursak bunu kabul ettiğimiz takdirde onun mûsikî terimleriyle konuşuyor olmasını yadırgamamız gerekir. Oysa orada da belirttiğimiz üzere Tanpınar bunu mütevazı bir kimlikle dile getiriyor olmalı ki keman bahsinde dahi, mûsikîye olan yakın ilgisi onun bu ifadesini ele vermektedir. Bunu *Aydaki Kadın* romanında stradivaryus kemana yaptığı atıftan da anlıyoruz. Zira stradivaryus keman adını, keman yapımında kusursuzluğun simgesi olarak anılan Antonio Stradivari'den almaktadır.²⁰⁰ Stradivaryus keman, Tanpınar'ın kemana olan

¹⁹⁸ Tanpınar, “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **Y.G.**, s. 27.

¹⁹⁹ Tanpınar, **S.D.**, s. 251.

²⁰⁰ Stradivaryus keman için bkz: İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık, İstanbul, Mart 2017, s. 46. “Keman yapımında kusursuzluğun simgesi olan Antonio Stradivari (1644-1737) de Cremona’lıdır. Her

hayranlığının salt bir hayranlık olmadığını göstermekte ve kemana dair sahip olduğu bilgi ve birikiminin arka planını açığa çıkarmaktadır.

“Uzun, güzel, kemancı elini uzatıyor. Selim her defasında olduğu gibi onu siyah frakı içinde kibar, temiz, elinde bir Stradivaryus kemanı ağır avizelerin altında yavaş yavaş eğilerek, doğrularak önündeki kalabalığı selamlar görüyor.”²⁰¹

Tanpınar kemanı yalnızca bir mûsikî aleti olarak görmez. Kemanın, bünyesinde ilahi nağmeler barındırdığına inanarak onu Allah’a giden yolların en kısası olarak değerlendirir ve keman ile hidâyet arasında sıkı bir ilişki kurar:

“[Nuri Bey’e] göre, keman Allah’a giden yolların en kısasıydı. Her türlü kutsîliğin, ermişliğin bir tek kapısı vardı: bu, ta yedi yaşından beri delicesine sevdiği Bach idi. Evet, Nuri Bey’in içinde uyanan mistik kıvılcımı genişletmek, parlatmak, hakiki bir ocak hâline getirmek için keman öğrenmesi yeterdi. [...] Onu kemana başlatmasının heyecanı içinde, süpürgeciler kâhyasının müstakbel damadını, elinde dokunur dokunmaz ilâhî nağmelerin kendiliğinden fişkiracağı kemanı, başında bütün bir kutsilik hâlesi, omuz başlarında henüz filizlenmiş iki küçük kanatla ermişlik yolunun konaklarını bir rüzgâr hızıyla aşar görüyordu.”²⁰²

- “- Vazgeç Soloski, oğlumuz evlenmeli..
- Hayır, keman çalmalı!
- Evlenmeli, saadeti avucumun içindedir.
- Keman çalmalı, hidâyet kemandadır.”²⁰³

Burada keman bağlamında ele aldığı saadet-hidâyet ilişkisi ile Tanpınar, saadetin hidâyet ile mümkün olacağını hissettirmektedir. Tanpınar tam da bu noktada,

ne kadar Stradivari en iyi yaylı çalgılarını 1700’den sonra ortaya çıkarmışsa da, on yedinci yüzyıldaki ömrü boyunca yaptığı çalgılar da Stradivari işçiliğinin kimliğini taşır.

²⁰¹ Tanpınar, **A.K.**, s. 134.

²⁰² Tanpınar, **M.B.**, s. 144-145.

²⁰³ **a.e.**, s. 145.

sevdiği romancılardan biri olan Huxley’e atıfta bulunarak, keman ile Allah arasında kurduğu bu ilişkiyi güçlendirmek ister. Tanpınar’ın kemana yüklediği bu hüviyet, onun romanlarında kemana bir mûsikî aleti olmaktan çok daha fazlası kılar.

“Huxley, ‘Allah var ve görünüyor; fakat sade kemanlar çalarken...’
diyor. Bunu çok sevdiği romancı La Mineur kuvarteti için söylemişti.”²⁰⁴

Berna Moran, Tanpınar’ın Huxley’e olan ilgisine “Mümtaz’ın çok sevdiği bir romancı”²⁰⁵ nitelemesi ile dikkat çekerken *Huzur*’un kahramanı Suat’ın intiharının Huxley’in *Point Counter Point (Ses Sese Karşı)* romanının kahramanı Spandrel gibi Beethoven konçertosu dinleyerek gerçekleşmesinin bir rastlantı olmadığını belirtir. Suat’ın bu intiharı, edebiyatımızda “çeviri intihar”²⁰⁶ yahut “taklit intihar”²⁰⁷ olarak değerlendirilmektedir. Biz konumuz itibariyle intiharın kendisinin değil, intiharda kemanın rolünün ne olduğu üzerinde duracağız.

Suat intihar etmeden evvel Mümtaz’a yazdığı mektubunda, dinlediği keman konçertosunda Beethoven’ın ona yüklendiğinden yakınmaktadır. Suat’ın ölümünden sonra Mümtaz bunları zihninde canlandırarak Suat’ı anlamaya çalışır:

“Acaba bu konçertonun da onun ölümünde bir hissesi var mıydı?
İnsanı o kadar imkansız yerlere götürüyordu ki...”²⁰⁸

İhsan’ın hastalığı için doktor arayan Mümtaz aynı konçerto ile doktorun evinde de karşılaşır ve konçertonun kendisinde uyandırdığı duyguları sorgularken konçerto ile şikâyet ve tevekkül arasında bir ilişki kurar:

²⁰⁴ Tanpınar, **H.**, s. 298.

²⁰⁵ Moran, **a.g.e.**, s. 284.

²⁰⁶ Fethi Naci, Suat’ın intiharını “çeviri intihar” olarak değerlendirir ve Suat’ın intiharı ile Dostoyevski’nin *Cinler* romanının kahramanı Stavrogin’in intiharı arasında ilişki kurar. bkz: Fethi Naci, **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013, s. 211-212.

²⁰⁷ “*Huzur* romanı hakkında yazı yazan eleştirmenlerin birçoğu Suat’ın intiharını ‘taklit intihar’ olarak görmüşlerdir.” bkz: Sibel Yılmaz, “Tanpınar’ın Solmaya Mahkûm Ettiği Kötülük Çiçeği: Suat”; (çevrimiçi) https://www.academia.edu/4985579/Tanpınarın_Solmaya_Mahkum_Ettiği_Kötülük_Çiçeği_Suat_Huzur_Romanında_Intihar_Teması . 20 Kasım 2018.

²⁰⁸ Tanpınar, **H.**, s. 392.

“Neydi bu? Kendisine sorsalar, ‘Şüphesiz dünyada en bağılı olduğum şeylerden biri’ derdi. Fakat yine hiçbir şey söylememiş olurdu. İnsan talihinin bir remzi miydi? Bir şikâyet veya tevekkül müydü? Hatıraların, gayri şuurun ışığında muzlim bir raksı mıydı? Hangi ölüyü çağırıyor, hangi zamanı diriltiyordu?”²⁰⁹

Bu bağlamda Suat’ın intiharında keman konçertosunun rolünü iki ayrı şekilde ele almamız mümkün olacaktır: Şikâyet hali ve hidâyet arayışı. Suat’ın şikâyet hali, *Huzur*’un huzursuzluğunun temel izleklerinden birini oluşturur. Suat adeta yaşamaktan şikâyetçi bir karakterdir. Ona göre saadet mümkün değildir. Huzursuz bir hayatı yaşar ve yalnız kendisini değil çevresindekileri de huzursuz eder. Allah’a inanmadığını açıkça dile getiren ve mesuliyet hissini reddeden Suat için insan, insanın yüküdür. Onun için hakikat hürriyettir, hürriyet ise ancak ölümle mümkündür. Ölmeden evvel Mümtaz’a bıraktığı mektubunda Suat’ın şahsında şikâyet halinin son örneğini görürüz:

“Ne mektuptu o. Niçin yazmıştı. Birdenbire aklında kalan cümleleri kendi kendine tekrarlamağa başladı: ‘Talihimizin en hazin tarafı neresidir, biliyor musun Mümtaz? İnsanın yalnız insanla meşgul olması. Bütün bina onun üzerinde kuruluyor; dışarıda ve içerde. Farkında olsun olmasın, insan insanı malzeme gibi kullanıyor. Kinimiz, garazımız, büyüklük arzumuz, aşkıımız, yeisimiz, ümidimiz hep onunla. Dilenciye ve fakiri çıkar, merhamet ve gufran kalmaz, birdenbire fakirleşiriz. Hayır, insan insanla meşgul. İnsanoğlu insana yüklenerek yaşıyor. Hatta sanatkârlar bile; senin o evliya ruhlu dediğin insanlar bile. O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konçertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? Hatta onlar, ötekilerinden daha fazla. Çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar. Sen bile. Mümtaz. Hâline bakmadan neler söylüyorsun, hem de o acayip üslûbunla?.. Bereket versin ki, can sıkıcısın; yoksa...”²¹⁰

²⁰⁹ a.e., s. 390-391.

²¹⁰ Tanpınar, H., 368.

Suat aslında *Ferahfezâ Peşrevi* ile keman konçertosu arasında karşılaştırma yapmakla doğu ve batı olmak üzere iki ayrı medeniyetin kendisine fazlasıyla yüklendiğinden yakınmaktadır. Bu durum bize dönemin içinde bulunduğu ikiliğin ve medeniyetler çatışmasının da Suat'ın huzursuzluğundaki rolünü göstermekle birlikte, keman ile Suat'ın şikâyet halindeki ilişkisini de vermektedir.

Suat *Huzur*'da Allah'a inanmadığını açıkça dile getiren fakat buna rağmen inanmak ihtiyacıyla kendini ele veren bir karakterdir. Tanpınar bunu *Huzur* romanında, İhsan vesilesiyle okuyucuya hissettirse de Suat'a inkâr ettirir:

“ – İyi ama bunları ancak inanan söyleyebilir. Sen pekâlâ inanıyorsun!.. Hem hepimizden fazla!

Hayır, inanmıyorum. Yalnız hakikaten inananın kafasıyla düşünüyorum.”²¹¹

Suat'ın inanmak ihtiyacını *Huzur*'da alenen hissetmesek de, *Huzur*'u tamamlayıcı nitelikte bir eser olan *Suat'ın Mektubu*'nda açıkça görürüz:

“İnansa idim her şey düzelebilirdi.(...) Yanı başınızda her şeyinizi söyleyecek, bütün kirinizi ve çamurunuzu sade bir ilticanızla temizleyecek bir varlığın bulunması kadar büyük bir kuvvet var mıdır? Fakat ben inanmıyordum. İnanmadığım için hayatımın yükünü olduğu gibi sırtımda taşıyacaktım.”²¹²

“Düşüncelerimiz hayatımıza o kadar sıkı bağlı ki... Tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür. Evet o gün akşama kadar senin divanının bir köşesinde [...] oturdum ve Allah'ı aradım. Ona ne kadar muhtacım!...”²¹³

Bu ilişkiler ağı çerçevesinde diyebiliriz ki, Suat ölmeden evvel Allah'ı aradığı son anlarında kemanı “Allah'a giden yolların en kısası” olarak görmüş ve keman

²¹¹ a.e., s. 315.

²¹² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Suat'ın Mektubu*, haz. Handan İnci, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018, s. 54.

²¹³ a.e., s. 55.

konçertosunu bu sebeple dinlemiştir. Keza hatırlayacak olursak ney taksimi esnasında İhsan, Suat'ın mûsikîde Allah'ı aradığını söylemişti:

“Sen musikînin Allah'ı elinden kolundan kısıvrak yakalayıp sana teslim etmesini istiyorsun... Bu imkânsız bir şey! Her yerde, ancak getirdiğini bulabilirsin! Allah ne Dede Efendi'nin, ne de başka birisinin cebinde değildir.”²¹⁴

Suat'ın keman konçertosu dinleyerek intihar etmesi onun arada kalmışlığını sembolize eder. Ne tam bir inkâr hali ne de bir hidâyet halidir bu. Suat ne kendisi olabilmıştır ne de “taklit intihar” eylemiyle bir başkası. Tanpınar için “Suat bir tezatlar yığınıydı”²¹⁵. Suat'ın tezatlarını bize mûsikî üzerinden göstermeye çalışan Tanpınar, yine ney taksimi esnasında Mümtaz'ın tasavvuruyla bu çelişkili hali ele almıştır:

“Suat niçin bu kadar ümitsizdi? Neyi düşünüyordu? Acaba Dede'yi hakikaten inanmak ve bir şey bulmak ihtiyacıyla mı dinledi? Yoksa inkârla mı işe başladı?”²¹⁶

Tam da bu noktada aynı sorguyu biz yapıyoruz: Suat son bir umutla Allah'ı mı arıyordu? Keman konçertosunu inanmak ve bir şey bulmak ihtiyacıyla mı dinledi? Yoksa inkârla işe başlayarak mutlak huzurun mümkün olmayacağını mı kanıtlamak istedi?

Toparlayacak olursak, keman, son haliyle batı medeniyeti eşyası olmakla birlikte kendisinden evvel doğu medeniyetinde benzer aletlerin olması dolayısıyla iki medeniyet arasında bir köprü işlevi görmektedir. Tanpınar romanlarında kemana batı medeniyetini sembolize etmek amacıyla kullanırken, yazılarında bu aletin doğu medeniyetinden geldiğinin bahsini de yapmaktadır. Diğer taraftan düşünce ve davranışları itibariyle Türk edebiyatında pek rastlanmayan bir karakter olarak Suat, tezatlarıyla mûsikî bağlamında karşımıza çıkar. Bunun en çarpıcı örneği, Suat'ın keman konçertosu dinleyerek intihar etmesidir. Bu intiharı Tanpınar'ın diğer

²¹⁴ Tanpınar, **H.**, s. 300.

²¹⁵ Tanpınar, **S.M.**, s. 36.

²¹⁶ Tanpınar, **H.**, s. 298.

romanlarında kemana yüklediği hüviyetlerle birlikte ele alırsak yazarın bu vesileyle keman bağlamında inkâr/şikâyet, hidâyet/saadet ilişkisi kurduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar'ın romanlarında keman yalnızca bir enstrüman değil, aynı zamanda yazar tarafından yüklenmiş anlamları ile romanın akışına etki eden mühim bir eşyadır.

2.3.5. Diğer Enstrümanlar

Tambur, kudüm, ney gibi doğu medeniyeti eşyası olma hüviyeti taşıyan mûsikî aletlerine pek çok yerde değinen Tanpınar, bunlarla birlikte ud, def, kemençe gibi enstrümanlara da küçük dokunuşlar itibariyle romanlarında yer vermiştir. Bunların romanın içerisinde büyük bir rolü yoktur. Yalnızca birer medeniyet eşyası olmaları dolayısıyla bizim için önem arz eden bu eşyalar, taşıdıkları temsil değeri ile anlam kazanmıştır.

“Hâlinde, malikânesinde isyan çıkmış da onu tenkil etmeğe çalışıyormuş gibi bir eda vardı. Bebek'e doğru döndük. Fakat bu sefer tek sandal değildik. İstimbotun dışında bütün yoldaki sandallar bizimle beraberdi. Artık yanı başımızdan ayrılmayan bir sandaldaki tanbur, ud, keman, Tevfik Bey'in emrine girmişti.”²¹⁷

“Sonra yavaş yavaş bu sofranın etrafında Hulki Beyefendi'nin tanıdığı mûsikîşinaslar, ud, def, ney, tambur ustaları, güzel sesli hafızlar ve onların sanatına hayran, çelebi, kibar ve zarif İstanbullular peyda olmağa başladı.”²¹⁸

Klasik Türk mûsikîsini icra etmeye yarayan bu aletlerin yanı sıra Tanpınar, Türk halk mûsikîsine verdiği önemi türküler bağlamında göstermekle kalmamış, bir mûsikî aleti olan kemençeye de küçük bir bahis şeklinde yer vermiştir. Tek bir değini halindeki mevcudiyeti ile kemençe, halk müziğinin mûsikî aleti olup yerliliği ve milliliği temsil etmekten başka bir hüviyet ihtiva etmemektedir:

“Selim bu küçük jestle ta Erenköy'ündeki köşke gidiyor. Bütün sokağı, belki semti görüyor. Tulumba ile çekilen su, petrol lambaları, kışları

²¹⁷ Tanpınar, **S.D.**, s. 171.

²¹⁸ Tanpınar, **A.K.**, s. 92.

sofalarda ve odalarda yanan üç dört odun sobası, körükle mangal başında oturan ihtiyarlar. Ve Konya yolunda sırtında heybesi yahut daha havaleli bir yük aşağıdan doğru gelen köylü kadınların rahat bakışı. Dönüşte bu kadınların Zonguldak'a maden ameleliği için giden erkekleri. Vapurda ekmekle hıyar turşusu yiyen biçare insanlar. 'Bütün dönüş boyunca güvertede bir tek türkü ve kemençe sesi işitmedik...'”²¹⁹

Diğer taraftan kitara, mandolin, balalayka, saksafon, banjo ve piyano gibi mûsikî aletlerinin de temsil gücü itibariyle metnin içinde anlam oluşturduğunu ve küçük bahisler şeklinde mevcudiyetini görürüz. Tanpınar bu enstrümanların icra ettiği müzikler için “yabancı akisler” ve “acayip mûsikî” nitelendirmelerinde bulunur. Bunlar romanlarda batı medeniyetini sembolize etmek dışında bir mahiyet ihtiva etmezler.

“Rum halkının bindikleri sandallardan kitara ve mandolin sesleri geliyordu. Kanlıca koyundan bir türlü çıkmayan genişçe bir istimbotta ise, Amerikan neferleri kendilerine balalayka çaldırıyorlardı. Bütün bu yabancı akisler bizi öldüresiye rahatsız ediyordu.”²²⁰

“Bir saksafon sesi ten ve pudra kokularının arasından sonra bir ışık gibi rastladığımı delerek geçti. Sonra hemen arkasından mambonun acemi çerkes halayık ve madenî papağan konuşması yarı alay ve taklit bir şefkatle başladı. Selim bu kendi üstüne dönen kasırganın bir ucunda Suat'la Sadiye'yi gördü. Suat'ın yüzü gerçekten bir uçuruma sarkmış gibi alt üsttü. Sadiye tuhaflığı ve garipliği içinde bütün bir ateizme hitap eden, çok tehlikeli mirasları kımıldatan ve ilham ettiği her harekette birkaç bin yıllık bir medeniyetin bütün kazançlarını sanki lüzumsuz şeyler gibi dağıtan, çok gerilere, ölçülmez fezalara fırlatan bu acayip mûsikînin cezbesi ile mesut onu mutlaka bu uçuruma sürüklemek ister gibiydi.”²²¹

²¹⁹ a.e., s. 133.

²²⁰ Tanpınar, S.D., s. 170.

²²¹ Tanpınar, A.K., s. 184.

Bu enstrümanların içinde banjo *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde tekrar tekrar karşımıza çıkması yönüyle diğerlerinden daha fazla dikkat çeker:

“-Banjo çalayım, Amerikan şarkıları söyleyeyim!

- Niçin olmasın? Bende bir tane var. Amerika'da iken almıştım. Bu akşam size gönderirim. Daha doğrusu kendim getiririm. Çalışsınız. Hiç de fena olmaz! Sesiniz güzel... Derhal başlayın! Acemaşiran'dan bıkmadınız mı? İçinizde hiç başka şeylerin dâüssılası yok mu?”²²²

“Halit Ayarcı'nın, halamın enstitüye o kadar gazapla geldiği günün akşamı, bana uşağı ile gönderdiği banjo, çalışma odamda asılı duruyor. Ara sıra ona bakar ve bir zamanlar hayat yolunda ne kadar acemi olduğumu acı acı düşünürüm.”²²³

“Saatten başka sevdiğim şeyler mi? Tabîî mûsikîyi seviyordum. Hem alaturka, hem alafrangasını. Güzel piyano ve banjo çalardım.”²²⁴

“Birdenbire üçüncü konsertonun piyanosu sisli bir sabahta birdenbire güneş vurmuş bir gemi gibi çarpıtı. [...] Piyano tek başına sözü almış gidiyordu.”²²⁵

Yukarıda Tanpınar'ın “Ben, matbaa hâriç, piyanodan ve kemandan daha mükemmel bir insan icadı bulunmayacağına inananlardanım; meğer ki orkestra dediğimiz o muhteşem terkip ola.”²²⁶ dediğini hatırlayacak olursak Tanpınar'ın piyanoyu muhteşem bir icat olarak görmesini piyanonun onda “güneş vurmuş bir gemi gibi çarpma” etkisi uyandırması ile bağdaştırabiliriz. Piyano Tanpınar'ın romanlarında küçük bir değini ile mevcudiyetini kursa da büyük bir beğeniye denk düşmektedir. Tanpınar'ın bu ilgisi dönemin piyanoya olan sosyo kültürel ilgisinden

²²² Tanpınar, **S.A.E.**, s. 294.

²²³ **a.e.**, s. 303-304.

²²⁴ **a.e.**, s. 291.

²²⁵ Tanpınar, **A.K.**, s. 14-15

²²⁶ Tanpınar, **S.D.**, s. 251.

kaynaklanmaktadır. Zira bilhassa 19. yy'da piyanoya olan ilginin artmasıyla²²⁷, Tanzimat dönemi ile başlayan ve Cumhuriyet döneminde de “Batılılaşmanın bir parçası olarak”²²⁸ kendisini gösteren Batı müziği, dönemin romanlarında bu müzik kültürünün sembolizesi olan piyano etrafında şekillenir. Batı müziği, piyanoya olan ilgi vesilesiyle verilmektedir. Piyano çalabilmek alafranga kültürün bir göstergesidir.²²⁹ Tanpınar piyanoya yaptığı atıfla Batı müziğini ve bu müziğin temsilini yaptığı batı medeniyetini bu enstrümanın şahsında en güzel icatlardan olma hususiyetiyle ifade etmek istemiştir.

2.3.6. Gramofon, Plaklar ve Diskler

Gramofon ile zaman ve mekandan bağımsız bir şekilde kayıtlı müzik dinlenmesi mümkün hale gelmiştir.²³⁰ 20. yüzyılın başlarında gramofon endüstrisi dünyayı hızla kuşatmaya başlamıştır.²³¹ Özellikle piyanonun ve daha sonra fonograf-gramofon endüstrisinin gelişmesi, kitlesel bir müzik piyasasının oluşmasında belirleyici teknolojik gelişmelerdir.²³² Gramofon sayesinde meşhur müzisyenlerin icraları defalarca aynı kalitede dinlenebilmiştir. Ayrıca müzik ustalarının icralarının kaydedilmesi gelecek nesillere aktarılabilmesi açısından son derece kıymetli olmuştur.²³³

Müziğe kitleler tarafından kolay erişilebilmesini ve müziğin yaygınlaşmasını sağlayan gramofon, sosyo kültürel hayattaki bu yeri ile edebi metinlere de girmiştir. Tanpınar, romanlarında mûsikîye verdiği büyük öneme binaen gramofona sıklıkla başvurur. Tanpınar gramofonu bilhassa zamansızlık ve mekansızlık bağlamında ele alır.

“Hırıldayan gramofon tekrar dirildi. Tekrar sağanak karşı evin pencerelerini And dağlarının, Panama kanalının, Singapur gemicilerinin,

²²⁷ Selçuk Alimdar, **Osmanlı'da Batı Müziği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 232.

²²⁸ **a.e.**, s. 203.

²²⁹ **a.e.**, s. 230.

²³⁰ **a.e.**, s. 392.

²³¹ **a.e.**, s. 234.

²³² **a.e.**, s. 238.

²³³ **a.e.**, s. 393.

Şanghai balıkçılarının, o anda bu dükkândaki eşyaya, insanlara uzak, yabancı, ölümden öteye uzak ve yabancı kim ve ne kadar şey varsa hepsinin hasreti içinden dövmeğe başladı.”²³⁴

Bu örnekte gramofonun oluşturduğu hissiyatın mekansızlık bağlamında “uzak”, “yabancı”, “ölümden öteye uzak ve yabancı” nitelendirmeleriyle belirgin kılındığını ve hasret duygusunun somut zeminini teşkil ettiğini görürüz. Aynı ilişkiyi aşağıda vereceğimiz örnekte de göreceğiz. Mekansızlık “hayatın dışında, (...) başka dünya mıydı?” vurgusuyla gramofonun oluşturduğu ruh iklimi ile tasavvur edilirken zamansızlık, “Hangi ölüyü çağırıyor, hangi zamanı diriltiyordu?” sorusu ile dikkat çeker.

“[...] Burası büyükçe bir oda idi. İki penceresi, denize bakıyordu. Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plâk, öbür tarafta da açık bir gramofon vardı. Mümtaz, doktorun yüzüne bakmadan evvel çalınan parçayı tanıdı. Viyolon konserto sonuna yaklaşıyordu. [...] Mümtaz, motifin insana gerçekten bir rüyadaymış hissini veren acayip bir değişiklik içinde, kendi cevherinde yavaş yavaş yaklaştığını âdeta gözleriyle gördü. Sanki gözlerinin önünde henüz toprağa atılan bir tohum çarçabuk büyüyor, dal, yaprak veriyordu.

[...]

