

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**



**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN**  
**ESERLERİNDE ŞEHİR KÜLTÜRÜ**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN**                      **HAZIRLAYAN**  
**Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ**      **Sümeyye DİNLER**

**MALATYA 2018**

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE ŞEHİR KÜLTÜRÜ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN  
Sümeyye DİNLER

Danışman

Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ

Malatya, 2018

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE  
ŞEHİR KÜLTÜRÜ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN  
DOÇ. DR. Ebru BURCU YILMAZ Sümeyye DİNLER KÖKSAL

Jürimiz 04.10.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu ~~yüksek lisans/~~ doktora tezini (oybirliği ~~le~~oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Türk Dil ve Edebiyatı Anabilim, Sanat ve Estetik Bilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

imzası

1. Prof. Dr. İbrahim Kavaz

2. Prof. Dr. Tarık Özcan

3. Prof. Dr. İsmail Datar

4. Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ

5. Dr. Öğr. Üyesi A. Faruk Güller

İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım “AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE ŞEHİR KÜLTÜRÜ” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Sümeyye DİNLER



## ÖNSÖZ

Kadim şehir kavramının anlamlandırılmasında edebiyatın doldurduğu büyük boşluk yadsınamaz. Edebî metinler tarih boyunca toplum hayatını ve insan ruhunu anlatan önemli kaynaklar olmuştur. Türk edebiyatında da edebî metinlerin toplumsal hayatın aydınlatılması konusunda yeri önemlidir. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın fikir hayatı boyunca şehir ve şehir kültürü üzerine yaptığı tespitler ve getirdiği çözüm önerileri günümüz modern şehirlerine de ışık tutacak mahiyettedir. Tanpınar, şehir olgusuna muhafazakâr ve modern bir bakış açısıyla yaklaşır. Onun realist bir tavırla geçmişi reddetmeden geleceğe uzanan fikir yapısı modernliği ithal eden şehri düzene sokmada ideal bir tutum olarak görünmektedir.

Tanpınar'ın romanları, hikâyeleri, şiirleri, denemeleri, mektupları ve günlüklerinde şehir üzerine fikirlerini bulmak mümkündür. Modernizmin şehir olgusuna tesiri, geleneğin şehirle ilişkisi ve bütünüyle şehir kültürü Tanpınar'ın eserlerinde ele aldığı meselelerdir. Şehrin ve şehir kültürünün kapsamına giren her mesele, Tanpınar'ın zihnini meşgul etmiştir. Tanpınar, eserlerinde tarihî yapılar, kültürel olgular, şehrin doğal yapısı ve şehirlinin tutumu ile ilgili değerlendirmelerde bulunur. Tanpınar'ın görüşlerinden hareketle ideal bir şehir yapısının özelliklerini belirlemek mümkündür. Bu çıkarımlar aracılığıyla mevcut düzende eksik ya da yanlış olanın tespitini yapmak daha da kolaylaşacaktır.

'Giriş', üç ana bölüm ve 'Sonuç'tan oluşan bu çalışma, Tanpınar'ın şehri eserlerinde kullanım biçimi ve şehre dair mevcut ve ön görülen problemlerin tespitini kapsamaktadır. Çalışmanın 'Giriş' kısmı şehir tarihi, şehir kültürü ve şehir olgusunu açıklayan bir muhtevaya sahiptir. Edebiyat ve şehir ilişkisinin Türk edebiyatındaki örneklerinden de bahsedildiği 'Giriş'te Tanpınar'ın şehri ele alma biçimine dair çalışmanın sonraki bölümlerine hazırlayıcı mahiyette bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümü Tanpınar'ın eserlerinde şehre dair eserlerinde yer verdiği unsurların tespiti ve bu unsurların şehirle olan münasebetinin yorumlanmasına ayrılmıştır. Şehri oluşturan maddi ve manevî unsurlar olarak kategorize edilen bu bölümde Tanpınar'ın bu unsurlara yüklediği anlam ele alınır. Her ne kadar şehre dair fizikî ve manevî özellikleri birbirinden keskin çizgilerle ayırmak zor olsa da bu ayırım gereklidir. Şehirdeki her fizikî oluşumun manevî bir yönü olduğu gibi her manevî yapının da fizikî bir bütünlüğü vardır.

İkinci bölüm şehirli konusunu ele alır. 'Şehirli' başlığını taşıyan bu bölümde Tanpınar'ın şehri anlamlandırmasında insanı koyduğu yer hakkında tespitler ve yorumlar

mevcuttur. Satır aralarında yakalanan Tanpınar'ın şehir ve şehirli ilişkisine dair fikirlerinin yer verildiği ikinci bölümde dört alt başlık mevcuttur. Bunlar; 'Manevî Şahsiyetleri', 'Hayatın İçinde Şehirli', 'İdeal Şehirli' ve ' Bir Şehirli Olarak Tanpınar'dır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Tanpınar'ın eserlerinde eleştiriye tâbi tuttuğu meseleler ve problemlerin çözümü için yaptığı teklifler mevcuttur. Tanpınar'ın eleştirirken kullandığı ölçütlerin de açıklandığı üçüncü bölümde teklifler kısmında açıklayıcı bir üslup benimsenmiştir. Tanpınar'ın eleştiri yöntemi ve ölçütleri yine Tanpınar'ın fikrî yapısı referans alınarak yorumlanmıştır. Teklifler kısmında ise Tanpınar'ın doğrudan gereklilik kipiyle ifade ettiği durumlara yer verilirken aynı zamanda Tanpınar'ın benimsediği fikrî alt yapıdan yola çıkılarak çözüm önerilerine dair tespit ve değerlendirmelere yer verilmiştir.

Doktora tez çalışması boyunca bana her türlü destekte bulunan, emeklerinin karşılığını asla ödeyemeyeceğim danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ'a şükran borçlu olduğumu bildirir, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tez çalışması boyunca titiz incelemeleri ve kaynak temini konusunda desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Taner TATAR'a ve Dr. Öğrt. Üyesi Ahmet Faruk GÜLER'e teşekkürlerimi sunarım. Fikirleri ve kaynak önerileri ile bana yardımcı olan Prof. Dr. Songül TAŞ, Dr. Öğrt. Üyesi Taner NAMLI ve Dr. Öğrt. Üyesi Ferda ATLI'ya da ayrıca teşekkür ederim.

## ÖZET

21. yüzyılda bir problem kaynağına dönuşen şehir ve bu problemde sıkışan insan için çözüm yolu arama adına çıkılan yolda edebiyat ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rolü yadsınamaz. Edebiyat toplumu ve insan duygularını yansıtmada en iyi araçtır. Tanpınar ise geleneksel şehir hayatı hakkında düşünen ve onu yaşayarak hisseden bir edebiyatçıdır. Tanpınar, edebiyatçı kimliği ile şehir ve insan ilişkileri üzerine kafa yormuş bir aydındır. Tanpınar'ın şehre ait değerleri koruma ve geliştirmeye dair çözüm önerileri dikkate değerdir. O geleneksel ile yeni olanın harmanlanmasında realitenin önemini vurgular.

Bu çalışmada Tanpınar'ın eserlerinde şehre bakış açısı ve şehri bir sorunsal haline getiren etkenlerle ilgili yorumları tespit etmek amaçlanmıştır. Tanpınar'ın şehre dair yorumlarından hareketle hâlihazırda mevcut olan sorunların çözümlerine dair bir yorum getirmeye çalışılmıştır. Çalışmada Tanpınar'ın şehre dair unsurları eserlerine taşıma tarzı ve bunun anlamı tartışılmıştır.

Tanpınar'ın şehre edebiyatçı kimliği ile yaklaşımı romanları ve diğer eserlerinden hareketle tespit edilmeye çalışılmış, ulaşılan sonuçlar yorumlanmıştır. Tanpınar'ın eserlerinde şehrin çehresini tanımlayan ve tasvir eden anlatımlar ile şehir gelişimine etki eden yanlış uygulamaların eleştirilerin de var olduğu görülmektedir. Tanpınar, eleştirilerinin yanında olması gerekeni bazen doğrudan bazen dolaylı olarak muhakkak anlatmaktadır. Tanpınar'ın eserlerini tetkikle şehre dair eleştiriler ve onlara getirilen teklifler yorumlanmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şehri algılama ölçütüne göre maddî ve manevî bir bakışının olduğunun tespitinden sonra bu unsurlar belirlenmiş ve değerlendirilmiştir. Tanpınar'ın şehre dair değindiği maddî unsurlar şehrin çehresini yansıtan fizikî âleme ait unsurlar olup görüneni temsil etmektedir. Manevî unsurları ise Tanpınar, şehrin tarihinin, hafızasının ve dinamiğinin göstergeleri olarak kullanır. Tanpınar, şehri bir bütün olarak ele alarak şehirliyi de şehrin mühim bir parçası haline getirir. Çalışmada Tanpınar'ın yorumlamasında şehirlinin şehri bütünleyen yönüne değinildikten sonra eleştiriler ve tekliflerin değerlendirilmesine geçilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Şehir, edebiyat, Ahmet Hamdi Tanpınar, mimarî, gelenek, şehirli.

## ABSTRACT

Literature and especially the writings of Ahmed Hamdi Tanpinar play important roles in the journey set out upon to find a solution to 21st century problems and the plight of the human beings who are mired in them, in particular, the city, which became a source of the problems. Literature is the best means for reflecting on human beings' feelings and society. Tanpinar is a litterateur who experiences and reflects upon traditional city life. As a literary intellectual who ponders on the relationships between city life and human beings, Tanpinar offers a solution to protect and develop the values that belong to the city. He emphasizes the importance of acknowledging reality in the matter of intermingling the modern and conventional.

This study aims to elucidate Tanpinar's comments on the factors that make the city a problem and his perspectives on the city as a human habitat. As such it offers an interpretation of the existing urban problems from the perspective of Tanpinar's ideas about the city. Tanpinar's style of articulating the elements of the city and their meaning are discussed in the study.

Tanpinar's literary treatment of the city in his novels and other works is explicated and interpreted. His works reveal current views of the city and the criticisms leveled against it for its mismanagement, which have affected the development of city. Along with his criticisms, Tanpinar provides recommendations for improvement, either directly or indirectly, and his solutions can be found by analyzing his works.

In this study, Tanpinar's perspectives on material and nonmaterial elements of the city are defined and evaluated. The material elements that Tanpinar mentions are those that reflect the appearance of city and belong to physical world. Tanpinar uses nonmaterial elements as symbols that define the history, memory and dynamics of city. Tanpinar handles the city as a whole and treats citizens as an important part of city. In the study, after discussion of the integral experiences of city people, Tanpinar's criticisms and solutions are evaluated.

**Key Words:** City, literature, Ahmet Hamdi Tanpinar, architecture, custom, townsman.



## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ: ŞEHİR VE EDEBİYAT .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE ŞEHİRİ OLUŞTURAN UNSURLAR

1.1. Şehri Oluşturan Maddî Unsurlar.....	28
1.1.1. Mimarî ve Devamlılık .....	28
1.1.2. Konaktan Apartmana Değişen Dinamikleriyle Ev .....	51
1.1.3. Toplanma Mekânları: Kahvehâneler .....	63
1.1.4. Şehrin Sesleri.....	73
1.1.5. Hafızanın Kodları Kokular .....	81
1.1.6. Şehirde Tabiat Abideleri ve Motifleri: Ağaçlar ve Çiçekler .....	85
1.2. Şehri Oluşturan Manevî Unsurlar .....	91
1.2.1. Hafıza Mekânları .....	91
1.2.1.1. Şehirler ve Hafızaları.....	93
1.2.1.2. Hafızanın Çağrışımları Eşyalar .....	100
1.2.2. Gelene-ek .....	109
1.2.2.1. Türbe Geleneği .....	119
1.2.2.2. Mezarlıklar .....	121
1.2.3. Şehrin Dokusu .....	125
1.2.4. Şehirde Bir İç Dinamik: Mahalle Kültürü .....	142
1.2.5. Musiki.....	149
1.2.6. Beşikten Mezara Konut.....	163
1.2.7. Şehrin Manevî Çehresinin Değişimi.....	167

### İKİNCİ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR VE ŞEHİRLİ KİMLİĞİ

2.1. Manevî Şahsiyetler .....	182
-------------------------------	-----

2.2. Hayatın İçinde Şehirli .....	190
2.3. İdeal Şehirli .....	197
2.4. Bir Şehirli olarak Ahmet Hamdi Tanpınar .....	201

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞEHRE DAİR TESPİT ETTİĞİ SORUNLAR VE SUNDUĞU ÇÖZÜMLER

3.1. İşe Baştan Başlamak: Şehir Eleştirisi .....	206
3.1.1. Medeniyet Değişimi ve Zihniyet Yanılgıları .....	208
3.1.2. Mimariye Dair Eleştiri .....	214
3.1.3. Şehre Yapılan Suni Müdahaleler .....	217
3.1.4. Bürokrasi .....	220
3.1.5. Yeniliklere Dönük Eleştiri .....	227
3.1.6. Özeleştiri .....	228
3.2. Geleceğe Gönderilen Mektup: Öneriler/Teklifler .....	230
SONUÇ .....	245
KAYNAKÇA .....	259

## KISALTMALAR

AK	: Aydaki Kadın
çev.	: Çeviren
akt	: Aktaran
ED	: Edebiyat Dersleri
EÜM	: Edebiyat Üzerine Makaleler
G	:Günlükler
H	: Huzur
HAB	: Hep Aynı Boşluk
haz.	: Hazırlayan
Hk	: Hikâyeler
M	: Mektuplar
MB	: Mahur Beste
MS	: Mücevherlerin Sırları
s.	: Sayfa
S	: Sayı
SAE	: Saatleri Ayarlama Enstitüsü
SD	: Sahnenin Dışındakiler
Ş	: Şiirler
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vb	: ve benzeri
YK	: Yahya Kemal
YKY	: Yapı Kredi Yayanları
ODATET	: On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi

## GİRİŞ: ŞEHİR VE EDEBİYAT

"Şehir havası insanı özgürleştirir"

Şehrin doğuşu insanlık tarihi ile neredeyse eş zamanlıdır. Asırlar boyunca şehir, hem fizikî hem de kültürel bakımdan değişim geçirmiştir. İlk kurulan şehirlerden, yapay yollarla inşa edilen şehirlere kadar şehir yapısı bilhassa kültürel açıdan değişime uğrar. Şehrin modern ve postmodern dönemde bir sorunsal olarak görülmesi geçirdiği aşamalarla doğrudan ilgilidir. Modernizmle birlikte insan ve şehir arasına giren insan dışı unsurlar, insanı şehir sahnesinde bir figürana dönüştürür. Bu sebeple şehrin anlamı, tanımı ve tarihçesi günümüz modern şehirlerini anlamlandırma açısından önemlidir. Şehrin binlerce yıl öncesinden 21. Yüzyıla gelişinde kat ettiği aşamaların bilgisi, şehirlerin almış olduğu son şekil hakkında açıklayıcı olacaktır.

“Şehir” kelimesinin sözlük anlamı “*büyük belde, büyük kasaba, medine-i kebire*”dir (Şemsettin Sami, 2009: 790) ve kelime Farsça kökenlidir. Bununla birlikte şehir ile eş anlamlı olarak bilinen ve bugün birçok sözlükte, şehir kelimesine karşılık gelen kent kelimesi vardır. Kent, etimolojik olarak Soğdca bir kelimedir. Eski Türkçede de kullanılan kent, *Dîvânu Lüğât’it-Türk*’te yer alır. Kelime, *Dîvânu Lüğât’it-Türk*’te “*şehir, kasaba, kale*” (*Kaşgarlı Mahmut, 2015: 703*) olarak geçer. Kelimenin kant, ken şeklinde kullanımları da vardır. ‘Balık’ ve ‘ordu’ kelimeleri de Türkçe de şehir anlamına karşılık gelen sözcüklerdir (Gültekin, 2017: 21). Sözlük anlamında kent ve şehir birbiri ile eş anlamlı görünse de günümüzün modern-postmodern karışımı olan dünyasında kavramsal olarak farklılık arz eden kelimelerdir. Şehir, geleneksel anlamda, kadim bir tarihe ve köklü bir kültüre sahip olan yerleşim birimi anlamına gelmekte iken, kent modernizmin dönüştürdüğü, ruh ve kutsaldan uzak mekanik bir yapıyı çağrıştırmaktadır. Mehmet Ali Kılıçbay, şehir ve kent arasındaki kavramsal farklılaşmayı şöyle açıklar:

*Bir ilk farklılaşma açısı olarak, bazı kentler bana erkekmiş (onlara kent diyorum), diğerleri de dişiymiş gibi (onlara da şehir diyorum) gelmektedir. Uygarlığı da dişi bir olay olarak gördüğüm için, ayırım kendiliğinden netleşmektedir. Bana göre şehirler uygarlık yanları ağır basan yerleşim yerleri, kentler ise daha çok insan ve bina yığılmaları olarak ortaya çıkmaktadır (2000: 14).*

Kent ve şehir kelimeleri arasında oluşan bu farklılaşma, şehrin tarih içinde yaşadığı dönüşümden kaynaklanmaktadır. Buradaki temel etken modernizmdir. Şehirleri kent yapan modernizmin materyalist ve gelenek karşıtı tavrıdır, demek yanlış olmayacaktır. Batı dillerinde şehrin karşılığı ise İngilizcede ‘city’, Latince de “civitas”tır. Burada dikkat çeken

nokta İngilizcede medeniyet anlamındaki ‘civilization’ kelimesinin Latincedeki şehir karşılığı olan ‘civitas’tan türetilmiş olmasıdır. Yani şehir, medeniyetin temeli ve merkezidir.

Nüfusunun tarım dışı faaliyetlerde çalıştığı, daha çok ticaret erbabı ve idarenin ikamet ettiği bir yerleşim birimi olarak tanımlanan şehrin tarihi M. Ö. 40.yy’a dayanmaktadır. İlk şehirlerin çıkış yeri olarak Mezopotamya işaret edilmektedir. Tarih öncesi dönemdeki bir yerleşim biriminin şehir olarak adlandırılmasında her ne kadar zorluklar yaşanıyor olsa da birtakım ipuçları vasıtasıyla şehir kabul edilen yerleşim birimleri mevcuttur. *“Childe’a göre, uzmanlaşmış bir zanaat kesiminin varlığı kent olgusunun en belirgin ölçütlerinden biri[dir]”* (Huot, 2000: 30). Şehir olarak adlandırılan yerleşim biriminin Batı’daki tarihçesi Antik Yunan dönemine dayandırılabilir. Antik Yunan’da köy veya kasabadan şehre dönüşümün aşamaları görülebilmektedir. Şehir, insanların ‘topluluk’ olabildikleri yer olmuştur. *“Yabancıların kalabalıklar içinde yaşamasının en belirgin yer olduğu ve aralarındaki ilişkilerin de özel anlam kazandığı ortam şehir ortamıdır”*(Sennett, 2013a: 60). Şehirle birlikte insan bilinçli ve dinamik bir toplum olma sıfatını kazanmıştır. Şehir faaliyetlerinden birisi olan kayıt altına alma işlemi şehrin tanımlayıcı özelliklerinden biridir. Sanatsal faaliyetler veya idarî işlemler yoluyla kullanılan kayıt altına alma, şehre kalıcılık vaat eder ve ona bir kimlik kazandırır. *“Kayıtlarla birlikte yaşamak ve kayıt için yaşamak kentsel varoluşun en büyük damgası[dır]”* (Mumford 2013: 123). Kayıt altına almak şehir toplumuna zaman ve mekân açısından daha geniş bir ortam sunmaktadır. Geçmiş ve geleceği bir arada görebilmeye imkân tanıyan kayıtlama işlemi sağlam bir kültürel alt yapı oluşturur. Şehir, büyük bir depolama alanı olarak düşünülebilir; insan deposu, kültür deposu hatta zaman deposu.

Dinî otoritenin güçlü olduğu Ortaçağ’da şehirlerin yapısı baskıcı bir ortamda değişime uğrar. Kilisenin gücü Ortaçağ şehirlerinin hayat biçimini bütünüyle etkiler. Toplum yapısı kilisenin otoritesinde şekillenir. *“Roma İmparatorluğu’nun çöküşünden sonra Batı Avrupa’daki tek güçlü ve evrensel birlik Kilise’[dir]. (...) sivri kulesi bir yolcunun uzaklardan gördüğü ilk şey[dir], haçtıysa ölmekte olan birinin gördüğü son şey”* (Mumford, 2013: 331). Şehirlerdeki dinî baskı ortamı kültürel gelişimin yönünü de belirler. Toplumdaki gelenek ve inanışların temeli dinî bir olguya dayanır. Ortaçağ’ın şehir hayatında diğer etkili öge ise ticarettir. Her alanda olduğu gibi şehirdeki ticarî hayat da kilisenin çizdiği sınırlardan etkilenmektedir. Ticaretin durgunlaşması, paranın değeri, ticareti canlandıran unsurlar ve pazarsız ekonomi sistemi Ortaçağ şehirlerinin gündemini meşgul eden meselelerdir (Pirenne 2014: 40).