Neydi bu? Kendisine sorsalar, ‘Şüphesiz dünyada en bağlı olduğum şeylerden biri’ derdi. Fakat yine hiçbir şey söylememiş olurdu. İnsan talihinin bir remzi miydi? Bir şikâyet veya tevekkül müydü? Hatıraların, gayri şuurun ışığında muzlim bir rakı mıydı? Hangi ölüyü çağırıyor, hangi zamanı diriltiyordu?”²³⁵

İhsan’ın hastalığı dolayısıyla doktor arayan Mümtaz’ı, bulduğu bir doktorun evinde makus talihi yine yakalar. Mümtaz bu talihten kaçamayacağını odada çalan gramofonun sesine kulak verdiğinde fark eder:

“Yoksa sadece bir devin, insan kılığında, fakat insandan çok başka bir mahlûkun içindeki kuvveti harcamak için hayatın dışında, kendi kendine didinerek kurduğu bir başka dünya mıydı? Muhakkak ki, bu da İhsan’ın başı

²³⁴ Tanpınar, H., s. 244

²³⁵ a.e., s. 390-391.

ucunda iyiden iyiye duyduğu o hususî iklim gibi, kendine mahsus sıcaklık dereceleri, boğucu yükseklikleri, sert ve diriltici rüzgârları, kahredici samları olan hususî bir iklimdi. Burada da tıpkı nabız yüz yirmide ve hararet kırkta iken olduğu gibi, başka türlü ve çok güç, yahut hiç olmazsa çok derin yaşıyordu.

Suat, ölmeyen evvel bu konsertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyordu. Fakat bu tercihi niçin yaptığını söylemiyordu. Konserto, ağır, ıstıraplı yürüyüşünde bunun sırrını vermiyordu. Hatta Suat'ın kendisini dinlediğinden de habersizdi. O sadece alevden cevherini etrafa dağıtıyordu.

Mümtaz gramofona, Suat'ın bütün sırrı, sanki mikrofonun küçük madenî yuvarlağı ile diskin donuk parıltılar içinde dönen çok kapalı dünyası arasındaymış gibi bakıyordu. [...]

Acaba bu konsertonun da onun ölümünde bir hissesi var mıydı? İnsanı o kadar imkânsız yerlere götürüyordu ki... Sonra birdenbire aynı parçayı kendisinin de bu gece dinlediğini müphem şekilde hatırladı. Evet, şu anda içindeki hatıra acılığı, o biçare uyanış beyhude değildi. [...] Diskin birinci tarafı bir hırıltıda bitti. Doktor genç adama bakmadan ikinci yüzünü koydu. Mümtaz uyanmış gibi alnını sildi. 'Fakat nerede?..' 'Yoksa rüyada mı? Elbette bütün parçayı dinleyemezdi. Fakat bu taptaze hatıra lezzeti, o acılık!'"²³⁶

Burada gramofon, zamansızlık ve mekansızlık bağlamında Suat'ın intiharı çerçevesinde ele alınmıştır. Ân, gün ve geçmiş ilişkisi etrafında, gramofonun zamanlar arası geçişi mümkün kıldığını görürüz. Mümtaz'ın içinde bulunduğu ân, yani gerçek zaman doktorun evinde gördüğü gramofon ile belirgindir. Bu gramofon Mümtaz'a evvela Suat'ın intiharı esnasında dinlediği konçertoyu hatırlatır ve Suat'ın bütün sırrının "mikrofonun madenî yuvarlağı ile diskin içinde" olduğunu düşündürerek geçmişî âna taşır. Sonrasında ise Mümtaz'a aynı parçayı o gün kendisinin de dinlediğini hatırlatarak, ona bir "hatıra acılığı" yaşatır. Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta Tanpınar'ın zamanlar arası geçişi mümkün kılmak için gramofonu vesile kılmasıdır. Yukarıda "gerçek zaman" ibaresini kullandık, buna açıklık getirecek olursak, Tanpınar'ın zaman algısının şekillenmesinde büyük etkisi olan Bachelard'a

²³⁶ a.e., s. 391-392.

atıfta bulunalım. Bachelard zamanı “gerçek olanın zamanı ile mümkün olanın zamanı”²³⁷ olmak üzere “iki zamanlı”²³⁸ bir boyutta analiz etmektedir. Bachelard, M. Pierre Janet’in zamanı engel ya da yardım gibi görmesine atıfta bulunarak şöyle söyler:

“Psikolojik açıdan, zaman fenomenleri karşısında ikili bir davranış olduğu apaçıktır. Varlık zamanda kendini gerçekleştirir ya da çözümlür. O halde zamanı bütünüyle şimdide yaşamak, ya da tek bir dolaysız sezgiyle onu öğretmek imkânsızdır.”²³⁹

Tanpınar bu imkansızlığı “ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında” diyerek vurgulamıştır. Tanpınar burada Mümtaz’ın ân ile geçmiş arasındaki sıkışmışlığını gramofonla bağdaştırmıştır. Zira “geçmiş ancak zorunlu olarak şimdide bulunan duygusal bir izleğe bağlanarak yeniden yaşatılabilir.”²⁴⁰

“Mûsikînin eski pathé plağında o kadar gıcırdayan yere geldiğini âdeta bir iklim değiştirmişler gibi içinde duydu. [...]

‘Refik bizim gramofona ne oldu?’ Refik bir lahza duraklar gibi oldu. Neden bu kadar çok hatırlar sanki? Ve niçin etrafının da kendisiyle birlikte hatırlanmasını ister?.. Bu Leylâ!.. Hafızasında küçük, acayip, bugünkülerin yanında basit denilebilecek alet, nikel reseptörü, iğnesinin zümrüdü ile birdenbire çok zalim bir şey gibi parladı. Gramofon, hançer, bıçak, hatta revolver parıltısı ile... Sanki yine orada, Beyoğlu’ndaki küçük bekâr odasında, yahut hep birden bütün aile beş yaz üst üste Yeniköy’de tuttukları yalının o karanlık sofasında imişler gibi. Hanmellerinin, alt kattaki şaraphanenin kokusuna karışan bayıltıcı kokusu...

‘Nerden aklına geldi şimdi?..’ Birden sustu. Sesinin gülmeğe çalışan cehdini beğenmemişti. Niçin hatırladı sanki?.. Ve nağmeyi yakalayarak bütün ustalığıyla dönmeğe çalıştı. Bir, iki... Fakat pathé gramofonu ve etrafında

²³⁷ Gaston Bachelard, **Sürenin Diyalektiği**, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 74.

²³⁸ a.e., s. 74.

²³⁹ a.e., s. 48.

²⁴⁰ a.e., s. 49.

toplanmış insanları, Nuri'yi, Asım'ı, Cahide'yi, öbürlerini, hiçbirini sualin geldiği yerde bırakamadı. Onlar hepsi ağır bir safra gibi beraberindeydiler artık. Hep hatırlayacak mıyız böyle?.. Hep hatırlatacak mı?

[...] her defasında büyük gayretlerle yerine koydukları kırık koluyla, yeşil gözüyle, plaklarının ağırlığı ve eskiliğiyle bu gramofon onları hiç bırakmamıştı.”²⁴¹

Gramofonun hafıza ve hatırlama ilişkisi içerisinde ele alınmasını da Tanpınar'ın zaman algısı inşa eder. Tanpınar'ın zaman algısının şekillenmesinde büyük bir rol oynayan bir diğer isim Henri Bergson'dur. “Bergson , uzayla birlikte biçimlenen zaman ile bilinçte yaşanan zamanı birbirinden ayırarak bütün felsefesinin temelini oluşturacak bir ayrımı ortaya koyar.”²⁴²

“Zaman hakkındaki yanılmamızın temel nedeni, diğer tüm bilinç durumları gibi onu mekânla birlikte algılama eğilimimizden gelmektedir.(...) Zihnimizi baskılayan mekânla birlikte düşünmeye alışık olduğumuz için bilinç durumlarını sayılabilir niceliklere çevirme eğilimimiz zamanı da matematiksel bir nicelik olarak kavramamıza yol açmıştır. Böylelikle her türlü karışımından bağımsız olan saf süre hakkındaki algımızın yanında haksız yere mekânla karıştırılmış ikinci bir zaman algısı ortaya çıkmıştır. Bu iki farklı zaman biçiminden birincisi Bergson tarafından ‘soyut zaman’, ‘matematik zaman’ gibi kavramlarla ifade edilirken, asıl zaman olan ikincisi ‘süre’, ‘saf süre’, ‘gerçekte yaşanan zaman’, ‘somut zaman’ gibi kavramlarla ifade edilir.²⁴³ Süre tinsel yaşamdaki saf akış iken, matematiksel zaman uzaysal/mekânsal tasavvurlarla biçimlenmiştir.”²⁴⁴

Bergson'un matematiksel zamanı, bir hafıza mekanı olan gramafon üzerinden okunabilir. Hatırlama eyleminin somut zeminini teşkil eden gramofon, geçmişin şimdiye yerleşmesine imkan tanımıştır. Bu noktada hatırlama eylemi ile geçmişten

²⁴¹ Tanpınar, **A.K.**, s. 150-151.

²⁴² Şerif Eskin, **Zaman ve Hafızanın Kıyısında**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 70.

²⁴³ André Lalande, **Vocabulaire technique et critique de la philosophie**, C. I, Paris, Félix Alcan, 1928, s. 181.

²⁴⁴ Eskin, **a.g.e.**, s. 71.

şimdiye taşınan anılar arasındaki bağıntıya değinelim. Şerif Eskin, hatırlama eylemi ile bu eylem esnasında canlanan anıların ilişkili olduğuna dikkat çeker:

“Hatırlama gerektiği durumlarda geçmişin gelip şimdi’ye yerleşmesi ise bu aşamada cevaplandırılması en isabetli soru, hangi geçmişin veya hangi anıların bize geldiğidir. Bergson’a göre hatırlama eylemi esnasında bize taşınan anılar, o andaki durumumuzu ilgilendirenlerdir.”²⁴⁵

Yukarıdaki örnekte gramofon Refik’in hayatından bir kesite işaret etmektedir. Leylâ’nın o andaki sorusu Refik’in hayatında mühim bir yer edinmiş anılarını çağıran bir gramofona yöneliktir. Leylâ, Refik’in mazisidir. Bu gramofon bir yaşanmışlığın arda kalanıdır ve bir hayatın parçası olarak bir süreci bünyesinde barındırır. Bu süreci gramofonun eskiliğinde de görürüz:

“O kadar geç gelmesine, Leylâ’nın ve kendisinin hayatına bütün bu kalabalık dağıldıktan, gramofon kullanılmayacak kadar kırıldıktan, diskler iyice eskidikten ve gençliklerini saran dans kasırgası dindikten sonra gelmesine rağmen Selim bile orada idi.”²⁴⁶

Gramofon-konçerto bağlamında ölüm ile kurulmuş bir özdeşlik söz konusudur. *Huzur*’un karakteri Suat’ın intiharını keman konçertosu üzerinden yorumlamıştık. Mümtaz gramofonu görüp konçertoyu işittiğinde şöyle düşünmüştü: “Hatıraların, gayri şuurun ışığında muzlim bir raksı mıydı? Hangi ölüyü çağırıyor, hangi zamanı diriltiyordu?”²⁴⁷ Aynı bağlamda gramofon, keman konçertosu icrası ile *Aydaki Kadın*’da da tekerrür etmektedir. Gramofon ve iki plak tasviri ile yazar bize kahramanın keman konçertosu ve küçük bir gece mûsikîsinden birinden birini dinlerken öldüğünü düşündürür. Refik, sevmediği hatırlama eylemiyle yine gramofon sebebiyle yüzleşmektedir:

²⁴⁵ a.e., s. 127.

²⁴⁶ Tanpınar, **A.K.**, s. 151.

²⁴⁷ Tanpınar, **H.**, s. 391.

“Pathé gramofon Ziya’nındı. Bir gün bütün dans plaklarıyla beraber Refik’e getirmiş ve orada bırakmıştı. Tıpkı Selim’in portresi gibi. [...] ‘Ama sonra öleceğini anladığı günlerde tekrar mûsikîye dönmüştü. Yattığı dost evinde gramofon masanın üstünde iki plağıyla âdeta açık dururdu. Keman konçertosu, küçük bir gece mûsikîsi. Ziya Paris’ten beri bu iki esere vurgundu. Muhakkak birinden birini dinlerken ölmüştür.’ Refik olduğu yerde silkindi. Hatırlama denen şeyi hiç sevmezdi.”²⁴⁸

Görüyoruz ki gramofon, geçmişten geleceğe uzanan yolculukta bir süreci imlemesi ve anıları çağırması bakımından mühim bir yerde durmaktadır. Tanpınar zamansızlık ve mekansızlık algısını gramofonunun mevcudiyeti üzerinden belirgin kılmıştır. Tanpınar’ın romanlarında gramofonun belirgin özelliği olarak diyebiliriz ki gramofon, hatırlama eyleminin somut düzlemdeki karşılığıdır.

Gramofonun, yüklendiği bu özelliği dışında birkaç farklı kullanımı da mevcuttur. Bunlardan biri eğlence mekanlarının vazgeçilmez unsuru olmasıdır:

“İşsizlikten sıkılan garson, hiç durmadan gramofonu kuruyor, dans havaları çalıyordu. [...] Her şey adeta uyuyordu. Masalar, sandalyeler, boya ve cilâsı yer yer bozulmuş eski raflardaki renkli alkol şişeleri, dışardan çok muntazam görünmelerine karşılık baş başa vermiş uyuyor gibiydiler.”²⁴⁹

“Beyoğlu büsbütün tanınmaz hâle gelmişti. Birdenbire kendisine eklediği Sirkeci’den Tepebaşı’na, oradan ta Osmanbey’e ve Şişli’ye kadar alaturka ve alafranga çalgılı, hiç olmazsa bir gramofonla müşterilerini eğlendiren bir yığın eğlence yeri açılmıştı.”²⁵⁰

Bir diğeri gramofonun “kıymetli bir şey/hediye” olarak ele alınmasıdır:

“Sabih Bey, Müşerref Hanımefendi. Bir yaz akşamı tüneldeki küçük gramofoncu dükkânı. Büyük bir dikkatle seçilen alaturka plaklar ve Sabih Bey’in benden âdeta özür dilemesi. “Bir sene-i devriye var da... Bir türlü

²⁴⁸ Tanpınar, **A.K.**, s. 152.

²⁴⁹ Tanpınar, **H.**, s. 243

²⁵⁰ Tanpınar, **S.D.**, s. 245.

münasip bir hediye bulamadım...” Ve sonra heyecanla Mozart’tan bahsediş.²⁵¹

“Kıymetli bir şeyiniz, iyi bir yazma, güzel bir gramofon, bir Acem halınız var mı, sakın onu satmayı bir imkân gibi düşünmeyin, evliyseniz karınızı boşamayın, seviyorsanız sevdiğiniz kadına darılmayı bir kere olsun aklınıza getirmeyin.”²⁵²

Ve son olarak gramofonun refaha işaret ettiği görülmektedir:

“[Selahattin Bey’in] evinde gramofon sesi hiç eksik olmuyordu. Mahallede hemen herkes bu refaha şüphe ile bakıyordu.”²⁵³

Plaklar ve diskler ise gramofonla birlikte mevcudiyetini koruyan eşyalardır. Romanların içerisinde özel bir mahiyetleri yoktur.

2.3.7. Radyo

Gramofon ile belirgin kılınan zamansızlık ve mekansızlık algısı radyoda da kendisini gösterir. Mümtaz’ın sokakta yürürken kahvelerden birinden gelen radyo sesi ile sarsılması, çalan bu müziğin Nuran’ın dedesinin Mahur Bestesi olduğunu hatırlaması ve o andan kopup geçmişin duygularını kendi içinde hissetmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla burada radyo hatırlama eylemine zemin teşkil etmektedir:

“Karşı kahvelerden birisinde bir radyo veya gramofon, akşam saatine başka bir sarsıntı getirdi. Eyyûbî Bekir Ağa’nın Mahur Bestesi akşamın içinde yüzdü. Mümtaz olduğu yerde sarsıldı. Dinlediği bestenin arasından, Nuran’ın dedesinin Mahur Bestesi, aşkın ve ölümün o muzlim şiiri içine doluyordu.”²⁵⁴

²⁵¹ Tanpınar, **A.K.**, s. 134.

²⁵² Tanpınar, **H.**, s. 400.

²⁵³ Tanpınar, **S.D.**, s. 59.

²⁵⁴ Tanpınar, **H.**, s. 379.

Tanpınar'ın "Musiki" şiirini hatırlayacak olursak "Bu çılgın uyanış her düşünceden / Üstüne üste ve zalim, bir kader gibi / Bir melek uzanmış siyah geceden [...] Musiki hâtıran gibi peşimde."²⁵⁵ dizelerinde olduğu gibi musikin Nuran'ın hâtırası gibi Mümtaz'ın peşinde olduğu görülür. Burada Tanpınar'ın "akşam", "zulmet", "zalim" ve "gece" kelimeleri ile bir ilişki ağı kurduğu görülür. Musiki zemininde kurulan bu ilişkide hatıralar temel izleği oluşturmaktadır. Hâtıraların "zalim bir melek" gibi Mümtaz'ı peşinden kovalaması ise evlerden yahut kahvelerden taşan radyo sesi ile mümkün kılınmaktadır:

"İlk katlardan birinde bir radyo açıldı. Ve birdenbire Mustafa Çavuş'un türküsü bu kış gecesi, sokağı kapladı: 'Şahane gözler şahane...' Mümtaz'ın içi burkuldu. Bu, Nuran'ın en sevdiği şarkılardan biriydi. Tekrar acele acele yürümeğe başladı. Fakat musiki, zalim bir melek olmuş, onu peşinden kovalıyor, sarsıyor, altına alıyordu. 'Niçin, niçin böyle olsun?' İki bir elini alınca götürüyor, çok ötü bir düşünceyi kendinden uzaklaştırmağa çalışıyordu."²⁵⁶

Tanpınar radyoyu "evlerin pencerelerinden akseden"²⁵⁷ yahut evlerin ve sokağın sessizliğini bozan bir eşya olarak ele alır. Yukarıdaki örneklerde gördüğümüz üzere ve "pencerelerden birinde bir radyo[nun] Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrar[laması]"²⁵⁸ ile "evin sessizliği içinde tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için konuş[ması]"²⁵⁹ da bu sebeptir. Bütün bunlardan hareketle Tanpınar'ın romanlarında radyonun huzursuzluk veren bir eşya olduğu anlaşılır. Keza Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de -tıpkı yukarıda örneklerini verdiğimiz- *Huzur*'daki gibi radyoyu olumsuz bir nitelermeye tâbi tutmaktadır. Bu bağlamda Tanpınar'ın radyoyu "münasebetsiz bir icat" olarak görmesine değinelim:

"Radyo çıktığından beri çalar saatler ortadan kayboldu. Doğrusunu isterseniz ben birincilerini tercih ederim. Vakıâ sesi maazallah kapı

²⁵⁵ Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, s. 47.

²⁵⁶ Tanpınar, **H.**, s. 335-336.

²⁵⁷ **a.e.**, s. 198.

²⁵⁸ **a.e.**, s. 419.

²⁵⁹ **a.e.**

gıcirtlarına benzeyen ve bütün gayretlerine, yahut gayretlerime rağmen hâlâ üç makamı tanıyamayan büyük baldızımın, sırf Halit Ayaracı'nın himmetiyle bu mühim müesseseye büyük ve şöhretli muganniye olarak girmesinden sonra, böyle bir fikri ortaya atmam hiçbir zaman doğru olmaz. Amma, ne yapayım ki, radyo münasebetsiz bir icattır. Hiç olmazsa çalar saat bütün gün alabildiğine şarkı söylemez, cin yutmuş gibi dans havaları tepinmez, felâket yağmuru havadisleriyle üzerinize çullanmaz, ve sizinki susturulduğu zaman behemehâl komşularınki başlamaz. Bence radyo, aklımın erdiği kadarını söyleyeceğim tabîî, [...] insanoğullarına lüzumsuz meraklar aşulamaktan başka bir şeye yaramaz. Bazen düşünürüm, ne kadar garip mahluklarız? Hepimiz ömrümüzün kısalığından şikâyet ederiz; fakat gün denen şeyi bir an evvel ve farkına varmadan harcamak için neler yapmayız? Ben bile bu yaşta işimle gücümle meşgul olacağım yerde radyo başına oturup saatlerce, bir kere bile görmediğim, -tabîî sinemalardaki havadis filmleri hariç- futbol maçlarının, boks güreşlerinin hikâyesini dinliyorum.”²⁶⁰

Radyo gereksiz meşgalelerle kaybedilen saatlere işaret eder, insan ömrünün beyhudeliğidir. Belli bir musiki zevkine hitap etmeksizin her türlü şarkıyı, gün boyunca durmaksızın söyleyen bir alet olarak ele alınmaktadır. Radyo devri, kulağın ayarının bozulduğu devir olarak nitelendirilmektedir:

“Musiki denince herkes, evvelâ “Hangi musiki?” sualini kendisine soruyor. Bu sual bir kere soruldu mu sizin zevk, üslûp dediğiniz şeyler yoktur artık. Sonra kulağın herkeste ayarı bozuldu. Radyo devrindeyiz. Musikiyi nadir bir şey gibi dinlemiyoruz. O, romatizma, nezle, para sıkıntısı, harb ihtimali, çok geçimsizlik gibi günlerimizin tabîî arkadaşı oldu.”²⁶¹

Tanpınar'a göre mûsikî radyo ve gramofon ile halk arasında yaygınlaşmış ve bunun neticesinde zevk seviyesinde karışıklık ve düşüklük görülmüştür. Bu bağlamda radyo, mûsikîye mahiyetini ve asaletini kaybettiren bir alet olarak ele alınmaktadır:

²⁶⁰ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 29.

²⁶¹ **a.e.**, s. 231.

“Tanzimat’a gelinceye kadar daha ziyade hususî vasıtalarda inkişafını yapan musıkî, bilhassa Abdülaziz devrinden itibaren kahvelere girerek yayılmış, daha sonraları gramofon ve radyo vasıtasıyla halk arasında mutlak bir inkişaf yapmıştır. Bu suretle hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rağbete mukabil kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısıyla mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir.”²⁶²

Görüldüğü üzere radyo Tanpınar’ın romanlarının olumsuzluklarla örülmüş bir eşyasıdır ve okuyucuyu hüznü hâtıraların davetçisi olarak karşılar.

²⁶² Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz”, **Tasvir-i Efkâr**, nr: 4652-296, 17 Mart 1941; **Y.G.**, s. 404-405.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GÜNDELİK HAYAT EŞYASI

3.1.KIYAFETLER

Ahmet Hamdi Tanpınar kıyafetleri yalnızca bir eşya olarak görmez. Onun romanlarında kıyafetleri incelediğimizde kıyafetlerin üç farklı şekilde ele alındığını görürüz. Bu ayırım dönemin yaşam biçimine ışık tutan kıyafetler, karakterlerin davranışlarına etki eden kıyafetler ve sembolik anlamı olan kıyafetler olarak kendini göstermektedir.

3.1.1. Dönemin Yaşam Biçimine Işık Tutan Kıyafetler

Tanpınar dönemin sosyal, siyasal ve kültürel ortamının etkisi ile zihniyet ve yaşam tarzında görülen değişiklikleri kıyafetler üzerinden anlatmıştır. Kıyafetler romanların dokusuna dönemin hareketli ve kozmopolit yapısını yansıtmak amaçlı serpiştirilmiş eşyalardır. Kıyafetleri belirgin kılan bu özellik okuyucuya, onların birer karakter olarak romanların içerisinde dolaştıkları izlenimini uyandırır. Bu durum kıyafetlerin romandaki rolünü canlı kılar. Dönemin düşünce yapısı, inanç ve yaşam şekli noktasında değişikliklerden hasıl yapısı kıyafetlere de yansımış, kıyafetler oldukça çeşitlilik göstermiştir. Tanpınar bunu *Sahnenin Dışındakiler* romanında şöyle ifade eder:

“Ne kadar değişik kıyafet vardı İstanbul’da! Tesbihin dizisinin koptuğunu, bu kıyafet değişikliği kadar hiçbir şey gösteremezdi.”²⁶³

Bu çeşitliliği romanlarına taşıyan Tanpınar, kimi zaman önemsiz bir bahis kimi zaman ise üzerinde detaylarıyla durduğu birer kıyafet olarak bunları ele almaktadır.

²⁶³ Tanpınar, **S.D.**, s. 222.

Bunların alakaya değer bir kısmını kategorilere ayırarak hangi kıyafetlere ne sıklıkla başvurulduğunu aşağıdaki tablolar ile bütüncül bir şekilde göstereceğiz. Bunların romanlardaki örneklerini detaylı olarak ele almak yerine bu tablolar ile kıyafet çeşitliliğini ve yaşam tarzındaki değişikliğin kıyafetlere yansıyan yüzünü geniş bir yelpazede sunacağız.

3.1.1.1. Başlıklar

Takke	M.B. , s. 22, 136; S.D. , s.93, 270; S.A.E. , s., 37, 305.
Sarık	M.B. , s. 111; S.A.E. , s. 49, 61.
Fes	M.B. , s. 109; S.D. , s. 82, 93, 185, 266.
Kalpak	S.D. , s. 266.
Şapka	S.A.E. , s. 16, 165, 297, 323; A.K. , s. 216.
Şal	H. , s. 137; S.A.E. , s. 343, 354
Hint şalları	M.B. , s. 130; H. , s. 137.
Eşarp	S.D. , 245; S.A.E. , s. 234, 345.
Başörtü	S.A.E. , s. 247.
Oyalı bir başörtü	A.K. , s. 81.
Yemeni	S.D. , s. 156, 245.
Yeldirme	S.D. , s., 156; S.A.E. , 298.
Hotoz	M.B. , s. 119; S.A.E. , s. 39; A.K. , s. 81, 168.

Tablo 1. Başlıklar

Tanpınar'ın romanları dönemin sosyal, siyasal ve kültürel hayatını yansıttığından dolayı romanlarda yer alan kıyafetler de bu gelişmeler neticesinde şekillenmiştir. Takke, sarık, fes, kalpak Tanpınar'ın ilk dönem romanlarında yer alan, geleneksel hayat kıyafetleridir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal karısına "Bilirsin ki ben takkesiz, hırkasız bile yatamam!"²⁶⁴ derken aslında geleneksel hayata

²⁶⁴ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 305.

olan bağıllığını dile getirmektedir. Bu satırlar bize inanç ile gelenek arasında kurulan ilişkinin günlük hayata kıyafet üzerinden nasıl yansıdığını gösterir.

Şapka, sonraki dönem romanlarında cumhuriyetle birlikte görülür. Yukarıdaki tabloda işaret ettiğimiz noktaları göz önünde bulundurduğumuzda bu romanlarda başörtü, yemeni gibi geleneksel günlük hayatın bir parçası olan eşyaların yanı sıra, şal ve eşarp gibi geleneksel eşyaların artık modayı takip eden kadınlarca omuz ve boyun üzerine alınan birer aksesuar olarak kullanıldığını görürüz. Toplumsal değişim ve moda konusuna dair başvurduğumuz kaynakta Çilem Tercüman bu noktaya şöyle dikkat çekmektedir:

“En güzelleri İran ve Hindistan’da dokunan, kıymetli bir yünlü kumaşa verilen Farsça şal²⁶⁵ adı, sonraları ‘kadınların omuzlarını örtmek için kullandıkları geniş atkı’ların da ismi olur ve bu tarz şallarla, romanlarda moda aksesuarlardan biri olarak karşılaşıyoruz.”²⁶⁶

Bunların dışında Tanpınar bir aksesuar olan hotoza yaptığı atıfla da dikkat çeker. Hotoz eski zamanlarda kadınların süs amaçlı saçlarının üstüne taktıkları başlıklardır²⁶⁷ ve Tanpınar’ın üç romanında da bu başlığa değinilmiştir. Tabloda yer alan başlıklar için diyebiliriz ki, bunlar dönemin yaşam tarzına ışık tutmaktadır.

3.1.1.2. Özel Gün Kıyafetleri

Tuvalet	S.A.E. , s.157, 253, 291, 346, 393; A.K. , s. 184, 195, 216.
Balo elbisesi	S.A.E. , 202; A.K. , s. 253.
Sırma işlenmiş bindallı elbise	A.K. , s. 83.
Çay elbisesi	S.D. , s. 96; A.K. , s. 184, 216, 253.
Gelinlik	H. , s. 62, 369, 374; A.K. , s. 102.

²⁶⁵ Reşat Ekrem Koçu, **Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü**, Ankara, Sümerbank Yayınları, 2004, s. 211.

²⁶⁶ Çilem Tercüman, **Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 56.

²⁶⁷ (çevrimiçi) <https://tr.wiktionary.org/wiki/hotoz>, 17 Aralık 2018.

Tablo 2. Özel Gün Kıyafetleri

Tanpınar'ın romanlarında tuvalet, balo elbisesi, çay elbisesi gibi özel gün kıyafetleri kadınların modaya gösterdikleri öneme işaret etmektedir. Zira “balolar, Cumhuriyet’le tam manasıyla serbestî kazanan karma (kadınlı-erkekli) eğlencenin en görkemli, en zengin ve belki de tek resmi olarak desteklenen şekli; Cumhuriyet aydınları, bürokrasisi ile yerel eşrafın bir kısmı ve ticaret burjuvazisi gibi dar sınıflarla sınırlı kalsa da²⁶⁸ asriliğin ve medeniliğin simgesidir.”²⁶⁹ Cumhuriyet dönemi romanlarında ““çay, çay ziyafeti, çay âlemi, danslı çay’ gibi isimlerle anılan bu ev toplantıları, çeşit çeşit ikramlarla donatılmış büfe yahut masaları, içkileri, dans ve kumarıyla esasında adının çağrıştırdığından çok daha zengin ve keyifli bir eğlence biçimidir.”²⁷⁰ Modern kadınların balolara ve çaylara özel kıyafetler ve tuvaletler aldığını yahut diktirdiğini görürüz. Zira “demode bir kıyafetle çaya katılmak utanç sebebidir.”²⁷¹ Yukarıdaki tablo bu özel kıyafetlerden bir kısmına ışık tutmaktadır.

3.1.1.3. Günlük Kıyafetler

Elbise	M.B. , s. 103; S.D. , s. 141, 317; H. , 46, 60, 62, 155, 190, 340, 342; S.A.E. , s. 16, 17, 18, 23, 158, 159, 171, 185, 191, 202, 213, 214, 323, 345, 355; A.K. , 15, 36.
Kadın elbiseleri	A.K. , 184.
Fistan	H. , s. 62.
Ceket	M.B. , s. 58; H. , s. 109, 131, 226, 393; S.D. , s., 77, 96; S.A.E. , 73, 74, 89, 158.
Beyaz Kafkas ceketi	S.D. , s. 245.
Eski avcı ceketi	S.A.E. , s. 74.
Süvari ceketi	S.A.E. , s. 157.
İhtiyar bostancı ceketi	H. , s. 26.
Efe ceketi	H. , s. 26.

²⁶⁸Ünsal Artun, “Cumba’dan Rumba’ya Eğlence”, **75 Yılda Değişen Yaşam Değişen İnsan Cumhuriyet Modaları**, ed. Oya Baydar-Derya Özkan, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 175.

²⁶⁹ Tercüman, **a.g.e.**, s. 239.

²⁷⁰ **a.e.**, s. 267.

²⁷¹ **a.e.**, s. 270.

Cepken	M.B. , s. 136; H. , s. 342.
Yelek	S.D. , s. 142; H. , s. 342; S.A.E. , s. 48.
Süeter / süveter	H. , s. 131. / A.K. , s. 184, 258, 260.
Cübbe	S.A.E. , s. 49.
Gömlek	S.D. , s. 317; H. 146; S.A.E. , 16, 38, 89, 224; A.K. , s. 120.
Kolalı gömlek	S.D. , s. 115; S.A.E. , s. 38, 89.
Pantolon	S.D. , s. 77; H. 146; A.K. , s. 52, 120, 184, 250.
Atlet	A.K. , s. 250.
Şalvar	M.B. , s. 136; H. , s. 342.
Entari	M.B. , s. 56, 136; H. s. 190; S.D. , s. 116; S.A.E. , s. 39, 59, 89, 143; A.K. , s. 35, 81.
Yamalı kıyafet	M.B. , s. 96; S.A.E. , s. 23, 61, 194.
Amele tulumları	H. , s. 62.
Kombinezon	S.D. , s. 270, 317, 318.
Sabahlık	S.D. , s. 270; S.A.E. , s.157.
Çorap	S.D. , s. 318.
İpek çorap	S.D. , 317.

Tablo 3. Günlük Kıyafetler

Elbise, fistan, cepken, yelek, süveter, cübbe, gömlek, pantolon, atlet, entari, aba, amele tulumları, kombinezon, sabahlık, çorap gibi kıyafetler gündelik hayatın bir parçasıdır. Ceket tek başına kullanımının dışında, ayrı ayrı romanlarda Beyaz Kafkas ceket, eski avcı ceket, süvari ceket, ihtiyar bostancı ceket, efe ceket gibi çeşitli kullanımlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunlar kültürel hayatın içinden bir takım yansımalarıdır.

3.1.1.4. Dış Kıyafetleri

Manto	H. , s., 62; S.A.E. , s. 321; A.K. , 19.
Kürk manto	A.K. , s. 229.

Palto	S.A.E. , s. 23.
Kürklü bir palto	S.D. , s. 270.
Memur paltosu	S.D. , s. 187.
Kürk	M.B. , s. 109, 136; S.D. , s. 270; H. , s. 158; S.A.E. , s. 18, 281, 346; A.K. , s. 158, 229.
Pardösü / pardesü	S.A.E. , s. 73, 298. / H. , s. 131.
Sako	S.D. , s. 64.
Cübbe	M.B. , s., 111; S.A.E. , s. 49, 59, 61, 281.
Aba	H. , s. 343.
Yamalı aba	M.B. , s. 96.
Redingot	M.B. , s. 109; S.A.E. , 89.
Kaput	S.D. , s. 266.
Çarşaf	S.D. , s. 26, 27, 40, 85, 107, 119, 121; H. , s. 370.

Tablo 4. Dış Kıyafetleri

Bu tablodaki kıyafetlerin hepsi birer dış kıyafeti olmakla birlikte, bir zihniyeti imlemesi yahut modaya uygunluk itibarıyla ele alınması dolayısıyla farklı mahiyetler arz etmektedir. Dönemin modası olan kürk, romanlarda yüksek zümrenin zengin kadınlarının kullandığı dış kıyafet olarak ele alınmaktadır. Cübbe ve aba geleneksel hayatın, redingot ise modern hayatın ve Batılılaşmanın bir parçasıdır.

Çarşaf, *Sahnenin Dışındakiler* romanında sıklıkla tekrar eden bir dış kıyafetidir. Romanda çarşafın dönemle ilişkisine dair ipuçlarına rastlarız. Geleneksel bir adet olan “çarşafa girme hadisesi”²⁷² ile “on üç on dört yaşları”²⁷³na gelmiş kızlar bu kıyafete bürünür. Tanpınar’a göre “çarşafa inanmak”²⁷⁴ bazı kıymetlere inanmaya delalettir. Sabiha, evvela babası Süleyman Bey’in “yenilik fikirleri”²⁷⁵ dolayısıyla geleneksel hayata göre yaşı gelmesine rağmen çarşafa girmemişken, sonrasında Süleyman Bey’in “Viyana ve Bosna ikametlerinde kadın ve genç kız terbiyesi

²⁷² Tanpınar, **S.D.**, s. 40.

²⁷³ **a.e.**, s. 27.

²⁷⁴ **a.e.**, s. 121.

²⁷⁵ **a.e.**, s. 27.

hakkında edindiği fikirlerden vazgeçmesi”²⁷⁶ ile babası tarafından çarşafa girmeye mecbur bırakılır:

“Bir daha Sabiha’yı Leylâlara götürmeyeceğim. Yarın da çarşaf giyecek. Ben böyle kepezelik istemem! Kızın ahlâkını bozuyor! [...]

- Sabiha’ya bu akşam dans öğrenmek ne imiş göstereceğim! Çarşafı giyip çıkarmayı öğrensin bakayım!”²⁷⁷

Romanda çarşaf Batılılaşma hareketine aykırı bir unsur olarak “Avrupalı kadın”²⁷⁸ olma yolunda bir engel teşkil eder. Tanpınar “Bu çarşaf, bu peçeler ne zaman kalkacak? Ne zaman bu kadınlara, kendi hayatlarını yaşamak hakkını vereceğiz, ‘Güneşi rahatça görebilirsiniz artık!..’ diyeceğiz?”²⁷⁹ diyerek bunu sorgularken, çarşafı hürriyet yolunda gördüğü bir engel olarak vurgulamaktadır:

“- Bu çarşafarla hiç kadın hürriyeti olur mu!.. Biz kadın değil, esir sürüsüyüz!”²⁸⁰

Dolayısıyla yukarıdaki tabloda yer alan kıyafetler zihniyetin yaşam biçimine yansımından mütevellittir.

3.1.1.5. Ayakkabılar

Ayakkabı	M.B. , s. 14; H. , 62, 122, 387; S.D. , s. 77, 91, 142; S.A.E. , s. 16, 143, 165, 204, 205; 236, 309, A.K. , s. 26.
Podösüetli ayakkabı	H. , s. 62.
Pabuç	M.B. , s. 141; H. , s. 137.
Kundura	S.A.E. , s. 194.
İskarpin	S.D. , s. 317, 318; S.A.E. , s. 234, 355, 356.
Rok	M.B. , 136.
Çizme	S.D. , s. 245; A.K. , s. 251.

²⁷⁶ **a.e.**, s. 40.

²⁷⁷ **a.e.**, s. 119.

²⁷⁸ **a.e.**, s. 85.

²⁷⁹ **a.e.**, s. 85.

²⁸⁰ **a.e.**, s. 107.

Potin	S.A.E. , s. 23.
Terlik	S.D. , s. 318, H. , 16; A.K. , s. 252.

Tablo 5. Ayakkabılar

Tanpınar'ın romanlarında ayakkabı, çeşitli kullanımlarla karşımıza çıkar. Pabuç, kundura, iskarpin, rok, çizme, potin ve terlik bunlardandır. İskarpin, “Türkçe’ye 19. yüzyılın sonlarında, ‘Avrupa tarzı ayakkabı’ anlamında, Venedikçe *scarpin* sözcüğünden geçmiştir. Venedikçe’ye ise İtalyanca *scarpino* sözcüğünden geçmiştir.”²⁸¹ Romanlarda kullanılan iskarpinler, dönemin kadınlarının modaya uyduğuna işaret eder. “Etek boylarının kısalmasıyla ayakların ortaya çıkması çoraplar gibi ayakkabılara gösterilen özeni de artırır.²⁸² Alamo kadınların ayaklarında en sık tesadüf edilen ökçeli konçsuz ayakkabılar olan iskarpinlerdir ve ilk kullanılmaya başlandığı yıllarda yüksek ve ince ökçelileri modadır.”²⁸³ Yukarıdaki tablo ile Tanpınar'ın romanlarında yer edinen bu ayakkabı çeşitliliğini göstermek istedik.

3.1.1.6. Aksesuarlar

Küpe	H. s. 110; S.A.E. , s. 346; A.K. , s. 138.
Mücevher	M.B. , s. 16, 58, 138; H. , s. 46, 64, 137, 158, 176, 185, 194, 284, 374; S.A.E. , 45, 52, 89, 226, 247, 298, 310, 371; A.K. , s. 35, 146, 158, 176, 229.
Çanta	S.A.E. , s. 345.
Mendil	S.D. , s., 96; S.A.E. , s. 234.
İpek mendil	M.B. , s. 94; S.A.E. , 89.
Emprime	H. , s. 76, 78.
Pahalı eşya	A.K. , s. 26.
Şemsiye	S.D. , s. 83, 153; H. , s. 387; S.A.E. , s. 297, 323; A.K. , s. 28, 168.
Gözlük	S.A.E. , s. 141, 323.

²⁸¹(çevrimiçi)<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dlpa2kvxLBza2FycGlu>, 17 Aralık 2018.

²⁸² Caryn Franklin vd., **Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi**, çev. Duygu Özen, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2013, s. 228.

²⁸³ Tercüman, **a.g.e.**, s. 59-60.

Yelpaze	H. s. 58, 60; S.A.E. , s. 310, 354.
Atkı	S.A.E. , s. 310.
Kemer	H. , s., 226; S.A.E. , s. 56.
Fildişi	
Fildişi taraklar	S.D. , 317.
Fildişi makta	S.D. , s. 25.
Fildişi baston	M.B. , s. 119; S.D. , s. 77, 83.
Fildişi altın aziz heykeller	S.A.E. , s. 52.
Hint veya Bizans oyması fildişi, Empire usulü konsol	M.B. , s. 16
Baston sapı	H. , s. 61.
Geyik boynuzundan baston sapı	H. , s. 60.
Gerdanlık	A.K. , s. 146.
Akik gerdanlık	M.B. , s. 12.
İnci gerdanlık	A.K. , s. 229.
Arma	
Armamsı süs	S.A.E. , s 348.
Floransa şehrinin arması	A.K. , s.,146.
Aroş	A.K. , s. 81.
Elmas	A.K. , s. 168.
Elmas yüzükler	S.D. , s. 153.
Elmaslı saat	M.B. , s. 25.
Ucuz taşlı yüzük	S.D. , s. 317.
Kravat	S.A.E. , 89.
Boyunbağı	S.D. , s. 74-75, 317; H. , s. 62, S.A.E. , s. 16.

Tablo 6. Aksesuarlar

Çanta, mendil, şemsiye, yelpaze, atkı, kemer, kravat, boyunbağı gibi aksesuarlar iyi ve güzel giyimli zevk sahibi karakterlere işaret eder. Değerli eşyalar olan mücevherler, elmaslar, yüzükler, broşlar, küpeler, gerdanlıklar, fildişi nesnelere romanlarda sıklıkla karşılaştığımız nesnelere dir. Bunlar devrin modasına ışık tutan aksesuarlardır.

Mücevher çok değerli olması ve sahip olma imkânı zor olması dolayısıyla ayrıca bir önem arz eder. *Huzur*'da Mümtaz bir müzayede salonunda gördüğü, insanlar tarafından üzerine iki aydır konuşulan çok kıymetli bir mücevherin parıltısına hayran kalır ve onu Nuran'ın boynunda hayal etmeye çalışır fakat başaramaz. Zira bu mücevher onun imkânsızlığıdır, tıpkı Nuran gibi:

“Bir an bu mücevheri Nuran'ın boynunda görmeğe çalıştı. Fakat muvaffak olamadı; saadet hülyası kurmayı unutmuştu. Şüphesiz ki, Mümtaz için bu mücevhere sahip olma imkânı yoktu. Fakat genç kadınla tekrar aynı havanın içinde buluşmaları, tekrar sevişmeleri ona büsbütün imkânsız görünüyor. Bu imkânsızlık, önündeki süsün insan dışı parıltısıyla zihnindeki kadının güzelliğini onun için aynı şey yapıyordu.

Sanki genç kadın hayatından uzaklaşmakla bütün zaaflarından, paylaştıkları her şeyden yıkanmış, hayatın erişilmez tabakalarında bu elmasın parıltılı katılığını kazanmıştı. Bir kelime ile ayrılık onu Mümtaz'ın âleminin dışında, efsanevî bir mevcudiyet yapmıştı.”²⁸⁴

Romanlarda karşılaştığımız baston devrin erkek modasının yansımasıdır. “Kullanmayı gerektirecek herhangi bir sebep olmadığı durumlarda bile bazı karakterlerin şıklık uğruna ellerinden düşürmedikleri bir başka aksesuar, bastondur. [...] Bastonlar, sahibinin zenginliğini de gösteren kıymetli aksesuarlardır.”²⁸⁵

O dönemde ipek ve emprime kumaşlar modadır. “Çarşafı yıllardan şapkalı yıllara kadar uzanan bir zaman diliminde, şehir merkezinden sayfiyeye kadar yayılan geniş bir alanda ipeğin, en gözde kumaş olduğu, söylenebilir.”²⁸⁶ “Değişik renkte

²⁸⁴ Tanpınar, H., s. 64.

²⁸⁵ Tercüman, a.g.e., s. 103.

²⁸⁶ a.e., s. 46.

boya kullanılarak kumaş üzerine desen ve zemin basma işlemi' ve 'bu işleme uğratılan (ipekli, yünlü vb. kumaş)'²⁸⁷ emprimeler, ipek gibi hemen her romanda karşılaşılan bir diğer kumaş cinsidir."²⁸⁸ Bu aksesuarlar çoğunlukla modayı takip eden lüks hayatı ve bir zümreyi temsil eder. Yukarıdaki tablo Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında hangi aksesuarların, ne şekilde ele alındığına ışık tutar.

3.1.1.7. Batı'dan Aldığımız Kıyafetler

Robdöşambr / ropdöşambr	H. , 343, 345, S.A.E. , s. 212; A.K. , s. 259. / S.A.E. , s. 166; A.K. , s. 260.
Smokin	A.K. 142.
Redingot	M.B. , s. 109; S.A.E. , s. 89.
Tayyör	S.D. , s. 91; A.K. , s. 256.

Tablo 7. Batı'dan Aldığımız Kıyafetler

Robdöşambr, smokin, redingot ve tayyör gibi Batı'dan gelen kıyafetler Batılılaşmanın ve modanın kıyafetler üzerindeki etkisini gösterir.

3.1.1.8. Kültür Taşıyıcı Kıyafetler

Kaftan	S.A.E. , s. 18.
Mevlevî kıyafeti	H. , s. 127.
Afşar kıyafeti	A.K. , s. 83.
Zeybek elbisesi	A.K. , s. 83.
Karagöz'den alınmış bir kıyafet	A.K. , s. 83.
Yeniçeri kıyafeti	A.K. , s. 83.

Tablo 8. Kültür Taşıyıcı Kıyafetler

²⁸⁷ **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005, s. 641.

²⁸⁸ Tercüman, **a.g.e.**, s. 46.

3.1.2. Karakterlerin Davranışlarına Etki Eden Kıyafetler

Kıyafetin karakterlerin davranışlarına etkisi kategorisinde Tanpınar'ın kıyafetlere yaklaşımını romanlardaki örnekler etrafında detaylı olarak inceleyeceğiz. Onun romanlarında karakterlerin diğer karakterleri kıyafetleri ile yargıladığını, karakterlerin psikolojisinin kıyafet tasvirleri ile ortaya koyulduğunu, karakterlerin hüviyetinin kıyafetlere sirayet ettiğini sıklıkla görürüz. Bütün bu örneklerle daha çok *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde karşılaşırız.

Karakterlerin kıyafetler üzerinden birbirini yargıladığı örneklerle incelememize başlayacağız. Romanda Hayri İrdal'ın Cemal Bey ile tanışmasına değinilen satırlarda İrdal, Cemal Bey'i "evvelâ kılık kıyafetime şaşırdı. Sonra şahsımı gülünç buldu. Yüzüme karşı, 'Demek böyle adam olurmuş!' diye açıktan açığa hayret etti ve hemen arkasından hususi işine koşturdu."²⁸⁹ şeklinde tarif etmektedir. Hayri İrdal'ın Halit Ayaracı ile ilk karşılaşmasını anlatan kısımda ise Ayaracı'nın "iyi ve temiz giyinmiş, gösterişli ve hatta güzel bir adam"²⁹⁰ olarak tasvirinden hemen sonra Doktor Ramiz'in İrdal'ı "Arkadaşım Hayri Bey [...] Enteresan adamdır. Kıyafetine bakmayın!"²⁹¹ diyerek takdim ettiği görülmektedir. Doktor Ramiz, bu sözleriyle insanın görünüşü ile karakteri arasında kurulan ilişkiye dikkat çekmektedir. O, İrdal'ın kıyafetiyle yargılanmasını istemezken aslında kendisi İrdal'ı kıyafetiyle yargılamaktadır. Kezâ hemen sonrasında gelen "Doktor Ramiz, [...] baştan aşağıya kıyafetimi süzmek gibi mukaddemelere başlamak üzere iken"²⁹² ifadesi de bunu desteklemektedir. Aynı ilişkiyi İrdal'ın, kızını kıyafetlerine rağmen güzel bulduğunu özellikle belirtmesinde de görürüz. Yırtık elbiselerin ve bakımsız kıyafetlerin vurgusu Zehra'nın yaşam koşullarına ve mevkiine işaret etmekte ve bu sebeple onun tek talibinin Topal İsmail olduğuna dikkat çekilmektedir. Oysa, biraz dikkat edilse Zehra'nın güzel bir kız olduğu görülecektir:

²⁸⁹ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 163.

²⁹⁰ **a.e.**, s. 194.

²⁹¹ **a.e.**

²⁹² **a.e.**, s. 195.

“Zehra başka bir evde olsaydı, etrafında biraz iyilik, biraz dikkat görseydi, şüphesiz tek talibi Topal İsmail olmazdı. Yırtık elbiselerinin, bakımsız kıyafetinin arasında bile bu bahar gününü andıran serin, dış dış bir güzelliği vardı.”²⁹³

Bunlarla birlikte karakterin kıyafeti ile kendini yargılar gibi görünerek kıyafetinin arkasına saklanmak istediği de görülür. İrdal, Ayarcı'nın saatçisine birlikte gitme davetine belki birkaç lira verirler ümidiyle nazlanırken kıyafetini sebep gösterir ve kendini ajite eder. Oysa Ayarcı, insanları kılık kıyafeti ile yargılamadığından İrdal'ın iç hesaplarının farkına bile varmaz:

“ - Aman efendim bendeniz bu kıyafetle...

İtirazım kıyafetimle herhangi bir yere gitmekten utandığım için değildi. Zaten düştüğüm vaziyette kıyafetimi ve her şeyimi olduğu gibi kabulden başka çarem yoktu. İnci gibi kızımı Topal İsmail budalasına vermeyi bir saniye ile düşünen insan için kıyafet, haysiyet, şeref gibi meseleler artık mevzubahis bile olamazdı. Nazlanmam, onalarla beraber gitmezsem belki birkaç lira verirler ümidiyleydi. Bir de öyle, izzet ikram davet edildiğim yerlerden çok defa yayan döndüğümü hatırlıyordum. Fakat Halit Ayarcı benim hesaplarımı nereden bilecekti:

- Kıyafetinizde ne var? Sizi gören kim olduğunuzu yüzünüzden anlar.

Demek o da anlamıştı. Zaten ben kaderimin yüzümde yazılı olduğunu artık biliyordum. Şunu da söyleyeyim ki Halit Ayarcı hiç de başkaları gibi kılık kıyafetimi saymamış, sadece yüzüme bakmıştı.”²⁹⁴

Hayri İrdal bir başka yerde daha kıyafeti bir ölçü olarak ele alarak kendini toplumun seveceği insan kategorisinde değerlendirir ve kıyafetinden başarısını besleyen bir etken olarak bahseder:

“Gözlüğüm, şemsiyem, hiçbir zaman yerine tam oturmayan şapkam, biraz bol kesilmiş elbiselerim, babayani hâllerim, hülâsa elimdeki tesbihe

²⁹³ a.e., s. 191.