Kent Batı'da asıl anlamını, Rönesans ile başlayıp Sanayi Devrimi'yle iyice olgunlaşan gelişmelerde bulmuştur. Sanayi Devrimi'nden sonra kentler üretimin ve tüketimin merkezi haline gelir. Fabrikasyon üretime geçilmesiyle kent merkezleri göç alan ve kalabalıklaşan bir yapıya dönüşür. Bu gelişmelerden sonra kentin anlamını yeniden yorumlamak gerekmektedir. Zira bir hareket ve kavram olarak "kentleşme" ortaya çıkmıştır. Sanayi devrimiyle gelişen yeni üretim tarzı üretim elemanı, ürünlerini sunabileceği bir pazar ve alıcı aramaktadır. Üretim ve tüketim üzerine kurulu bir kent anlayışı içinde yeni bir kentli nüfus doğar. Yeniyi ve yenilenmeyi ön plana çıkaran modernizm ile birlikte kent hayatının çehresi değişir ve kent dinamik bir yapıya bürünür. Kutsalı reddeden, maddî olana önem veren modernizm birey odaklı bir anlayışa sahiptir. Bu sebeple modern düşünce insan hayatını dizayn eden, kolaylaştıran ve zenginleştiren bir misyon taşır.

Modernizmi besleyen en önemli damar olarak kapitalizmi ele almak gerekmektedir. Arz ve talebe dayanan kapitalist ekonomi kentsel büyümenin zeminini oluşturan sistemdir. Kapitalist sistem ürün odaklıdır. Popüler kültürün kent insanının kültürü olmaya başladığı modern kentte maddiyat, gösteriş ve toplumsal kabul kaygıları ön plana çıkmıştır. Çevresi ve kurulu kent düzeni tarafından onay alma kentlinin başat kaygısı olmuştur. "*Kamusal insanın aktif bir ifade ileticisi olmaktansa başkasının ifadesine tanıklık etmesi halinde, kendisini daha rahat hissedeceği kolayca görülebiliyor*" (Sennett, 2013a: 256). Kentli, başkasının onayladığı durumların içinde bulunmakla rahat edebiliyordur. Bu sebeple modern kent insanının hayat amacı "sahip olmak" düzeyine indirgenmiştir. Modern kent insanının sahip olmak ya da olamamak arasında yaşadığı trajedi ve bu uğurda harcadığı enerji onun doğaya ve kendi ruhuna dönük yönünü ihmal etmesine sebep olmaktadır. Modern kent insanının aç bıraktığı ruhsal yönü bunalım olarak kendine dönecektir. 20. yüzyıla gelindiğinde kent artık ciddi bir sorun teşkil eder hale gelir. Bu aşamada modernizme karşı postmodernizm ortaya çıkar. Modernizmin katı kuralcı ve sınırlayıcılığına karşın postmodernizm, anarşi ve sınırların kaldırılmasını öne sürer. Postmodern kent tasarımında tek düze ve işlevsel mekânlara yer yoktur. Postmodern mimarîde mekân kendi ifadesini arar. Postmodern kent tasarımı gelenek ile güncel olanı bir arada görmek ister.

Rönesans'ın devamında gerçekleşen Sanayi Devrimi'yle birlikte kentlerin anlamı değişir. Seri üretime geçilmesiyle ekonomik anlamda yaşanan bu köklü değişim kentlerin sosyal yapısını da büyük oranda değiştirmeye başlayacaktır. Kent, artık tüketim olanaklarının çokça bulunduğu bir yer olarak görülür. hayatın birer parçası niteliğinde olan tüm maddelerin nesneleşmesiyle kentlerde "üretim', 'yaratma'nın yerini almaya yüz tut[maktadır]" (Cucho,

2013: 102). Tüm kent hayatı üretim hareketleri çerçevesinde düzenlenmeye başlar. Üretimde sadece nicelik yani daha fazla olması ilkesi ile hareket edilir. Bu, yeni bir kent kültürünün oluşmasını tetikleyen başlangıçtır.

*Endüstri toplumunun ve onun içerdği kentin özellikleri şunlardır: Sosyal dönüşümün hızlı bir tempoda gerçekleşmesi, gerek ekonomik gerekse bunun dışındaki mesleki iş bölümünde uzmanlaşma, değer ve dünya görüşü konularında çoğulculuk ve bir yandan sosyal katmanların skalasında iniş - çıkış şeklinde, diğer yandan da ilişki gruplarının yatay değişiminde görülen yüksek sosyal hareketlilik (Helle, 1996: 72).*

Kent kültürünü hız ve hareketlilikle tanımlamak kaçınılmazdır. Zira modern kentin temel felsefesi hız ve hareketliliklidir. Sözü edilebilecek tüm modern kent özellikleri ve tanımlamaları kaynağını bu iki kavramdan alırlar. Üretimin esası, katı düzen, gelenek karşıtlığı gibi modern kent özellikleri hız ve hareketliliğe dayalı ilkelere dayanır.

Modernizmin düşünsel altyapısı materyalizme dayanır. Modernizm, bilim ve bilgiyi esas alan bir gelişim anlayışına sahiptir. Modern toplumlar bilgi toplumları olarak adlandırılmaktadır. Görülebilen, pragmatik ve ampirik olanla ilgilidir. Modern olan, geleneğin somut dayanaktan yoksun, bağıllık esası olan ve rasyonel olmayan yapısına karşı çıkmakla kendine varlık alanı bulur.

*Geleneği antikçağda Aristo'nun kullanımından farklı bir anlamda yeniden inşa eden modern kültür onu kendinin dışındaki kültürler için kullandığında durağan bir yapı, kendisi için kullanıldığında ise dinamik bir süreç olarak tanımlar. Buna göre gelenek mevcut modern kültürün güncel ve konjonktürel yönlerinin ötesinde var olan her şeydir. Bu çerçevede her şeyin, geleneksel siyaset-modern siyaset, geleneksel eğitim-modern eğitim, gibi iki tipi vardır ve geleneksel olarak nitelenen tipler olumsuz ve karşı olunması gereken tiplerdir. Dolayısıyla gelenek tartışmaları, ya reddetme ya da savunma üstüne oturmuş söylemlerdir. (...) Kabaca gelenek, modern olmayandır (Aydın 2013: 51-52).*

Bilgi ve düşünmeyi temel alan modern toplumlarda bilinç ön plandadır. Duygu ve alışkanlıklar geri planda kalmalı, bilinç ve düşünce öne çıkarılmalıdır. Bu modernizmin katı kuralcılığının davranış biçimidir.

*Metropol farklılıklara bağımlı bir mahlûk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. Taşrada hayatın ve duyuşsal zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel (intellectualistic) olduğunu görürüz (Simmel 2009: 318).*

Modernizmin bilgi ve düşünceyi kullanımında maddî dünya ve görülebilen kaynaklar esastır. Buradaki anlam, insan zihninin dinamik oluşundan ziyade, sebep-sonuç ve çıkarımlara bağlı işleyişini ifade eder. Bu noktada akıl ve mantık arasındaki nüans devreye girer. “*Akılın (İntellect) usa (reason) indirgenmesi ve insan aklının (intelligence) modern dünyada kurnazlık ve zekilikle sınırlandırılması kutsal bilgiyi ulaşılmaz ve bir bakıma anlamsız kıl[mıştır]*” (Nasr 2012: 15). Modernizmde, devasa yapılar inşa edebilen, kusursuz bir işleyiş ağı

kurabilen insan zihni, varlığın girift yapısındaki bazı noktaları reddeder. Akledebilen bir zihin, dünyayı bütünüyle ele alması gerektiğinin farkında olmalıdır. Dünyayı yalnızca maddî, görünen ve faydacı boyutuyla ele alan zihin tamamen mantıksal hareket ediyor, potansiyelini bütünüyle devreye sokmuyor demektir. Modern insan dünyayı çözülmesi gereken mantıksal bir sorun olarak görür. Hayat idealini de bu noktada sınırlar. Onun ideali; “*dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürme, dünyanın her parçasını matematiksel formüllerle sabitleme[dir]*” (Simmel 2009: 319). Bütün bağlam problemin çözülüp çözülmemesindedir. Modern insan, problemleri çözebildiği ve hayatı hesaplayabildiği noktada ideale ulaşmış olur. Fakat insan bundan fazlasıdır.

Dünyaya maddî bir pencereden bakılarak oluşturulmuş modern kentlerde, değerlere nicelik boyutuyla yaklaşmıştır. Bu sebeple modern dünyada, insanın ilintili olduğu her olgu, ‘ederi’ ile değerlendirir. Modern dönem insanı tamamen nesnelleşen bir dünya ile karşı karşıyadır. Bir bedel karşılığı elde edilen ‘şey’lerle doludur etrafı. Elde ettiği fakat sahip olamadığı/sahiplenemediği şeyler modern insanın anlam dünyasında boşluklar oluştururlar.

*Bu durum ruhlarını kendi içlerinde izlediği yoldan saptıracak her şeyden mutlak bir biçimde kurtulmuş olan ilk Fransisken keşişlerinin mutlu yoksulluğunu nitelemek için kullanılan ‘Nihil ahertes onitii possidentcs (Hiçbir şeye sahip olmayanın her şeyi vardır)’ sözü tamamen tersine çevrilerek anlatılabilir. Çok zengin ve aşırı yük altındaki kültürlerde yaşayan insanlar ‘omnia ha- hentes, nihil possidentcs’ tirlir (Her şeye sahiptirler, hiçbir şeyleri yoktur) (Simmel 2009: 357).*

Modern insanın çevresinde çok fazla nesne, hareketlilik, bilgi ve imkân vardır fakat bunların birçoğu insan ruhundan uzağa düşer. Çünkü tüm bu modern olgular ‘nesnel tin’in ürünleridir. Tasarlanmış, genelleşmiş bir evrende yalnız bir figür olan insan kişiselliğini kaybeder. “*Modern insanlığın tipik sorunlu durumu bu şekilde ortaya çıkar: Anlamsız denemeyecek ama birey için çok da anlamlı olduğu söylenemeyecek muazzam sayıda kültürel unsur tarafından kuşatılmış olma hissidir bu*” (Simmel 2009: 357). Anlamlandıramadığı, tarihsel bir geçmişi ve değeri olmayan kültürel unsurlar tarafından kısıpaca alınmış olan modern birey kendine ait olmayan bir evrende bulunmanın sıkıntısıyla mücadele eder.

Modern kentlerin varoluş kodu, tüketmektir. Bütün kültürel unsurlar tüketmek üzerine kurulmuştur. Tüketim modernizmin gıdasıdır. Modern kentlerdeki mekanik düzen tüketim devam ettikçe işleyecek bir yapıda tasarlanmıştır. Çünkü modernizm, ihtiyaç dışı tüketimle ve bunu karşılayacak olan seri üretimle ortaya çıkmıştır. “*Tüketimcilik, yaşamın anlamının bir şeyler satın alma, önceden düzenlenmiş deneyimler yaşamak olduğunu öne süren, modern kapitalizm için etkin bir ideoloji olmuştur*” (Aydemir, 2013: 331). Modern hayatta tüketimin anlamı ‘ihtiyaçların giderilmesi’nden ‘ zevk alma’ya evrilmiştir. Tüketimi bir zevk ve eğlence



unsuruna çeviren insan, yenilenen bir eğlence dünyası arayışı içinde olmaktadır. Eğlence ve zevk de tüketilebilecek bir nesnel unsura indirildiğinde daima yenilenen bir eğlence anlayışı doğar. Buna bağlı olarak da eğlence ve zevk adına tüketim unsuru olamayacak herhangi bir değer kalmaz. Kültürel değerler, dinî oluşumlar, ruhsal âlem ve beden sağlığı modern insanın tüketim maddesi haline getirdiği değerler olur. Duygular, ailevi bağlar, aşk, dostluk, fedakârlık gibi kişinin manevîyatından akseden kavramlar da bir süre sonra birer tüketim malzemesine dönüşür. Her daim tüketecek daha fazla şey arayan modern insan, ruhsal tatminsizlik içinde çırpınan patolojik bir birey olur. Daha fazla tüketmek ister, fakat tatmin olamaz. Sahip olmanın anlamı modern insanda sonsuzlukla eş değer olmuş ve durmaksızın ‘daha fazla’ya işaret etmiştir.

*Korporasyona[lonca] ve komşuluğa bağımlılık hissetmeden kurtulan ‘özgürleşmiş birey’ kopmuş, yerinden olmuş ve acımasızca sahip olabileceği her şeyi isteyen bir güç atomu haline bürünmüştü. Mali ve siyasi güç arayışıyla birlikte sınır kavramı yok oldu. Çokluk sınırı, zenginlik sınırı nüfus artış sınırı, kentsel gelişme sınırı kayboldu (Mumford, 2013: 452).*

Bu noktada kapitalizmden bahsetmek yerinde olacaktır. Kapitalizmi kısaca kâr amacına yönelik, rekabete dayalı üretim modeli olarak tanımlamak mümkündür

Kapitalizm, Sanayi Devrimi’nden sonra, iş hayatında insan gücünün yerini makine gücünün almasıyla ortaya çıkmış bir üretim modelidir. “Bir bakıma kapitalizmi kestirme yoldan ‘teknolojik gelişme’ olarak adlandırabiliriz” (Fülberth, 2011: 103). Seri üretime olanak sağlayan makineli üretim ticaretin ve alım-satım işlevinin anlamını değiştirir. Sermayeyi önceleyen, emeği satın alınan bir meta haline getiren bu sistem, toprağa dayalı feodal sisteme göre üretim odaklıdır. Kapitalizm, ilk olduğu şekliyle tanımlanacak olursa “esas olarak kar amacı güden; kar etmek amacıyla yatırılan sermayenin birikimini sağlayan; bunun için üretime başvuran, ücretli emekle, maden sanayinde ve makine endüstrisinde üretilen makineleri kullanan toplumların işleyiş tarzı[dır]” (Fülberth 2011: 150). Zamanla kapitalizm, üretim ve kârı klasik ticaret tanımının dışına çıkararak, esas amaç haline getirmiştir. Toplumsal yapıyı büyük ölçüde etkileyen kapitalist ekonomik düzende, her olgu satılabilir hale gelir. Kapitalist ekonomik sistemin oluşturduğu ticaret erbapları için “her bireysel girişim, bildiğini okuma hakkını kendinde gören, kâr pesinde koşmayı her türlü toplumsal yükümlülükten üstün tutan ve diğer kendine yeterli parçacıklarla rekabet halinde olan ayrı bir varlıktır[r]” (Mumford 2013: 505). Kapitalizmin kâra yönelik saplantılı tutumu alışverişin ihtiyaçla olan sınırlılığını değiştirir. Kapitalist düzende girişimciler, kâr odaklı hesap yaptıklarından dolayı, ticari faaliyetlerinin, toplumsal etkisini göz ardı etmektedirler. Tüketimi ihtiyacın dışına taşıyan kapitalizm, kâr odaklı girişimleri destekler. İhtiyaç dışı fakat

toplumsal kabul etiketi taşıyan tüm ürünler kapitalizmin beslediği kaynaktır. Kapitalist ekonomik düzen, toplumsal ya da siyasi durumları, lehine çevirmek üzere takip eder. Kısaca kapitalizm, siyasi yıkımlardan, doğal afetlerden, toplumsal felaketlerden veya savaşlardan kârlı çıkmanın hesabını yapan bir ekonomik sistemdir. Kapitalizmin, tüketim alışkanlıklarını ihtiyacın dışına taşıması modernizmin materyalist bakış açısını destekler. Bu çerçevede manevî değer atfedilmeyen tüm eşyalar, yenilenmeye mahkûmdur.

Modernizm öncesi dönemde parayla satın alınmaya ihtiyaç duyulmayan olguların modernizmle birlikte parasal bir karşılığı olur. Hatta artık para ödemedi sahipliği olmayan şeyler haline gelirler. Eğlenmek, huzur bulmak, mutlu olmak, yuva kurmak ve itibar sahibi olmak bunlardan birkaçı olarak sıralanabilir. Modern kentlerde yaşamak parayla satın alınan bir şeye dönüşür. Tüm hayatî olanakların bir bedeli, parasal bir karşılığı vardır. Tüketim kent kültürünün başat imgesi haline gelir. Modern kentlerdeki insanları, hayatı tüketim odaklı algılamalarından dolayı ‘tüketim toplumu’ olarak adlandırmak mümkündür. *“Tüketim toplumu var olmak için nesnelere ihtiyaç duyar, daha doğrusu onları yok etmeye ihtiyaç duyar”* (Baudrillard 2015: 47). Modern dönem nesnelere dönemi olarak adlandırılabilir. Bu çağda neredeyse nesneleşmeyen, işlevselleşmeyen olgu kalmaz. Modern toplumda maddî kültürden, manevî değerlere kadar hayatın tüm alanları birer nesne konumuna gelebilecek potansiyelde olarak algılanır. Ve nesnelere tüketilmek üzere vardır. Modern kentlerde insanlar, *“nesnelere ritmine ve onların hiç kesintisiz art arda gelişine göre yaş[amaktadırlar]”* (Baudrillard 2015: 16). Her şeyi kullanım amacıyla nesnelleştiren insan, zamanla nesnelere tarafından kuşatılır ve nesnelere yönlendirmesiyle bir hayat sürdürmeye başlar. Tüketim toplumu için bu kuşatmadan sapmak olanaksız görünmektedir. Tüketim toplumunda tüketilen yalnızca eşyalar değildir. Duygular, semboller, zaman, zevk ve hatta fikirler tüketim toplumunun nesnelleştirip tükettiği olgulardır. Tüketime açık bu olgulara sahip olmak ve onları hissedebilmek imkânsızlaşır. Çünkü zaten tüketilmişlerdir. Baudrillard bu noktada ‘arzu’dan bahseder: *“Sahiplenilen her nesnede, yaşanan her doyumda arzu artık yoktur, zorunlu olarak yoktur. Arzudan geriye arzunun ‘tüketilmişliği’ kalır”* (2015: 196). Arzu artık nesnel bir konuma geçtiği için tüketilir ve kavramsal anlamından uzaklaştığı için ‘arzu’ kaybolur. Geriye sadece arzuya ulaşmak için kullanılan araçlar kalır. Bu durum tüketim toplumunun tüm nesnelleşen olguları için böyledir.

Modern kentlerin işleyiş ağları, oldukça sistematik şekilde düzenlenmiştir. Modernizmin disiplin anlayışı bunu gerektirir. Hesap ve işlem uzmanı olan modern kent insanı elbette tüm hayatî işlemlerini de akışına bırakmayacaktır. Özellikle toplumsal ilişkilerin

düzenlenmesinde önemli rol oynayan bu sistematik hesaplar ve bu sistemin takibi genel anlamda bürokrasi olarak tanımlanabilir. Modern kentte bireyin, yolu bürokrasiden geçmeyen herhangi bir işlemle karşılaşması mümkün değildir. Bütün hayat alanını kontrol altında tutma modernizmin doğal yapısından kaynaklanmaktadır. Akılcılığa ve işlevselliğe dayanan bir sistem üzerine kurulan modernizm, sistemin kusursuz işlemesine odaklanmış bir yapıdadır. Modern sistem, işleyen bir makinenin dişlileri gibidir. Mükemmel ve kusursuz işleyiş için titiz davranmak zorundadır. Zira modernizmde en küçük bir sapma tüm sistemi etkileyecek nitelikte olabilmektedir. Modern hayatın devamlılığı ve üretkenliği için bürokrasi doğal ve zorunlu bir kurum olarak görülebilir.