²⁹⁴ a.e., s. 201.

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.”²⁹⁵

Tanpınar için karakterin kılık kıyafeti bir hayat tarzına işaret etmektedir. Seyit Lûtfullah’ın muteber biri olmasında kıyafetinin payının olması ve hayatını biraz değiştirmesi için kendisine hediye edilen kıyafetleri benimseyemeyerek geri iade etmesi bunu göstermektedir:

“O tarihten itibaren Seyit Lûtfullah, Tunuslu konağının en devamlı ve en muteber misafiri oldu. Her dediğine inanıldı. Bu inanmada kılığının, kıyafetinin, yaşayış tarzının, oturduğu medrese artığının da ayrı ayrı payları vardı. Hayatını, kıyafetini biraz değiştirmesi için verilen nasihatlere eliyle çok tehlikeli bir karanlığı gösteren bir işaret yaparak, ‘Müsaade etmiyorlar’ diye reddederdi. Abdüsselâm Bey’in zorla kendisine hediye ettiği bir cübbe ile sarığı üç gün sonra konağa, ‘Müsaade edilmedi. Velinimet mazur görsün..’ sözü ile iade etmişti. Seyit Lûtfullah bir masalı devam ettirmenin sırrını biliyordu.”²⁹⁶

Tanpınar’ın romanlarında kıyafetin bir yaşam tarzı çizgisinde seyrettiğini ve sahibini temsil ettiğini sıklıkla görürüz. Bir kıyafeti giyinmek o kıyafetin işaret ettiği hayatın kalıplarına bürünmek ile özdeşleştirilmiştir. Yeni bir kıyafetin yeni bir hayat şeklini temsil etmesi gibi. Tanpınar’ın tahammül edilecek tarafı olmayan²⁹⁷ biri olarak nitelediği Cemal karakteri ile yeniliğin kıyafetlere yansıyan yüzünün aşırı bir örneğini görürüz. Cemal, ev sahibine olan kira borcunu ödemek yerine ev sahibini kendisine borçlu çıkarmanın yolu olarak Batılı bir hayat tarzına işaret eden robdöşambırı sebep göstererek fayansların değiştirilmesi gerekliliğine dikkat çeker, zira burada bir eski-yeni uyumsuzluğu söz konusudur:

²⁹⁵ a.e., s. 323.

²⁹⁶ a.e., s. 49.

²⁹⁷ a.e., s. 165.

“Gömlekçisi, ayakkabıcısı, şapkacısı, oturduğu katın sahibi hepsi aynı şekilde paralarını alıyordu. Zavallı ev sahibi iki seneden beri birikmiş kiraya mukabil birkaç yüz lira olsun behemehâl koparmak kararıyla gittiği evde, ev sahipliği denen mukaddes vazifeye dair sıkı bir ders almış, ayrıca da banyonun fayanslarını değiştirmeyi, arka balkona bir camekân yaptırmayı vaat etmeğe mecbur kalmıştı. Keskin Boşnak şivesiyle durmadan, ‘Fayanslar...’ diyordu, hanım efendinin ropdöşambrına uymuyormuş! Ve hakikaten bu talihsizlikten mustarip görünüyordu.”²⁹⁸

Tanpınar, bir başka romanı olan *Huzur*’da uyumsuzluk olarak kıyafetlerin alışılmışın dışındaki tanzimini ele almaktadır. “Açık yakasına, kemersiz ceketine uymayan bir ciddiyet”²⁹⁹ ifadesi hazır yaşam kalıplarının dışında kalan bu kıyafet nizamının insanın ciddiyet hali ile örtüşmemekte olduğunu gösterir. Zira standart hayat şekillerince ciddi bir adamın kıyafet nizamı yakasının son düğmesi ilikli, mendil iliştirilmiş cebi yahut kravatı ile özenli bir görünüm arz eden bir kabuldür. Tanpınar’ın “hazır hayat şekilleri” olarak nitelediği kıyafetlerden de burada bahsetmek yerinde olacaktır. Vitrinleri süsleyen, raflarda aynısı düzinelerce bulunan bu kıyafetler talihi belli birer hayat şekli olarak nitelendirilmektedir:

“Küçük dükkânların hemen her tarafına bir yığın insan elbisesi, hazır hayat şekilleri, müstakil, dört tarafı kilitli talihler gibi asılıydı. Bir tanemizi al ve giyin ve öbür kapıdan başka bir insan olarak çık! Sarı ve lácivert amele tulumları, eski elbiseler, teyelleri makine dikişinin üstünde görünen açık renk, ucuz, bütün hayat hülyalarını görülmemiş makaslarla sifira kadar olduğu yerde kırpan kadın mantoları, fistanlar iki yanı dolduruyordu. Hepsinin, masaların, küçük iskemlelerin üstünde, döşemelerde, raflarda düzinelerce tekrarı vardı. Bütün bir bolluktu bu! Darlık, ıstırap sandığımız gibi az bulunur şeyler değildir; hele sizler hayatınızdan bir kere soyunun; biz size ümitsizliğin her çeşidini bulmağa hazırız!”³⁰⁰

²⁹⁸ a.e., s. 165-166.

²⁹⁹ Tanpınar, H., s. 226.

³⁰⁰ a.e., s. 62.

Tanpınar bir başka hazır hayat şekli olarak gelinlik elbiseyi ele almakta ve onu “satılık saadet”³⁰¹ olarak nitelendirmektedir. Hayatta insanların en mutlu günlerinden biri olarak kabul gören evlilik törenlerinde giyilen bu elbise, gelinin hülyalarının karşılığıdır. Bu sebeple saadet timsalidir ve tören anının heyecanlarını ve mutluluklarını zapt eder. Tanpınar, vitrinde sergilenen bir gelinlik elbiseyi üstündeki “moda gazetesinden kesilmiş bir çiftin resmi”³⁰² ile birlikte değerlendirirken bunu hayat ve sevgi reklamı olarak göstermektedir:

“Bir vitrinin önünde birdenbire durdu; küçük ve kırık bir mankene nasılsa buraya kadar düşmüş bir gelin elbisesi giydirmişlerdi; boynunun boş bıraktığı yerde dükkân sahibi bir moda gazetesinden kesilmiş bir çiftin resmini koymuştu. Tel ve duvağın altında ve beyaz elbisenin üstünde ve arkalarındaki sinema aşkları peyzajıyla bu düzgün ve edalı çift, bu elbiseyi ilk defa giyenin kafasında olduğu gibi, her tarafından saadet taşan, yaşanan anı, bir iklim gibi zapteden bir hayat ve sevgi reklamı yapıyordu. Küçük bir elektrik ışığı bu satılık saadetin baş ucunda, sanki düşünülenle yaşananın arasındaki fark iyice görülsün diye yanıyordu.”³⁰³

Tanpınar’ın kıyafetleri nitelerken kullandığı kelimeler de rastlantısal değildir: “Yeni elbiseler”, “perişan kıyafet”, “düzgün kıyafet” gibi. Yeni elbiseler güzellik ve mutluluk ile ilişkilendirilmiştir:

“Yeni elbiseleri içinde hakikaten güzel ve mesuttu. Yeni taşındığımız evde odasını ne kadar zevkle döşemişti.”³⁰⁴

Perişan kıyafet ile düzgün kıyafet ayrı ayrı ele alındığında bunların karakterin yaşını ortaya koyduğu görülür. Düzgün kıyafet karakterin gençliğine ve güzelliğine işaret ederken kıyafetlerin perişandan düzgüne geçişi ise karakterin gülüşünü dahi değiştiren bir etken olarak karşımıza çıkar:

³⁰¹ a.e., s. 63.

³⁰² a.e., s. 62.

³⁰³ a.e., s. 62-63.

³⁰⁴ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 285.

“Pötikareli, kolsuz, hemen hemen düz entarisi içinde sabahki havasını kaybetmişti. Ne belindeki kırmızı peşkir, ne göğüslerinin meydan okuyuşu ve boynunun güvercin dolgunluğu sabahki perişan kıyafetinde olduğu gibi yaşını gizlemiyordu. [...] Bu düzgün kıyafet onun gülüşünü de değiştirmiş, biçare bir şey yapmıştı.”³⁰⁵

Kıyafetlerin yaşa uygunluğu da Tanpınar tarafından dikkate değer bir durum olarak ele alınmıştır. Yeniliği önceleyen modern hayatta kıyafetlerin yerini, bunların gençliği karşılaması şeklinde de görürüz:

“Bu modern bir müessesedir. Genç hanım lazım. Şimdi de genci ihtiyarı pek belli olmuyor ya... Eteklerinizi biraz kısaltıp saçlarınızı da kısa kestirdiniz mi... Hele başınıza bir de bere koyarsanız... Benim arkadaşlarımdan birinin kocası küçük kızlara meraklıymış. Zavallı ne yapacağını bilmiyordu. Nihayet akıl öğrettim. Kardeş, sırtına bir orta mektep önlüğü geçiriver, dedim. Başına da bir kasket... İlk önce olmaz filân dedi ama şimdi de adamcağız evden çıkmıyor.”³⁰⁶

Eski kıyafet “biçare elbiseler” olarak karşımıza çıkarken yeni olan “şık ve zarif” olarak ele alınmaktadır:

“İbrahim Bey’in her zaman tamire muhtaç hissini veren, hatta sırtından ‘Sakın bana sürtünmeyin. Bir tarafımdan çekmeyin, çok eskiyim!’ der gibi yalvaran biçare elbiseleri de yerini çok şık ve zarif bir kostüme bırakmıştı. Bu yeni, lâcivert kostüm içinde İbrahim Bey’in omuzları etrafa meydan okuyor gibiydi.”³⁰⁷

Değiştirilen kıyafetler karakterlerin hüviyetine de yansır. Bir gün evvelinde farklı kıyafetler içindeki aynı kişi bir gün sonrasında muhatabınca farklı değerlendirilmektedir. Tanpınar âdeta kıyafetleri konuşturuyor gibidir:

³⁰⁵ Tanpınar, **A.K.**, s. 35.

³⁰⁶ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 237.

³⁰⁷ Tanpınar, **S.D.**, s. 141-142.

“Daha dün kollarının arasındaydı. Renkli ucuz kumaştan mavi ince yazlığı içinde kendisine, ‘Ben en son haddimdeyim, bütün imkânlarım budur’ der gibiydi. Halbuki şimdi çok düzgün ve itinalı saçları, düzeltilmiş yüzü, beyaz keten elbisesiyle ayrı bir hüviyet almıştı.”³⁰⁸

Tanpınar, farklı bir hüviyete büründürmek istediği karakterleri yeni bir kıyafet ile sahneye koyar. Keza o, yeni bir kıyafet giyinmeyi kendinden uzaklaşmak, başka biri olmak olarak açıklamaktadır. Yeni bir kıyafet giyinmesi, kişinin hayatına yeni bir sayfa açması gibidir ve onun bütün hüviyetlerinden soyunmasıyla örtüştürülebilir:

“[...] benimseme ve uyma keyfiyeti bütün eşyamızda vardır. Eski şapkalarımız, ayakkabılarımız, elbiselerimiz gün geçtikçe bizden bir parça olmazlar mı? Onları sık sık değiştirmek isteyişimiz de bu yüzden değil midir? Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer: Kendinden uzaklaşmak, ona bir değişikliğin arasından bakmak ihtiyacı, yahut ‘Ben artık bir başkasıyım!’ diyebilmek saadeti.”³⁰⁹

Eşyalar sahipleriyle anlam kazanır. Bir eşyaya bakarak sahibinin nasıl biri olduğu hakkında fikir sahibi olunur. Eski bir kıyafet artık sahibinin bir parçası olmuştur, o kişinin davranışlarını, alışkanlıklarını, ıstıraplarını taşır:

“Saatçiyan Efendi gözlerini ayakkabılarımdan ayırdı; daha doğrusu bu ayakkabıların tek başına oraya gelmediklerini, bir sahipleri bulunması lazım geldiğini, o biçarenin de bir başı ve bu başta da bir çehrenin mevcut olabileceğini düşündü.”³¹⁰

Bu noktada Tanpınar, eşyalar ile kurulan ilişkide benimseme hususuna dikkat çeker. Tanpınar bu eşyaların bir başkası tarafından kullanılması durumunda benzer özelliklerin o kişiye de sirayet edeceğini söyler:

³⁰⁸ Tanpınar, **H.**, s. 155.

³⁰⁹ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 16.

³¹⁰ **a.e.**, s. 204-205.

“[...] eski bir şapkadan ve ayakkabıdan sahibinin bütün huyunu, alışkanlıklarını, hayatındaki aksaklıkları, hatta ıstıraplarının çeşidini görmek mümkündür. Hizmetçilerimize hemen evimize gelir gelmez bir kat elbise, bir iki eski gömlek, boyunbağı, hiç olmazsa ayakkabılarımızdan birini hediye etmemizin hikmeti de bu olsa gerektir. Bizi hiç tanımayan bu insan birdenbire elbisemizin içine girdiği, kunduramızla yürüdüğü için, âdeta onun gizli zoru ile bize yaklaşır, farkında olmadan bizim itiyat ve düşüncelerimizi benimser.”³¹¹

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal Cemal Bey'in yanında çalışmaya başladığında ona Cemal Bey'in elbiseleri hediye edilir. Bu elbiseden sonra İrdal'ın Cemal Bey ile büyük mizaç farklılıklarında bir değişiklik olmamasına rağmen onun Cemal Bey'in karısına âşık olması, bu elbiseden kendisine geçmiş bir sevgi olarak değerlendirilir:

“[...] müdür Cemal Bey, vaktiyle bana bir kat eski elbise hediye etmişti. Cemal Bey'le aramızda büyük mizaç farkları vardı. [...] Vâkia onun bu taraflarını pek benimseyemedim. Bu benim için imkânsızdı. Fakat tek zaafı, refikasına karşı beslediği sevgi sanki bu elbiseden bana geçti. Üzerime giydiğimin haftasında sıkı Müslüman terbiyeme, üç çocuk babası olmama, Pakize gibi her cihetle bana üstün bir kadının kocası bulunmama rağmen, Selma Hanımefendi'ye delicesine âşık oldum. Bankadan ayrıldım, seneler geçti, bu elbise üstümde lime lime oldu. Fakat bu sevgi yakamı bırakmadı.”³¹²

Romanda İrdal'ın Cemal Bey'in elbiselerini giymesinin bir gereklilik arz ettiğini ve bu durumun İrdal'a dayatıldığını görürüz. Bu şekilde İrdal, ailenin eski bir emektarı olduğu izlenimi uyandıracaktır. Böylelikle Cemal Bey'in çevresi tarafından emektarına kendi kıyafetlerini verecek kadar önem verdiği ve ona iyi baktığı düşünülecektir. Tanpınar İrdal'ın diliyle bu durumu eleştirmektedir:

“Ufak bir ricam daha var. Ayşe size Cemal'in elbiselerinden birini verecek. Bütün takımıyla. Anlıyorsunuz ya, zengin insanlar. Bizim de

³¹¹ a.e., s. 16.

³¹² a.e., s. 16-17.

hediyemizi ailenin eski bir emektarıyla göndermemiz lazım. Kim bilir ne kadar güzelleşeceksiniz!

[...] Kendisine uşaklık etmek kâfi değil. Etrafa evlerinde doğup büyüdüğümü, beşiklerini salladığımı da zannettirmem lazım. Üstüm başım da temiz olmalı! Ve ayrıca üstümdeki elbise Cemal Bey'in üstünde görünmüş olmalı! Ve görenler, 'İyi bakıyorlar, doğrusu!' demeli. 'Geçenlerde Cemal'in giydiği elbise değil miydi? Adam boylu poslu! Sonra efendiden adam. Bayağı kâmil bir hâli var.'"³¹³

Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulduğu günlerde Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal'a kendi kıyafetini hediye etmesinde de aynı durum söz konusudur. İrdal çok beğendiği, hatta onun gibi olmak istediği Ayarcı'nın kıyafetini giyindiğinde onun hüviyetini kendi benliğinde hissederek bir iç huzura kavuşur:

"İkinci elbiseyi bana enstitümüzün ilk kuruluş günlerinde o zamanki kıyafetimle müesseseye gelemeyeceğimi düşünen Halit Ayarcı hediye etmişti. Sırtıma daha ilk geçirdiğim günde bütün varlığımın değiştiğini gördüm. Birdenbire ufkum, görüş zaviyem genişledi. Hayatı onun gibi bir bütün olarak mütalaya alıştım. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmî zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa, kendi isteksizliğime 'zaruret', 'imkânsızlık' gibi adlar koymağa, şarkla garp arasında ölçüsüz mukayeseler yapmağa, ciddiliğinden kendim de ürktüğüm hükümler vermeğe başladım. Onun gibi, insanlara 'Acaba ne işe yarar?' diyen bir gözle bakıyor, hayatı kendi teknemde yoğuracağım bir hamur gibi görüyordum. Bir kelime ile onun cesareti ve icat kudreti bana aşılınmış gibiydi. Sanki bu elbise değil bir büyü idi. Hatta Cemil Bey'in refikası Selma Hanımefendi'yi bile artık erişilmesi imkânsız bir varlık gibi görmüyordum. Bittabi bütün bunlar Halit Ayarcı'da olduğu gibi pürüzsüz geçmiyordu. Yumuşak ve uysal, merhametli, sefaleti tatmış tabiatım ikide bir işe karışıyor, lafımı kesiyor, kararlarımı değiştiriyordu. Hülâsa birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir adam olmuştum.""³¹⁴

³¹³ a.e., s. 213.

³¹⁴ a.e., s. 17.

İrdal'ın, pek hoşlanmadığı Cemal Bey'in kıyafetini giyindiğinde onun hüviyetinin üzerinde bu kadar tesiri olmayışından, yalnızca Selma Hanım'a olan ilgisini diriltmesinden, buna karşı neredeyse hayran olduğu Ayarcı'nın kıyafetini giyindiğinde ise onun hüviyetinin üzerinde büyük bir tesir uyandırmasından anlarınız ki Tanpınar'a göre birinin kıyafetini giymek o kişide ulaşılmaz görülen, beğenilen durumlara yakınlık hissi uyandırmaktadır. Böylelikle karakterde “bu kıyafeti giyindiğime göre ben de onun gibi olabilirim” düşüncesi canlanmaktadır.

Tanpınar'a göre birinin “kıyafetine bürünmek” o kişinin düşüncelerini ve davranışlarını benimsemekle örtüşmektedir. O, bunu “bir çeşit psikolojik mekanizma” olarak niteler:

“- Aziz Hayri İrdal, demişti, söylediğiniz son derece doğrudur. Bütün büyük adamların maiyetlerinde çalışanlara daima elbiselerini ve öteberilerini vermeleri bu yüzdendir. Roma imparatorları, krallar, büyük diktatörler hep kendileri gibi düşünsünler diye eşyalarını dostlarına hediye ederlerdi. Hatta Osmanlı hükümdarlarının, vezirlerinin kürk ve kaftan ihsan etmeleri de bu yüzden olsa gerektir. Siz, farkında olmadan tarihin büyük bir sırrını, bir çeşit psikolojik mekanizmayı keşfettiniz!

Şüphesiz doğru söylüyordu. Unutmayın ki bu keşif de onun elbisesi sırtına geçtikten sonra olmuştu. Evet, o keşif dehasıyla doğmuş adamdı ve ben de onun kıyafetine büründüğüm için bunu keşfetmişim.”³¹⁵

Aynı nispette “sırtına geçirilmiş elbiseler” de bu psikolojik mekanizmayı desteklemektedir. *Aydaki Kadın* romanında Hayrettin Paşa'nın görevinden ayrıldıktan sonra evine kapanması ve yıllarca sırtından çıkarmadığı üniforması onun hatıralarıyla yaşamasını ve kendini mazide muhafaza etmesini karşılamaktadır. Kendisini hala “Paşa Hazretleri” olarak gören ve çevresinden o saygıyı bekleyen Hayrettin Paşa, esasen sırtına mevkiini geçirmiştir ve ondan soyunamamaktadır:

“Hayrettin Paşa 1908'den üç yıl evvel irade-i şahane ile sırtına geçirilmiş bu elbiseleri çıkartmamak için senelerce kapandığı evden dışarıya

³¹⁵ a.e., s. 17-18.

adım atmamış, birkaç tanıdıktan, berberinden, kendisiyle hâlâ ‘Paşa hazretleri’ ve ‘efendimiz’ diye konuşan, ancak izin verildikten sonra huzurunda oturmağa razı olan, ilaçlarını ve sıhî tavsiyelerini ‘müsaade buyurulursa’ diye teklif eden, hemen kendisi kadar yaşlı Rum doktorundan başka dışardan kimseyi görmeden, her lahza mazinin içine gömülü, en ufak sarsıntıda onun hesabını vermeğe hazır, uzun nefis müdafaaları yaparak, bir başkasının eline geçmesinden daima korktuğu hatıralarını yazarak tam yirmi beş sene yaşamıştı.”³¹⁶

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri İrdal’ın ikinci karısı olan Pakize’nin ilginç bir takım davranışları da yine kıyafetler etrafında belirgin kılınmaktadır. Pakize’nin hayatta tek sevdiği şey sinemadır. Tanpınar onu “Pakize sinemanın sade terbiye ettiği değil, tatmin ettiği insandı da.”³¹⁷ diyerek tarif ederken “Beyaz perdenin karşısında o kadar kendinden geçer, o kadar her şeyi bırakırdı ki, sonunda yaşadığı hayatla seyrettiği macerayı birbirinden ayıramaz hâle gelirdi.”³¹⁸ diyerek en ilginç özelliğini ortaya koyar. Pakize’nin gerçek hayatla seyrettiği filmleri karıştırmasını, onun kendisinin ve İrdal’ın kıyafetlerini film karakterlerinin kıyafetleriyle karıştırmasında görürüz:

“Evlendiğimizden beri sinemadan başka yere gitmemiştik. Neden sonra anladım ki, karım, kendisini beraber seyrettiğimiz bir filmin artisti ile, Jeanette Mac Donald’la karıştırıyordu, onu kendisi sanıyordu. Birkaç gün sonra kırmızı sabahlıklarımı aradı, benim süvari ceketimi bulamadığı için üzüldü. Beyaz saten tuvalet elbisesi ortada görünmüyordu, bu felâkete ağladı. Bir başka sabah daireye giderken boynuma sarıldı ve dikkatli olmamı tekrar tekrar tembih etti.”³¹⁹

Pakize bu filmlerdeki kıyafetlerin kendilerinin olduğu zannına öyle kapılır ki bir film karakteri olan Adolf Menjou gibi İrdal’ın da pek çok kıyafeti olduğunu düşünerek onun eskimiş kıyafetlerini onarma işini bırakır:

³¹⁶ Tanpınar, **A.K.**, s. 15.

³¹⁷ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 156.

³¹⁸ **a.e.**

³¹⁹ **a.e.**, s. 157.

“Karım, dediğim gibi sinema ile tatmin oluyor, hayatımızın aksak taraflarına bakmıyordu. Vâkıa Adolf Menjou gibi en aşağı yüz otuz kat elbisem olduğu için artık düğmelerim dikilmiyordu. Fakat ceketimin dirsek yerlerinin çıktığını da pek fark etmiyordu. Gördüğü filmlerdeki her şey bizimdi, şatolar, elmaslar, bahçeler, asil kibar dostlar...”³²⁰

Hayri İrdal zamanla Pakize’nin bu haline alışır ve karısını şık bir kıyafet içinde gördüğünde onun hangi artistin hüviyetine büründüğünü merak eder. Tanpınar’ın romanlarında Pakize birinin hüviyetine bürünmenin yolunu kıyafetlerde bulan karakterlerden biridir:

“Bu ara yanıma Pakize yaklaştı. Güzel giyinmişti. Bu elbiseleri ne zaman yaptırmıştı, bilmiyorum. Fakat kumaşı tanır gibi oldum. Alaca eşarbını, küçük çantasını o kadar rahat tutuyordu, öyle içten memnun gülüyordu ki... Kendi kendime, ‘Acaba bu akşam hangi artist olduğunu zannediyor?’ diye düşündüm. Yüzü sevinç içinde koluma girdi.”³²¹

Tanpınar’a göre kıyafetler Pakize’nin psikolojik mekanizmasını tetiklemektedir. Yukarıdaki örneklerin yanı sıra, Pakize’nin iyi giyinmeyi önemseyen tavırları da bu mekanizma ile birlikte ele alınabilir. Pakize İrdal’ın tavan arasındaki ihtiyat zabitliğinden kalma elbiselerini çıkarıp temizler ve ütüleyerek odaya asar. Bunun üzerine İrdal’a bu kıyafetleri giymesi konusunda ısrar ederek “Kendini unutturacaksın!”³²² diye çıkışır. Bu da Tanpınar’ın romanlarında karakterlerin yeni bir hüviyete ve yeni bir hayata sahip olma isteğinin kıyafet değişikliği ile mümkün olacağına olan inancını gösteren bir başka örnektir. Zira Tanpınar’ın roman karakterleri için kıyafet değiştirmek hüviyet değiştirmektir. Pakize’nin evine misafir olarak gelen iyi giyimli hanımları örnek alıp onlar gibi olma isteğiyle “kıyafet inkılabı”na başvurması da bu yüzdendir:

“Bir gece Sabriye Hanım, büyük cüssesi sokağımızı kapatan bir otomobille beni evimde ziyarete geldi. [...] Sabriye Hanım’ın evimize geliş hayatımızı kökünden sarstı. Karım, baldızlarım bu şık kadının kıyafetine

³²⁰ a.e., s. 158.

³²¹ a.e., s. 345.

³²² a.e., s. 159.

hayran olmuşlardı. İyi giyinmenin paraya muhtaç olduğunu pek kestiremedikleri için behemehâl onu taklide karar verdiler. Bu, onlarca yalnız bir irade meselesiydi. Ve üçü de iradelerini şiddetle kullanmağa başladılar. [...] Ondan iki ay sonra, nasılsa adresimi bulan Nevzat Hanım evimize geldi. [...] Üç kardeş bu sefer hakiki zarafetin Nevzat Hanım’da olduğuna karar verdiler. Evcek, elbiseler, çamaşırlar değişecekti. Her şey yok pahasına satıldı. Ben iki maaş daha peşin sarf ettim. [...] Evimizdeki kıyafet inkılabı yüzünden kendi elbiselerim de satılmıştı. Yama parçaları birbirini tutmaz bir elbiseyle dolaşıyordum.”³²³

Hayri İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün maddi anlamda darda olduğu, pek çok kişiye borç içinde olduğu huzursuz bir dönemde Pakize’nin önceden programladığı daveti iptal etmek istememesine onun bu gece için yaptırdığı tuvaleti sebep gösterir. Bu tuvalet refah ve güzelliğin timsalidir. İrdal’a göre Pakize bu tuvaleti giyerek kendini diğer herkesten üstün ve güzel göstermeyi planlamaktadır:

“Yeni aldığımız sofrta takımı, kendisinin bu gece için yaptırdığı tuvalet varken Pakize’nin bu münasebetsiz davetten vazgeçmesine imkân yoktu. O refahımızla, güzelliğiyle, gençliğiyle, gün boyunca aleyhimizde bulunanları bir kere daha ezmeyi aklına koymuştu.”³²⁴

Huzur romanında Mümtaz Nuran’ı geçmiş zaman kıyafetleri içinde hayal eder. Bunu Nuran’a söylediğinde ise Nuran tarafından hoş karşılanmaz. Nuran kendi olmaktan duyduğu memnuniyeti dile getirirken başka bir hüviyete hevesi olmadığını dile getirir. Bu yönüyle Nuran şimdiye kadar gördüğümüz karakterlerin tümünden ayrı bir duruş sergilemektedir. Zira diğer karakterler kıyafet ve hüviyet değiştirme konusuna sıcak bakmışlardı, Nuran ise bunu reddetmektedir:

“Mümtaz’ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran’ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murat devrinin bir ikbali gibi giydirdiyordu.

³²³ a.e., s. 184-185.

³²⁴ a.e., s. 393.

Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şefdali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık. Düşüncesini genç kadına söyledi:

Yani bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matisse'inkiler cinsinden. Ve gülerek başını karşıladı. Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de oturuyorum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde değilim ve bu aynalar beni korkutuyor.”³²⁵

Bununla birlikte bir gün Nuran Mümtaz'ı, onun kendisi için Kütahyalı bir kadından satın aldığı eski bir zaman elbisesiyle karşılar. Mümtaz için bu “beklenmedik bir saadet”³²⁶dir. Bu kıyafetleri Nuran da çok beğenmiştir: “Nuran, açık turuncu cepken, mor kadife yelek, yine turuncu şalvar içinde, o kadar sırma ve işleme arasında bir mücevher gibiydi. Kendisi de elbiselerine pek bayılmıştı. İki de bir aynaya bakıyordu.”³²⁷ Mümtaz ona “Nuran, biliyor musun, seni görenler bir eski zaman masalını yaşıyor sanacaklar...”³²⁸ diyerek saadetini dile getirir. Bir masalı anımsatan bu eski zaman elbiseleri Nuran'a “annesinden, ninesinden, gezdiği memleketlerden öğrendiği türküleri”³²⁹ söyleme isteği uyandırır:

“Yemekten sonra Nuran, üstündeki elbiselerin malı olan halk türkülerini söyledi. İkisi de Kozanoğlu'nu çok seviyorlardı. Fakat Nuran asıl Kütahya türkülerini bilmediğine üzülüyordu.”³³⁰

Bu elbiseler mâzinin içinden konuşmaktadır. Fakat Nuran bu elbiseler sayesinde mâziye ne kadar hayranlık duysa da kendisi olmaktan asla vazgeçmek istemez:

“Mümtaz, hakikaten, ömrünün değişik bir tarafını yaşadığını sanıyordu.

Sana şimdi nasıl bir ad takalım, Nuran?

³²⁵ Tanpınar, **H.**, s. 137.

³²⁶ **a.e.**, s. 340.

³²⁷ **a.e.**, s. 342.

³²⁸ **a.e.**

³²⁹ **a.e.**

³³⁰ **a.e.**, s. 343.

Benim adım bana yeter... Sonra ilâve etti: Ninelerimizin hayatı hiç de kötü değilmiş. Bir kere, gayet iyi süsleniyorlarmış! Baksana şu elbiselere...

Ve Nuran, bir türlü önünden ayrılamadığı aynada kendi hayalini seyretti:

Tam Pisanello! Yahut bizim minyatürler...”³³¹

Görüldüğü üzere Tanpınar’ın romanlarında kıyafetlerin karakterler üzerindeki etkisi büyük bir önem arz etmektedir. Kıyafetler kimi zaman karakterler arası ilişkiyi belirleyen, kimi zaman karakterlerin hüviyetinin temsili olan, kimi zaman başarıyı besleyen ve refaha yahut mevkie işaret eden, kimi zaman yaşam tarzını yansıtan, kimi zaman eski-yeni çatışmasını ortaya koyan, kimi zaman talihin bir remzi olan, kimi zaman ise insanın duygularını zapt eden bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kıyafeti benimsemek o kıyafetin işaret ettiği yaşam şekillerini kabul etmek, o kıyafetin sunduğu “hazır hayat şekilleri”ne uymak anlamına gelir. Kişinin düşünceleri ve davranışları kıyafetlere sirayet edeceğinden birinin kıyafetlerini giymek onun hüviyetine bürünmekle eş değer görülür. Birinin kıyafetini giyen karakterin onun gibi düşünüp onun gibi davranması bundan kaynaklanmaktadır. Bu karakter bu şekilde ulaşamaz gördüğü şeyleri kendisine yakın hisseder. Tanpınar’ın romanlarında kıyafetlerin davranışlara yön vermesi, bu kıyafetlerin bir şahsiyet edasıyla romanın atmosferine müdahalede bulunduğunu gösterir. Bu sebeplerden hasıl kıyafetler, romanlardaki eşyalar bahsinde büyük bir yere sahiptir.

3.1.3. Sembolik Anlamı Olan Kıyafetler

Ahmet Hamdi Tanpınar kıyafetleri bir gösterge olarak kullanarak derinlikli anlam dünyasına bir lahza daha kapı aralamaktadır.

Sahnenin Dışındakiler romanında Ahmet Hamdi Tanpınar bir ruh bilimi kavramı olan fetişizme değinir. TDK’da “Karşı cinsin giysi vb. şeyleriyle cinsel coşku ve doyum sağlama”³³² anlamına gelen fetişizm romanda Muhlis Bey’in odasındaki kadın eşyaları ile kendini gösterir. Cemal bu odaya girdiğinde büyük bir şaşkınlık geçirir ve bu odaya girmeden evvel büyük bir saygı duyduğu Muhlis ağabeyinin

³³¹ a.e., s. 342-343.

³³²(çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=FETİŞİZM. 17 Aralık 2018.

şahsiyetine dair hayal kırıklığına uğrar. Muhlis Bey'in bilinmeyen bu yüzüne tanık olmak onu Cemal için "tezatları içinde çarpınan bir zavallı"³³³ kılar:

"Gümüş, fildişi taraklar, ucuz taşlı bir yüzük, pudra kutuları, rujlar, lavanta şişeleri, boş bir şekerlik içinde sahibinin bacaklarından henüz çıkmış o latif yumak hâlinde bir çift ipek çorap, biraz ötede bir iki kadın jartiyeri, bir çift terlik, hülâsa kadın mahremiyeti dediğimiz şeye ait hemen her türlü eşya vardı. [...] bluzlar, kombinezonlar, sütyenler vardı. Ve sonra hemen her köşede kadın fotoğrafları... Birisini elime aldım, ömrünün bütün zavallılığı düşkünlüğü yüzündeki kırık tebessümden belli biçare bir kadının resmiydi. Altında, 'Sevgili doktoruma...' diye bir ithaf vardı. Arkasını çevirdim. Muhlis ağabeyin kalın el yazısıydı: (Fatıha'daki, 'Allahım bize doğru yolu göster' sözü beyhude değildir. Çünkü milyonlarca insanın hepsinin kendine göre bir mantığı vardır. Bunların içinden doğrusunu bulmak!) Daha fazlasını okuyamadım. Çıldıracak gibiydim. Yavaşça odanın kapısını bu yarı çıplak kadın fotoğraflarına, sahipsiz kadın eşyasına ve Max Nordau ile Durkheim arasındaki albümün üzerine kapayarak salona döndüm. Şimdi Madam Elekciyan'ın Muhlis ağabeyden bahsederken yüzünde beliren o muammalı tebessümü ve baş sallayışlarını anlıyordum. Bu meloman sosyolog, bu içtimaî mistik aynı zamanda zavallı bir kleptomane ve zavallı bir fetişistti. Uğradığı randevu evlerinden bir hatıra getirmedi ayrılamıyordu. Artık madamın salonunda benim için hazırladığı yer yatağında da uyumak gücü. Halbuki yukarıya da çıkamazdım. Sedirin bir köşesine kıvrıldım. Bütün hayat üstüme yığılmış gibiydi. Hayat, insanındı. Fakat insan, Yarabim insan ne kadar zayıftı. Kime dokunmak istesem, kuru bir dal gibi elimde kalıyordu."³³⁴

Burada kadın mahremiyetine dair ele alınan eşyalar bir bütün halinde fetişizmi sembolize etmektedir.

Huzur romanında Sabiha'nın hayatına bir süs eşyası olarak giren kırmızı kurdele sembolik bir değer taşımaktadır. Sabiha'nın iki yaşında hayatına giren bu kurdele zamanla bir süs eşyası olmaktan çıkar ve onun sevinçlerinin de karşılığı olur.

³³³ Tanpınar, S.D., s. 316-317-318.

³³⁴ a.e., s. 137.

Tanpınar Sabiha'nın neşesini bu kurdele ile özdeşleştirmiştir. Sabiha'nın, babası İhsan hasta iken bu kurdeleyi takmak istememesi yahut sevdiği kişilere bu kurdeleyi hediye ederken, onu üzen kişilerden kurdelesini geri istemesi bu özdeşliği belirgin kılmaktadır:

“Mümtaz, kızın solmuş yüzüne, içeriye kaçmış gözlerine, elinden geldiği kadar neşe ile baktı. Başı, üç günden beri olduğu gibi, kurdelesizdi.

Üç gün evvel Mümtaz'a ‘Kırmızı kurdelemi takmayacağım. Babam iyileşince süslenirim!’ demişti. (...) Mümtaz, böyle zamanlarda yeğeninini kırmızı kadife kurdelesinin bile fersizleştiğini zannederdi.

Bu kurdele, Sabiha'nın kendi kendisine bulduğu bir süstü... İki yaşını birkaç ay geçmişti. Bir gün yerde bulduğu vişne renginde bir kurdeleyi annesine uzatmış, ‘Saçlarıma tak, tak’ demişti. Sonra bir daha başından çıkarılmasına razı olmamıştı. Bu kurdele iki seneden beri süs olmaktan çıkmış, evin içinde, ona ait bir müessese hâline gelmişti. Ona ait her şeyin bir kırmızı kurdelesi vardı ki, Sabiha bunu bir hükümdarın dostlarına nişan dağıtması gibi hediye ederdi. Kedi yavruları, bebekleri, beğendiği eşyası, -bilhassa yeni çocuk karyolası- sevgisine mazhar her şey ve herkes bu nişana sahip olurdu. Hatta hususî bir irade ile bu nişanın geri alındığı bile olurdu; fakat şımarıklığı yüzünden kendisini azarlayan, bununla da kalmayıp, annesine şikâyet eden aşçı kadına, iş olup bittikten ve Sabiha epeyce ağladıktan sonra, kendisine hediye ettiği kurdeleyi lütfen çıkarmasını rica etmişti.”³³⁵

Burada kurdele bir aksesuar olmaktan çok daha fazlası olması ve Sabiha'nın psikolojisine ışık tutması yönüyle sembolik bir değer taşımaktadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal'ın karısı ve özverili bir anne olan Emine “bir gece bütün tutum fikirlerini yenerek Zehra'nın entarisini ve Ahmet'in ayakkabısını düşünmeden gitmeğe razı olduğu bir eğlence yerinde”³³⁶ bulunur. Emine'nin düşünmekten kaçındığı şey esasen sorumluluklarıdır. “Zehra'nın entarisi”

³³⁵ Tanpınar, H., s. 16-17.

³³⁶ Tanpınar, S.A.E., s. 143.

ve “Ahmet’in ayakkabısı” Emine’nin annelik vazifesini ve çocuklarına karşı sorumluluklarını sembolize etmektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü ilk kurulduğu günlerde kurumun yalnızca iki çalışanı vardır: Hayri İrdal ve Halit Ayarcı’nın yeğeni Nermin Hanım. Ne yapacağı belli olmayan enstitünün çalışanları da ne yapacaklarını bilmediklerinden kendi ilgi alanlarına göre meşgalelerle uğraşır. İrdal saat tamirleriyle oyalanırken Nermin Hanım süveter örerek bunları etrafındakilere hediye etmektedir. Buradaki süveter enstitünün lüzumsuzluğunu ve kurum çalışanlarının yapacak bir işi olmadığını sembolize etmektedir:

“Üç gün sonra Zehra da Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Nermin Hanım’ın maiyetinde işe başladı. Yani o da içinde daha ziyade tuvalete yarar eşya bulunan çantasıyla ve Halit Bey’e teşekkür için örmeğe karar verdiği süveterin yünleriyle geldi.

Şurasını söyleyeyim ki Halit Ayarcı birkaç sene içinde dünyanın en zengin süveter koleksiyonuna sahip oldu. Dairemizdeki daktiloların hemen hepsi ona bir veya birkaç süveter örmüştü. Fakat bu süveterlerin içinde şüphesiz en güzelleri Nermin Hanım’inkilerdi. Eleğimsağma gibi rengârenk, güneşe tutulmuş billur gibi çınlayan, üzerinde daima saate ait şeyler bulunan bu süveterler hakiki şaheserlerdi.”³³⁷

Enstitünün merak uyandırması ve ilgi görmesi için uniformalar tasarlanır. Bu sayede genç kızların ve erkeklerin oluşturduğu personelin güzellikleri ortaya çıkarılır, enstitü dikkat çekici kılınır:

“ - Personelin muayyen üniforması olacak mı?.. diye sordum.

Henüz düşünmedim.

Biliyorsunuz ki ben tutacağına inanmıyorum. Fakat tutması için böyle bir üniforma bana şart görünüyor. Erkeklerde vücudun bütün güzelliği daha keskin, ısıracı daha sinema yapmağa yarayacak bir üniforma... Hiç olmazsa bir nevi kasketimsi bir şey! Daha ziyade genç erkek hâli verecek bir kıyafet!

O ne için?

³³⁷ a.e., s. 253.

Dikkati çeksin diye... Bütün o başıbozuk kalabalığını halk ne yapsın?

Halit Bey bir iki dakika düşündü:

Oldu diye bağırdı. Kazandınız! Bir üniformamız olacak. Hatta bütün personelimiz için bunu yapacağız... Müdürlerin dışında. Onlar için de küçük işaretler buluruz. Hiç olmazsa rozetimsi bir şey! Bütün personelimizin kıyafeti olacak. Böylece daha karakteristik, daha tecessüsü gıcıklayan bir cihaz elde ederiz.”³³⁸

Dolayısıyla buradaki üniforma ve rozetleri enstitüye olan aidiyeti belirtmesi ve dikkat çekip merak uyandırması açısından sembolik birer eşya olarak değerlendirilebiliriz.

Aydaki Kadın romanında Selim yardımcısını perişan kıyafetlerini değiştirmiş, düzgün bir kıyafetle karşısına gelmiş görünce onun gençliğini ve güzelliğini ortaya çıkaran bu kıyafetleri dikkatle inceler. Kızı, bu seçimin kendisine mi ait olduğunu sorar. Kızın verdiği cevap ise dikkate değerdir:

“ ‘Elbiseleri sen mi seçtin?’

‘Ben’ dedi. ‘Hep ben seçtim.’ Sesi ve burnu çok hoş bir kafa tutuşla yukarıya dikilmişti. [...] ‘Şimdiye kadar ben hep bana verilenleri giydim. Benden çok büyüklerin, yahut başka kızların elbisesi. Bir de ördüklerim.’ ”³³⁹

Genç kızın şimdiye kadar hep başkaları tarafından kendisine verilen kıyafetleri giyindiğini fakat ilk kez kendi seçimi olan bir kıyafetle vücut bulduğunu dile getirmesi onun kendilik bilincine işaret etmektedir. Kızın “kendi olmak” saadeti ve özgür bir hüviyete bürünmesi bu kıyafet ile belirgin kılınmıştır.

Tanpınar karakterlerinden birine “Ciddi bir kadın dar ayakkabıdan daha berbat bir şeydir.”³⁴⁰ dedirtir. Burada dar ayakkabı ciddi bir kadının sıkıcılığını sembolize etmektedir.

³³⁸ a.e., s. 264.

³³⁹ Tanpınar, **A.K.**, s. 36.

³⁴⁰ a.e., s. 193.

Yine aynı romanda askerî üniformanın erkeklikle bağdaştırıldığını görürüz:

“Selim o gün hakikaten tuhaftı. Herkesi o kadar güzelleştiren, daha erkek yapan askerî üniforma âdeta üstünden dökülüyordu. Palaskanın tokası yana kaymış, çizmeleri çamur içinde, sempatik, telaşlı ve garip şekilde kararını vermiş [...]”³⁴¹

Selim’in arkadaşlarından biri olan Asım’ın hüviyeti farklı biçimlerde kıyafetler aracılığıyla anlatılır. Karısı Leyla askeriye kendisini ziyarete geldiği gün Selim’in onu tuhaf bir biçimde karşılamasını Tanpınar Selim’in “kirli çamaşırları” olarak nitelemektedir. Bu karşılamayı tuhaf kılan ise Selim’in Leyla’yı kalacağı yere götürdüğünde karşılaşılan manzaradır. Leyla bu harap eve girerken ürker, bahçedeki lağım ve gübre kokuları, çeşitli hayvanların oradaki mevcudiyeti, sofanın yanık döşemesi, sıvası dökülmüş kerpiç duvar Leyla’nın ilk şaşkınlığıdır. Leyla esas hayal kırıklığını bunun hemen sonrasında yaşar. Asım’ın kalacağımız oda diyerek açtığı kapının ardında keskin rakı kokusu dolu bir oda ve burada üç kişilik rakı sofrasının başında “sedirde pantolon ve atletle oturmuş, albümü, Asım’ın giderken o kadar ısrarla beraber götürmeyi istediği albümü”³⁴² seyreden, “ağzında sigarası, sol eliyle sedire dayanmış, yüzü yarı duvara dönük, iki koluyla âdeta muhasara ettiği albümü”³⁴³ seyreden bir adam görülür. Çirkin bir görüntü sunan bu adam garip bir şekilde Leyla’yı bekliyordur. Asım ile adam arasında gizli bir pazarlık sezilen satırlardan sonra Selim’in odaya gelip Leyla’yı bu durumdan kurtardığı, genç kadını oradan uzaklaştırdığı görülür ve Asım kirli çamaşırlarını çantaya atarak onların arkasından yürür. Bu kirli çamaşırlar Asım’ın açığa çıkan çirkin yüzünü sembolize etmektedir:

“Ve alelacele eline geçirdiği bir çantaya birkaç kirli çamaşır atarak arkalarından yürümüştü. Leylâ’yı o kadar şaşırtan birkaç kirli çamaşır... Bununla beraber yine de eski benliğinden bir şeyler muhafaza etmiş olacak ki sedirin üzerindeki albümü unutmamıştı.”³⁴⁴

³⁴¹ a.e., s. 251.

³⁴² a.e., s. 250.

³⁴³ a.e.

³⁴⁴ a.e., s. 252.

Tanpınar Asım'ın giydiği renkli kadın süveterini ve onun üzerine geçirdiği robdöşambri onun karışık hüviyeti olarak nitelemektedir. Çekicilik ve uzaklaştırıcılık onu iki tabiatlı bir mahluk kılmaktadır:

“Asım belinde renkli kadın süveteri ‘Buyur sevgilim, buyur gözüm, buyurun Selim Bey...’ diye onu karşılamıştı. Sonra da ‘Ev kıyafetimi nasıl buldunuz?...’ diye sormuştu. Evi dolduran kadın ve erkekler içinde Asım hep bu kıyafetle dolaşmış, rakı masasını kurmuş, salata ve mezeleri getirmiş, ‘Şimdi bana beş on dakika müsaade... Balıkları kızartacağım’ diyerek ayrılmış ve her şey tamam olunca bu sefer sırtında çok muhteşem bir robdöşambriyle ‘Kendi aramızdayız değil mi canım?’ diyerek tıpkı ev kadınlarının yaptığı gibi masanın kapıya en yakın ucuna oturmuştu.

[...]

Burada Asım'ın bütün karışık hüviyeti vardı. Sırtındaki kadın süveteri, onun üstüne geçirilen o muhteşem robdöşambri [...] Hepsi bu evde yaşayanın iki tabiatlı bir mahluk olduğunu ve karşısındakine göre bütün çekiciliğinin yahut uzaklaştırıcılığının buradan geldiğini anlatıyordu.”³⁴⁵

Bütün bunlar bize kıyafetlerin işaret ettiği bir başka şeyin mevcudiyetini göstermektedir. Dolayısıyla bu tür kıyafetlerin metindeki yerinin sembolik olduğu sonucuna ulaşırız. Tanpınar bunları romanların içine ustalıkla yerleştirmiş ve bu sayede anlatımı tekdüzelikten uzak, zengin bir üslup üzerine oturtmuştur.

3.2. SAATLER

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında saatler diğer eşyalardan ayrı olarak çok daha büyük bir yer tutmaktadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün çıkış noktasını oluşturan saatler, Tanpınar'ın diğer romanlarında üzerinde durulan bir eşya olmamakla birlikte Türk edebiyatının başlıca eserlerinden biri olan bu romanın büyük bir yekununda kendisini gösterir. Bu romanda saatler kimi zaman kaderi tayin eden bir

³⁴⁵ a.e., s. 259-259-260.

eşya olarak ele alınırken kimi zaman insana benzetilerek felsefi bir zemin üzerine oturtulur. Romanda hayat düzeninin merkezi konumunda olan bu eşyaların ardındaki felsefeyi temellendirmek üzere kurgulanmış karakterler vardır. Bunlar adıyla müsemma başlıca iki karakter Muvakkit Nuri Efendi ve Halit Ayarcı olup romanın baş kahramanı Hayri İrdal'ın hayatının iki ayrı dönemini temsil etmektedir. Romandaki saatleri çözümleyebilmek için öncelikle Hayri İrdal'ın hayatının iki dönemine işaret eden bu karakterleri tanımamız gerekir.

Muvakkit Nuri Efendi İrdal'ın hayatının ilk dönemlerinde vardır ve geleneksel insanı karşılar. Romanda İrdal'ın hayatının geleneksel hayat biçimlerini yansıttığı zamanlarda görülür. Nuri Efendi'nin geleneksel hayatın bir parçası olduğunu onun muvakkithanesinin tasvirinde Hayri İrdal'ın gözüyle görürüz. Bu tarif mütevazi bir hayata işaret eder:

“Sabahtan akşama kadar vaktimin çoğunu geçirdiğim Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde ne bu baş sallamaları, ne o mânalı tebensümler ve kahkahalar vardı. Orada sadece saatler vardı. Her pencerenin önünde karşı karşıya işleyen minder saatleri, duvar boyunca dizilmiş zaman nöbetçileri hâlinde ayaklı saatler, sağ tarafta Nuri Efendi'nin sedirinin üstündeki asma saat, odanın her tarafında pencere içlerinde döşeme kenarlarında, sedir üzerinde, küçük raflarda tamir için getirilmiş, kimi yarı çözülmüş kimi parça parça, bazısı çırılçıplak, bazısı sadece üstü açılmış bir yığın saat vardı. Nuri Efendi gün boyunca bu saatlerle meşgul olur, gözleri yorulunca ‘Yap bir kahve!’ diyerek sedire uzanır, bu taş oda içinde kaban saat seslerinin içinde, belki de görmediği, hiç göremeyeceği, el dokunduramayacağı, sesini dinleyemeyeceği, dünyadaki bütün saatleri düşünerek dinlenirdi.”³⁴⁶

Geleneksel hayatın bir tasavvuru olan bu dükkandaki bir yığın saat eski hayatın saat üzerine kurulu olduğunu gösterir. Zira romanda eski hayatın saat ile ilişkisi günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur ve her türlü ibadetin saat üzerine kurulu olduğu ile verilmiştir:

³⁴⁶ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 31.

“Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hatta Muvakkit Nuri Efendi’den öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah’ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.”³⁴⁷

Nuri Efendi’nin geleneksel hayatın bir parçası olduğunu gösteren bir diğer husus da onun din ile kurduğu bu bağıdır. Bu bağlamda romana getirilen yorumlardan birinde Nuri Efendi’nin fikirlerinin Asr suresinden türetilmiş gibi olduğuna değinilir:

“Nuri Efendi’nin fikirleri Kuran’daki (103:1-2) (*vel’asri innel’insâne lefiy husrin* ‘And olsun zamana ki, şüphe yok ki insan elbette zıyan içindedir’) Asr suresinden türetilmiş gibidir; bu da çoğu zaman, Türkiye’de namaz vaktinin farkında olma zorunluluğuna gönderme yapan bir sure olarak yorumlanır. Nuri [Efendi]’nin düşüncesine göre, kötü ayarlanmış bir saat, öncelikle insan için bir tehlike demektir, çünkü insanın namaz konusundaki farkındalığını bozar; ikincisi olarak da çalışma planına engel olur. Bununla birlikte, Halit Ayarcı’nın gözünde asıl ağırlıklı önem taşıyan neden, bunların yalnızca ikincisidir.”³⁴⁸

Halit Ayarcı İrdal’ın yeni hayatının dönüm noktasıdır ve modern insanın karşılığıdır. Ayarcı’nın en önemli meziyetinin “gizli kalmış kıymetleri bulup çıkarmak”³⁴⁹ olduğunu söyleyen İrdal Saatleri Ayarlama Enstitüsü fikrini evvela müsbet bir iş olarak görmez. Ayarcı ise “Herhangi bir şeyi mantığın dışına çıkarmamız için ona biraz dikkat etmemiz kâfidir.”³⁵⁰ diyerek İrdal’ı bu işe ikna etmeye çalışır. Onun için bu enstitü insanda çalışmak ve zamanına sahip olmak bilinci oluşturacaktır:

³⁴⁷ a.e., s. 24-25.

³⁴⁸ Walter Feldman, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, **Kitaplık**, S. 34, 1998, s. 129.

³⁴⁹ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 35.

³⁵⁰ a.e., s. 258.

“- Dostum, işler bizden sonra dünyaya gelmişlerdir. İşleri onları görecektir adamlar icat eder. Biz de bunu icat ettik. Bunu bizden evvel kimsenin düşünmemesi veya başka şekilde düşünmüş olması müsbet olmasına mâni midir, sanıyorsunuz? Biz bir iş yapıyoruz, hem mühim bir iş... Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunun yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuurunu vereceğiz. İçinde yaşadığımız havaya bir yığın kelime ve fikir atacağız. İnsan, her şeyden evvel iştir, iş ise zamandır, diyeceğiz. Bu müsbet bir hareket değil midir?”³⁵¹

Halit Ayaracı medeniyetin ilerlemesi için saate ihtiyaç olduğunu ileri sürer. Zira saat, tabiattan kopmanın neticesinde müstakil bir zamanı saymağa başlamakla ortaya çıkmış bir alettir. Böylelikle bireyden topluma herkes için aynı saat işleyecek, tek tek bireylerin bilincinde oluşmaya başlayan bu algı sayesinde Türkiye modern anlamda gelişim gösterecektir. Ayaracı'nın modern kişiliğinin yansımasını saatlere olan yaklaşımından çıkarmak mümkün olur:

“Saat bir vasıta , bir alettir. Tabiî mühim bir alettir. Terakkî saatin tekâmülüyle başlar. İnsanlar saatlerini ceplerinde gezdirdikleri, onu güneşten ayırdıkları zaman medeniyet en büyük adımını attı. Tabiattan koptu. Müstakil bir zamanı saymağa başladı. Fakat bu kadarı kâfi değil. Saat zamandır, bunu düşünmemiz lazım!”³⁵²

Hayri İrdal'ın bu fikirleri benimsemesi çok sürmez. “Moran ve Ayvazoğlu gibi eleştirmenler, sezgili bir yaklaşımla, Hayri'nin ‘modern dünya’nın taleplerine kısmen bilinçaltından, istemeyerek boyun eğmesini Türk İnsanı'nın (hatta aydınlardan bazılarının) modernleştirici seçkinlerden gelen talepler karşısında edindikleri tutumun bir alegorisi olarak yorumlamışlardır.”³⁵³ Bu sayede gereksiz bir müessesenin temelleri atılmış olur. Ne yapacağı belli olmayan bu enstitünün gerekli ve önemli gösterilmesi esas hayatta gerçeklik payı olan ve hatta ironik bir anlatımla okuyucuya sunulmak istenen bir durumdur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* dönemin modernleşme

³⁵¹ a.e., s. 258-259.

³⁵² a.e., s. 259.

³⁵³ Feldman, a.g.y., s. 137.

adına kurulan gereksiz kurumlarına getirilen bir eleştiridir. Gelenek ve modernizm arasındaki ilişkiyi de Halit Ayarcı ve Muvakkit Nuri Efendi karşılaştırması üzerinden okumak mümkündür:

“Halit Ayarcı ve çevresindeki insanlar geçmişlerine, geçmişteki değerlerine öylesine yabancılaşmıştır ki mazileriyle bağ kurmaya kalktıklarında sahte bir şahıs ortaya çıkarırlar. Hayri İrdal; bir zamanlar yanında çalıştığı ustası Muvakkit Nuri Efendiye ait hatıralarını ve Muvakkit Nuri Efendi'nin saatçiliğe ait bilgilerini anlatırken, Halit Ayarcı; Şeyh Ahmet Zamanî Efendi'yi 'icat' etmiş 've onun IV. Mehmet zamanında yetişmesi icap ettiğini keşfederek' Hayri İrdal'ın Şeyh Ahmet Zamanî Hazretlerinin hayatı ve keşifleri hakkında bir kitap yazmasını sağlamıştır. Büyük bir rağmet gören ve on sekiz dile tercüme edilen eserin bu inanılmayacak hikâyesi, ilim âlemine kuvvetli bir tenkittir.

Hiç yaşanmamış Ahmet Zamanî Efendi ve büyük bir ciddiyetle kurulan Saatleri Ayarlama Enstitüsü toplumda pek çok şeyin; yanlış, bozuk, aksak taraflarını ortaya koyan sembollerdir.”³⁵⁴

Tanpınar'ın gözünden saatin geleneksel hayattaki yerine değinecek olursak görürüz ki, sokaklarda adım başı muvakkithanelerin varlığı, saatlerin besmeleyle çıkarılması, dualarla ayarlanması, saatin sesinin şadırvandaki su sesine benzetilmesi gibi durumlar bize bu hususta ışık tutmaktadır:

“Adım başında muvakkithaneler vardı. En acele işi olanlar bile onların penceresi önünde durarak cebinden, servetlerine, yaşlarına, cüsselerine göre altın, gümüş, sadece savatlı, kordonlu, kordonsuz, kimi bir iğne yastığı, yahut kaplumbağa yavrusu kadar şişkin, kimi yassı ve küçük, saatlerini besmeleyle çıkarırlar, sayacağı zamanın kendileri ve çoluk çocukları için hayırlı olmasını dua ederek ayarlarlar, kurarlar, sonra kulaklarına götürerek sanki yakın ve uzak zaman için kendilerine verdikleri müjdeleri dinlerlerdi. Saat sesi bu yüzden onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedî inançların sesiydi. Onun kendisine mahsus, hayatın her iki buudunda

³⁵⁴ Şehnaz Aliş, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sosyal Tenkit”, **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar**, haz. Sema Uğurcan, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003, s. 22-23.

genişleyen hassaları vardı. Bir taraftan bugününüzü ve vazifelerinizi tayin eder, öbür taraftan da peşinde koştuğunuz ebedî saadeti, onun lekesiz ve arızasız yollarını size açardı.”³⁵⁵

Aynı bağlamda tekrar Nuri Efendi’ye dönecek olursak, onun saat üzerine geliştirdiği düşüncelerinin de geleneksel hayattan izler taşıdığını görürüz:

“Zaten saatle insanı birbirinden pek ayırmazdı. Sık sık, ‘Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti...’ derdi. Bu fikri çok defa şöyle tamamlardı: ‘İnsan saatin arkasını bırakmamalıdır. Nasıl ki, Allah insanı bırakırsa her şey mahvolur!’ Saat hakkındaki düşünceleri bazen daha derinleşirdi: ‘Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!’”³⁵⁶

Nuri Efendi için “saat sevgisi bir nevi ahlâk”³⁵⁷tır ve “sık sık, ‘Beni adam eden saatlerdir!’ derdi.”³⁵⁸ Saatle insan arasında benzerlik ilişkisi kuran Nuri Efendi saatler için “Ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız!”³⁵⁹ der. Hayri İrdal onu “bir saatçiden ziyade saat doktoru”³⁶⁰ addeder. İrdal onun bozuk bir saat karşısında bakılmağa muhtaç bir hasta görmüş gibi yumuşadığından bahseder:

“Bozuk bir saate, bir hastaya, bir muhtaca bakar gibi bakmağa alış!’ ve Nuri Efendi hakikaten öyle yapardı. Diyebilirim ki en çok üzerine düştüğü saatler, hurda denebilecek kadar bozulmuş, atılması lazım gelen, hatta atılmış saatlerdi. Onlardan biri eline geçince çehresi âdeta yumuşardı: ‘Kalp işlemiyor artık. Beyinde de arıza var’, yahut; ‘Nasıl yürüsün biçare, ikiayağının ikisi de yok...’ diye büsbütün beşerî bir dil konuşurdu.”³⁶¹

³⁵⁵ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 25.

³⁵⁶ **a.e.**, s. 32-33.

³⁵⁷ **a.e.**, s. 33.

³⁵⁸ **a.e.**, s. 32.

³⁵⁹ **a.e.**, s. 33.

³⁶⁰ **a.e.**, s. 32.

³⁶¹ **a.e.**, s. 33.

Nuri Efendi için bozuk bir saat hayattaki aksaklıklarla eşdeğerdir. O, zamanına sahip olan insanın hayatındaki aksaklıkların da yoluna gireceğine inanır. Bozuk bir saati tamir ettiğinde bu aksaklıkları gidereceğine inanır ve bu şekilde iki türlü sevap işlediğini düşünür:

“Şurada burada tesadüf ettiği yaymacılardan bu cins bozuk saatleri satın alıp ötesini berisini değiştirerek tamir ettikten sonra fakir dostlarına hediye ederdi: ‘Al bakayım şunu! Hele bir zamanına sahip ol... Ondan sonrasına Allah kerimdir!..’ sözü kendisine dert yananların –fakir olmak şartıyla- çoğuna cevabı idi. Böylece Nuri Efendi’nin sayesinde zamanına tekrar sahip olan insan sanki darıldığı karısı ile daha kolay barışabilir, çocuğu daha çabuk iyileşirmiş, yahut hemen o gün borçlarından kurtulacakmış gibi sevinirdi. Bunu yaparken iki türlü sevap işlediğine inandığı muhakkaktı. Çünkü bir yandan yarı ölü bir saati diriltmiş oluyor, öbür yandan da bir insana yaşadığının şuurunu, zamanını hediye ediyordu.”³⁶²

Nuri Efendi saatlerin ayarı konusunda oldukça hassas olup ayarsız saatler karşısında sakin mizacına ters düşecek şekilde çileden çıkmaktadır. Meşruiyet’ten sonra hasıl olan gelenek-modernizm, doğu-batı ikiliği insanımızın hayatında aksaklıklara yol açarak medeniyet buhranına sebep olmuştur. Ayarsız saatler bu bağlamda Tanpınar tarafından sembolik anlamda ele alınmıştır. Nuri Efendi’nin Meşruiyet’ten sonra “ayarsız saat göreceğim” korkusuna kapılmasının ve ayarsız saatleri hastalanmış bir insana benzetmesinin temelinde esasen dönemin insanının iç buhranı yatmaktadır:

“Nuri Efendi belki saat tamirinden ziyade saatlerin ayarında titizdi. Ayarsız saat bu halim selim adamı âdeta çileden çıkarırdı. Meşruiyet’ten sonra bilhassa şehir saatleri çoğalınca ‘ayarsız saat göreceğim’ korkusu ile muvakkithaneden çıkmaz olmuştu. Ona göre işlemeyen, kırılmış, bozulmuş bir saat hastalanmış bir insana benzerdi. Tabiatında mazurdu. Fakat ayarsız bir saatin hiçbir mazereti yoktu. O bir içtimaî cürüm, korkunç bir günahı. İnsanları iğfal etmek, onlara vakitlerini israf ettirmek suretiyle hak yolundan

³⁶² a.e., s. 33.

ayırmak için şeytanın başvurduğu çarelerden biri de Nuri Efendi'ye göre, şüphesiz ayarsız saatlerdi.”³⁶³

Romanda saatlerin ayarındaki değişiklik aynı zamanda saatlerin sahibinin mizaçlarında ve hayat biçimlerinin işleyişinde görülen değişikliklerin de bir sonucu olarak gösterilir. Zira saatler İrdal'ın diliyle “sahibinin en mahrem dostu olan, bileğinde nabzının atışına arkadaşlık eden, göğsünün üstünde bütün heyecanlarını paylaşan, hülâsa onun hararetiyle ısınan ve onu uzviyetinde benimseyen, yahut masasının üstünde, gün dediğimiz zaman bütününü onunla beraber bütün olup bittisiyle yaşayan”³⁶⁴ eşyalar olarak tarif edilmekte olup “ister istemez sahibine temessül ede[n], onun gibi yaşamağa ve düşünmeğe alış[an]”³⁶⁵ bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla saatlerin birbirini tutmaması “mizaç ve inanç ayrılıklarının kendilerini bilhassa gösterdikleri yer[in] saatlerimiz” olmasından kaynaklanmaktadır:

“Saatler de böyledir. Sahiplerinin mizaçlarındaki ağırlığa, canı tezliğe, evlilik hayatlarına ve siyasî akidelerine göre yürüyüşlerini değiştirirler. Bilhassa bizim gibi üst üste inkılaplar yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak, dolu dizgin ilerlemiş bir cemiyette bu sonuncusuna, yani az çok siyasî şekline rastlamak gayet tabiidir. Bu siyasî akideler ise çok defa şu veya bu sebeple gizlenen şeylerdir. Hiç kimse ortada o kadar kanun müeyyidesi varken elbette durduğu yerde, ‘Benim düşüncem şudur’ diye bağırılmaz. Yahut gizli bir yerde bağırır. İşte bu gizlenmelerin, mizaç ve inanç ayrılıklarının kendilerini bilhassa gösterdikleri yer saatlerimizdir.”³⁶⁶

Nuri Efendi'nin sözlerinden biri olan “Ayar saniyenin peşinde koşmaktır!”³⁶⁷ ifadesinin Halit Ayarcı'yı da etkilediğini görürüz. Yukarıda Halit Ayarcı ile Nuri Efendi karşılaştırması üzerinde durmuştuk, bu iki karakterin saatler bağlamında tek ortak yönü çalışma planlarının aksaması hususundaydı. Ayarcı, ayarı bozuk saatlerin

³⁶³ a.e., s. 36.

³⁶⁴ a.e., s. 15-16.

³⁶⁵ a.e.

³⁶⁶ a.e., s. 15.

³⁶⁷ a.e., s. 36.

ve saniyelerdeki kaybın vereceği zayıata dikkat çekerek enstitünün asıl faydalı yönünün bu zayıatın önüne geçmek olduğunu vurgular:

“ - Düşün Hayri İrdal, düşün aziz dostum bu ne sözdür? Bu demektir ki, iyi ayarlanmış bir saat, bir saniyeyi bile ziyan etmez! Halbuki biz ne yapıyoruz? Bütün şehir ve memleket ne yapıyor? Ayarı bozuk saatlerimizle yarı vaktimizi kaybediyoruz. Herkes günde saat başına bir saniye kaybetse, saatte on sekiz milyon saniye kaybederiz. Günün asıl faydalı kısmını on saat addetsek, yüz seksen milyon saniye yani üç milyon dakika; bu demektir ki, günde elli bin saat kaybediyoruz. Hesap et artık senede kaç insanın ömrü birden kaybolur. Halbuki bu on sekiz milyonun yarısının saati yoktur; ve mevcut saatlerin çoğu da işlemez. İçlerinde yarım saat, bir saat gecikenler vardır. Çıldırıcı bir kayıp... Çalışmamızdan, hayatımızdan, asıl ekonomimiz olan zamandan kayıp. Şimdi anladın mı Nuri Efendi'nin büyüklüğünü, dehasını?.. İşte biz onun sayesinde bu kaybın önüne geçeceğiz. İşte enstitümüzün asıl faydalı tarafı...”³⁶⁸

“Şehrin saatleri birbirini tutmadığı için büyük bir zata ait cenazede mühimce bir zaat[ın] bulunamama[sı]”³⁶⁹ neticesinde kısa bir süre içinde Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulur. Ayarsız saatler için nakit ceza sistemi geliştirilir. “Böylece hem geriliğe lâayık olduğu ceza veri[li]yor, hem de ileri düşünüşün hakkı teslim edi[li]yordu”³⁷⁰. Bu durum herkesçe kabul görmüştür:

“Bir türlü inanamadıkları, bir latife zannettikleri bu tenzilât işini bizzat görebilmek için halkımız birbirinin koluna girip ayarsız saatleri ellerinde bürolarımıza hücumu veya kontrollerimizi yoldan çevirip kendileri için ceza yazdırmağa başladılar. Halkın kendi isteğiyle hatta güle güle verdiği bu nakit ceza modası birdenbire şehri sardı. Artık çocuklara oyuncak filân almağa ihtiyaç kalmadı. Sevimli küçükler, büyüklerin neşesine iştirak edebilmek için en güzel, en iç gıcıklayıcı vasıtayı bulmuşlardı.”³⁷¹

³⁶⁸ a.e., s. 36.

³⁶⁹ a.e., s. 239.

³⁷⁰ a.e., s. 19.

³⁷¹ a.e., s. 20.

Tanpınar burada “çağın dakik olmak zorunluluğunu sembolik ve hicivci bir üslûpla”³⁷² ele almaktadır. Bu bağlamda romana getirilen yorumlardan biri şöyledir:

“Çağdaş toplumlarda saatin odaklaştığı hayat temposunda saat ayarı, toplum içinde yaşayan insanların birbirleriyle ilişkilerinde koordine çalışmalarının ilk şartıdır. Çağın gereği olan bu nesnel zamanın dakik ve tutarlı ölçümü konusunu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hicivci tutumu ve bürokrasiyle iç içe işlemesi onun iç zamana değer veren romantik ruhlu sanatçılığıyla açıklanabilir. Ama bu çerçevede içinde hicvettiği toplumsal ve evrensel, daha doğrusu çağdaş zaafı, onun aynı zamanda eleştirel, dolayısıyla akılcı-gözlemci yanının da güçlü olduğunu kanıtlar.”³⁷³

Çağın dakik olma zorunluluğuna değinecek olursak ise Ekrem Işın’ın konuya dair bir makalesine atıfta bulunmamız yerinde olacaktır:

“19. yy’ın gündelik hayat bilgisi önce, acemi öğrencinin kafasındaki geleneksel zaman kavramını yıkmıştır. Mevsimlerin doğal karakteriyle şekillenen mistik zaman, mahalle hayatını idare eden bir halk takvimi olma özelliğini henüz korumaktaydı. Akrep ve yelkovanın belirlediği modern zaman ise, adeta kendi koyduğu yasaya mutlak bir itaat istercesine, gündelik hayatı programlamak düşünü doğurdu. Zamanı rastlantının girdabından çıkartıp her parçasını farklı işlevlere göre programlamak, Osmanlı insanının kişisel dünyasına modern hayatın standartlarını kazandırmıştır. Akrep ve yelkovan arasındaki modern zaman, kendiliğinden akıp giden mistik zamana oranla insanı gündelik hayatın hızlı ritmine daha kolay çekebiliyordu.”³⁷⁴

Hayri İrdal, Muvakkit Nuri Efendi ile Halit Ayarcı arasında bir yerdedir. Bu da İrdal’ın hayatının gelenek ile modernizm arasında kurduğu köprü mahiyetini ihtiva eder. Saatler ise bir geçiş dönemi karakteri olan İrdal’ın hayatının yekpare geniş bir zamanını temsil eder. Bu durum İrdal’ın hayatının tek önemli konusunun saatler

³⁷² Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, 3.bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2012, s. 143.

³⁷³ Aytaç, **a.g.e.**, s. 153.

³⁷⁴ Ekrem Işın, “Ahmet Mithat Efendi ve Gündelik Hayatın Pratik Bilgisi: Âdâb-ı Muaşeret”, **Tarih ve Toplum**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, C. 8, 1987, S. 44, s. 31-38.

olmasından, onun hayatındaki gelişmelerin ve dönüm noktalarının saatler etrafında şekillenmesinden de anlaşılır. İrdal doğum tarih kaydından ziyade sünnet düğününde dayısının kendisine hediye ettiği saatin eline geçtiği günü doğum günü addeder:

“Babam istediği kadar doğum günümü eski bir kitabın arkasına 16 Receb-i Şerif, sene 1310 diye kaydetmiş olsun, asıl Hayri İrdal’ın doğum tarihi bu saatin elime geçtiği gündür diyebilirim. Onu mavi kurdelesiyile –yengemin kordon parasından kurtulmak için bulduğu çare!- yastığının üstüne koydukları günden itibaren hayatım sanki daha başka türlü, daha çok derin, daha gayeli oluverdi. Bu küçük saat, evvelâ etrafını temizlemek, kendi hayat sahasını lâyıkiyle benimsemekle işe başladı. Hiç olmazsa onun gelişiyile o zamana kadar benim diyebileceğim ne varsa hepsi birdenbire ikinci plana geçti. Yine dayımın hediyesi mukavvadan iki şerefeli minarem –kendi çocuklarına başka türlü, isterseniz bugünkü tabiriyle modern ve lâik hediyeler seçen dayım, belki de babamın kayyum olması ve evimizin Mihrimah Camii’nin yanı başında olmasından bana bu cins hediyeler verirdi- evimizin taşlığında o kadar dikkatle bütün mahalle çocukları hep beraber yaptığımız büyük uçurtma, camiin şurasından burasından aşırıldığı kurşun parçalarını leblebiciye satarak tedarik ettiğim Karagöz takımım, bir başkasının olduğunu bile bile her serbest olduğum anda Edirnekapı mezarlıklarında, surlarda bin türlü münasebetsizliğine tahammül ederek otlattığım komşumuz İbrahim Efendi’nin huysuz geçisi, hülâsa etrafımdaki her şey benim için mânalarını kaybettiler.”³⁷⁵

Dayısının hediyesi olan bu saat İrdal’ın hayatının ahengini bozar gibi olan fakat aynı zamanda hayatına istikamet veren, kendisi için hürriyet kapısı olarak gördüğü bir saattir. Onun bu saate verdiği ihtimam neticesinde bu hediye önce saat görmediğinin zannedilmesinden endişe duyan İrdal, daha evvelinden evlerinde birkaç saat olduğuna değinmekten de geri durmaz:

³⁷⁵ Tanpınar, S.A.E., s. 24.

“Korkarım ki, bu hatıraları okuyanlar, bu yazdıklarına bakarak o güne kadar saat görmediğimi, yahut evimizde hiç saat olmadığını zannedecekler. Hayır, tam aksine olarak evimizde birkaç saat birden vardı.”³⁷⁶

Hayri İrdal’da “her saati çözmek, içine bakmak hevesi ve saatten başka şeylere alakasızlık” bu saat ile başlar:

[...] dayımın hediyesi beni hiç de büsbütün gafil avlamamıştı. Daha doğrusu onun hayatımda dolduracağı yer kendisi gelmeden çok evvel hazırlanmıştı.

O yaşta bir saati olup da içinde ne vardır diye merak etmemek kabil midir? Hele insan, benim gibi çocukluğu boyunca ayaklı bir saatin âdeta bir büyü gibi zaptettiği bir evde yaşamış olursa! O zamana kadar azar, takdir belâsı saatlere yalnız dışlarından bakmakla yaşamıştım. Onları sadece seyrediyor, varlıklarından lezzet alıyordum. Dayımın hediyesi ile beraber bende kendilerini yakından tanımak ve anlamak ihtiyacı başladı. Daha ilk elime aldığı gün zihnî hayatım birkaç merhaleyi birden atladi. Niçin? Neden? Ve nasıl? suallerinin hücumu içinde kaldım.

Dayımın hediyesinin elime geçtiğinden hemen birkaç hafta sonra bir daha hiçbir işe yaramayacak hiçbir zamanı saymasına artık imkân olmayan iğri büğrü maden parçaları, paslı veya parlak bir yığın enkaz hâline geldiğini söylemeğe lüzum var mı? Bu tecrübeden elimde iki şey kaldı. Her gördüğüm saati çözmek ve içine bakmak hevesi, bir de saatten gayrı şeye alâkasızlık.

O seneyi bu saat yüzünden, ertesi seneyi yolda bulduğum çok eski başka bir saat yüzünden aynı sınıfta geçirdim. [...] bende de artık okuma hevesi kalmamıştı. Vaktimi daha ziyade Nuri Efendi’nin muvakkithanesinde geçirmeğe başlamıştım.”³⁷⁷

İrdal’ın baba evindeki saatlerden biri, vaktiyle babasının dedesi Bab-ı Âli memurlarından olan Tevkiî Ahmet Efendi’nin Mısır meselesi zamanında bir iftira yüzünden başının çok sıkıştığı, hatta hayatının bile tehlikeye girdiği bir sırada, kurtulursa bir cami yaptırmayı nezretmesi fakat başına gelen bir takım olaylar

³⁷⁶ a.e.