Bürokrasi; kuralların, işlevselliğin, sistematikliğin en belirgin şekilde açığa çıktığı modern kurumdur. Bireyleri de birer kural ve sistem bütünü haline getiren yönüyle bürokrasi, insanî olandan oldukça uzaktır. Modern birey *“bu kurumlarda, birer isim, numara, marka haline gelir”* (Aytaç 2005: 320). Birey bürokratik kurumlarda yalnızca bir araçtır. Kişisel bir değer taşımayan, yenilik üretmeyen, prosedürlere teslim olmuş bir araç. *“Bürokraside hiç sorgulanmayan ‘kural kuraldır’ ilkesi, aynı zamanda kuralın dayandığı mantığı kavramaktan da işgöreni alıkoymak”* (Aytaç, 2005: 329). Bu durum bireyin kendini öncelikle, günlük hayatın büyük kısmını ayırdığı, işinden, sonrasında sosyal çevresinden ve sonunda tamamen toplumdan soyutlanmasına, kişinin yabancılaşmasına sebep olur. Zira bürokrasi kişiyi, işlevsel performansları açısından değerlendirir. Kişi, bürokraside kişilikli bir varlık değil, hissiz bir makine konumundadır. Öyle olması tercih edilir. Modern sistemin kusursuz işlemesi açısından insanî olguların dışarda bırakılması gerekir. Günlük hayatın büyük kısmını bu sistem içinde geçiren insan, bürokrasiye bağımlı hale gelir. Böylelikle hayatının tüm karelerinde bürokratik sistem aktif hale gelir. Bu noktada toplumun kişilik yapısı anonimleşmeye başlar ve birey edilgenleşir. Bürokratik hayat şekli toplumu denetim altında tutan bir yapıdadır. Yapılması ve yapılmaması gerekenlerle dolu bir yapı. Hayat şekli yönlendirilen kişi, bir süre sonra bu durumu kabullenir ve bu yapıya uyumlu bir birey haline gelir. *“Kişi sonuçta uysal, conformist ve iş’in tekdüze, üniform dünyasına ait [olur] ”* (Aytaç 2005: 330). “Tip”leşen modern birey özgünlüğünü kaybetmekle birlikte toplumsal ilişkilerinde bürokrasi sisteminin empoze ettiği davranış biçimini sergiler. Böylelikle modern kent toplumlarında, birey örgütsel davranış biçimini benimsemiş olur. Örgütsel kültür ise *“bireysel varoluşu rasyonel bir biçimde organize ederek, birlikte yaşamının asgari müştereklerini işbölümü ve ihtisaslaşma ayırımına dayalı olarak eşgüdümlemeler”* (Aytaç, 2005:

343). Birey için, diğer kişiler ve kurumlar işe yararlılık esasına göre sınıflandırılmaya başlamaktadır. Bu durum robotlaşmış toplumun ilk işaretleri olarak görülebilir.

Modern kentlerin en belirleyici özelliklerinden birisi de trafiktir. Trafik, sadece motorlu taşıtların değil at arabalarının ya da faytonların yaygınlaştığı dönemle birlikte kendini gösterir. Sanayi devrimine kadar antikçağ ve ortaçağda da zaman zaman trafik sorunu olmuştur. Fakat fayton ya da at arabası trafiğinin karmaşa oluşturma potansiyeli sınırlıdır. Bu dönemlerde trafiğin sorun oluşturduğu durum dönemsel kalabalıklar ve engebeli yollarda araba tekerleklerinden çıkan gürültüdür. Motorlu taşıtlarla birlikte kentin yüzü değişmiş, kent inşasının kriterleri yenilenmiştir. Modernizmin hızlılık ilkesine en büyük katkıyı sağlayan otomobil olmuştur, demek yanlış olmayacaktır. Toplu taşıma ve motorlu taşıtların kentin anlamının yenilenmesine katkısı büyüktür. Toplu taşıma ve trafikle birlikte “*Kentin büyümesinin sınırları artık yürüyüş mesafesine göre ayarlan[mamaktadır]; kentin bütün yayılma hızı artmıştı[r]*” (Mumford 2013: 530). Kentte, fiziksel bir genişlemeye de olanak tanıyan taşıtlar, artık kentin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Kentler, araç trafiğine uygun olacak şekilde yeniden düzenlenmeye başlamıştır. Yolların, evlerin, iş alanlarının yapımı ve sosyal hayatın düzenlenmesi için taşıtlar belirleyici amil olmuştur. Kentler yollarla özdeşleşir hale gelir. Geniş, düz ve asfalt yolları olmayan kent, büyük ve gelişmiş görünmez. Kent, sakinlerine öncelikle ulaşım imkânı sağlamak zorundadır. Aynı şekilde otomobiller için otopark alanı inşa edilmelidir. Konutlar inşa edilirken, otopark öncelikli olarak hesaplanmalıdır. İş yerleri otomobille ulaşım imkânı dâhilinde olmalıdır. Böylelikle kentin çehresi değişime uğrar. “*Kent yeni planda trafiğe feda edil[ir]*” (Mumford 2013: 479). Yeni düzende otomobillerin kentteki yeri insanî ihtiyaçlardan daha önemli olur. Modern kentte otomobillerin rahat ettirilmesi ön plandadır. Zira taşıtsız kalmak kentin tüm işleyişi aksatacak sonuçlar doğurabilir. Bu sebeple öncelikle otomobillerin ihtiyacı giderilir. Geniş yollar, otoparklar, benzinlikler, duraklar ve oto sanayi gibi taşıtların ihtiyacını karşılayan unsurlar kenti kuşatır hale gelir. Konut inşasında her daire için hesap edilmesi gereken park alanı vardır. Mumford bu tabloyu: “*Park içinde inşa edilmiş evler yerine artık otopark içinde inşa edilmiş evlerimiz var.*” (2013: 615) cümlesiyle özetler.

Modern kentlerde taşıtların ve trafiğin artması, modern sistemin işleyişine azamî derecede hız kazandırmıştır. Taşıtlar sayesinde kentlerde sisteme dâhil olan her ‘iş’ hızlıca ‘halledilivermektedir’. Süreci göz ardı edip sonuç odaklı işleyen modern sistem, doğal olarak en kısa sürede en iyi sonucu almayı hedefler. Hız, modernizmin kod adıdır denilebilir. Zira modern olan her şey hıza bağlıdır ve hızlıdır, hızlı olmak durumundadır. Zira modernizm,

sanayi devrimi ile birlikte üretimin hızlanmasıyla başlayan bir devirdir. Hız kesmek modernizm için tepetaklak olmak demektir. Modernizmde zaman ve mekân sıkıştırılmış yapıdadır. Modernizm öncesi döneme kıyasla modern dönemde zaman hızlı, mekân ise sabit değildir. “*Mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesi*” ya da “*zamanın mekânsallaşması*” (Harvey 2014: 302) olarak isimlendirilen bu durum özellikle ekonomik açıdan modernizme destek verecek bir kavramdır. Üretim ve dağıtım olanakları düşünüldüğünde mesafeleri ortadan kaldıran mekânın sıkışması, modernizmde ekonomik kârı bir hayli artırır. Mekânın sabitliği düşüncesini de değişime uğratan zamanın mekanlaştırılması durumu, dünyayı daha küresel bir yer yapmanın ilk adımlarıdır. Zamanın mekanlaştırılmasıyla, ilerlemeyi ilke edinen modernizm, mekânsal engelleri de ortadan kaldırmış olur.

Modernizmde zaman kavramı da değişime uğrar. Teknolojik ilerlemeler ile hafta, gün, hatta dakika ve saniyelerin anlamı değişir. Günler yirmi dört saatten daha uzun, dakikalar belirleyici ve saniyeler hayat kurtarıcıdır. Zaman sıkışması ile her şey çok daha hızlı ve devingen olabilmektedir. Modern öncesi çağlara kıyasla zaman ve olaylar daha hızlı akmaktadır. Modern zamanın bir dakikası, bazen birkaç saniyesi, önceki çağların bir hafta ya da bir ayına denk gelmektedir. Bu betimlemeyi yalnızca iletişim teknolojileri açısından düşünmek eksik olur. Ekonomi, siyaset, sosyal hayat, eğlence ve sanat hızlı bir tempoya sahiptir. Ekonomi saniyeler içinde altüst hale gelebilmekte, birkaç sene siyasi olaylar açısından aşırı derecede kabarık bir rapor anlamına gelebilmekte, modanın ömrü sezonluk yani bir yıllık olabilmekte, eğlence anlayışı daha kısa sürelerde değişime uğrayabilmektedir. Tüm bu yaşamsal hız, ilişkili olunan her şeyi tüketmekle sağlanabilmektedir. Yenisi, daha yenisi olabilmesi için eskinin hızla ‘eski’mesi, bitirilmesi yani tüketilmesi gerekmektedir. Bu tablodan hareketle modern hayatta zaman ve mekânın da metalaştığı görülebilir.

Modern kent kültürünün belirgin sembollerinden birisi de çok katlı evlerdir. Kentin dikey büyümesine olanak veren apartmanlar, artan nüfusun barınma problemini çözmek amacıyla tasarlanmıştır. Sanayileşme ile artan kentleşmeye özensiz bir çözüm olarak üretilen apartmanlar, zamanla “*‘modernlik’in bir statü simgesine*” (Mumford 2013: 531) dönüşmüştür. Yüksek katlı bina inşaatı öncelikle kurumsal binalarda başlamış, devamında kente çalışmak için gelen taşralı kesimin konut ihtiyacını çözmek için başvurulan yöntem olmuştur. Fakat, modernizmin ürettiği tüm sembol ve olguların çekim alanına apartmanlar da girmiş; apartman lüksün, modernliğin ve zenginliğin göstergesi haline gelmiştir.

Apartmanlar; dairelere bölünmüş, dar odalı ve işlevsel olmasıyla geçiştirilen bir hayat mekânını andırmaktadır. Beton blokların bir araya gelmesiyle birörnek inşa edilen apartmanlar, hem mimarîsi hem de kullanım şekliyle aidiyet bildiren bir ev anlayışı sunmazlar. Zira apartmanın kapalı ve korunaklı yapısı, daireleri iletişime kapalı bir hale getirir. Modernizmle birlikte toplumsal kimlik algısında apartman kültürü ‘biz’den ‘ben’e geçişin etkilerinden biri olarak görülebilir. Apartmanlar, günlük hayatta kendi küçük çevresinin dışındaki her şeye kendini kapatmış bir hayat tarzını doğurur. Apartmanlar ailesi ve sorumluluğu küçülen toplumun mekânı olarak kabul edilebilir. Standart kalıplarda seri üretimin bir ürünü olan apartman daireleri, kişileri aynı hayata, aynı hissetme hatta aynı tercihlerde bulunmaya iter. Böylelikle ayırt edici ayrıntılardan yoksun, kişiliği olamayan, herkese uyabilen, ya da zamanla herkesin ona uyduğu, aidiyet hissettirmeyen barınma mekânları olan apartmanlar ortaya çıkmış olur. Apartman sakininin dış dünya ile arasında birden fazla kapı ve kilit bulunması onu daha izole hale getirir. Kişiler daha kendi başına, doğadan ve insanlardan uzak hale gelir; karadan gökyüzüne doğru yükselen bir yapının içinde, dışarda olan bitenden uzak kalırlar.

Batı’da 1970’lerde, modern kent kültürüne tepki olarak postmodernizm akımı doğmuş ve kent kültürünün yeniden yorumlanmasına sebep olmuştur. Postmodernizm kentlerde; tek tipleşmeye, merkezî zorunluluğa, estetik ve sürecin göz ardı edilip işlevin ve sonucun öne çıkarılmasına, donuk kentsel ağ işleyişine karşı çıkar. Postmodernizme göre kentler, modernizmin dayattığı zorunluluklardan kurtulmalı, geleneğe yeniden dönüşle yerelliğin izlerini taşımalıdır.

*Batı uygarlığı çerçevesinde ortaya çıkan kültürel ve zihinsel yoksullaşmaya, kültürel özgürlüğün gittikçe yok olmasına, toplumsal yaşantının mekanikleşmesine karşı kadim bilgeliğin özlemine duyan Batı aklının başkaldırısı olarak postmodernizm, bunların sebebi olarak gördüğü modernitenin bayraktarlığını eline alan aydınlanmacı akılla bir hesaplaşma; eleştirinin yeni bir halkası[dır] (Köktürk 2015: 199).*

Günümüzde postmodern kültürün kendini gösterdiği kentler varsa da modern kent kültürünün son bulduğunu söylemek zordur.

Batı’da kent kültürünün, antik çağlardan bu yana bakıldığında, farklı etkiler etrafında şekillendiği görülmektedir. Antik dönemde sanat ve din, ortaçağda ekonomi ve din, modern dönemde akıl ve bilim kültürün temel bileşenleri olurken postmodern dönem olarak adlandırılan günümüzde ise eklektik bir kültür yapısının var olduğunu söylemek mümkündür.

İslam şehrinin tarihini ise Yesrib'e Medine adının verilmesinden başlatmak mümkündür. Hz. Muhammed (sav) hicretten sonra Yesrib'e medeni kelimesinin kökünden türemiş olan Medine ismini vermiştir. Medine, adını aldıktan sonra bir İslam şehri olarak düzenlenmiş ve yeniden dizayn edilmiştir. *“İlk şehirlerin kurucularına ilham veren ve yüzyıllar boyunca Müslüman kanun adamları ve idarecilerine örnek olan Medine, İslami şehir modeliydi ve her zaman büyük bir ölçüde öyle kaldı”* (Can 2012: 11). İslam şehrinin özelliği dinî ve ticarî bir merkez olmasıdır. İslam şehirlerinde merkezî bir caminin bulunması ve ticaret faaliyetlerinin yürütülmesi esastır: *“Kaz'a denilen yerde mutlaka Pazar kurulur ve mutlaka Cum'a kılınırdı”* (Bergen). Cemaatle kılınması farz olan Cuma namazının hükmüne göre, yalnızca şehir olarak adlandırılan yerlerde kılınabiliyor olması dikkat çekicidir. Cami, İslam şehrinde önemli bir yer tutar. Batı kentinin meydanları yerine İslam şehrinde meydan görevi görmekte olan cami avluları vardır: *“Dini toplanmalar için, daima sütunlarla çevrili geniş bir avlusu olan camii kullanılıyordu”* (Elisseeff, 1997: 135). Cami, İslam şehirlerinde merkezi ifade etmektedir. Günlük hayatın hareketliliği camilerde ve ticaret merkezi olan pazar ve çarşılardadır. Cami, İslam şehirlerinin kültürel ve pratik hayat faaliyetlerinin çoğunluğunun odağındadır, denilebilir. Camiler aynı zamanda, Müslüman toplumun sanatsal üslubunun işlendiği yapılardır. Bu durum, Müslüman bir toplumun hayata bakışı hakkında da ipucu vermektedir: *“İslam mimarîsi sükûnet içinde harekettir, sınırlılığın berraklığına sahiptir, ifade bakımından mütevazı ve tabidir, dramatik yahut dayatmacı olmaktan ziyade güzelliğe ve tezyînliliğe yöneliktir”* (Cansever, 2006: 23). İslam şehirlerinde cami dışında kalan yapılarda sadeliğe ve gelenekselliğe önem verilmiştir. Evler ve günlük kullanım alanını oluşturan mekânlar işlevsellik doğrultusunda planlanmıştır. *“İslam mimarîsi basit inşaat malzemelerine bağlı kaldı ve enerji kaynağı olarak ışık ve rüzgâr gibi temel tabiat güçlerini kullandı. Cami ve ev avluları içerisinde bâkir tabiatın sükûnetini, ahengini ve huzurunu yeniden yaratarak şehre tabiatı kattı”* (Can 2012: 12).

İslam şehirlerinde toplumsal düzeni sağlayan resmi kurumlar geri planda kalmakta, bu görevi üstlenen sosyal yapılar bulunmaktadır. Mahalle bu sosyal yapının başında gelen bir oluşumdur. Mahalleler, toplumsal düzeni sağlamada sessiz, samimi ve görünmeyen dinamizmle sorumluluklarını yürütürler. Karşılıklı iş 'halletme'ye dayalı ilişkiler yerine sahiplenme duygusunun ortaya çıkardığı doğal bir sürecin ürünü olan ilişkiler ağında mahalle, şehirde önemli bir işleve sahip olmuş olur. İslam şehrinin kendine özgü kılan özelliklerden birisi olarak görülebilecek olan sosyal aidiyetin getirdiği sorumluluk duygusu ile işleyen asayıştır.

*Şehir - İslam şehri ayrımının üzerinde temellendirildiği bir diğer nokta ise, İslam şehrinde kurumsal ilişkilerin mevcut bulunmamasıdır. Bu anlamda, İslam kültürünün kurumsallaşma ve standardizasyon yeteneğinin fazla olmadığı öne sürülür. Bu görüş de, oryantalist bakışın kendi dışındaki kültürleri değerlendirirken düştüğü yanlışlardan biridir. İslami yönetim geleneğinde kurumlar ile fertlerin ilişkisini belirleyen temel unsur, insan ve onun ihtiyaçları, beklentileri ve tutumudur. Denebilir ki kurumlar ile fertlerin karşılıklıya kaldığı, katı kuralların egemen olduğu bir idare sisteminden çok daha farklı olarak esnek, pratik ve insani bir tutum söz konusudur. Önemli olan ilişkilerin düzenli olarak yürütülmesi, karşılaşılan sorunlara pratik çözümler bulunabilmesi ve şehir sakinlerinin ihtiyaç ve dileklerinin karşılanabiliyor olmasıdır. İslam şehrinde halk ile idare arasındaki ilişki kısaca şu şekilde ifade edilebilir: ‘ (İslam şehri) cemaat ile iktidar arasında durmaksızın yinelenen ve hiçbir zaman kurumsallaşamayan kavganın toprağa kazınmış yazıtıdır.’ (Armağan 1999:542) ( Üstündağ 2005: 153)*

İslam mimarisinin ve İslam şehrini en nezih örneklerini Osmanlı şehirlerinde görmek mümkündür. Mahalle kavramının ve caminin merkeziliğinin temel dinamik olduğu Osmanlı şehri, titizlikle ve bilinçle inşa edilmiştir. Osmanlı şehrinde mahalle, toplumsal sözleşmenin geçerli olduğu bir birliği ifade eder. Her mahalle kendi içinde adeta bir klandır. Mahalleli kendini mahallesinden sorumlu hisseder. Aile bağlarına benzer şekilde birbirine bağlanmış olan mahalleli, sorumluluklarının ve avantajlarının farkında olarak yaşamaktadır. Mahalle aynı zamanda kayıt dışı bir vakıf gibidir. Mahalleli bir vakfın üstelenebileceği görevleri kendi mahallesi adına doğaçlama bir şekilde yerine yetirecek sorumluluğa sahiptir. *“Bu mahalli yönetim iskân-ikamet alanına ait temel kurallar ve standartlar çerçevesinde hareket etmesi; fukaranın kimsesiz çocukların, yaşlıların korunması, mahallelinin yarışarak gerçekleştirdiği görevler olarak zevkle ve adeta dinî bir vecdle ifa edilirdi” (Cansever, 2006 80).* Mahalle Osmanlı şehirlerinde kendi kendini idare eden küçük bir demokratik birimdir. Çöp toplama, tamirat yapma ve toplumsal alanların inşasından bütün mahalle sorumludur. Mahallede yolların kıvrımı, evleri konumlandırmak açısından önem taşır. Kıvrımlı sokaklarda her evin kendine ait kapı önü ve yolu varmış izlenimi uyanmaktadır. Zira her evden sonra yol, yönünü değiştirmekte farklı bir doğrultuya gitmektedir. *“Yollar cetvelle çizilmiş gibi olmayınca her ev farklı istikametlere doğru ilerleyen bir yolda, farklı istikametlere bakma imkânına sahip olu[r]” (Cansever 2010: 95).* Dar sokaklı mahalleler ve avlulu evleri ile Osmanlı şehri, mahremiyeti dikkate alan bir yapı sergilemektedir. Kişisel alana imkân tanıyan avlulu evler hem özgürlüğü hem aidiyeti temsil eder. *“Dışa dönük yaşam biçimi giderek dar sokak ve avlu ile içe dönük bir görüntü kazandı. Dar sokak adeta avlunun mahremiyetini sürdürdü. Çıkma sokaklar bu konunun en güzel örneğidir” (Bal, 2015: 362).* Çıkma sokak yol üstü değildir. Oradan geçilen bir yer de değildir. Varılan bir yerdir. Bu sebeple çıkma sokaktaki evler kişisel bir alana sahip olmaktadır. Çıkma sokaklar birkaç haneye aittir. ‘Yabancı’nın orada bulunmadığı bir yerdir. Çıkma sokak, oradaki hane sakinleri dışındakilerin ihlal etmediği, edemediği bir alandır. Çıkma sokak mahremiyetin en önemli sembollerindedir.