³⁷⁷ a.e., s. 30.

neticesinde bu camiyi yaptıramaması ile nihayet bulan olaylardan arda kalan cami eşyalarından biridir. Zira Tevkiî Ahmet Efendi cami yapılmadan evvel teferruatı halledip eşyalarını satın almıştır. Ahmet Efendi ölürken oğlu Numan Bey'e bu camiden bahsederek camiyi yaptırmamanın kendisine nasip olmadığını fakat oğlunun bunu bir borç bilmesini vasiyet eder. Numan Bey bu vasiyeti yerine getirmek için elindekileri satıp maddi zorluklara düşmesine rağmen caminin inşaatı gerçekleştirilemez ve vasiyet İrdal'ın babasına kadar iner. İsdal'ın babası başına gelenlerin hemen hepsinden mesul tuttuğu büyük ayaklı saati içten içe alacaklısı addeder. İrdal babasının hayatının faciası olarak gördüğü bu saate düşman olur:

“Gerek bu dedikodular, gerek sofaya verdiği o iç kapatıcı manzara yüzünden ben bu saatin düşmanı olmuştum. Halbuki güzel saatti. Kendi hâlinde, hiç kimsenin işine karışmadan, kervanını kaybetmiş bir mekkâre gibi başıboş, dalgın dalgın yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinde koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vak'ayı birdenbire ilân ederdi? Bunu hiç bilmezdik. Çünkü bu bağımsız saat ne ayar, ne ıslah ve tamir kabul ederdi. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt hâlinde yaşayan hususi bir zamandı. Bazen durup dururken üst üste çalmağa başlardı. Sonra aylarca yalnız rakkasının gidiş gelişleriyle kalırdı. Annem onun bu ihtiyarî hallerini hiç iyiye yormazdı. Ona göre bu saat ya bir evliya idi, yahut da onu iyi saatte olsunlar çarpmıştı. Bilhassa İbrahim Bey'in vefat ettiği gece, belki de hemen hemen aynı sulara, haftalardır işlemeyen saatin birdenbire en derin sesiyle vurmağa başlamasından sonra bu korku hepimizin içine yerleşti. Annem o günden sonra ayaklı saatimizden hep Mübarek diye bahsetti. Bütün dindarlığına rağmen daha beşerî düşünen babam ise ona Menhus adını koymuştu. Menhus veya Mübarek bu saat çocukluğumun bir tarafını zaptetmiş gibidir.”³⁷⁸

Kendisine bir ad koyulan bu saat İrdal'ın ailesinin hayatına müdahil olan bir karakter hüviyeti taşır. İrdal'ın annesi ile babası arasındaki farklılığın da küçük bir değişimidir. Annesinin Mübarek adını verdiği bu saate babasının Menhus adını vermesi

³⁷⁸ a.e., s. 28-29.

saate beşeri bir özellik atfedildiğini göstermektedir. Ayrıca “Mübarek bir hikâye sahibidir. Öylesine kişileştirilir ki kendi bireysel tarihi ile hafızası ile birlikte anlatı içerisinde yer alır. Mübarek’i yapan onun geçmiş zamanıdır aynı zamanda.”³⁷⁹ Roman boyunca karşımıza çıkacak olan Mübarek çeşitli roller üstlenmiştir. Ayarlanamaması ve herhangi bir fiziksel müdahalede bulunulamaması onun mekanikten bağımsız bir saat olduğuna işaret eder. İrdal “Bu büyük saatten başka bir de küçük masa saatimiz vardı”³⁸⁰ dediği diğer saat ile Mübarek’in karşılaştırmasını yaparken Mübarek’in mekanikten bağımsız olmasını dini ve uhrevî olmasıyla açıklar. Buna karşın diğer saat İrdal’a göre laik bir saat olma özelliği taşımaktadır:

“Bu büyük saatten başka bir de küçük masa saatimiz vardı ki [...] bu saat birincisi gibi dinî veya uhrevî değildi. Tam aksine olarak laik bir saattir. Hususi zembereği kurulunca saat başlarında o zamanın çok moda olan bir türküsünü çalardı.”³⁸¹

“Laik saat” zembereğinin kurulması yönüyle mekanik olma özelliği gösterir. Bununla birlikte modaya uyması ve herhangi bir tarihinin olmaması dolayısıyla sadece şimdiki zamanda yer alan sıradan bir uzamsallığın temsili olarak kabul görür.³⁸² Romandaki bu iki farklı saat anlatımı gibi iki farklı saatçi anlatımı da dikkat çekmektedir. Hayri İrdal’ın Nuri Efendi’nin ölümünden sonra yanında çıraklık yaptığı bir başka saatçinin bahsinde, bu saatçinin Nuri Efendi’ye hiç de benzemediği anlatılır. İrdal “Rahmetli Nuri Efendi’den saat hakkında bir yığın malûmat edinmişti[r]”³⁸³, fakat öğrendiği bu bilgileri yanında yeni çalışmaya başladığı saatçiye aktardığında hiç beklemediği bir tepki ile karşılaşır:

“Muvakkithanenin biraz ilerisinde ihtiyar bir saatçinin yanına çırak girdim. Adamcağz fakir ve işsizdi. Ekmek parasını yanına güç çıkarıyordu. Bununla beraber beni kabul etti. Kendi tamir edeceğim saatlerin parasından

³⁷⁹ Eskin, **a.g.e.**, s. 86.

³⁸⁰ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 29.

³⁸¹ **a.e.**

³⁸² Eskin, **a.g.e.**, s. 86.

³⁸³ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 60.

bana birkaç kuruş vermeğe bile razı oldu. Fakat talihime dükkâna o günlerde müşteri uğramıyordu. Usta çırak sessiz sadasız karşı karşıya oturuyorduk.

Hiç de Nuri Efendi'ye benzemiyordu. Saat hakkında hiçbir fikri ve felsefesi yoktu. Bir gün Nuri Efendi'den öğrendiğim şeyleri şöyle bir tekrarlayayım dedim, hiçbir şey anlamadı. Saat insana benzer, der demez, 'Buraya bak, ben delilikten hoşlanmam!' cevabını verdi."³⁸⁴

Saat hakkında hiçbir felsefesi olmayan bu saatçi mekanik bir insandır. Onun için saat, zamanın tekdüze hale getirilmesinden başka bir anlam ifade etmemektedir. Saatin mekanikleşip gelişmesi için önce insanın makineleşmesi gerekiyordu. Bu bağlamda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* üzerine yazdığı bir yazısında saati "zamanı homojenleştiren ceberrut cihaz. Günün, ışığa ve karanlığa göre ayarlanan ve her biri diğerinden farklı olan sabah, öğle, ikindi, akşam , yatsı, gece., gibi bölümlere ayrılmasına son verip, onu 24 eşit parçaya ayıran zorba."³⁸⁵ diye tarif eden Mustafa Özel, mekanik saatin niçin Avrupalılar tarafından geliştirildiğini açıklamak üzere P. G. Walker'ın düşüncelerine başvurur:

"Çin ve İslam dünyasında birtakım eski örnekleri olmakla beraber, sosyal ve iktisadî hayatın düzenlenmesinde etkili bir araç olarak mekanik saatin niçin Avrupalılar tarafından geliştirildiğini P. G. Walker şöyle izah ediyor: 'Makinelerin toplumu yeniden biçimlendirmekte, insanların alışkanlık ve hayat tarzlarını değiştirmekte olduğunu gözlediğimizden, makinenin sosyal üstyapıyı belirleyen özerk bir kuvvet olduğunu düşünmeye meylederiz. Hakikatte, bunun tersi doğrudur. Makinenin (bu bahiste, mekanik saatin) niçin Avrupa'da ortaya çıkmış olduğu beşerî özelliklerde aranmalıdır. İnsanlar bu makineyi geliştirip sosyal bir fenomen olarak uygulamadan önce, kendileri makineleşmek zorundaydılar.'³⁸⁶

Mübarek'e geri dönecek olursak, Hayri İrdal'ın Adli Tıp'ta tanıştığı Doktor Ramiz, İrdal'ı hastası olarak dinlediği günlerde Mübarek'e yakın ilgi göstermesi ile

³⁸⁴ a.e., s. 61.

³⁸⁵ Mustafa Özel, "Ne içindedir mekânın ne de büsbütün dışında?", *Dergâh*, İstanbul, Şubat 2018, S. 336, s. 10-12.

³⁸⁶ a.y.

dikkat çeker. İrdal'ın hikayesini baştan sona dinlemek isteyen Doktor Ramiz, “Mübarek”ten çok hoşlanır ve ona dair bir yığın soru sorar:

“- Bozuk dediniz değil mi?

- Bozuk... Daha doğrusu bakımsız!

Bir müddet düşündü:

- Tabii öyle olması lazım...

Neden öyle olması lazımdı? Burasını pek anlayamadım. Nuri Efendi'ye göre bir saatin işlemesi, hatta hiç durmaması lazımdı. Omuzlarımı silktim.

[...]

Bu camiden evde çok bahsediliyor muydu?

Hayır, dedim. Yahut pek az. Babam eline biraz para geçmesini ümit etti mi ondan bahseder, sonra lafını ettirmezdi. Hatta onu hatırlattığı için saate biraz düşmandı.

Hangi saat?

Büyük saat işte...

Mübarek'e mi? Adıyla söyleyene şunu! Bir adı olan şey adıyla anılır, diye beni azarladı.”³⁸⁷

Saatler bahsine gelmeden evvel, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında eşyaları bir şahsiyet hüviyetine büründürerek ele aldığı yerler olduğunu görmüştük. Mübarek bahsinde iş biraz daha değişmekte ve bu saate açıkça bir kimlik atfedildiği görülmektedir. Öyle ki, artık Mübarek ismi onu diğer bütün saatlerden ayırmakta ve herkes bu saati adıyla anmaktadır. Yukarıdaki diyalogda Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'ı “Adıyla söyleyene şunu! Bir adı olan şey adıyla anılır” diyerek azarlaması bu kabullerden biridir. Kimlik sahibi olan bu saatin bir ileriki aşamada kişileştirildiği görülmektedir:

“- Bir gece hep beraber otururken saat birdenbire çalmağa başladı. Babam son derece öfkeleni. ‘Anladık! diye bağırdı. Sen de biliyorsun

³⁸⁷ Tanpınar, S.A.E., s. 107-108.

ki, param yok. Şimdilik imkânsız. Evi zor geçindiriyorum... Eski zaman değil ki. Ne diye sıkıştırırsın beni!

- Bunu Mübarek'e mi söylemişti?
- Evet. Yani, galiba... Bilmem!
- Öyle olacak... Çok enteresan bir vak'a... Son derece tipik ve nadir bir vak'a. Size teşekkür ederim, bilhassa teşekkür ederim...³⁸⁸

Babanın saatle konuşması, ona öfkelenip bağırması Mübarek'i bir eşya olmaktan çıkarmaktadır. Bu davranışı irdeleyen Doktor Ramiz, evvela saatten insan gibi bahsedilmesine şaşır:

“ - [...] saat tuhaf bir saattir. Acayip hâlleri vardı. İsterseniz bir çeşit keyfi, yahut da ihtiyarî çalışması vardı. Belki de bozuk olduğu için böyleydi. Herhâlde her yol yaptığı şey bize acayip görünürdü.

[...]

- Tuhaf, acayip hâl, ihtiyarî, keyfi, yaptığı işler... Öyle değil mi? Çok enteresan.. Sonra?..

[...]

- Evet, dinliyorum, anneniz?
- Sonunda âdeta korkmağa başlamıştı ondan... Malûm ya eski zaman insanları, cahil kadın.³⁸⁹

Sonra ise her şeyi karıştıranın Mübarek olduğunu söyleyecek kadar meseleyi ileri taşır:

“ - Evvelâ Mübarek işi karıştırmış. Hikâyesi dolayısıyla evde âdeta muhterem, mukaddes bir yer almış. Evin içinde kıymetler altüst olmuş... Babanızı ikinci dereceye atmış...

Saat mi? Biçare bir şey!.. Eski, ihtiyar bir saat... Aile yâdigârı.

Gördünüz mü? Biçare, eski, ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz. Sözüne dikkat edin! Biçare dedikten sonra, eski dediniz... Yani evvelâ bir insandan bahseder gibi bahsettiniz... Farkına varmadınız, eski

³⁸⁸ a.e., s. 108.

³⁸⁹ a.e., s. 110.

dediniz! Eşya oldu. Bu sefer gönlünüz razı olmadı, ihtiyar sıfatını kullandınız... Notlarını karıştırdı. İlk günlerde, “tuhaf”, acayip hâller”, “keyiflilik”, “ihtiyarılık”, “yaptığı işler” tabirini kullanmıştınız!

Yani?

Yani çocukluğunuz bu saatin eve getirdiği hava içinde geçmiş... Babanız bile onu kıskanmış... Anneniz Mübarek adını verdiği hâlde babanız “Menhus” adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı şaşıyorum. Çünkü babanız sizden evvel tehlikeyi görmüş...

Parçalamak değil amma, satmak istiyordu...

Doktor sevinçle yerinden fırladı. Davasının bir ispatını daha vermiştim.

Yani evden uzaklaştırmak istiyordu.

Başımı eğdim, yalan değildi. Babam bu saate âdeta düşmandı. “Bana hiç rahat vermiyor ve menhus evimi âdeta zaptetti...” deyip duruyordu.

Yeniden kuvvetlerimi topladım. Yeniden anlatmağa çalıştım. Başka ne yapabiliirdim?

Doktorcuğum lütfet! Bunlar mâkul şeyler değil. Adamcağız ağzından iki kelime kaçırdı diye... Saat kıskanılmaz... Eşya kıskanılmaz, belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma...”³⁹⁰

Bunun gibi Mübarek’in insana ait özelliklerle nitelendirildiği pek çok yer vardır ve bunlar okuyucuyu gülme eylemine sevk etmektedir:

“[...] evliliğimizin ilk senesini küçük evimizde, Mübarek’in sakin bakışları altında, nispeten rahat ve mesut geçirdik.”³⁹¹

“Daha üçüncü günü bana ciddiyetle Mübarek’in hatrını soranlar olmuştu. Nerdeyse ‘Evli mi, bekâr mı?’ diye merak edeceklerdi.”³⁹²

“[...] bir kadın bana asıl ailemizin Ahmet Zamanî’den mi, Mübarek’ten mi geldiğini sordu. Ben tercümana, “Asıl dedemizin Mübarek olduğunu söyle!” dedim. Bir başkası Mübarek’in böyle yer değiştirmelerinin,

³⁹⁰ a.e., s. 117-118.

³⁹¹ a.e., s. 156.

³⁹² a.e., s. 137.

misafirliğe gitmelerinin sık sık vâki olup olmadığını sordu. Tabiatıyla bu işin nadir olduğunu, ancak doktor tavsiyesiyle razı olduğumu söyledim. Bu sefer doktorunun kim olduğunu merak ettiler.

- O kadar yaşlı adamın elbette bir yığın doktoru olur. Amma sonuncusu Doktor Ramiz Bey'dir, diye aziz dostumu işaret ettim.”³⁹³

“Ben rakıyı sevmediğimi, yalnız viski içtiğimi, zaten başkasına Mübarek'in müsaade etmediğini söyledim.”³⁹⁴

Mübarek'in insana ait özellikler göstermesi hususunda Tanpınar'ın önemli ölçüde etkilendiği Bergson'un *Gülme* adlı eserine başvuracak olursak Mübarek'in buradan hareketle temellendirildiği kanaatine ulaşırız. Bergson “insanlık dışında hiçbir şey gülünç değildir”³⁹⁵ der ve ekler:

“Herhangi bir hayvana gülebilirsiniz, fakat onda bir insan tavrı, bir insan ifadesiyle karşılaştığımız için gülebilirsiniz. Bir şapkaya da gülersiniz. Fakat burada da gülünç olan şey, keçe yahut saman parçası değil, bizim ona verdiğimiz biçim, insan kapisinin verdiği kalıptır. [...] insandan başka bir hayvanın yahut cansız bir şeyin gülünç olması mutlaka bize benzer bir tarafı olmasından, bizim ona verdiğimiz bir kılıktan, yahut bizim onu kullanma tarzımızdan gelmektedir.”³⁹⁶

Bu sayede Tanpınar, kimlik ve dönüşüm problemini ironik bir dille işlemektedir. Kendisine bir kimlik biçilen ve insansı özellikler gösteren Mübarek zamanla dönüşüm geçirecektir. Romanın sonlarına doğru Hayri İrdal'ın yeni hayatının bir parçası olarak karşımıza çıkarılan Mübarek ile eskisinin hiçbir ilgisi yoktur:

“Halam, ikinci salonda bizim eski saatimizden oldukça büyük, rokoko süslü, fakat dört tarafı sonradan fil dişi üzerine Arapça yazılarla çevrilmiş bir saate misafirlerini takdim ediyordu. İşin garibi herkesin onu bilmesi ve

³⁹³ a.e., s. 344.

³⁹⁴ a.e., s. 347.

³⁹⁵ Henri Bergson, *Gülme: Komüğün Anlamı Üzerine Deneme*, çev. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul, Dergah Yayınları, 2017, s. 13.

³⁹⁶ a.e.

hayretle bakması idi. Gözlüklü, gözlüksüz, levinyonlu yüzlerce göz üzerinde idi ve bütün salon önünden âdeta bir resmigeçit yapıyordu. Bu, on sekizinci asır başlarında Almanya’da mihanikin ve otomat zevkinin en parlak devrinde yapılmış, büyük, zengin, gösterişli, hakikaten tam işletecek, hatta kurabilecek ustası bulunursa çeşit çeşit marifet göstermeğe hazır nadir saatlerden biriydi. Fakat merasim ciddiliğiyle o kadar acayıpti ve saatin önü öyle kalabalıktı ki ancak bir göz atabildim.

Halam, [...] bir eli bastonunda, öbürü sahte Mübarek’e takdim edilmek için ilerleyen misafirinde, evvelâ yeni gelenin adını söylüyor, sonra da ‘Mübarek, bizim aile saatimiz Mübarek’ diye onu tanıtıyor ve hemen arkasından, ‘Şimdilik bizde misafir kalıyor...’ filân gibi bir cümle söylüyordu.

Bir ara, çeyrek başı olacak galiba, saat vurmağa başladı. Sesi Mübarek’inkinden daha güzeldi. Fakat öyle bir gürültü koptu ki lâyıkiyla dinleyemedim. Filhakika kadranın üstündeki kapı açılmış ve Hamdi Bey’in tablolarında görülen ihtiyar derviş kılıklı bir adam dışarıya çıkarak, ‘Hoş geldiniz’ diye bağırması, sonra derhal içeri girmişti. Halam hiç şaşırmadan:

Şeyh Ahmet Zamanî Efendi... diye bu marifeti izah etti.”³⁹⁷

Sahte Mübarek karşısında hayrete düşen kişi yalnızca Hayri İrdal değildir, Doktor Ramiz de en az onun kadar şaşkın olup bu duruma tepki göstermektedir. İrdal ile Doktor Ramiz arasında geçen bu diyalogda Mübarek’ten nasihat verilen, razı etmek lazım gelen bir insan gibi bahsedilmektedir:

“İşin garibi saatimizi o kadar iyi tanıyan, günlerce ziyaret eden, sattığımı yakından bilen Doktor Ramiz’in Mübarek’teki bu değişiklik karşısında hayretiydi. Nihayet dayanamadı, beni bir köşeye çekti, gayet mahrem ve hakikaten endişeli bir sesle:

- Kardeşim, dedi, bu gece ben Mübarek’i çok değişmiş gördüm. Nasıl diyeyim, fazla süslü gibi geldi bana!
- Doğru!.. diye cevap verdim. Para, refah, fazla kazanmak hırsı hepimiz gibi onu da değiştirdi.

³⁹⁷ Tanpınar, S.A.E., s. 342-343.

- Ama onunki biraz fazla!.. dedi. Eskiden daha sade ve güzeldi. Önüne geçemiyor musunuz?
- Kabil değil! Hiçbir şey yapamıyoruz. Yapamayız da... Çok nasihat verdim, bir türlü dinlemiyor...
- Herhâlde bir çaresini aramalı! Hiçbir şey yapamasak bile o nişanı göğsünden çıkartmağa razı etmek lazım!
- İstersen sen dene. Bana Sultan Aziz verdi diyor, başka bir şey demiyor. Halamı görmüyor musun? O yaştaki kadına yakışacak kıyafet mi o? Bizim aile böyle! Yaşlandıkça azıyoruz. O da ne olsa, aileden sayılır. Sana doğrusunu söyleyeyim mi? Ben bile, bunadığım zaman neler yapacağım, diye korkmağa başladım.”³⁹⁸

Yeni Mübarek eskisinin taklidi olduğu için gülme eylemine zemin teşkil etmektedir. Bergson *Gülme* adlı eserinde taklit olan için “kendi kendine işleyen bir makine olmuş, canlılıktan çıkarak sadece hayata sokularak onu taklit eden bir otomat hâline gelmiştir. Gülünç olan da işte bu hâldir.”³⁹⁹ der. Ona göre taklit olan ile karşılaşıldığında “fabrika malı ile karşılaşmış gibi olursunuz. Burada gülmenin hakiki sebebi hayatın makineleşme yolunu tutmuş olmasıdır.”⁴⁰⁰ Bütün bunlardan anlarız ki Tanpınar gülme unsuru olarak romana ustalıklı yerleştirdiği sahte Mübarek ile hayatın makineleşme yolunu tutması karşısındaki tavrını ortaya koymaktadır. Kimlik ve dönüşüm problemini “sahte” ve “taklit olan” bağlamında ele almaktadır.

Romanın kurgusuna geri dönecek olursak, dayısının sünnet hediyesi ve Mübarek dışında Hayri İrdal’ın kaderini tayin eden üçüncü saatin babasının koyun saati olduğu görülür. Bu saat sayesinde sonradan İrdal’ın hayatında mühim bir yeri olan Muvakkit Nuri Efendi ile babasının dostluğu sıkışmıştır:

“Üçüncü saat babamın koyun saati idi, pusulalı, kıblenümal, takvimli, alaturka ve alafranga, mevcut ve gayrimevcut bütün zamanları sayan acayip bir saatti bu. Tek bir kusuru vardı. O da muhtelif marifetlerini bir tek ustanın lâyıkiyla tanınmasına imkân olmamasıydı. Nuri Efendi bile onu tam mânasıyla

³⁹⁸ a.e., s. 343-344.

³⁹⁹ Bergson, a.g.e., s. 29.

⁴⁰⁰ a.e., s. 31.

ve her yandan işitebileceğine kani değildi. Bir kere bozulunca kolay kolay tamir edilemiyordu. Yalnız orta katındaki odasında oturulan evler gibi saatin yarısı muattal dururdu. Babamın Nuri Efendi ile dostluğu bu yüzden sıklaştı.

Sanatının tam ehli olan ustam bu saati tamirden o kadar bıkmıştı ki, sonunda babama kendi eliyle kurmasını bile men etmişti.”⁴⁰¹

Son olarak Hayri İrdal’ın hayatını baştan aşağı değiştirecek, dönüşümün başlangıcı olacak bir saat daha vardır ki İrdal bu saati “sanki talihimin anahtarını yakalamışım gibi saate sıkı sıkıya yapışmışım.”⁴⁰² diyerek tarif eder. Bu saat Halit Ayarcı’nın cebinden çıkardığı “kordonsuz, küçük bir altın saat”⁴⁰³tir. Ayarcı’nın baba yadigârı olan bu saat onun İrdal ile tanışıklığını ilerletmesine ve hatta Saatleri Ayarlama Enstitüsü fikrine zemin teşkil etmektedir. İrdal bu saati gördüğünde evvela “Kordonsuz saat, yularsız hayvan, nikâhsız kadın gibidir. Saatini seven evvelâ bir kordonla kendisine bağlar.”⁴⁰⁴ diye tepki gösterir, sonra saati açar ve incelemeye başlar:

“Saati açtım. Lupa ihtiyaç yoktu, ne de herhangi hususi bir dikkate. Sadece mıknatıslanmıştı.

Halit Ayarcı, çocuğunu muayene ettiriyormuş gibi âdetâ heyecanla bakıyordu.

Hiçbir şeyciği yok... dedim. Sadece mıknatıslanmış. Sakın söktürmeğe filan kalkmayın! Lüzum yoktur. Bunun hususi bir aleti vardır, büyük saatçilerin hepsinde bulunur. [...]

- [...] Saat de insan vücudu gibidir. Çok defa alışılmış hastalıklar aranır. Yalnız bir fark vardı. Doktorlar tedavi ettikleri insanların bünyesini bazen bozarlar amma, herhangi bir uzviyeti değiştiremezler. Halbuki bazen saat tamirinde bu olur. Yedek parça hikâyesi...

[...]

- Siz o adama gidin! Evvelâ şuradan kaldırdığı taşı, veya benzerini, hiç olmazsa aynı tartıda bir taşı oraya koysun. Vâkıa mühim bir şey

⁴⁰¹ Tanpınar, **S.A.E.**, s. 29-30.

⁴⁰² **a.e.**, s. 199.

⁴⁰³ **a.e.**, s. 197.

⁴⁰⁴ **a.e.**

değil amma... Orda o tartıya ihtiyaç var. Böyle bir saati yapan adam iki yakutun arasına bu mercimeği koymaz. Sonra mıknatıstan kurtarsın. Nihayet şu kılı da değiştirsın.

Halit Ayarcı birkaç dakika sustu. Ben, sanki talihimin anahtarını yakalamışım gibi saate sıkı sıkıya yapışmışım. Hakikatte ona bakmıyordum bile.”⁴⁰⁵

Bunun üzerine Halit Ayarcı tamir için saatçiye hep beraber gitmeyi rica eder. Ayarcı'nın gözünde kıymetli bir intiba uyandıran Hayri İrdal saatçide de onu etkilemeye devam eder. Bundan güç alan İrdal saatçiye meydan okuyan cümleler sarf etmektedir:

“[...] elimdeki saatin vaziyetini anlattım.

- Hem, dedim, üç defa hoyratça söküp bakmışsınız, bu saatler nazik aletlerdir, böyle tartaklanmağa gelmez, bakın şunun arkasına, bu fabrika işi değil, el işi... Sanki ustaya mektup, ama belli ki, size yazılmamış..

Ve saatin iç kapağına hakkedilmiş resimleri gösterdim. Sonra yavaşça dudaklarımı büktüm.

- Zanaatkârın yerini tüccarın alması acınacak şeydir hakikaten! dedim.

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 lazım geldiğini, o biçarenin de bir başı ve bu başta da bir çehrenin mevcut olabileceğini düşündü.

[...]

Saatçi ellerini uğuştura uğuştura bir şeyler kekeledi. Fakat artık tahammülüm kalmamıştı.

- Siz, dedim, dediğimi yapın... Daha doğrusu dediklerimi... Evvelâ şu saati mıknatıstan kurtarın...

Sonra Halit Ayarcı'ya döndüm:

⁴⁰⁵ a.e., s. 198-199.

- Eskiden, dedim, bu cins işler, yalnız sermaye yalnız sermaye meselesi değildi. Sevenler ve işin içinde yetişenler yapardı!”⁴⁰⁶

Hayri İrdal bu saate umut bağlamıştır fakat Halit Ayarcı’dan birkaç lira koparmak ümidiyle saatçiye karşı takındığı bu tutum onu içten içe rahatsız etmektedir:

“Şüphesiz kafamdaki dertler olmasaydı, kendimi sonu gelmeyecek bir maceraya sürüklenmiş sanmasaydım ve evdekilerin akşam yiyecekleri beş on para olsaydı zavallı saatçiye bu muameleyi yapmazdım. Bir ara adamcağızın yüzüne baktım. Yaptığımdan utandım. Kendi kendime, ‘Hoş görsün!.. dedim. Benim gibi akşam ne yiyeceğini düşünmeğe mecbur değil ya...’⁴⁰⁷

Buna rağmen İrdal saatçiye olan tavrını değiştirmez:

“Son olarak saatçiye, bir daha bu cins saatlerle meşgul olurken fazla yağ kullanmamasını tembih ettim:

- İmambayıldı yapmıyorsunuz! Saat işletiyorsunuz. Hem bu yağı da kullanmayın artık! Şimdi çok hafif kemik yağları var!”⁴⁰⁸

Bu olay neticesinde Hayri İrdal’ın talihi döner. Halit Ayarcı artık Hayri İrdal’ı keşfetmiştir ve onun bu meziyetini değerlendirecektir. Bu vesileyle kurulan Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün tanınmasından bir süre sonra gazetede yayımlanan bir makalede “Hayri İrdal’ın çiraklık seneleri” diye başlayan yazı İrdal’ın “üç yaşından itibaren saat ve zamanla meşgul olduğunu”⁴⁰⁹ anlatır:

“Babama muttasıl evimizdeki büyük saati, Mübarek’i göstererek nasıl işlediğini sorarmışım. ‘Zengin, dindar, kibar cetler silsilesinden tek aile mirası olarak büyükçe bir saatten başka bir şey bulunmayan bu evde ihtiyar baba sabah akşam çocuğuna, saatin kâinatın timsali olduğunu söylüyordu. İşte bütün

⁴⁰⁶ a.e., s. 204-205.

⁴⁰⁷ a.e., s. 205.

⁴⁰⁸ a.e., s. 206.

⁴⁰⁹ a.e., s. 288.

çocukluğu bu saat karşısında geçen Hayri İrdal'ı talih doğmadan evvel bu işe hazırlamıştı.' cümlesiyle biten bu makale hakiki bir şaheserdi."⁴¹⁰

Hayri İrdal'ın hayatının saatler üzerine kurulması da gösterir ki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde saatler birer nesne olmaktan ziyade özne konumundadırlar. Zira saatler, romanın akışını belirleyen ciddi roller üstlenmişlerdir. Saatlerin romanın baş kahramanının kaderini belirlemesi, dönemin değişen ve dönüşen şartlarının saatler ile sembolize edilmesi, gelenek-modernizm karşıtlığının saatler etrafında anlatılması bu rollerdendir. Böylelikle Tanpınar saatler üzerinden dönemin zihniyetinin ve geçiş dönemi özelliklerinin insan davranışları üzerindeki yansımalarını ustalıkla sunmuştur.

⁴¹⁰ a.e.

SONUÇ

Eşya, insan ile anlam kazanan ve ihtiyaca cevaben hayatın hemen her alanında yer edinen cansız varlıkların genel adıdır. Eşyayı gündelik hayatın içerisinde anlamlı birer nesne olarak görmekten ziyade, onu yalnızca hayatı kolaylaştıran sıradan nesnelere olarak görürüz. Bu nedenle ekseriyetle onların farkına varmayız. Oysa, insanın duyguları, düşünceleri, izlenimleri, inançları, sırları eşyaya aks eder. Bütüncül bir perspektiften bakıldığında, insanın maddi ve manevi durumu eşya ile tebarüz etmektedir. Eşya, insanın yaşanmışlığı olur, anıları saklar; umudu olur, hayalleri saklar. Zaman algısının şimdiye ait bölünmüşlüğüne kaldırarak insanın bütün zamanlarını ihtiva eder. Mâziden âtiye, anılardan hayallere uzanan bütün bir yolculuğu bünyesine alır ve insan ile kurduğu bu etkileşim neticesinde kendi varlığının anlam dünyasını inşa eder.

Eşyaya Tanpınar tarafından yüklenen manadan bahsedebilmek için, eşyanın esas işlevinin dışında kalan anlam derinliğine inmemiz gerekir. Eşyanın kendisinde içkin olan anlam, kendi kimliğinin dışında kalan aşkın bir anlam ile birleşir. Bu değerler toplamı incelendiğinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında eşyayı bütüncül bir bakış açısıyla okuruz. Eşyanın şahsında insanı ve hayatı okuyan Tanpınar, eşyaya hem içkin değeri çerçevesinde yaklaşmış hem ona aşkın değerler atfetmiştir ve onu romanlarının içerisine gizli bir karakter hüviyetiyle yerleştirerek eşyayı şahsiyet sahibi kılmıştır. Biz bu çalışmamızda, Tanpınar'ın hangi eşyaya, ne sıklıkla ve nasıl bir ilişki ağı çerçevesinde değindiğini açıklayarak onun romanlarındaki eşyaların tespitini ve bunların romanlar bağlamında çözümlemesini yaptık.

Eşyanın içkin anlamı, onun herkes tarafından görülebilecek esas anlamıdır. Bunu çalışmamızda tasniflendirdiğimiz başlıklar üzerinden belirlemeye çalıştık. Bölümlere ismini veren “Dini Değeri Olan Eşyalar”, “Sanat Değeri Olan Eşyalar”, “Gündelik Hayat Eşyası” başlıkları eşyaların ilk etapta gözümüze çarpan, içkin anlamlarından yola çıkılarak belirlenmiştir. Bunların her bir alt başlığı yine kendinde

içkin değerlere sahip olup yazar tarafından kazandırılmış aşkın değerleri ile bütünlük arz eden bir yapıda ele alınmıştır.

Kur'an-ı Kerim nüshaları, cami eşyası olan kubbe, kemer, mihrap, çeşme, türbe, mezarlık, parmaklıklar, mermer sütunlar, halılar, kilimler, hasırlar, kandiller, büyük ayaklı saatler, çini, tezhip ve hüsn-i hat levhaları ile tespih kendisinde içkin olan dini değerine ithafen bir arada ele alınmış eşyalardır. Bunların ayrıca tek tek kendi şahsında içkin değerleri de mevcuttur. Kur'an-ı Kerim nüshalarının içkin anlamı İslam inancının temsili bir eşyası olmasındandır ve Müslümanca yaşanan bir hayatın parçası olarak ibadet etmeye ve kutsal değer bilincine işaret eder. Böylelikle Tanpınar'ın din ve gelenek arasında kurduğu ilişkiyi görürüz. Bu ilişki ağı bir şahsiyet hüviyetinde onun bütün romanlarına aksetmiştir.

Cami eşyası başlıklandırmasında topladığımız eşyaları tek tek ele almayışımız, Tanpınar'ın, bunların her birini bir diğeri ile birlikte ele almış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu eşyalardan birinin bahsi söz konusu olduğunda ardından bir diğeri gelmektedir ve bunlar her daim cami atmosferi kurmaktadır. Camiler, İslam medeniyetinin mimari bir yapısı olup bu medeniyetin estetik algısı çerçevesinde şekillenmişlerdir. Dolayısıyla Tanpınar'ın romanlarında cami eşyası dediğimiz bu eşyalar, İslam medeniyetinin estetik anlayışını yansıtmaktadır.

Tespihi ayrıca ele almamızın sebebi ise Tanpınar'ın ona bu eşyada içkin anlamının dışında sembolik bir değer atfettiği aşkın anlamının dikkate değer görülmesindedir. Din ve ibadet, birleştirici unsurlar olarak cemiyet hayatını temellendirmesi dolayısıyla milli hayatın bir parçasıdır. İman bizi yalnızca Allah'a bağlayan bir bağ değil, aynı zamanda insanları bir araya getiren bir disiplindir. Bu bağlamda tespih, dini değeri ile bir alt yapı teşkil etmekle birlikte sembolik bir eşya olarak, tek bir ip üzerinde dizilmiş boncuklardan hareketle, aynı amaç üzerinde bir araya toplanmış insanları temsil etmektedir. Bu sebeple olsa gerek, Tanpınar romanlarında tespihi cemiyet hayatının ortasında sunmuştur. Tespih ya insanların bir araya geldiği Ferâhfezâ Ayini Şerîfi esnasında yahut Ramazan sergilerinin son ve ufalmış hatıralarından biri olarak mevcudiyetini kurmuş, içinden geldiği âlemi temsil eden miras nesnelere olarak ele alınmıştır.

Yazı levhaları, resim tabloları ve enstrümanlar kendilerinde içkin olan sanat değerine ithafen tek bir bölümde incelenmesi uygun görülmüş eşyalardır. Tezimizin büyük bir yekûnunu bu bölüm oluşturur. Tanpınar'ın “Güzeli daima sevdiğimi, onu insan kaderinin tek iyi tarafı olarak gördüğümü söyleyeyim”⁴¹¹ dediğini hatırlayacak olursak, onun güzeli/estetigi ve dolayısıyla sanatı romanlarının temel izleği olarak karşımıza çıkarmasını yadsımayız. Bu bölümde Tanpınar'ın her bir sanat dalına ayrı ayrı vakıf olduğunu ve bu sanatların inceliklerini bize ustalıklı yansıttığını görürüz.

Yazı levhaları, başlı başına karakteristik eşyalardır. İslam medeniyetinin estetik algısı, bu medeniyete aitlik hissi veren temsil gücü, hüsn-i hat sanatının gelişim sürecini içinde barındıran tarihi ve geleneksel hayatın mühim bir süs ögesi olması yazı levhalarının karakteristik özelliğini ihtiva etmektedir. Tanpınar'a göre hat levhaları “mazi kokusu”na sahip eşyalar olup “tarih içinde kendi kokumuz”⁴¹²dur. Bu levhalar geleneksel hayatın içinden bir nefes olup onun canlılığını ve devamlılığını sağlar. Tanpınar bu çerçevede ele aldığı tabloların bazısına şahsiyet giydirmiştir. Misalen “amentü” levhası, anlamından mülhem “inanmak” ile ilişkilendirilmiştir. Tanpınar, Mümtaz'ın Nuran ile evliliklerine olan inancını kaybetmesini, onun amentü levhasından gözlerini ayırmasıyla birlikte ele almıştır. Yazarın burada sıradan bir hüsn-i hat tablosu seçmek yerine “amentü” levhası seçmesi tesadüfi değildir. Bu levha romanda “inanç” hüviyeti ile bir şahsiyet teşkil etmektedir. Bu ve bunun gibi diğer levhalar olan “hüvessemiulalim”, “innahu min Süleymana”, “Lutf u kerem-i hazret-i Mevla ile geçtik” yazıları metnin içerisinde hususi olarak açıklanmıştır. Burada “amentü” levhasını örnek teşkil etmesi açısından tekrar ele aldık, diğer levhaların detaylarına girmeyeceğiz.

Romanlarda ele alınan resim tabloları Tanpınar'ın donanımlı bir resim bilgisine sahip olduğunu ve bir ressam edasıyla renklere hükmettiğini gösterir. Tanpınar, bir ressamın fırça darbeleriyle yaptığını kelimelerle yapar. Tanpınar'ın resim sanatına dair dikkatlerinin rastlantısal olmadığını, onun günlüklerinde aldığı notlarla, mektuplarında yaptığı göndermelerle, gazete yazılarında ressamlar ve sergilere dair geliştirdiği

⁴¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Varlık**, nr. 377, 1 Aralık 1951, s. 5-7; **Y.G.**, s. 347.

⁴¹² Tanpınar, **H.**, s. 137.

yorumlar ile temellendirerek açıkladık. Tanpınar'ın romanlarında ele alınan resim tabloları, onun etkisinde kaldığı çoğu Fransız olan empresyonist ve ekspresyonist ressamların tablolarından esintiler taşır. Bunları tabloların renkleri ve çizgilerine varıncaya kadar detaylandırılmış tasvirlerinden ve bu resamlara yaptığı atıflardan anlarız. Hülâsa bu bölümde, resim sanatının empresyonizmden ekspresyonizme geçiş sürecini, resim tabloları üzerinden okuruz. Bu tablolar, bu akımların temsili formları olup resim sanatındaki bu gelişme ve değişme sürecine işaret eder.

Enstrümanlar, tezimizin en yoğun bölümünü ihtiva eder. Tanpınar'a göre milli ve kültürel kimlik oluşumuna doğrudan etki etmekte olan müzik, ferdî ve içtimaî dünya görüşü ve hayat tarzını yansıtmaktadır. Klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği bu çerçevede şekillenmiştir. Bu bölümde hem doğu medeniyetinin hem batı medeniyetinin müziklerini icra eden enstrümanlarla karşılaşırız. Bu enstrümanların her biri, bir medeniyet eşyası olması dolayısıyla önem arz eder. Ney, kudüm, tambur, ud, def, kemençe doğu medeniyetini temsil etmekte iken, keman, gitara, mandolin, balalayka, saksafon, banjo ve piyano Batı medeniyetini temsil etmektedir.

Tanpınar, müziğin evrensel bir estetik ifade imkanı olmasından hareketle farklı kültürler ve milletler arasında ortak ruh iklimi kurarken de müzikten faydalanır. Bu hususta Tanpınar, müziğin birleştiricilik vasfından yola çıkarak müziği karakterler arası ilişkilerde, yer yer bağlayıcı unsur olarak ele alır ve müziğe “tek anlaşma noktası”⁴¹³ olarak dikkat çeker. Müzik, farklı yaratılışta insanları bir araya getirme özelliğinin dışında, kahramanların ikilemini ve doğu-batı çatışmasını yansıtmaları açısından da önem teşkil eder. Suat'ın ruh bunalımlarının ve ikilemlerinin kemana giydirilmiş bir şahsiyet olarak karşımıza çıktığını hatırlayacak olursak bütün bu enstrümanların mûsikî değerinden başka ikinci bir anlam taşıdığını görürüz. Bunları metnin içinde detaylı bir anlatımla sunduğumuz için burada tekrar bahsini etmeyeceğiz. Hülâsa bu bölümde mûsikî, eşyalar üzerinden hem sanatsal yönüyle, hem gelişim süreci içerisindeki tarihi değeri ile, hem medeniyetlerin kimliğini bünyesinde

⁴¹³ Tanpınar, **A.K.**, s. 129.

barındırması itibariyle, hem de karakterlerin bu eşyalar ile kurduğu ilişkiler ağı çerçevesinde örneklerle incelenmiştir.

“Gündelik Hayat Eşyası” bölümünün “Kıyafetler” başlığı altında ele aldığımız ele aldığımız kıyafetlerin çeşitliliği, dönemin içinde bulunduğu kozmopolit hayatın temsilini yapar. Cumhuriyet döneminin getirdiği yenilikler, düşünce yapısı ve hayat tarzında pek çok değişikliğe sebebiyet vermiştir. İnsanlar kılık kıyafetiyle inancını, kültürünü, düşüncesini yansıtmaktadır. Batılılaşma sürecinde ortaya çıkan modayı takip etme hâli Tanpınar’ın romanlarında kıyafetler etrafında ustalıkla ele alınmıştır. Envai çeşit kıyafetle karşılaştığımız bu romanların dönemin sosyal, siyasal ve kültürel hayatın meselelerini ele aldığından da yola çıkarak, biz bu bölümde kıyafetlerin dönemin değişim ve dönüşümü hüviyetinde bir şahsiyet ihtiva ettiğini gösterdik. Bununla birlikte karakterlerin davranışlarını belirlemede bir etken olarak karşımıza çıkan kıyafetlerin, bir eşya olmaktan ziyade birer hüviyeti karşıladığını ve bir şahsiyet edasıyla romanların atmosferini ördüğünü gördük. Kıyafetlerin sembolik anlamda dahi kullanımları olduğunu ve Tanpınar’ın romanlarını zengin bir anlatım ve güçlü bir edebiyat dili ile kaleme aldığı sonucuna vardık. Saatleri de dönemin değişen ve dönüşen şartları neticesinde şekillenen zihniyetlerin yansıması olması ve sembolik bir anlatımla sunulması dolayısıyla bu bölümde ele aldık.

Bu çalışmamızda, ele aldığımız eşyalar ile Tanpınar’ın romanlarında eşyaların öylesine değinilmiş, sıradan nesnelere olmadığını göstermek istedik. Bu savımızı, temellendirdiğimiz noktalar üzerinden açıkladık. Günümüzde Tanpınar üzerine yapılmış birçok çalışma mevcut olmasına rağmen, eşyaların tek tek tespiti ve tasnifi neticesinde şekillenmiş tahlilini içeren bir çalışma bulunmamaktadır. Bu çalışmanın Türk edebiyatına ve Tanpınar araştırmalarına bir katkısı olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKÇA

İncelenen Romanlar

- Tanpınar, Ahmet Hamdi:
- **Aydaki Kadın**, 3.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.
 - **Huzur**, 19. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011.
 - **Mahur Beste**, 10. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.
 - **Sahnenin Dışındakiler**, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012
 - **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 17. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.

Faydalanılan Kaynaklar

- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Suat'ın Mektubu**, haz. Handan İnci, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.

- Alimdar, Selçuk: **Osmanlı'da Batı Müziği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Aliş, Şehnaz: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sosyal Tenkit", **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar**, haz. Sema Uğurcan, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003.
- Alvan, Türkân, M.Hakan Alvan: **Saz ve Söz Meclisi: Şiir ve Mûsikî Medeniyetimiz**, İstanbul, Şule Yayınları, 2016.
- Andı, M. Fatih: "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarından Birisi Olarak Hat Sanatı", **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul, nr. 32, 2004.
- Aytaç, Gürsel: **Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler**, 3.bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2012.
- Bachelard, Gaston: - **Mekânın Poetikası**, çev. Alp Tümertekin, 4. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.
- **Sürenin Diyalektiği**, çev. Emine Sarıkartal, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.
- Bergson, Henri: **Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme**, çev. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul, Dergah Yayınları, 2017.
- Beyatlı, Yahya Kemal: **Rübâiler**, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1963.
- Engin, Ertan: "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında 'Resim' ve 'Mimari'", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)**, Volume 2 / 8, Summer 2009.

- Eskin, Şerif: **Zaman ve Hafızanın Kıyısında**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- Fethi Naci: **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Feldman, Walter: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, **Kitap-lık**, S. 34, 1998.
- Gökşen, Erol: “Tanpınar’ın Kitaplarına Girmeyen Bir Yazısı”, **Dergâh Dergisi**, S. 307, 2015.
- Görgün, Tahsin: “Kur’an”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, C. 26.
- Hökelekli, Hayati: “Şahsiyet”, **TDV İslam Ansiklopedisi**.
- Işın, Ekrem: “Ahmet Mithat Efendi ve Gündelik Hayatın Pratik Bilgisi: Âdâb-ı Muaşeret”, **Tarih ve Toplum**, İstanbul, İletişim Yayıncılık, C. 8, 1987, S. 44
- Kahraman, Hasan Bülent: “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi”, **Doğu-Batı**, S. 11, Mayıs-Temmuz 2000.
- Kaplan, Mehmet: “Bursa’da Zaman”, **Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, 21. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012
- Karaca, Nesrin Tağızade: **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî**, Ankara, Hece Yayınları, 2005.
- Mimaroğlu, İlhan, **Müzik Tarihi**, 12. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2017.

- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, 25. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, C. I, 2012.
- Narlı, Mehmet: **Şiir ve Mekan**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2014
- Özcan, Nezahat: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm”, **AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 14, 2014, S. 3.
- Özel, Mustafa: “Ne içindedir mekânın ne de büsbütün dışında?”, **Dergâh**, İstanbul, Şubat 2018, S. 336.
- Pamuk, Orhan: **Öteki Renkler**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Sağlık, Şaban: “Bir Şahsi Nizamın Peşinde Estetiği ve Felsefeyi Arayan Adam: Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Hece Dergisi**, Ankara, S. 61, 2002.
- Samsakçı, Mehmet: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”, **T.C. İ.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul, 2005.
- Şentürk, Rıdvan: **Müzik ve Kimlik**, İstanbul, Küre Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: “Antalyalı Genç Kıza Mektup”, **Tanpınar’ın Mektupları**, haz. Zeynep Kerman, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- **Beş Şehir**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1968.
- “Her Şey Yerli Yerinde”, **Bütün Şiirleri**, 13. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Edebiyat Üzerine Makaleler, haz. Zeynep Kerman, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

- “Avize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir”, **Şadırvan**, nr. 4, 22 Nisan 1949.

- “Eski Şairleri Okurken”, **Tasvir-i Efkar**, nr. 4795, 25 Ağustos 1941.

- “Şiir ve Rüya II”, **Ülkü**, nr. 57, 1 Şubat 1944.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, 7. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Hep Aynı Boşluk, der. Erol Gökşen, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

- “Eski Şiirimize Dair”, **Bugün**, nr. 3, 1938, s. 2.

- “Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele”, **Bugün**, nr. 12, 14 İlkteşrin [Ekim] 1938.

- “Mısralar Arasında 17. Asır Şairlerinden Naili’nin Bir Günü”, **Türk İllüstrasyonu (L’Illustration de Turquie)**, nr. 64, 31 Temmuz 1937, s. 9-10.

- “Müzesiz Ülke”, **Yeni Adam**, nr. 55, 17 Kânunusani [Ocak] 1935, s. 3.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, haz. Abdullah Uçman, 19. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Yaşadığım Gibi, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.

- “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Varlık**, nr. 377, 1 Aralık 1951.

- “Bir Resim Sergisinde”, **Cumhuriyet**, nr. 7352, 7 Şubat 1945.

- “İbrahim Paşa Sarayı Meselesi”, **Cumhuriyet**, nr. 8341, 6 Kasım 1947.

- “İsmail Dede”, **İstanbul**, Mart 1954, nr. 5

- “İstanbul Konservatuarı ve Mûsikîmiz”, **Tasvir-i Efkâr**, nr: 4652-296, 17 Mart 1941.

- “İstanbul’un Mevsimleri ve San’atlarımız”, **İstanbul**, 1953, s. 59-79.

- “Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık”, **Cumhuriyet**, nr. 9510, 25 Ocak 1951.

- “Notre-Dame’da Başiboş Düşünceler”, **Cumhuriyet**, nr. 10658, 31 Mart 1954.

- “Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar”, **Cumhuriyet**, nr. 12965, 6 Eylül 1960.

Tercüman, Çilem:

Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940), İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Törenek, Mehmet:

Başka Hayatlar Peşinde, 2. bs., İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2012.

Kur’an-ı Kerim, 27/Neml, 30.

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2005.

İnternet Kaynakları

(çevrimiçi)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5ad7438cae9910.46586751. 19 Nisan 2018.

(çevrimiçi)<https://tr.0wikipedia.org/wiki/Dışavurumculuk>. 30 Ağustos 2018.

(çevrimiçi)<https://tr.wiktionary.org/wiki/hotoz>. 17 Aralık 2018.

(çevrimiçi)<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvxLBza2FycGlu>. 17 Aralık 2018.

Sibel Yılmaz, “Tanpınar'ın Solmaya Mahkûm Ettiği Kötülük Çiçeği: Suat”, (çevrimiçi)https://www.academia.edu/4985579/Tanpınarın_Solmaya_Mahkum_Ettiği_Kötülük_Çiçeği_Suat_Huzur_Romanında_İntihar_Teması . 20 Kasım 2018.

(çevrimiçi)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=FETİŞİZM. 17 Aralık 2018.