İslam şehrinde yapılanma, Ortaçağ Batı şehirleri gibi ibadet merkezi odaklı olduğundan, şehirlerde camiler ön plana çıkmaktadır. “Şehrin ortasında yer alan büyük cami pazarın ahlaki merkezini oluşturduğu kadar dini örgütlenmesinin göstergesi olarak koruyuculuk ve birleştiriciliği ifade ediyordu” (Tuna, 2013: 275). Şehir yapılanmasını yenileyen İslamiyet, şehir merkezini dinî kurumlar etrafında örür. Şehirde ticaret alanlarına da büyük yer ayıran İslam şehri camiler, çarşılar ve pazar yerlerinin uygulama kültürü ile şekillenir. Ticaret, İslam şehirlerinde önemli bir hareketlilik alanıdır. Bu sebeple İslam şehirlerinde gelişmiş bir ticaret kültürü vardır. Birer Türk-İslam devleti olan Anadolu Selçuklu ve Osmanlı şehirlerinde ticarî ilişkilerden doğan kültürel hareketlilikler büyük yer tutar. Halk arasında ticaretin ve tüccarların denetlenmesi adına kurulan teşkilatlar, Selçuklu ve Osmanlı şehirlerinin temel kültürel oluşumunu teşkil etmektedir. Ahilik teşkilatı Selçuklular döneminde, loncalar ise Osmanlı döneminde ticari anlamda şehri destekleyen önemli kurumlar olmuşlardır.

*Zengin ile fakir, üretici ile tüketici, emek ile sermaye, millet ile devlet, kısaca toplumun bütün fert ve kurumları arasında iyi münasebetler kurarak herkesin huzur içinde yaşamasını sağlamak Ahi birliklerinin başta gelen amacıdır. Toplumda farklı statülerin olmasını normal karşılayan Ahilik, güçlünün zayıfı ezmesine, bir kimsenin haksız kazanç sağlamasına şiddetle karşıdır (Bayram 2012: 85).*

Toplumdaki, sosyal hayatın dengede tutulmasında resmi bir otorite dışında toplumsal bir erk olarak ahilik teşkilatı önemli bir vazife ifa etmektedir. İslamî anlayışta ve Osmanlı hayat tarzında bireyci düşünceden ziyade kolektif düşüncenin hâkim oluşu kişiyi, sosyal bir oluşuma mensup olmakla tamamlanmış kılmaktadır. Bu sebeple, toplum mensup olmaya ve mensup olduğu yere özgü davranışlar sergilemeye odaklanmıştır. Ahilik ve loncalar, toplumu mensup olduğu meslekî muhit arayıcılığıyla birbirine entegre hale getirmektedir. Aslında toplum organik olarak entegre bir biçimdedir. Loncalar sadece bu birlikteliği otoriter bir zorunluluk olmadan düzenleyen ve dengeleyen bir kurumdur.

Osmanlı şehrinde, şehir kültürünün oluşumuna tesir eden, toplumsal ilişkileri destekleyen önemli kurumlardan birisi de vakıflardır. Şehirdeki mimarî yapılar ve toplumsal ihtiyaçların birçoğu vakıflar tarafından karşılanmaktadır. Şehirde vakıflar, imar alanında ihtiyaçları karşılamının yanında aynı zamanda topluma karşı maddî-manevî destek görevini üstlenmiş bulunmaktadır. Devlet yönetim vazifesini yerine getirirken kültür ve eğitim ile ilgili ihtiyaçlar, sosyal faaliyet tertibi, sağlık hizmetlerinin karşılanması görevi bir sivil toplum kuruluşu olan vakıflara bırakılmıştır. Vakıflar; zengin esnaf, yönetici veya askerî sınıfın maddî katkılarıyla hizmetini verebilmekte, bu sınıfın halka hizmetinde aracı kurum olarak faaliyetini sürdürmektedir. Vakıf sistemi “üst tabakanın servetini onların mülkiyetinden

*çıkarak toplumsallaşmasına ve elden ele nemalarının alt tabakalara gelir ve hizmet olarak yayılmasına imkân veren bir sistemdir” (Öztürk, 2009: 218). Böylelikle vakıflar, toplumda ekonomik açıdan dengeyi sağlamada önemli bir rol oynamaktadır. Zengin kesim malını toplum yararına kullanarak hem dinî ve nefsi bir tatmin sağlamakta hem de toplum gözünde kabul gören bir konuma yerleşmektedir. Vakıflar aracılığıyla topluma yardım yapan kişilerin bu davranışındaki en önemli husus gönüllülük esasıdır. Osmanlı toplumunda belli bir mal varlığına sahip olan kişiler sosyal sorumluluk hissiyle vakıf eserleri inşa etmektedirler. Böylelikle Osmanlı şehirlerinde sosyal sorumluluk hissiyle dinamik tutulan bir işleyiş ortamı sağlanmaktadır. Halkın şehri, kendi sorumluluklarıyla dizayn eden ve bu işleyişi sürdüren düzeni; halkın şehrini sahiplenmesini, ona kendi ruhunu işlemesini, onu öz kültürüyle dokumasını sağlar. Böylelikle, kültürel bilinçle inşa edilmiş Osmanlı şehirleri tarihte yerini bulur.*

Osmanlı’da geleneksel İslam şehrinin değişmeye başlaması Tanzimat fermanının ilan edildiği yıllara dayanır. Bu dönem Osmanlı’da modernleşmenin hız kazandığı döneme rastlar. Kurumlarda, hayat tarzında, dilde, sanatta Batı’nın örnek alındığı dönem olarak kabul edilecek olan Osmanlı modernleşmesi mimarîde de kendini göstermiştir. Haritalı bir şehir planına sahip olmayan Osmanlı şehirlerinde ilk haritayı Alman kurmay subayı Von Moltke çizmiştir. Von Moltke’nin 1839’da çizdiği İstanbul<sup>1</sup> haritası Türkiye’nin ilk şehir haritasıdır (Tekeli, 2005). Birer İslam şehri örneği olabilecek özelliklere sahip Osmanlı şehirleri modern mimarî uygulamaları ile bu çehresini yitirmeye başlar. Zira Von Moltke’nin planı ile yapılan değişiklikler İslam şehrinin temel özelliklerini değiştirecek niteliktedir. Osmanlı şehirlerinde çıkmaz sokakların taşıdığı özel bir anlam vardır; onlar mahremiyetin sembolleridir. Yollar ise Osmanlı şehirlerinde kıvrımlıdır ve hedefe yönelik hayat yerine süreç merkezli hayatı temsil etmektedirler. Osmanlı’da yollar, gidilen yer için bir araç olmakla birlikte sokakların amaç olarak görüldüğü, yani gezme, gezinme anlamı taşıdığı bilinmektedir. Kısacası kıvrımlı yollar yavaş ve sakin bir hayata olanak sağlamaktadır. Modern imar planı uygulamasında şehirdeki mahremiyet ve yavaşlık gibi özelliklerin kaybolmasına zemin hazırlandığı görülebilir. Zira çıkmaz sokaklar ve kıvrımlı yollar hız kesen bir özelliğe sahiptir. Çıkmaz sokaklar gidilecek hedefe set koyabilir, kıvrımlı yollar ise kişiyi dolandırarak hedeften uzaklaştırabilir. Modern kent, hayat akışında gecikmeye sebep olacak etkenlere tahammülsüzdür. İlhan Tekeli, 1930-

---

<sup>1</sup> İlhan Tekeli’nin “Türkiye’de Kent Planlaması Düşüncesinin Gelişimi” isimli konferansta sehven İstanbul yerine Ankara adını zikretmiştir. Zira Von Moltke, 1936-1939 yılları arasında İstanbul’da ikamet etmiş ve oranın bir şehir haritasını çıkarmıştır. Bkz. Tekeli, İlhan (2014)Modernizm, Modernite ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s. 142.

35 arasında kenti dizayn eden kurumsal ve işlevsel kanunların çıkış sırasını ve isimlerini verdikten sonra “*bunlar aslında modernist yasalar. Ben bunları kentte var olmanın ve kentte yaşamının meşruiyet çerçevesini çizen kurumsal yapı olarak yorumluyorum. Buna kısaca modernist meşruiyet çerçevesi[dir]*” (2005) demektedir.

Cumhuriyet’in ilan edilmesi ve Ankara’nın başkent olarak kabul edilmesiyle hızlı bir kentleşme ve imar hareketliliği başlar. Zira Ankara bürokrasinin merkezi olmuş ve göç almaya başlamıştır. Bu dönemde yaşanan göç hareketleri Türkiye’deki şehirlerin yeni bir değişim kanalına girmesine sebep olur. Böylece şehirler Batı kent düzenine uygun olacak şekilde değiştirilir. Fakat eski bir şehir tarihine sahip olan yerlerde geleneksel tarzın, modern şehir biçimi ile bir arada devam ettiği görülmektedir. Bu durum şehirlerde bir ikilem oluşturduğu gibi, eğreti bir görünüme de sebep olmuştur.

Cumhuriyet’in ilan tarihi olan 1923’ten sonra İkinci Dünya savaşına kadar Türkiye şehirleşmesinde apartmanların artışı dışında önemli bir değişimin olmadığı görülür. Yeni rejime ve planlı olarak değiştirilen şehir yapısına uyum sağlamaya çalışan bir halk kitlesi vardır. İkinci Dünya savaşıdan sonra ise sanayileşmeyle birlikte Türkiye şehirlerinin göç ve şehirleşme sorunu baş gösterir. Bu süreçten sonra şehirleşme tam anlamıyla bir ‘sorun’dur.

*KontROLSÜZ GÖÇ, KONUT SUNUMUNUN ARTAN NÜFUSUN BARINMA İHTİYACINI TEMİN ETMEKTE YETERSİZ KALMASI, KENTLERİN ÖNGÖRÜLEBİLİR ŞEKİLDE BÜYÜMESİNİ SAĞLAYACAK İMAR PLANLARININ OLUŞTURULAMAMASI, ALTYAPI HİZMETLERİNDEKİ EKSİKLİKLER, KIRSAL KESİMDEN GELEN NÜFUSUN İSTİHDAMI VE KÜLTÜREL ENTEGRASYONU GİBİ SORUNLARIN BU DÖNEMDE MÜŞAHEDİ EDİLMİŞ BAŞLANDIĞINI GÖRMEKTEYİZ (Budun, 2014: 65).*

Hızlı kentleşme neticesinde şehirli ve şehirleşmeye çalışan kesim arasındaki uyum sıkıntıları da şehir adına birer sorun olarak kabul edilir.

1945’ten bugüne yani 20. yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarına kadar Türkiye’de şehir, yoluna sokulmaya çalışılan, düzeltilen, müdahale edilen, birtakım önlemler alınması gereken bir olgu olmuştur. Son dönemlerde şehir sorunlarına yenileri eklenmiş, çözüm bekleyen problemlerin sayısı artmıştır. Bunların başında git gide kalabalıklaşan şehir ve ruhsuzlaşan binalar gelmektedir. Batı’da değişen şehir düzeni ve mimarî Türkiye’deki gelişimleri etkilemişse de şehir ve şehirleşmenin durumu uzun zamandır aynı problematik düzeyde seyretmektedir.

‘Şehir’in fiziksel tanımlamalarının dışında kavramsal olarak da bir tanımı ve anlamı vardır. Şehir, yalnızca belli bir boyuta ve nüfusa sahip olan bir oluşum değildir. O aynı zamanda kültürel bir yapıdır. Şehrin kendine has kaideleri, özellikleri ve hayat koşulları vardır. Şehri kırsaldan ayıran yalnızca boyutu, nüfusu ve iktisadî yapısı değildir. Kültürel ve

sosyolojik anlamda da şehir başlı başına bir oluşumdur. Şehir, medeniyet inşasının merkezidir. Bilimin tüm alanları, şehirde inkişaf eder. Tarih şehirde oluşur, iktisat şehir ortamında var olur. *“Turgut Cansever’in deyimiyle bilincin biçimler dünyasına yansıyan ve çok girift bir yapısı olan şehir; içinden geçtiği zamanlar açısından tarihin, yerleştiği alanlar açısından coğrafyanın, fonksiyonları açısından ekonomi ve idarenin, birikimleri açısından ise sosyoloji ve kültürün objesidir”* (Taşçı, 2014: 57). Kırsal, doğal bir oluşum takip etmekteyken şehir işlenmiş bir yapıdadır. Kırsalda hayat asgarî ihtiyaçların karşılanmasına odaklanmıştır. Şehir ise insanoğlunun azamî ihtiyaçlarını karşılama potansiyeline sahip bir yapıdır. Şehir, varlığa dair tüm olguları işleme eğilimindedir. Zaman ve mekân gibi soyut olgular dahi şehirde işlenir; zamanın ve mekânın anlamı genişler ve aidiyet kesbeder. *“Kent mekânı öncelikle zamanla bütünleşmiş bir mekândır ve akışkandır; yani zaman-mekândır. Zira gündelik yaşamla alır, genişler, hızlanır, yavaşlar, içine kapanır, dışarı açılır”* (Erzen, 2015: 141). Şehir, kendine dâhil olan her şeyi varlığının bir parçası yapar. Şehirde var olan her şey büyük bir bütünün parçası; tarihe iz, geleceğe de ışık olur.

Şehir bir birikim ve oluşumun sembolüdür. Şehirdeki her yeni olgu ve yaşanmışlık kültürel inşanın bir parçasıdır. *“Medeniyet, her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimarî eserleri gelir”* (YG: 198). Şehirde zaman hareketlidir. Şehirdeki yaşanmışlıklar ve sosyal birikim, zamanı hareketli kılar. Geçmiş, bazen bizatihi kendisiyle bazen de etkisiyle, daima diri tutup geleceğe yön veren bir dinamizme sahip olan şehir, durağan olamaz. *“Kenti kent yapan önemli faktörlerden biri öncelikle onda kendimizin zaman içinde geriye ve ileriye uzandığımızı, yarın için beklentiler geliştirebildiğimizi ve de eski zamanların yaşantılarını bir şekilde duyumsayarak kendimizi köklü hissetmemizdir”* (Erzen, 2015: 109). Şehre karşı aidiyet geliştirmek geçmiş zamanı duymayla ilgilidir. Kişiyi şehre ait yapan, onu şehirli kılan şey kendi geçmişinin şehrin mazi zincirinde bir halka olmasıdır. Kişinin geçmişinin şehrin içinden çıkan, onu var eden, doğuran olması onu şehirli kılandır. Ait olduğu medeniyeti ve kültürü kişiye hissettirecek hatta yaşatacak olan şehrin kendisidir. Kültürel kökleşmenin mekânı şehirdir. Zira kültür, *“doğaya, doğada olmayan bir şeyi eklemek”* (Taşdelen, 2009: 26) demektir. Şehirler doğaya, doğada olmayan şeyin eklenmesinin ürünüdür. Yani şehir bir kültür kompleksidir. Toplu hayat kültüründe şehir, ulaşılabilecek en üst seviyedir. *“Aklın ve iradenin ürünlerine **kültür** diyoruz, kültürü ise **medeniyeti** oluşturan belirleyici öge olarak tanımlıyoruz. Medeniyet’in temelinde **medine**, yani **şehir** var. Çünkü şehir, **doğal** değil bilakis **aklı**. İnsan aklının ürünü”* (Cündioğlu, 2014: xi). Şehir eğitilmiş, terbiye edilmiş toplumsal

bir yapıdır. Şehir gelişime açıktır ve ‘devam’ın sembolüdür. İlerleme, gelişme ve üretim şehirde gerçekleşir. İnsan aklının ve iradesinin bir ürünü olan şehir, insan aklının gelişiminin de zemini. Pozitif ve beşeri bilimlerin keşif, araştırma ve uygulama alanı çoğunlukla şehirler olmaktadır. İlmin ve bilimin, kültürün ve sanatın merkezi olan şehirler medeniyetin de teşekkül mekânıdır. Tarihî ve mimarî kaynaklar, sosyolojik araştırmalar, fen alanındaki keşifler, iktisadî oluşumlar ve sanatsal eserlerin merkezi şehirdir.

Sanat dallarının doğma ve gelişme merkezlerinin şehir olduğunu söylemek yanlış olmaz. Zira sanat, günlük hayatî ihtiyaçların karşılanmasında fazlasına talip olanlar içindir. Bu kesim de çoğunlukla şehirlidir. “Şehir ve medeniyet, etimolojik olarak da anlaşıldığı gibi her ikisi de insanın sosyal yapıya ve istikrarlı bir yönetime duyduğu ihtiyacın ifadesidir. Bizim enerjimizi alır ve karşılığında bizi şehirliliğimize için besler” (Haydar, 1991: 87). Aklın ve ruhun doyurulduğu şehir, ontolojik olarak buna müsait bir mekândır. Bu sebeple sanatın zirvesine şehir hayatında ulaşılır. Sanatsal ve entelektüel hayatın mekânı şehirdir. Birçok sanat ve bilim dalı gibi edebiyat da şehir ortamında gelişir. Edebî metinler aracılığıyla şehrin damarlarına, mahrem alanlarına, bilincine ulaşmak imkânı vardır. Şehri ve şehirliliği bir bütün olarak ele alan diğer birçok sosyal bilimin aksine edebiyat, şehirde olan bitenle ayrıntılarıyla ilgilenir. “*Medeniyet ancak edebiyatla her çağda konuşur, üretmese bile konuşmaya devam eder. Bu da edebiyatı medeniyetin seçkin bir vasıtası kılar*” (Köktürk, 2018: 16). Şehrin fizikî yapısı mimarî ile görünür hâle gelirken, manevi dinamikleri edebiyatın dilinde ifadesini bulur. Şehir hayatını, günlük hayatın durağanlığında hissedemeyen insan, edebî metinlerle şehri; kimlik, hafıza ve estetik olarak fark edebileceği bir yolculuğa çıkma imkânı bulur. Edebiyat, şehirde yaşanan toplumsal olayların duyulan ve bilinen sebep ve sonuçlarının oluşum evrelerini, ayrıntılarını yansıtabilme gücüne sahiptir. Edebiyat insandır; insanın her halidir ve şehir insanının da her halidir. Edebiyat, şehrin sokaklarında tek başınalığı yaşayan insanı ele aldığı gibi Fransız İhtilali gibi sosyal bir olayın hazırlık aşamalarının bireysel boyutundaki ayrıntılarını da açığa çıkarabilmektedir. Edebiyat, insanın iç âlemini ilmek ilmek çözen, onun şehirle etkileşiminin psikolojik ve sosyal boyutlarını hayatın içinden anlatan bir alandır. “*Kentin, insan ruhundaki izleri asıl sanat eserlerinde gizlidir. [Roman] sayfaların[ın] arkasına yazarın kent ışığını tuttuğunuzda; kentin, insan kılığına bürünmüş fligranı da görünmüş olur*” (Ağaoğlu, 1993: 56). Edebî eserlerde konu/tema, bilhassa nesir türü büyük oranda bir mekân üzerine kurulur. Edebî eserlerin yapı unsurlarında mekân önemlidir. Nesri oluşturan temel unsurların arasında mekân gelir. Zira nesirde olay örgüsünün oturtulması gereken bir zemin vardır. Nesirlerde somut

anlamda özel bir şehir adı geçmese dahi dolaylı olarak şehirle ilgili bir anlatım büyük oranda vardır. Şehrin göstergeleri metinlerde kendini hissettirmektedir. *“Yazarlar içinde yaşadıkları şehri her zaman ciddiye alırlar. Yaşadığı yerle dost olan da kavgalı olan da şehirden bir türlü vazgeçemez”* (Sağlık, 2009: 312). Şehirler çoğunlukla edebi eserlerin zeminini oluşturur. Metinlerin arka planında ise her daim şehirler vardır. Bu genellemede kasıtlı olarak şehrin dışına çıkarılan metinler hariç tutulmalıdır. Roman, doğuş şekli ve yapısıyla bizzat şehirlidir. Şehir ve roman her daim birbirini besleyen iki unsurdur. *“Kente uğramadan romanın süreklilik kazanması, hayatın değişik uçlarını yakalayabilmesi pek mümkün değildir”* (Alver, 2009: 67). Metnin var olması, gelişmesi ve yayılması için şehir ortamı şarttır. Divan edebiyatı geleneğinin de yetişme ortamının saray yani şehir olduğu düşünüldüğünde edebiyatın asıl mekânının şehir olduğu görülebilir. Bilhassa nesir türü için bu hüküm yadsınamaz bir gerçektir. Romanda *“hikâye edilen insanlar, ilişkiler, hayatlar bir bakıma kentin silüetinin daha belirgin hale gelmesinin enstrümanıdır”* (Alver, 2009: 67). Şehir romanın kurgusunun oturtulduğu temeldir. Bazı romanlarda vurgu mekân olarak şehirde olabilirken, bazı romanlarda ise şehir sadece zemindir.

Türk edebiyatında şehir ilk olarak Divan edebiyatının şehrengizlerinde görülür. Şehrengizler şehri, şehirliler aracılığıyla ele alır. *“Farsça şehir ve engiz (harekete getiren, karıştıran) kelimelerinden oluşan şehir-engiz bir şehrin güzellerini, doğal ve tarihi güzellikleriyle sanat ve meslek dallarında ün yapmış kişileri ve onların sosyal durumlarını anlatır”* (Kaya, 2010: 461). Şehrengizlerde, şehir çoğu zaman güzelleri ile tasvir edilir. Tabiat güzelliklerine yer verilse de şehrengizler şehrin güzelleri, ünlü simaları ve önde gelen isimlerini ele alan bir türdür. Şehirdeki kişiler üzerinden toplumsal hayatın işleyişi, adetleri ve gelenekleri hakkında dönemin özelliklerini yansıtan şehrengizler, birtakım mekân tasvirleri ile de şehir hayatı hakkında bilgiler verirler. Divan edebiyatının ilk şehrengiz örneği 16. yüzyılda Mesîhî'nin kaleme aldığı Edirne şehrengizi; en meşhuru ise Lâmi'î Çelebi'nin Bursa şehrengizidir (Tezcan, 2001: 162, 164). Divan edebiyatındaki şehrengiz geleneğinden sonra, şehir ve mekân Tanzimat'la birlikte roman ve modern hikâyede görülmeye başlanır.

Bir edebî tür olarak romanın yapısal unsurlarından olan mekânı yalnızca teknik bir öge olarak değerlendirmek hatalı olur. Mekân çoğu zaman romandaki psikolojik tahlillerin aracıdır. Mekân hakkındaki tasvirler roman karakterinin içinde bulunduğu ruhsal durumu yansıtır. Richard Sennett, mekân tasviri üzerinden karakterlerin iç dünyalarının yansıtılmasına bir örnek verdikten sonra *“Eğer bu ‘İç’ler gözetlenebilseydi, bu psikolojik saptamanın gösterilmesine pek fazla önem verilmezdi”* (2013b: 38-39) der. Mekân, psikolojik saptamanın

yapıldığı araç konumundadır. Roman karakterlerinin ruhsal yapısı kendini mekânda gösterir. Örneğin Oblomov'un tembelliği odasından bellidir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda başkarakterin bütün ruhsal hali romanın mekân tasvirlerindedir. “*On beş yaşında küçük bir adam, etinin ve ruhunun acılarını*” (EÜM: 378) mekân tasvirleriyle anlatmaktadır. Mekân, metinlerde kurgunun işlendiği bir ortam olmaktan öte bir anlam ifade eder. Mekân sadece fiziksel, somut bir ortam değildir; o aynı zamanda metinlerde göndergesel bir işlevdedir. Ramazan Korkmaz, romanda mekânın yalnızca fiziksel olmadığını söyleyerek ‘algısal mekân’ kavramından bahseder(2017: 11-25). Buradan hareketle Korkmaz, romanda mekânı önce çevresel ve algısal mekân olarak ikiye ayırır. Ardından algısal mekân da ikiye ayrılmaktadır; ‘labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar’ ve ‘sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar’ olmak üzere. Çevresel mekânın tanımını ve konumu şöyle yapar Ramazan Korkmaz:

*Olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer'dir. Kişi-yer özdeşliği henüz tam olarak sağlanamamıştır. Çevresel mekânla algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre; işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş bir yer'dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler. Anlatımın veya olayın akışındaki hız, mekânın veya karakterlerin görülmelerine pek imkân tanınmaz (2017: 13).*

Çevresel mekân, yalnızca somut ve birincil anlamının ötesinde geçemeyen mekân olarak tanımlanabilir. Algısal mekân ise derinlik ifade eder. Mekânın, kendi somut varlığının ötesinde taşıdığı bir anlamı vardır. “*Algısal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir*” (Korkmaz, 2017: 13). Mekânın roman karakteri üzerinde yaptığı olumlu ve olumsuz etki neticesinde iki tür algısal mekân oluşur. ‘Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar’ algısal mekânın iki alt başlığından biridir. Kapalı ve dar ifadesi roman karakterinin ruhsal durumuna atıfla şekillenmiştir. Kapalı ve dar mekân somut anlamda darlığı ya da kapalılığı ifade etmez. Duvar gibi somut bir malzeme ile kapatılmış bir mekân değildir labirent mekân. Labirent mekân roman karakterinin ruhsal manadaki sıkışmışlığını mekâna yansıtması anlamına gelir:

*Labirent izlekli anlatılarda mekân, yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kaygaldır. Böyle durumlarda mekân, insanı ezme için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir. Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır. Fiziksel anlamda orman, çöl, sahra veya deniz olması, mekânın ‘açık’ ve ‘geniş’ olarak tasnifini gerektirmez. Zira yolunu kaybetmiş bir çocuk için karanlık orman, kum fırtınası ile kâfileden kopmuş bir seyyah için çöl, yenik bir komutan için savaş alanı; algı yönüyle artık açık ve geniş bir alan değil; kendini konumlayamadığı, tanımlayamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir (Korkmaz, 2017: 14).*

Roman karakterlerinin ruh halini yansıtmada mekânın bir araç olarak kullanılması durumunda algısal mekânlardan bahsedilebilir. Kapalı ve dar mekânlar da boğucu, daralmış, kabz halindeki ruhun yansımasıdır. Roman karakterlerinde rahat ve huzurlu bir ruh halinin mekâna yansıması ise sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar olarak adlandırılmaktadır. Açık ve geniş mekânlar mutlu ve sıkıntısız bir ruh halinin mekânıdır. “Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır, içtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir” (Korkmaz, 2017: 21). Roman karakterleri kendini huzurlu ve güvende hissettiği mekânlar açık ve geniş mekânlardır. Açık mekânların somut şeylerle sınırlanmamış olması şart değildir. Bir ev ya da oda da açık mekân olabilir. Karakterin ruh hali bu tanımlamaya yön vermektedir. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda başkişinin hastalığı ağırlaştığında sokağı görüş biçimi ile Nüzhet’in yanında mutlu iken köşkü görüş biçimi buna örnek teşkil edebilir. Sokak, açık bir alan olmasına rağmen karakterin ruh halindeki dengesizlikten ve bedenindeki acıdan dolayı labirent mekândır (Safa, 2007: 103). Köşk duvarlarla kapatılmış bir yer olmasına rağmen, kendini mutlu hisseden, ruhen rahat olan başkarakter için açık mekân olur (Safa, 2007: 18). Mekânın açık ve kapalılığı doğrudan karakterin ruhsal durumuna bağlıdır. Mekân böylece roman tasvirlerinde sadece bir zemin olmaktan öteye geçer. Mekân, romanda psikolojik tahlillerin araçlarından bir tanesi olmuştur. Romanın teknik hususiyetleri sayesinde, bilhassa bilinçli okuyucu için, mekân olay örgüsünün ve hikâyenin bütünleşmesinde yardımcı bir nitelik taşır. Zira;

*Meraklı okuyucu, romanda önüne yeni olgular çıktıkça bunlara şöyle bir göz gezdirip geçer; oysa akıllı okuyucu bunları zihniyle algılar; her yeni olguyu hem ayrı olarak kendi içinde, hem de önceki sayfalarda okumuş bulunduğu öteki olgularla ilişkisi açısından görür. Okuduğu şeyin anlamını belki o sırada kavramaz; ama bilir ki, aradan bir süre geçince kavrayacaktır (Forster, 1985: 129-130).*

Mekânın romanda okuyucuya sunulacak ipuçlarının yerleştirilmesi için en uygun zemindir. Mekânın sembolik gücü, okuyucunun zihninde kurgunun netleşmesine yardımcı olacaktır.

Türk edebiyatında şehir, roman türünün gelişim dönemlerinde yalnızca bir zemin olarak kullanılırken zamanla sembol ve devamında bir karakter haline gelir. Tanzimat romanlarında mekân çoğunlukla İstanbul yani şehirdir. *Felatun Bey’le Rakım Efendi*, *Araba Sevdası*, *İntibah*, *Sergüzeşt* gibi belli başlı Tanzimat romanlarında mekân şehirdir. *Araba Sevdası*’nda olay örgüsü “Üsküdar’dan Bağlarbaşı yoluyla Çamlıca’ya gidilirken Tophanelioğlu’ndaki dört yol ağzı mevkisi ...” (Recaizade, 2014: 43) ifadesiyle başlar. Üsküdar sadece bir yerdir, mevkiidir. *Felatun Bey’le Rakım Efendi*’de mekân yine Üsküdar’dır. Felatun Bey tanıtılırken onun hakkında yazar, “hâli vakti pek yolunda hem de pek yolunda olduğundan kendisi zaten



Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı, bahçesi dahi bulunduğu hâlde...” (Ahmet Mithat Efendi, 2014: 8) demektedir. *İntibah*'ta romanın girişinde yapılan Çamlıca tasvirleri romanda bir fondur. Tanzimat romanında şehir, roman tekniğinin zayıflığına da paralel olarak olay örgüsünün dekoru olmaktan öteye geçemez. Milli edebiyat dönemine gelindiğinde ise şehir, sembolik bir anlam bürünür. Halit Ziya ile birlikte hem roman tekniği konusunda yaşanan ilerleme hem de psikolojik tahlillerin ağırlık kazanması romanlarda mekâna bakış açısını değiştirir. Mekân daha işlevsel olarak ele alınır. Romanlarda mekân, olay örgüsü ve kişilerden bağımsız değil, romanın diğer unsurlarını destekleyecek mahiyettedir. Milli edebiyat döneminde Doğu-Batı çatışmasını konu alan romanlarda şehir araçsallaşır. sözgelimi *Sinekli Bakkal*, *Fatih-Harbiye*, *Kiralık Konak* ve *Yaprak Dökümü* romanlarında şehre sembolik bir anlam yüklenmiştir. *Sinekli Bakkal*'da Sinekli Bakkal bir mahallenin adıdır. Doğu-Batı çatışması bu mahalleden çıkan Rabia'nın fikrî serüveni üzerinden verilir. *Fatih-Harbiye*'de Fatih ve Harbiye-Beyoğlu semtleri birer semboldür. Fatih Doğu'nun, Beyoğlu Batı'nın sembolüdür. “*Peyami Sefa için iki İstanbul vardı: Fatih ve Harbiye. FATİH-HARBİYE. Sadece müslüman ve hıristiyan semtler vardı. Ut ve keman, şerbet ve şarap, Doğu ve Batı İstanbul'u vardı, insanlar bu iki nokta arasında gider gelirdi*” (Ağaoğlu, 1993: 71). *Kiralık Konak* romanında sembol İstanbul'un dokusunu oluşturan konak tipi konuttur. Romanda Naim Efendi'nin konağının kiralık bir metaya dönüşmesi geleneğin inkârına işaret eder. *Kiralık Konak*'ta konak metaforu üzerinden Batılılaşma meselesi ele alınır. *Yaprak Dökümü*'nde ise şehir hayatına ayak uydurma sürecinde dağılma yaşayan bir ailenin dramı anlatılır. Şehir burada da semboldür.

Şehrin, metinlerde ön plana geçmesi Cumhuriyet devrinde olur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın metinlerinde “*gerek çevresel mekânların çokluğu gerekse karakterlerin ruhsal kabullerine göre boyut kazanan algısal mekânların işlevsel olarak kullanılması, romanda mekânla birlikte kişisel ve kolektif belleği önemli bir konuma yerleştirir*” (Burcu Yılmaz, 2017, 139). Ahmet Hamdi Tanpınar, İstanbul'u karakter olarak metinlerinin merkezine yerleştirerek mekân ve metin ilişkisine farklı bir boyut kazandırır. *Huzur* romanında İstanbul da başkarakterdir. Hâkim bakış açısıyla yazılmış romanda tüm karakterlerin İstanbul'la olan bağları ve hisleri bütün boyutlarıyla aktarılabilmıştır. Kurgudaki her şeyi bilen bakış açısı olarak tanımlanabilecek hâkim bakış açısı, üçüncü tekil şahıs diliyle aktarılır. Hâkim bakış açısında, “*yazılı eserde vaka şahıs kadrosunu teşkil eden fertler ve mekâna ait hususilikler anlatılan veya tasvir edilenlere uygun tarzda yaratılmış bir anlatıcının dikkati aracılığıyla ifâde edilir*” (Aktaş, 1991 85). Buradan hareketle *Huzur* romanında, Tanpınar'ın bütün roman

karakterinin birbirleriyle hatta zaman zaman bir roman karakteri olarak İstanbul’la ilgili hislerini hâkim bakış açısı kullanarak aktardığı söylenebilir. “*Şehir olgusu ilk defa Tanpınar’ın ‘Huzur’ romanında bir mekân malzemesi olmaktan çıkmış, toplumsal dokunun içinde yaşayan bir varlığa dönüşmüştür*” (Sağlık, 2009: 315). *Huzur*’da İstanbul ve Boğaz, Nuran’a eşdeğer bir karakterdir. Şehir, böylece romanın yapısal unsuru olmakla birlikte muhtevasına da dâhil olur. “*Cumhuriyet dönemi edebiyatında, özellikle İkinci Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında ‘küçük adam’ konusu ‘kent’ kavramına bağlı olarak işlenmeye başlamıştır*” (Sağlık, 2009: 313). Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay’ın modernist eserlerinde şehir bir sorunsal olarak kendini göstermeye başlar. İnsanın dramı ‘kent’te başlamaktadır artık. Modernist eserlerde metinlerin konusu modern kent hayatındaki insanın iç dünyasıdır. Tanpınar’ın, metinlerde şehrin konumuyla ilgili önyak olduğu değişim dikkate değerdir. Edebî eserlerde mekânı karakter, olay örgüsü ve metnin meselesinden bağımsız görme eğilimi değişmiştir. Mekân, metnin diğer yapı unsurlarıyla etkileşime girdiği gibi zaman zaman metinlerde odak noktası olur. Tanpınar, romanlarında şehri ya da şehre dair unsurları metnin merkezine yerleştirmiş, mekâna metinde özel bir yer ayırmıştır. “*Tanpınar’ın romanlarındaki ‘kent yazarlığı’ Huzur’da ‘şehir, kültür ve medeniyet’ ilişkisi çerçevesinde; Sahnenin Dışındakiler’de ‘siyaset ve toplumsal değişim’ ilişkisi üzerinden ilerlemektedir*” (Kefeli, 2018: 170). Deneme yazılarında ise Tanpınar, insana ve topluma dair meseleleri irdelerken şehrin dinamiklerini dayanak noktası olarak alır. Tanpınar’ın hikâyelerinde şehir ve sosyal boyut zayıflar. Psikolojik vakaların yoğunluk kazandığı hikâyelerinde mekân soyutlaşır. Şiirlerinde ise şehre dair unsurları birer malzeme olarak görmek mümkündür.

*Şiir başta olmak üzere bütün söz sanatları, musiki, resim, hat, tezhip gibi göz estetiğinin ürünü olan klâsik sanatlarla insanlığın hayatına sonradan katılan sinema ve nihayet mimarî Tanpınar’ın hayatının ve estetiğinin merkezine oturmuş alanlardır. Şahsî hayatında da bu sanatlarla çok yalandan ilişkisi olduğunu bildiğimiz yazarın nesir türündeki (çünkü şiir Tanpınar’a göre tek kelimeyle ‘şahsî saha’dır) bütün eserlerinde güzel sanatlar çeşitli şekil ve görevlerle yer alırlar (Samsakçı, 2014: 100).*

Tanpınar, şiirin şahsî ve duyguya yönelik olduğunu ifade etmekte, “*herhangi bir davayı ispata müsait değildir*” (EÜM: 14) demektedir. Şiirlerinde de Tanpınar, çoğunlukla şahsî hislerini ve heyecanlarını kelime işçiliği ile yansıtmının gayretinde olmuştur. Tanpınar’ın şiirden anladığı mana, “*kelimelerin terkibinden doğan ritm, ahenk vs. vasıtalarla alelâde lisanla ifadesi kabil olmayan derunî haletlerimizi, heyecanlarımızı, istiğraklarımızı, neş’e ve kederimizi ifade eden ve bu suretle bizde bediî alaka dediğimiz büyüğü tesis eden bir sanat olmasıdır*” (EÜM: 16). Tanpınar’ın şiir anlayışının neticesinde fikrî dünyasını şiirlerine fazlaca yansıtmadığı anlaşılabilmektedir. Nitekim bu, şiirlerinin bütününe bakıldığında da fark edilebilen bir durumdur.

Tanpınar, İstanbul’u estetik bir mekânın ötesinde bir medeniyetin izdüşümü olarak görmektedir. Ona göre bir şehir kimlik ve kişilik sahibi olmalıdır. Tanpınar’ın çocukluğunda bir Arap şehrinde (Kerkük olabilir) tanıdığı ihtiyar bir kadının İstanbul’un suyuna hasret ve tutkun olması şehri o kadın için anlamlandırılan noktadır. *“İstanbul bu kadın için serin, şifalı suların şehriydi. Tıpkı babam için hiç bir yerde eşi bulunmayan büyük camilerin, güzel sesli müezzinlerin ve hafızların şehri olduğu gibi”* (BŞ: 14) diyen Tanpınar, şehri tamamlayan bir unsurdan yola çıkarak şehrin anlamlandırılması gerektiğine inanır. Tanpınar, ihtiyar kadının İstanbul sularına tutkusu ve babası için İstanbul’un cami, müezzin ve hafız şehri olmasından kasıtlı *“bir şehrin hayalimizde aldığı bu cins çehreler üzerinde düşünülecek şeylerdir”* (BŞ: 14) der. Bu soruyu bütün zamanların şehirleri için sormak mümkündür: Bir şehrin hayalinizde aldığı çehre nedir? Eğer bu sorunun cevabını vermek güç değilse şehrin ruhu var demektir. Bir şehir, şehri tanıyanlara bir sembol, iz, im vaat etmelidir. Şehir, kendine kişilik kazandıracak dinamiklere sahip olmalıdır. Buna da çoğunlukla şehrin tarihi ile ulaşılabilmektedir. Zira sonradan kurulmamış, zaten bir geçmişe sahip olan şehirlerin tarihleri, birikimleriyle şehre kişiliğini verecektir. Tanpınar şehrin bir geleceğe sahip olmasının yolunun da tarihsel kimliğinin öne çıkmasından geçtiğini ifade eder. Ona göre *“sıçrayabilmek, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet mazisinden alıyor”* (H: 184). Şehir bu kimliğin taşıyıcısıdır. Tarihin, mazinin ve geçmiş kültürün izleri şehrin çehresinde görülebilir. Freud *“Ruhsal geçmişi neden bir şehrin geçmişiyle karşılaştığımız sorulabilir. Geçmiş olan her şeyin korunduğu varsayımı, ruhsal yaşam için bile, ancak ruhsal organın sağlam kalması, dokusunun travmatik ya da yangı görmemiş olması şartıyla geçerlidir”* (2004: 31) demektedir. Şehrin korunması, toplumun ruhsal geçmişinin korunması anlamına gelecektir. Tanpınar bunu önemser. Tanpınar, şehrin dokusunu ve çehresini ait olduğu medeniyetin sembolü olarak görür. Şehirde yaşayan her şey, geçmişin devamı niteliğindedir ona göre. Tarihî yapılar, eski olmakla kıymetlenmelerinin yanında geçmişin ruhunu yaşattıkları için değerlidirler.

*Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil’de dua eder, Muradiye’de düşünür ve Yıldırım’da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder (BŞ: 123).*

Bütün yapılarda terennüm eden tek ruh mazinin kendisidir. Her yapı büyük bir medeniyetten arda kalan nağmedir. Şehir, tarihin ve mazinin izlerini taşıyan canlı bir oluşumdur. Tanpınar Konya sokaklarında Selçuklu tarihini görür. O, Konya’da Selçuklu’nun yalnızca izlerini değil, şehirde verilen mücadelenin kılıç şakırtılarını duyar. Selçuklu tarihi ile ilgili sahip olduğu

malumatı Konya’da tecrübe eden Tanpınar, tarihî hadiseleri hayalen yaşar ve kendi kendine şöyle konuşur:

*‘Demek bu vatani, iki asır içinde ve o kadar meş’um hâdiseler arasında, bazen de tam tersine işleyen bir talihin cilvelerine, her tarihi bir kör döğüşü yapan ihtiraslara, kinlere, felâketlere rağmen fetheden ve o arada yeni bir milletin, yeni bir dilin doğmasını sağlayan adamlar burada, bu şehirde yaşadılar.*

*‘Haçlı seferlerinin ve Bizans saldırıplarının her şeyi yıkacak gibi görüdüğü o felâketli yıllarda Anadolu’nun içinde bir şimşek gibi dolaşan I. Kılıç Arslan Konya’yı payitaht yaptığı günlerde, belki de benim şu anda bulunduğum yerlerde dolaştı, durdu, düşündü, çetin kararlar verdi. Mesut akıbeti o kadar meçhul Eskişehir muharebesini kazandıktan sonra bu şehre döndü.*

*‘II. Kılıç Arslan payitahtını zapteden Üçüncü Haçlı Ordusu ile, onun masal yüzü kumandanı Frederik Barbarosa ile şimdi Alâ-eddin Tepesi dediğimiz bu iç kalede sulh müzakereleri yaptı ve oğulları ile arasındaki anlaşmazlık yüzünden verdiği sözü tutamadığı için açıklıktan ve emniyetsizlikten yarıya inen bu yüz bin kişilik ordunun Toros eteklerinde büsbütün ufalıp kaybolması için şehri ateş-verip çıkıp gidişini, yine bu tepeden, şimdi harabesi bile kalmamış köşkünde seyretti.*

*‘Gıyaseddin Keyhüsrev ağabeyi Rükneddin Süleyman’ın kuvvetlerine dayanamayacağını anlayınca iki oğlunu Konyalılara emanet ederek bu şehirden kaçtı. Sonra onun ölümünü haber alınca yine buraya geldi. Burada kendisine biat ettiler. Hemen hemen kendisi kadar büyük bir asker olan ağabeyi, zalim ve hastalıklı İz-zeddin Keykâvus veremden ölmeseydi ömrü boyunca Malatya etrafındaki kalelerde çürüyecek olan Alâeddin Keykubad’ı, şehir şu gördüğüm ovada, beş yüz çadırı birden taşıyan arabalarla, yere serilen halılar ve kumaşlarla ve pencerelerden uzanmış kadın başlarıyla o kadar parlak şekilde karşılayamazdı.*

*‘Bu büyük padişah her biri bir ihtiyacı karşılayan o mühim seferlerini, çok hesaplı ve daima sağlam politikasını, hep buralarda hazırladı. Celâleddin Harezşah’ın elçilerini burada kabul etti, Hü-lâgû’nun tâbiyet tekliflerini o kadar gururla, telâşsız ve vekârla reddetti. Oğlu akılsız, iradesiz II. Keyhüsrev’in -kandırdığı ümera tarafından zehirlenince- cenazesi yine buraya, bu şehre getirildi’ ” (BŞ: 131)*

Tanpınar, şehirde tarihi görür ve Konya’yı “Selçuk tarihi denen o büyük portreler galerisi”ne (BŞ: 132) benzeter. Ona göre Selçuklunun tüm tarihî şahsiyetlerini Konya’da bulmak mümkündür. Selçukluyu kuran ve ona katkıda bulunan her şahsiyetin bir izi vardır bu şehirde. Tanpınar, şehrin bunlarla kişilik kazandığı kanısındadır. Şehirde, geçmişe dair izlerin yok olması demek şehrin kişiliğini yitirmesi demektir Geçmiş olmayan, tarihini yansıtmayan şehir, kendi ontolojik yapısıyla ters düşmektedir.

*[Christopher Alexander] Yapay kentlerin, kentlere özgü özsel bileşenlerden yoksun olduğunu öne sürer. Dolayısıyla, insanların bu tepeden turnağa planlı metropollerini kabul etme konusunda giderek daha az istekli hale gelmelerinin makul bir şey olduğunu iddia eder. Ona göre birçok tasarıma, modern tarzdaki yapay kenti doğal kentlerin bileşenlerini devreye sokarak canlandırmaya çalışmıştır (Karatani, 2014: 71).*

Tanpınar, doğal kent bileşenlerinden oluşan şehirlerin bu özelliklerinin korunması taraftarıdır. Ona göre bu bilinç şehrin ve medeniyetin geleceğini de inşa edecektir. Özellikle Batılılaşma paradoksunda çözüm olabilecek bir reçetedir bu. Şehirlerle ilgili düzenlemeler yapılırken Tanpınar gibi, bir mühendisten ziyade bir kalp adamı olarak (BŞ: 9) şehre yaklaşılmalıdır. Günlük hayatı kolaylaştırıcı, modern hayata uyum sağlayıcı düzenlemeler gerekli olmakla birlikte ikinci planda olması gereken etkenlerdir. Öncelik şehrin hüviyetidir. Ancak şehrin

hüviyetine uygun düzenlemeler şehri geleceğe taşıyabilir. Bu sebeple şehrin düzenlenmesinde ‘kalp adamı olmak’ önemlidir. Tarihi, maziye ve şehrin hüviyetini korumak biraz da vicdan işidir. Tanpınar, İbrahim Paşa Sarayı’nın yıkılması meselesinde “*o, Türk tarihinin bir abidesidir. Türk eliyle yıkılamaz. Hiçbir eski binayı kendi elimizle yıkamayız*” (YG: 199) demektedir. Tarihî bir binayı yıkmak, binanın temsil ettiği tarihin izlerini silmek anlamına gelir. Yıkılan bina ile birlikte tarihi de gömülecektir. Bu sebeple Tanpınar mimarî yapılar konusunda çok hassastır. Zira onlar, tarihin canlı tanıklarındır. Geçmişini omuzlarında taşıyıp şehir halkına mazisini hatırlatırlar. İstanbul’da Kocamustafapaşa ve surlar arasındaki kenar mahallelerinde bir gezinti yapan Tanpınar şunları söyler: “*Şehrin sadece bir semtine bu yüzü verebilmek için ne kadar zaman ve ne kadar vak’a, hâdise lâzımdı! Kaç fetih, kaç bozgun, kaç hicretle bu insanlar buralara gelmişler, hangi yıkılışlar ve yapılışlardan sonra bu görüşü alabilmişlerdi?*” (YG: 211). Tanpınar, maziye idrak etmenin geleceği kurmada önemli bir basamak olduğuna inanır. Zira “*insanlar geçmişi belli bir şekilde okuyarak geleceği önceden görmeye çalışmamazlık edemezler*” (Hobsbawm, 1999: 59). Geçmiş var oldukça geleceğin de kılavuzu olacaktır. Tanpınar, şehir göstergeleriyle geçmişi, maziye diri tutmaya çalışır. Tanpınar için şehir, bir anne, sevgili, vatan, sanat, tarih ve kimlikle özdeştir (Güneş, 2018: 319). Tanpınar’ın tüm değerleriyle özdeşleştirdiği, başta İstanbul olmak üzere millî kimliği yansıtan tüm şehirler, maziye ve kültürel hafızayı saklar. Richard Sennett’in “*ne kadar şehir varsa bir şehrin ne olduğunu algılamamızın da o kadar yolu vardır*” (2013a: 62) dediği yollardan birisi de Tanpınar’ın takip ettiği yoldur. Şehir, hafıza ve şimdi ekseninde Türk şehirlerini ele alan Tanpınar, izlediği yolla üst düzey bir algılama yöntemi takip etmiş olur.

Tanpınar, hem deneme yazılarında, hem romanlarında hem mektupları ve günlüklerinde, yer yer hikâye ve şiirlerinde şehir, medeniyet ve mazi kavramları üzerinde durur. Bu üç kavramı birbiri ile ilintili olarak değerlendiren Tanpınar, zaman zaman eleştirel bir dil kullanır. Mazinin gelecekte ayrı görülmemesi gerektiğini vurgulayan Tanpınar, yeni medeniyet oluşumunda mazinin bir dayanak noktası olarak önemine dikkat çeker.

Tanpınar’ın eserlerinde şehrin nasıl olduğu, nasıl olması gerektiği, bu gerekliliklerin gerekçeleri zaman zaman doğrudan bir yorum olarak verilmiş, kimi zaman da romanın olay örgüsü içinde işlenmiştir. Şehir, şehircilik ve şehirli meselesini yalnızca hayat üslubunun bir yansıması olarak görmeyen Tanpınar, bu meseleler üzerine kafa yormuş, fikir üretmiş ve sorun tespiti yapmıştır. Tanpınar, şehri oluşturan dinamikleri ve arka planı okumayı çok iyi bilmiş yazardır. O, şehirdeki maddî dokuyu derinlemesine yorumladığı kadar şehrin görünmeyen tarafında onu oluşturan manevî dinamikleri de tespit etmiştir. Tanpınar’ın şehrin

dinamikleri üzerine yaptığı tespitler ve öngörüler, 2000’li yılların yavaş yavaş postmodernleşen modern şehirlerinde neyin eksik olduğuna dair bir işaret niteliğindedir. Önemli olan bu işaretleri görebilmek ve anlamlandırabilmektir. Şehri oluşturan tüm etkenleri ve bu etkenlerin şehri oluşturma biçimi hakkında Tanpınar’ın görüşleri referans noktası olabilecektir. Onun şehri tarihle ve estetikle bütünleyen bakış açısı şehrin dinamiklerini tanımlama yöntemidir. Bu dinamikleri güncel zamana aktarmak şehrin yitirdiği anlamına yeniden kavuşabilmesinin yoludur.



# BİRİNCİ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE ŞEHİRİ OLUŞTURAN UNSURLAR

## 1.1. Şehri Oluşturan Maddî Unsurlar

### 1.1.1. Mimarî ve Devamlılık

Yapma ideası,  
ideaların ilki ve en insanisidir.  
Valery

[Bursa]içimizdeki aydınlığın aynasıdır.  
Yaşadığım Gibi, s.219

Mimarînin tarihi insanla birlikte başlar. Yerleşik düzende yaşayan her topluluk inşa ve imar deneyimi geçirmiştir. Çoğu zaman toplumlar bir ihtiyacın giderilmesi doğrultusunda işlevsel olarak inşa ettikleri yapılara hayat tarzlarını, dini inançlarını, tarihlerini ve estetik görüşlerini de katarlar. Bir topluma ait mimarî bir yapı ile karşılaşıldığında o toplum hakkında geniş kapsamlı çıkarımlar yapmak mümkün olabilir. Mimarî, bir toplumun dünya görüşünün mücessem halidir. Toplumların tüm fikirleri, sahip oldukları medeniyet tasavvuru, tarihi ve estetiği mimarîye giydirilmiş şekilde görünür hale gelir. Toplumların değişen dünya görüşü ve sanat anlayışı öncelikle kendini mimarîde gösterir. Fikrin somutlaştırılmasının en uygun alanıdır mimarî. Tarihi ve kültürü somutlaştırma yetisine de sahip olan mimarî yapılar özel kodlara sahip bir dil gibidirler. Bir mimarî eserin devamlılığı kültürün ve tarihinin devamlılığı anlamına gelir. Devamlılığı sağlanan mimarî yapı, ortak dil olarak nesiller arasındaki iletişimi sağlar aynı zamanda. Tanpınar, *“her mimarî eseri millî hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder”* ( YG:198) demektedir. Mimarî eserler geçmişe dair kültürel kodları taşıdığı gibi, kültürel kodları ‘taşımaya’ fikrini de yaşatırlar. Mimarî yapıların kaybolması yalnızca taşıdığı kültürel hazinenin yitirilmesi değildir; aynı zamanda taşımaya fikrinin de yitirilmesidir. Bu fikrin yitirilmesiyle mimarî yapılar, bir dil sahibi olma özelliğini kaybeder. Bu fikri kaybetmiş yapılar bir taş yığını, basit bir barınak statüsündedir. Mimarî eserler toplumun kolektif belleğinin canlı tutulmasını sağlar. Onlar hafızanın ve kültürün mekânlarıdır. *“Mimarînin insana bir şeyler hatırlatma yetisini düşününce şu sonuca varabiliriz: Dünyadaki pek çok kültürde ilk ve en önemli mimarî yapıtların mezarlar olması bir rastlantı değildir”* (Botton, 2017:136). Zira yapılar geçip gidenin arkasından görünür olarak kalan tek şeydir. Bu, en etkili hatırlama yöntemidir.

Günlük hayatın içinde, bilinçli çaba göstermeye ihtiyaç duymadan geçmişi hatırlamak mimarî eserler ile mümkün olabilir. “Bir şehirde hatıralar ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir. Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsilik kazanmış tılsımın usta eli dokunduğu için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır” (YG: 197). Mimarî yapılar günlük hayatın içinde aktif olarak bulunmaları dolayısıyla hatıralar ve tarih sürekli olarak hayatın içinde isteğe bağlı olmaksızın, tabii surette yaşarlar. Tanpınar bu noktada mimarînin ebediliğine vurgu yapar. Oluşum malzemesinin kalıcılığından dolayı ebediyete daha yatkın olan mimarî, bu vasfı ile özel bir misyon yüklenir. Mimarî eserler, zamanı ve tarihi taşıma görevini üstlenirler.

*Ebediyet şirde olduğu kadar mimarîde de itibar sahibi olan bir mefhumdur. Hattâ mimarî, devamı çok müşahhas surette ifadeye müsait malzemedan doğduğu için belki daha ziyade ona lâyıktır. Bu altından her geçeni ezen, muhteşem ve yüksek kapı, ışığın tepesinde halka halka boğulduğu bu derin kubbe, bu sert, dayanıklı malzeme, insana asıdan omuzlamış hissini veren bu kalın, divkârî sütunlar, en ufak çınlayışında sesinize binlerce neslin hüsrân ve neşâtından toplanmış bir sesle cevap veren bu boğuk aksiseda, her şey size burada zamanı, geçmişi, geleceği hatırlatır. Uzviyetinizi zaman hapsedmiştir, onunla ve ona ait düşüncelerle mahpussunuz. Hattâ şu kemerli pencereden süzülen olgun ışıktaki bile devam gizlidir. Hissedersiniz ki, sizden yüz sene, iki yüz sene sonra da günün bu saatinde bu ışık, renkli camlardan böyle kayacak, duvardaki levhanın filân kıvrımını zâire yine bu kabartmada gösterecektir. Fakat bu zâir siz olmayacaksınız, tanıdığınız olmayacak ve dışarıya çıktığı zaman sizinkinden büsbütün başka bir âleme kavuşacak. Hülâsa, değişen bir âlem içinde yalnız bu bina zamanı tanımayacak, ilk taşının atıldığı günün tasavvurunu devam ettirecek. Görüyorsunuz ki, mimarîde ebediyet vardır (EÜM: 15).*

Anadolu şehirlerinde ve bilhassa İstanbul’da mimarî yapılar, kültür tarihinin aktarımında büyük rol oynar. Yahya Kemal, İstanbul için “farz-ı muhal olarak Türklüğün, yeryüzünde güzellik namına başka bir eseri olmasaydı, yalnız bu şehir onun nasıl yaratıcı bir kudrette olduğunu ispat etmeye kifayet ederdi” (Beyatlı, 2014: 4) der. İstanbul ve diğer Anadolu şehirleri mimarî üsluplarıyla Türk tarihini yaşatmaya devam ederler. Mimarî üslup bir milletin bulunduğu coğrafyaya yerleşmesinden bu yana geçirdiği tüm kültürel evreleri yansıtır. Bunu her mimarî üsluba ait eseri barındıran bir şehir profili olarak anlamak gerek. Zira her mimarî eser geçip geldiği sanatsal üslubun hülâsasıdır. Asırların terbiyesinden geçmiş eserler, bütün bir kültür tarihinin serencamını verirler.

*Bilmiyor muyuz ki bir medeniyet, her şeyden evvel derin maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimarî eserleri gelir. Çünkü nesilleri asıl terbiye eden onlardır. Her mimarlık eseri bulunduğu şehrin hayatını bir ev tanrısı gibi farkına vardırılmadan idare eder. Onların kalabalığı ruhumuzda öyle bir konser yapar ki, ömrümüzde bir kere olsun onu dinlemek fırsatını bulursak, bir daha kaybetmemek şartıyla kendimizi bulmuş oluruz*

(...)

*Her mimarî eseri millî hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder. Biz asırlardır, düşman bir âlemin ortasında, yangın ve ateş içinde milliyetimize kurtarıcı bir tılsım gibi sarılmış olarak yaşadık. O duygu sayesinde varız. Ne zaman ki milliyetimizi bıraktık, o anda başımıza felâketler yağdı. 1918’den sonraki İstanbul’u hatırlayın. Her mimarî eseri bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden kımıldatmaya razı olurdu? Eserlerimiz*



*o zaman nasıl sarılmıştık? Haklıydık. Çünkü biliyorduk ki, milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır.*

*Milliyetimizi yapan şeylerle oynamaya kalkmayalım. Çünkü mefhumlar zedelenmeye gelmez. (YG: 198)*

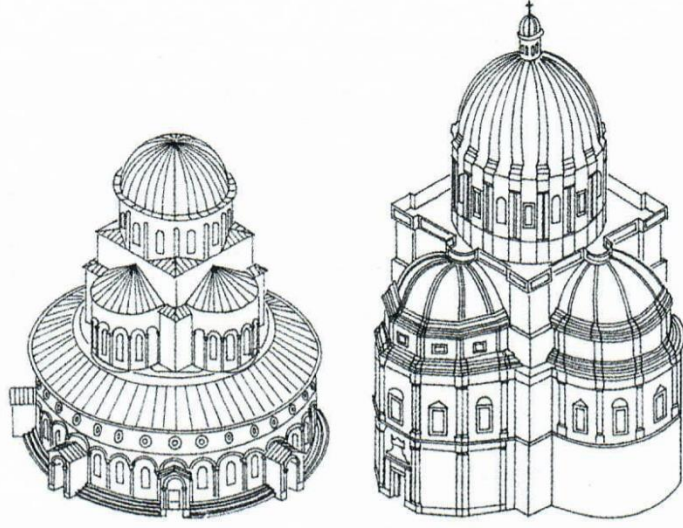
Şehir hayatını kültür terkiğine dönüştüren mimarî yapılar, şehrin hatta şehirlinin hayat üslubunu oluştururlar. Mimarî yapılar şehirlerin tabiatıdır. Şehrin fiziki yapısını oluşturan bu unsur, medeniyetin tabiat meyveleridir. Zira “doğa, deniz kabukları gibi görünüşte doğal nesnelere sınırlı değildir; aynı zamanda insan tarafından yapılan ancak yapıları –nasıl yapıldıktan?- hemencecik görülemeyen şeyleri de içerir. Bu şeylere doğal dil denir, çünkü yapıları aşikâr değildir” (Karatani, 2014: 68-69). Bu durum bilmek değil hissetmekle alakalıdır. Mimarî yapılar şehirlie, ait olduğu kültürün bilgisini vermekten ziyade bunu ona hissettirir, yaşatır. Saadettin Ökten, Atik Valide Cami’nin avlusundaki servi ve suyun cemaatine tesirini bu bakış ile açıklamaktadır: “Eski medeniyetimizin mensupları olan insanlar günde beş vakit bu avludan geçerek camiye girdiler. Muhtemelen çoğu kez suyun ve servinin ne anlama geldiğini düşünmediler. Zaten doğru olan da buydu. Suyun ve servinin anlaşılıp idrak edilmesi değil, hissedilmesi gerekiyordu” (2012: 107). Mimarînin verdiği, kültürel aidiyet ya da idrak değil ruh ile ilgili bir şeydir. Bu, sonradan kazanılacak ve tesis edilecek bir olgu değildir. Mimarînin verdiği, hayatın ve kolektif kültürün akışında var olandır.

Mimarî eserler, şehirde halkın sanatsal üslubunu ve düşünce tarihinin devirlerini açıklamaya yardımcı olmanın yanında birer hafıza mekânı işlevi de görmeleri dolayısıyla okunacak ve hissedilecek tarihî metinlerdir aynı zamanda. Tarihî yapılar geçmişin yükünü bugüne taşıdıkları gibi, bugünün mimarîsi de toplumsal hafızayı geleceğe aktarma göreviyle var olur. İnşa edilen her bina “süreklilik duygusunun kökü mekândadır” (Nora, 2006: 17) önermesinden hareketle inşasına yön veren kültürel değerleri sürdürme misyonuyla doğar. Tarihsel süreçte bağlı olunan zincirin halkaları mimarî eserler tarafından somutlaştırılır. Her mimarî eser bir halkadır. Tanpınar, zincirin bir halkası olmuş binanın yüklenmiş olduğu misyonu şöyle açıklar:

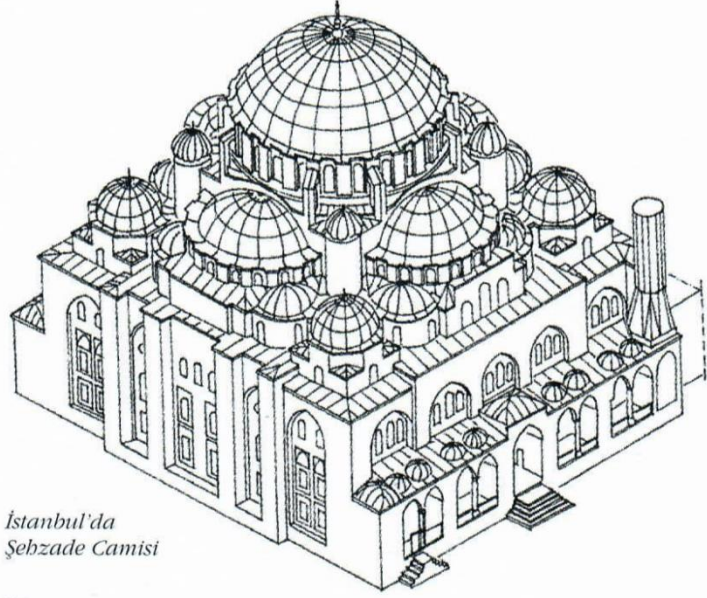
*İşte şu bina, benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki onlar bende yaşıyorlar ve ben onlar gibi genişliyor, büyüyorum ve doğrusu da budur. Bu binayı cedlerim benimle seyrediyorlar ve ben de, benden sonra gelenlerle onu seyredeceğim. O halde zaman insanoğlu için sanıldığı kadar düşman değildir. Herşeyin üstünde insanoğlu devam edebiliyor (YG: 199)*

Yapı sadece kültürü değil; geçmiş hayatı, bakışı, hissi ve algıyı da taşımaktadır. Zamanın üstüne çıkmamanın yoludur mimarî. Mimarî yapılar geçmiş ânu bugünde yaşatabilen, zaman üstü bir niteliğe sahiptir. “*Plastik terbiye, duyduğunu yaratıcı bir muhayyilede işleyerek onu ifade etmenin ya da dile gelmiş olanı yeniden duyabilmenin, anımsama melekelerini geliştirmenin karşılığıdır*” (Taburoğlu, 2018: 390). Tarihte hükümdarların hatırlanmak adına abide inşa etmeleri buna örnek olarak verilebilir. Zira hatırlanma; yapılan, söylenen ya da hissedilen şeylerle değil en iyi görülenle mümkündür.

Yerli ve geleneksel mimarî denildiğinde, Türkiye topraklarında, akla Selçuklu ve Osmanlı mimarîsi gelmektedir. Taş işçiliğinin en yetkin örneklerinin verildiği Selçuklu mimarîsi ve zarafetle cüssenin bütünleştiği Osmanlı mimarîsi geleneksel mimarîde iki zirve noktadır. Selçuklu mimarîsinde renk kullanımının azlığıyla birlikte, “*taş-oymacılık, çini, alçı ya da ağaç ile meydana getirilenlerden çok daha yoğun, daha yüksek bir estetik düzeyi belirler*” (Kuban, 2010: 65). Osmanlı mimarîsinde ise daha zarif ve ince bir işçilik vardır. Osmanlı kubbe üzerine yoğunlaşır ve kubbenin her çeşidinde ustalığa erişmeyi hedefler. “*Mimarlık tarihinde, sadece kubbe örtüsüne dayanan hiçbir üslup merkezî olarak planlanmış, kare, altıgen, sekizgen şemaların bütün varyasyonlarını, Osmanlı Mimarîsi’nde olduğu gibi denememiştir. Altıgen şemalı yapıların gelişme süreci kanımca, sadece Osmanlı Mimarîsi’ne özgüdür*” (Kuban, 2010: 93). Kubbe, Osmanlı’da bilhassa dini mekânların mimarîsinde kullanılan başat öğelerden biridir. Tanpınar’a göre, kubbenin her boyutunun bir arada kullanıldığı camiler “*binaya kademe kademe yontulmuş bir dağ manzarası veren küçük yarım kubbeler manzumesi[dir]*” (BŞ: 37). Mimar Sinan ve Sedefkâr Mehmet Usta, Osmanlı mimarîsinde kubbe konusunda uzmanlaşmış ve mucit kişiliklerdir. Batı etkisinden sonra değişen yapıyla Osmanlı mimarîsi Barok ve Rokoko etkisinde son eserlerini vererek dönemini kapatır.



Zvartnotz'da Aziz Krikor Kilisesi,  
Todi'de Santa Maria della Consolazione Kilisesi



İstanbul'da  
Şehzade Camisi

94

### Doğan Kuban

Tanpınar, şehirlere hüviyetini esas olarak mimarînin verdiğini düşünmektedir. “Mimarî en muhteşemidir sanatların; hislerimizden bir concret âlem yapabilme sanatıdır” (ED: 52). ‘Concret’ yani donmuş, yoğunlaşmış, katı bir âlem. Tanpınar’ın Fransızca ‘concret’ kelimesiyle ifade ettiği, hislerin ve hafızanın cisimleşmesi demektir. Bir medeniyetin ruhunun sanat eserinde yoğunlaşmasıdır. “Mimarî eserde hissin veya bir ânın o hâliyle yoğunlaşp katılaşması, donması, bir anlamda ebedileşmesi söz konusudur” (Samsakçı, 2014: 106).

Mimarî eserler yüzyıllar boyunca hesaplanamayacak milyonlarca âni biriktirerek daha da yoğunlaşan yapılardır. Kültürü, zamanı, ruhu ve hissi biriktiren ve maddesinde hapseden mimarî yapılar şehirlerin görünen hüviyetleridir. Bursa ve İstanbul, mimarîde kültürel üslubun yoğunlaştığı şehirlerdir. Öyle ki Bursa'nın mimarîsiyle taşıdığı mazi üslubu orada zamanlar üst üste yaşanmış hissi vermektedir. Tanpınar, Bursa'da *“ikinci bir zamanı”* (BŞ: 106) yaşar. Şehirdeki mimarî eserlerinin mazi havasını taşıması ile geçmişin ruhunu hissedebilen Tanpınar'a göre mimarî *“zamana hükmeden gerçek saltanatlar”* (BŞ:29) kurar. *“Bir kültürün asıl şerefli tarafı da onlar vasıtasıyla ruhlara değişmez renklerini giydirmesidir. İstanbul'da tâ fetih günlerinden beri başlayan bir mimarî nesillerle beraber yaşıyor. Asıl Türk İstanbul'u bu mimarîde aramalıdır”* (BŞ: 29). Bilhassa İstanbul ve Bursa'da mimarînin saltanatı hüküm sürmektedir. Tanpınar, şehre saltanatını kuran mimarî örneğini İspanya'nın Toledo ve İtalya'nın Floransa şehri için de vermektedir. *“Adım başında bir hususi, hakiki mânasında, bir geçmiş zaman kalesine”* (G: 108) girilmiş hissi veren Toledo ve Tanpınar'ın Adalet Cimcoz'a yazdığı mektupta *“İstanbul'a gönlümü vermiş olmasaydım burayı Paris'e tercih ederdim”* (TM: 125) dediği Floransa'da eski-yeni ayrımı yoktur. Bursa'da mimarînin farklı bir hüviyeti vardır. Bursa, sanatla oluşmuş bir şehirdir. Tanpınar, Bursa için *“içimizdeki aydınlığın aynasıdır”* der ve ekler: *“Bu aynaya ve benzerlerine baktıkça san'atımız ferdî bir hüner veya küçük bir hülya olmaktan kurtulacak, hayatın mucizesi olan devamı kendimizde bulacağız. Mimarimiz, resmimiz, mûsikimiz, romanımız ve şiirimiz bizim olacak”* (YG: 219). Şehrin her köşesi estetik ve kültürel unsurlarla donatılmış en küçük bir boşluk ya da eksiklik bırakılmamıştır. Tanpınar bu mükemmelliğin altında yatan sırrı şu cümlelerle açıklar:

*Cedlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş, ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini, hepsi Yeşil'de dua eder, Muradiye'de düşünür ve Yıldırım'da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekler. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder (BŞ: 123)*

Mimarî üsluptaki bu sağlamlık ve istikrar, şehre sanatsal bir üstünlük kazandırdığı gibi ona yerliliğin temsilcisi olan bir kale hüviyeti atfeder. Zira Tanpınar'a göre Bursa ve İstanbul Türk toprakları olduğu andan itibaren mimarî eliyle Türkleşmiş, yerlileşmiştir. Şehri donatan küçük mimarî ayrıntılar; çeşme, medrese, han ve konutlar ile zamanla inşa edilen abidevi yapılar yarım asırda İstanbul ve Bursa'ya yerli hüviyet kazandırmıştır.

*Yirmi otuz senelik bir zaman içinde Bursa'nın ve İstanbul'un yıkılmış Şarki roma manzarası ortadan silindi ve camileri, medreseleri, hanlarıyla, yumuşak çizgili, elastiki hamleli, kullandığı malzemenin güzellik şuurunda kiskanç, yapıldığı şehrin iklimine aynı unsurdan denecek kadar uygun bir mimarî aldı (BŞ: 123).*

Mimarî, şehri kişileştirmenin ve ona millî bir görünüm kazandırmanın en uygun yoludur. Tanpınar, bu yerleştirme hareketini ikinci bir fetih olarak değerlendirmektedir. Şehre sahip olmak ona millî çehrenin kazandırılmasıyla mümkündür. Mimarî şehre millî hüviyetin giydirilmesi adına en iyi imkânı sunan alandır. Burada mesele sadece yapıların mimarî üslubu değil şehrin dizaynında gözetilen yerliliktir.

*Çeşmeler, küçük mezarlıklar, avlu duvarları gibi ikinci derecede öğeler, klasik dönemden sonra vakıf binası ölçeğindeki küçülmeye birlikte kentsel sahne için son derece önemli hale geldi ve incelikle tasarlandığı gibi, heterojen mimarî öğeler arasında kısa mesafeli göndermeler yapmak için geliştirildi (Cerasi, 2014: 118).*

Dinî yapıların ve konutların mimarîsinin şehri millileştirmeye yaptığı katkının yanında yerleştirmede mescitler, çeşmeler, medreseler ve imaretler yapılarak şehrin hayat tarzının mimarî eliyle değiştirilmesi önemli bir etkidir. Böylelikle şehrin fethi tamamlanmış, şehre tam anlamıyla sahip olunmuş olur. Tanpınar şehrin kimlik inşasındaki bu ayrıntıları, zaman içinde damla damla teşekkül eden ve şehre esas kimliğini veren yapılar olarak görür. Ona göre;

*Büyük eserler ona[İstanbul'a] uzaktan görülen yüzünü verirler; ikinciler ise onu çizgi çizgi işleyerek portrenin içini dolduran, büyük tecridin kurduğu çerçeveyi bin türlü psikolojik hal ile, yaşanmış hayat izleriyle tamamlayan eserlerdir. Şüphesiz bunlarda da asıl öz gene mimarlığıdır. Fakat bu mimarlık Bayezid, Süleymaniye, Ayasofya, Sultan Ahmed, Sultan Selim yahut Yeni Cami gibi etrafındaki her şeye kendi nizamını kabul ettiren bir saltanat değildir: bunlar şehrin mahremiyetinde âdeta eriyip ona karışmış hissini veren küçük camiler, medreseler, büyüklerin yanında en mütevazı nisbetlerine indirilmiş çeşmelerdir; ve zaten kendileriyle değil içlerine girdikleri terkiple güzeldirler. Birdenbire hiç beklemediğimiz bir yerde mermer bir çeşme bir çeşme aynası veya kapı çerçevesi, iyi yontulmuş taştan beyaz bir duvar size gülümser (BŞ: 43).*

Şehirdeki ayrıntılar ve küçük köşeler şehrin bütünlüğünü sağlayan ve şehrin genel dokusuna estetik katan yapılardır. Bu yapılar şehir hayatının özünü, hayatını ve yaşanmışlığını kendinde tutar. Akıp giden hayat onların üzerinden geçtiği için mimarî eserler, şehrin ve hayatın en doğal şahitleridirler. Küçük ayrıntılar şehre asıl kimliğini kazandıran gizil güçlerdir. Şehrin sokakları, halkının kültürel ve içsel aidiyetini yansıtır. “Kent içinde dolaşırken birey aynı zamanda kendi ruhsal mekânında dolaşmaktadır. Sembolik karşılıklardan dolayı insan kentin iç mekânını kendi içselliği gibi algılamaktadır” (Erzen, 2015: 121).

Tanpınar, *Beş Şehir*'de edebiyatçı gözüyle ele aldığı beş farklı şehirde, mimarî eserleri bir edebî metin gibi okuyarak onları anlamlandırmaya çalışır. İstanbul ve Bursa, Osmanlı; Konya ve Erzurum, Selçuklu; Ankara ise Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı mimarîsinin en nadide örneklerini barındıran şehirler olarak Tanpınar'ın dikkat çektiği yerlerdir. Tanpınar'a göre Bursa, “iliklerine kadar Türk şehridir” (BŞ: 105) ve “Türk ruhunun en halis ölçülerine kendiliğinden sahiptir” (BŞ: 105). Konya'nın mimarîsi ise “zengin işlenmiş kapıların ardında

*sırmalı çarşaf içinde çömelmiş eski zaman kadınlarını” (BŞ: 129) andırmaktadır. Ankara, “uzun tarihinin şaşkırtıcı terkipleriyle doludur”(BŞ: 197). Tanpınar, mimarîyi değerlendirirken teknik unsurları değil mimarînin arka planındaki kültürel kodları yorumlamaya çalışır. İstanbul mimarîsinin heybetiyle karışık naifliğini “pek az mimarîde taş mekanik rolünü, şekiller sabit hüviyetlerini İstanbul camileri kadar unuttur” (BŞ: 31) tespitiyle açıklar. Bu başarının çoğu Mimar Sinan’ındır. Tanpınar, Mimar Sinan’ın başarısını “büyük ile zarifî, organik ile süsü” (BŞ:33) bir arada kullanmasında bulur. Mimar Sinan, İstanbul’un abidelerine damgasını vuran kişidir. Sinan’ın İstanbul silüetine yaptığı katkı sanatkâranedir. Bir şair ve yazar gözüyle Sinan’ın eserlerine bakan Tanpınar, onu da “susan taşın ve konuşan hacimlerin şairi” (BŞ: 35) ilan eder:*

*İlâhî Sinan! Ey taşın ve konuşan hacimlerin şairi; ey maddenin utkusuna kendi nabzının ahengini hepimizin îmanı ile beraber geçiren! Aydınlığı en bilgili terkiplerde eritilmiş madenler gibi yumuşatıp ondan zaferlerimize Hilâller biçen! Sen bu şehre bütün dünyanın kıskanacağı bir cami yapmakla kalmadın; insan zekâsının erişilmez Hadlerinden birini tespit ettin (BŞ: 35)*

Samsakçı burada önemli bir konuya temas eder: “Alıntının en önemli, en vurucu yeri belki de ‘hepimizin imanı’ ibaresidir. Burada bir mimarın, bu mimarı yetiştirebilen bir medenî seviyenin, maddeye bütün cemiyetin ruhu ve inancını geçirebilme mucizesi söz konusudur” (Samsakçı, 2014: 32). Mimar Sinan, bütün bir milletin bilincini taşa geçirebilme kudretine sahiptir. Mimar Sinan’daki sanat ruhu, bir medeniyetin özünü taşımaktadır. O, bir eserine sanatını işlediği zaman, mensup olduğu medeniyetin de ruhunu yansıtmış olur. Bu sebeple devrin mimarının elinden çıkan eserlerde cemiyetin her mensubu kendi ruh yansımalarını bulur.

Mimar Sinan ve diğer büyük mimarlar, aynı zamanda birer şair hatta musikişinastırlar. “Osmanlı dünyasında [mimarîde], çözümsel bir tutum yerine şiirselliğe dayalı sinestetik yaklaşım” (Erzen, 2015: 75) vardır. Osmanlı mimarları eserlerini meydana getirirken yapının görsel bir sanat eseri olmasının yanında duygulara hitap eden bir şiirselliği de barındırmasına dikkat etmektedirler.



Erzurum Ulu Cami-yenisafak.com

Selçuklu mimarîsi ise taşın yontulmasında bir ustalık sergilemiştir. Tanpınar'a göre Selçuklu mimarîsi bir geçiş devri, ara form statüsündedir. Yerleşik hayata geçişin Selçuklu ile tam olarak tamamlanması neticesinde mimarî eserlerde yerli bir üslup oluşmaya başlar. Bu sebeple Selçuklu mimarîsinde çadırın çağrışımları görülebilmektedir. Tanpınar, Selçuklu mimarîsinin çadırı örnek aldığını ve İnce Minareli Medrese'nin tiftikten dokunmuş bir çadırı andırıldığını söyler:

*Biraz da Ortaçağ şehirlerinin darlığı yüzünden Selçuk mimarîsinin en zengin noktası binaların cephesidir. Henüz yerli hayatta çok mühim bir yeri olan çadırı örnek alan bu mimarî, ihtirasları büyüdükçe bu cephelerde taş işçiliğinin bütün imkânlarını dener. (...) Sahip Ata'nın yaptırdığı İnce Minareli'nin cephesi tiftikten dokunmuş büyük bir sultan çadırına benzer.*

Selçuklu mimarîsinde, yerli üslup taşla ilk kez tanışıyor ve onu deniyordur (Algan, 2008: 42). Selçuklu'nun estetik kaynağı kendi yerli üslubudur. Çadır işleme üslubunu taş üzerinde denemekte olan Selçuklu, taş işleminde mükemmeli yakalamaya yaklaşır. Selçuklu mimarîde malzemenin sade, işlemeninse ayrıntılı olanından yanadır. Selçuklu döneminin en sade yapılarından biri olan İnce Minareli Medrese'nin sadeliğini Tanpınar şöyle yorumlar:

*Süs olarak sadece iki Ku' an suresini (Yasin ile sûre-i Feth) taşıyan ve onların, kapının tam üstünde çok ustalıklı bir düğümle birbirinin arasından geçerek yaptıkları düz pervazla, Allah kelâmının büyüklüğü önünde insan talihinin biçareliğini anlatmak ister gibi mütevazı açılan asıl giriş yerini çerçeveleyen bu kapı bütünü, nevinin hemen hemen yegânesidir (BŞ: 143).*



İnce Minareli Medrese-wikimedia

Tanpınar, İnce Minareli Medrese'yi okuyarak mütevazılığının onun Allah'ın karşısında kulun acizliğini anlattığını ifade eder. Mimarının dili, yapılış amacına da uygun olacak şekilde daima kendiyile ilgili bir şeyler anlatmaktadır. Tanpınar, Selçuklu'nun taş işlemeciliğine yaklaşımını heykelciliğe benzetir. Onun Selçuklu mimarisinde okuduğu budur. Tanpınar, Selçuklu mimarisini heykele yaklaşan tarzı açısından ele alır:

*Ritim araştırması ve onun iki yanındaki duvarlarda veya çeşmelerde az çok tekrar eden büyük kapı bütünleri Selçuk ustalarındaki kitle fikri ile teferruat zevkinin birbiriyle nasıl bir yarışa girdiğini gösterir. Hakikatte Selçuk mimarisi çok defa dince yasak olan heykelin peşinde gibidir. Bu binaların cephelerinde durmadan onun tesirlerini arar. Mektepten mektebe küçük madalyonlar, şemseler, yıldızlar kornişler, su yolları ve asıl kapı üstünde ışık ve gölge oyununu sağlayan, istalaktitler, iki yana fener gibi asılmış oymalı çıkıntılar, çiçek demetleri, firizler ve kordonlar, arabesk levhalar bu cephelerde bazen yazıya pek az yer bırakır, bazen de onu ancak seçilebilecek bir oyun haline getirir. Selçuk kufisi denen o çok sanatkâr yazı şekli, hiyeraltik çizgi ile -ve hattâ tabir caizse şekilleriyle- bu oyunu bir taraftan aşiret işi kilim ve dokumaların süsüne yaklaşıyor, bazen de nisbetler büyüdü mü bütün bir kabartma oluyordu (BŞ:143).*



Selçuklu Kapı Motifleri



Selçuklu mimarîsi İslam'da yasak olan heykeli bu mimarî üslupla aşmaya çalışıyordu. Tanpınar'a göre, Selçuklu mimarîsi *"bu emsalsiz taş işçiliği bazen de heykel zevkinin yerine kitap sahifesini, yahut kitap gibi dokunmuş kilim veya şalı koyuyordu[r]"* (BŞ: 143). Tanpınar bu mimarî üsluptan Selçuklu dönemi Konya'sını tahayyül etmeye çalışır. Onun muhayyilesine eşlik eden çiniler, Selçuklu mimarîsinin başat malzemelerindendir. Çini ile Selçuklu süsleme sanatı renklenmiştir. Selçuklu sanatında mimarî eserin hem dışında hem içinde kullanılan çini, İran üslubunun yansımasıdır. Tanpınar, Selçuklu'dan sonra Osmanlı'nın çiniyi 15. yüzyıldan sonra yalnızca iç mekânda kullandığını ifade eder: *"Asıl mühim olan Osmanlı zevkinin onbeşinci asırdan sonra çiniyi binaların dış tarafında hiç kullanmaması, onu binanın içine ait bir süs telâkki etmesi ve dışarda sadece taşın üzerinde çalışmasıdır"* (YG: 145). Tanpınar'a göre bu mimarî anlayıştaki bu değişim küçük de olsa bir kaybı ifade eder. Zira Tanpınar Konya'nın çini süslemeli yapılarının son ve nadide örnekler olduğunu söyleyerek onları hüznle anar: *"Sırçalı Medrese'nin (1242) sırlı tuğladan o zarif sekiz köşeli hasır örgüsü süsleri, Karatay Medresesi'nin (1245) yüzlerce güneşi ve yıldızları ile küçük bir kehkeşan gibi parlayan çini tavanı bu zevkin elimizde kalan yetim ve parça parça şahitleridir"* (BŞ: 144). Çini, Selçuklu devri mimarîsinin, bilhassa dış cephe kullanımında, karakteristik özelliğidir. Karatay Medresesi, devrin özelliğini yansıtan yapısıyla temsil konumundadır. Selçuklu'nun çinili mimarîsini örnekleyen yapısıyla Karatay Medresesi, bu üslubun son örneklerindendir. Tanpınar, sahip çıkılması gereken bu mimarî örneğinin özelliklerini ayrıntılı olarak verir:

*Bu binaların duvarlarını, geniş eyvanlarını içerden sırlı tuğlalar veya çiniler süslerdi. Tuğla inşaatta, tıpkı minarelerde olduğu gibi, bu renk dışarıyı da süslerdi. Selçuk çinisi dediğimiz mücevherciliğe koyu zümrüt yeşili, çok koyu laciverdi ile asıl tonunu verirdi. Yeğpare taştan kafes gibi işlenmiş pencerelerden belki de renkli camlar arasından süzülerek gelen çok iyi idare edilmiş bir ışık, bu renk cümbüşünün üzerine düşerdi (BŞ: 144).*

Selçuklu'nun diğer Sivas, Kayseri, Erzurum gibi şehirlerde bıraktığı eserlerde de aynı mimarî üslup gözlenmektedir. Erzurum'da Yakutiye Medresesi, Çifte Minareli Medrese ve Ulu Cami de Selçuklu'nun çiniden yansıyan yeşil ve lacivert rengiyle Tanpınar'ı büyüleyen yapılarıdır:

*Onu[Çifte Minareli Medrese] Erzurum'un bir ucunda, şehrin bütün yarısına hükmeden ihtişamlı kapısıyla, minareleriyle, günün herhangi bir saatinde bir kere görüp te hayran olmamak kabil değildir. Onun gibi, Yakutiye'nin aydınlıkta topraktan henüz çıkarılmış bir eski zaman süsü gibi pırl pırl minaresinin daima muhayyeleyi avlayan bir çekiciliği vardır.*

*Yakutiye'nin içi, plan bakımından Doğu Anadolu'nun en dikkate değer eseridir. Daha sade bir planda yapılmış olan Ulu Cami, beş beşikli içi ile mağrıp camilerini hatırlatır. Dıştan onlar gibi sadedir. Erken gelişmiş bir gotik kemer, Ulu Cami'de bizi gerçekten üzerinde durulacak bir mimarlık meselesiyle karşılaştırır. Fakat bunlar, kültürümüzün o kadar uzak yerlerinden gelen eserlerdir ki onlarla hemen yanı başımızdaki hayat arasında bir münasebet bulmak imkânsızdır. Mimarlık, meselâ musikide, şiirde, resimde olduğu gibi bize derhal hayatı veren bir sanat değildir. Bu tecrit, daha yükseklerde dolaşır, hatırlatmadan duyguyu tatmin edebilir. Sonra bu eserlerin kendilerine mahsus bir devirleri var. Bursa'nın, Iznik'in, Edirne'nin, İstanbul'un, yürüdükçe değişen yumuşak çizgileriyle*

*toprakta canlı bir heykel gibi yükselen her asıldıkları tepeden uçmaya hazır büyük kuşlar gibi görünen mimarî eserleriyle bunlar arasında bütün bir kaynaşma, arınma devri geçmiştir (BŞ: 178).*

Tanpınar, şehirlerle bütünleşen, onların adlarıyla birlikte anılan, “*topraktan canlı bir heykel gibi yükselen*” (BŞ: 178) abidevi yapıları hem sanatsal bakımdan, hem sosyal hem de tarihî yönüyle görür. Tanpınar’ın değerlendirmeleri bu yapıların insan ruhuna verdiği hissi en iyi şekilde açıklaması bakımından önemlidir. Aynı zamanda o, tarihin medeniyete yaptığı mimarî katkıların ‘hendeseden bir abide’den öte bir anlam taşıdığını anlatmak ister. Bu yapıların kültürel anlamdaki önemi hissediliyor, fark ediliyor dahi olsa onun dilindeki kadar vazih bir şekilde sunulmuş değildir. Bunlar, kültürün içinde yetişen kişilerin his tercümesine sahiptir.



Konya Karatay Medresesi- media.gettyimages.com



Yakutiye Medresesi- wikimedia

Tanpınar'ı Ankara'da etkileyen ise onun sahip olduğu tarihî çeşitliliktir. Anadolu'nun ortalarında kalmış bir şehir olarak Ankara'nın tarihî dokusunda Roma ve Bizans ile Osmanlı ve Selçuklu'nun etkileri bir arada görülmektedir. Tanpınar bu terkihi “*Kalede ve onun eteğine serpilmiş mahallelerde Türk velileri Roma ve Bizans taşlarıyla sarmaş dolaş yatarlar*” (BŞ: 198) ifadesiyle anlatır. Ankara Roma ve Bizans'ı kucakladığı kadar Osmanlı ve Selçuklu'yu da kucaklar. İki ayrı köklü medeniyet ve birbirinin devamı dört farklı devletin hamisidir Ankara. Bunun neticesinde ortaya çıkan terkip Ankara'ya esas hüviyetini verir. Ona göre, “*bu terkiplerin en manalısı imparator Augustus'un şerefine toprağa dikilmiş mermer bir kaside olan Roma mabedinin kalıntılarıyla yanı başındaki Hacı Bayram-ı Veli Camii'nin beraberce teşkil ettiği zıtlar mecmuasıdır. Bitmiş veya tam diyebileceğimiz hiçbir eser bu toprağın macerasını bu kadar güzel hulâsa edemez*” (BŞ: 198). Roma ve Bizans eserleri de Osmanlı ve Selçuklu gibi Ankara'nın hüviyetini oluşturan amillerdendir. Bunlar Ankara'nın geçmişi, hafızasıdır. Tanpınar'ın bu iki farklı kökten gelen medeniyetin bir terkipte buluşmasından estetik bir haz duyduğu anlaşılmaktadır. Tanpınar, Ankara'nın tarihindeki ve çehresindeki terkihi şu şekilde ifade eder:

*Dedelerimizin mezarlarından çıkan yeşillikler hangi itikatların etrafında yontuldukları belli olmayan çok eski taşları kendi rahmaniyetleri ile yumuşatırlar; burada kerpiç bir duvardan İyonya tarzında bir sütun başlığı veya arkitrav fırlar, ötede bir türbe merdiveninin basamağında bir Roma konsülünün şehre gelişini kutlayan kadim bir taş görünür, daha ötede bir çeşme yalağında eski bir lahdin bakantaları gülümser. Ahî Şerafeddin'in türbesini asırlarca Greko-Romen arslanlar bir nöbetçi sadakatıyla beklerler ve bu yüzden Arslanhâne adını alan camiin hakikaten eşsiz mihrabında, Etiler'in toprak ve bereket ilâhesinden başka bir şey olmayan bir yılan son derece kuvvetli plastikliğiyle meyvalar arasında dolaşır ve camiin o kadar şaşırtıcı bir sâfiyetle boyanmış ağaçtan sütunları Bizans ve Roma başlıkları taşır. Hisarda, mihrabı Türk tahta işçiliğinin harikalarından biri olan Alâeddin Camii'nin sekisi, asırlardan beri bir şahin gibi süzdüğü ovaya, terkihi baştan aşağı tesadüfi olan bir sütun dizisinin arasından bakar; şüphesiz bu sütunlar orada bu camiden çok daha evvel mevcuttular (BŞ: 198).*

Bizans ve Roma ile Osmanlı ve Selçuklu etkilerinin uyumlu bir terkipte oluşturduğu mimarî bütünlük, Ankara'nın çehresini oluşturmaktadır. Ankara'da Roma ve Bizans hazzın ve zaferin sembolü olurken Osmanlı ve Selçuklu hakikat ve nurun sembolüdür. Şehrin tarihi ve hüviyeti bu mimarî eserlere bakılarak çıkarılabilir. Ankara'nın tarihinde hangi milletlere ev sahipliği yaptığı bilgisi onun mimarî terkipte bulunabilir. Tanpınar, Ankara'nın serencamını, onu Hacı Bayram Veli'ye ulaştıran süreci, tesirleriyle birlikte şöyle anlatır:

*Roma, şan ve şevketinin içinde maddî hazlarla sarhoş, fütuhatlarını yaptı, müesseselerini kurdu, kanunlarını düzeltti. Kale, köprü, yol, su kemeri, mabet, hamam, hipodrom, heykel ve bin türlü âbideyle yaşadığı zamanı, muharip alnını süsleyen çelenklerle beraber taşla toprağa tesbit etti. Aradan asırlar geçti. Bu mağrur muharip, yorulan sinirleri kanlı ve şehvetli oyunlarla uyuşturmaya çalışırken cihangir haritası, acemi avcı elinde kalmış bir kaplan postu gibi parçalanıp yırtıldı. Ankara şehri, imparatorluğun arazisinin yarısından fazlasıyla beraber büsbütün başka bir milletin eline geçti. Kadim medeniyetin eserleriyle örtülü toprakta yeni bir nizam çiçek açtı, küçük, mütevazı mabetlerde başka bir Allah'a ibadet edilmeye, Ankara Kalesi'nin üstünde başka türlü hasretlerin türküleri*

*söylenmeye başlandı. Ve günün birinde bu toprağın yeni sahipleri içinden yetişen saf yürekli bir köylü çocuğu, Roma'nın zafer mâbedi ve biraz sonra da Bizans bazilikası olan bu âbidenin yanına başına muhacir bir kuş gibi yerleşti ve insanlara kadim imparatorluğun ayakta durmasını sağlayan hakikatlerinden çok başka bir hakikatin sırrını açtı. Bu ledünnî hazların, âhret saadetlerinin, kendisini sevgide tamamlayan ruhun, bir nur tufanı gibi ışıyarak, kendi derinliklerinde Allah'ı bulan bir murakabenin hakikati idi (BŞ: 199).*

Tanpınar, Ankara'nın hissî, tarihî, mimarî ve felsefî macerasını bu paragrafta vermiştir. Ankara'da düşünce dünyasının değişimi, dünyaya bakış tarzının farklılığı ve bunun yarattığı etki, şehrin simasında hâlâ görülebilmektedir. Yangınlar ve savaşlar neticesinde Ankara'nın bünyesinde kalan az sayıda tarihî yapı kendi devrini verir. Roma-Bizans'tan kalma taş yapılar dönemin tarihî dokusunu verirken daha yakın tarihin mimarî eserleri olan Osmanlı-Selçuklu mabetleri de mevcut kültürün kökenlerine dair bir işaret olur. Tanpınar, Selçuklu yapılarının Ankara'nın kültürel dokusuna önemli bir etki yaptığını vurgulayarak ahilik teşkilatını buna örnek olarak verir:

*Selçuk camilerinin planında olan ahî eserlerine gelince onlar da ancak mihrap ve minberlerindeki işçilikle ve sütunları ile güzeldir. İç kalenin eteklerinde hiç olmazsa bugünkü vaziyetlerinde şehre büyük bir şey ilâve etmezler, ister Moğollara tâbi olsun, isterse müstakil olsun Ankara'da süren yarım asır bir Ahi hâkimiyeti vardır. Bu, burjuvazi değilse bile artizanının ve çarşının şehri idaresi demektir ki, şark tarihinde az tesadüf edilir (BŞ: 203).*

Şehirdeki kalenin tarihi ise çok daha eskidir. Milattan önce yapıldığı düşünülen kalenin inşa edilme tarihi ise tam olarak bilinmemektedir. Tanpınar için Ankara kalesi, şehre uyum sağlamasında, şehri tanımada önemli bir araçtır. Tanpınar, Ankara Kalesi'ni, şehri tepeden tam olarak gördüğü için, tarihe tanıklık eden bir yapı olarak görür. Ankara'nın geçirdiği tüm değişimleri, maceraları, savaşları, anlaşmaları görmüş olan kale, bir tarih müşahididir:

*Atatürk'ün hemen herkesin gördüğü, mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır. Anafartalar ve Dumlupınar'ın kahramanı, son muharebenin sabahında tek başına, ağzında sigarası, bir tepeye doğru ağır ağır ve düşünceli çıkar. İşte Ankara Kalesi muhayyilede daima ömrünün en güneşli saatine böyle yavaş yavaş çıkan büyük adamla birleşmiştir. Bu şaşırtıcı terkip nasıl oldu? Eğer böyle bir şey lazımsa vatanın her tepesinde aynı şekilde tahayyül ve tasavvur etmem icabeden bir insanla bu kale bende nasıl birleştiler? Bunu hiçbir zaman izah edemem. Bu cins yaklaşımlar insan muhayyilesinin en sırlı tarafıdır. Bildiğim bir şey varsa bir gün, bu fotoğrafa bakarken Ankara Kalesi kendiliğinden gözlerimin önüne geldi ve ben bir daha bu iki hayali birbirinden ayıramadım (BŞ: 195).*

Tanpınar'ın Ankara Kalesi'ne duyduğu hassasiyeti, onu tarihî bir anın içinde görmesinden kaynaklanır. Çok sevdiği Atatürk'ün Kocatepe'deki meşhur fotoğrafını Ankara Kalesi'nin görüntüsüyle birleştiren Tanpınar, kaleyi muhayyilesinin tarihî tarafına bu bağlamla yerleştirir.

Tanpınar'ın "romanın asıl kahramanları İstanbul ve musikimizdir" (MS: 205) dediği *Huzur*'da İstanbul; şehir yapısı, tarihi, mimarîsi, sorunları ve çözümleriyle ele alınır. Romanda İstanbul'un, bilhassa Üsküdar'ın büyük ve tarihî eserleri konu edilir. Bu mekânlar

Nuran ve Mümtaz'ın ruhlarını birbirlerine aksettirdikleri yerler olarak romanda yer bulur. Nuran ve Mümtaz'ın birliktelik dönemlerinde yaptıkları İstanbul gezileri, hemen hemen her gün tekrarlanıyor olmasına rağmen bir bıkkınlık ve monotonluk vermez. Her seferinde aynı hislerle, dolu dolu yaşanan bu geziler, Nuran ve Mümtaz'ı İstanbul'un hâlesinde birleştirir. Boğaz gezileri, Çamlıca saatleri, plajda geçirilen zamanlar Nuran ve Mümtaz için İstanbul'u yeniden yaşama zamanları olmaktadır. Bir balıkçı kahvesine verdikleri Derûnidil ismi, Kuleli'nin önündeki ağaçların sudaki gölgesine verdikleri Nühüft beste adlandırması Nuran ve Mümtaz'ın birbirine karşı olan hislerinin İstanbul süzgecinden geçerek geldiğini göstermektedir (H: 179). Nuran ve Mümtaz birlikteliklerini, İstanbul sokaklarında ve İstanbul'a manevî havasını veren estetik yapılarda yaşarlar. Zaman onlar için İstanbul sokaklarında ve tarihin motiflerinde akar. Üsküdar'ı gezerler, oraya yakın camileri, türbeleri (Mihrimah Camii, Emetullah Rabia Gülnûş Sultan Camii, Atik Valide ve Orta Valide) dolaşırlar (H: 180). Ertesi gün, başka cami ve mimarî yapıların (Rum Mehmet Paşa Camii ile Ayazma Camii, Şemsipaşa Caddesi, Selimiye Kışlası) arasında zaman geçirirler (H: 180). Nuran ve Mümtaz bu yerleri gezerken onlara bakmak için değil onları yaşamak için orada bulunurlar. Bu bağ, yani İstanbul olmasa Nuran ve Mümtaz arasında kocaman bir boşluk olacak veya Nuran ve Mümtaz birlikteliği diye bir şey olmayacak hissini verir. Tanpınar, mimarî yapıları Nuran ve Mümtaz gezilerinin arka planında işler. Nuran'ın bakışından, Valide-i Cedid (Emetullah Gülnûş Rabia Sultan) Cami'sinin aksam saatlerindeki loşluğunda *“mermer ve yıldız süsleri arasında kilim motifi ile işlenmiş saçaklar”* (H:181), caminin estetik ayrıntılarından biri olarak verilir. Nuran, Üçüncü Ahmet'in annesinin camiini bir meyve içine benzetir: *“Türbeyi, küçük, bir meyve içi gibi döşeli camii Nuran pek beğendi”* (H: 180). Caminin içyapısı bir meyve içi gibi simetrik ve oranlı bir mimarîye sahiptir. Tanpınar bu yapıyı döneminin bütün eserlerinden daha üstte tutar. Bu cami ona göre 17. Yüzyılın mimarî üslubunu sonlandıran yapıdır. Tanpınar, Valide-i Cedid Cami'si için, meyve içi benzetmesini tekrarlayarak *“eşyayı süsleyen, dokunduğu her şeyi altın gurbet renkleriyle giydirip mahzun bir saltanat yapan bir akşam güneşi gibi zarif ve zengin bir hissiliği vardır. Bu hissilik bilhassa, -bazı kabuklu meyvalar gibi- çok iyi döşenmiş, içinde ve dış avludan girer girmez insanı yakalayan dağılmış gül bahçesi havasında elle tutulacak kadar açıktır”* (BŞ: 41) der. Bir cami estetiğini meyve içi gibi doğa estetiğine benzetme muhayyilesi Tanpınar'ın estetik zevkinin bir ürünüdür. Allah'ın evi olarak tanımlanan caminin iç mimarîsinin Allah'ın Sani sıfatıyla halk ettiği meyve içine benzetilmesi iki sanat arasındaki doğal bağlantıyı işaret eder. *“Kültür sürekli olarak doğaya gönderme yapar”* (Erzen, 2015: 75) önermesinden hareketle

meyve içi ve mimarî yapı benzetmesinde Tanpınar'ın, kültürün (din, kültürü oluşturan temel kaynaklardan biridir) doğaya yaptığı göndermeyi çözümlemedeki ustalığı göze çarpmaktadır.



Emetullah Gülnuş Sultan Camii akşam loşluğu- pbs.twimg.com



Emetullah Gülnuş Sultan Türbesi- 2.bp.blogspot.com

Bir edebiyatçı gözüyle Tanpınar, gözlem ve ifade gücündeki yetkinliği ile görünenin arka planındaki fark eder ve bunu anlatacak en uygun kelimeleri seçer. O, belki bir mimarın, şehir bilimcinin ya da sanat tarihçisinin fark edemediği kültürel ve belleksel alt yapıyı fark edebilme ayrıcalığına sahiptir. En önemlisi Tanpınar'ın, bu alanın eğitimini alan insanların fark etse, bilse, keşfetse dahi ulaştıkları sonucu anlamlandırarak, şerh edecek kişilerden birisi olmasıdır. Zira onun kelimeleri kullanma ve duyguları açıklığa kavuşturacak tabirleri bulabilme yeteneği oldukça kuvvetlidir. İstanbul sokaklarını bir sanat eserinin içinde geziyormuş gibi dolaşma hissiyatını dile getirebilmek üst düzey bir benzetme ufku gerektirir: “*Cadde iki boyunca bir meyva içi gibi dōşeli, yaldız ve yazıyla ve parmaklıkla süslüdür. Şehirde bir san'at eserinin içinde imiş gibi yürürsünüz*” (YG: 145). Tanpınar, Emetullah Gülnüş Rabia Sultan Cami'sinin akşam saatindeki halini “*sükût musikisi*”ne (BŞ: 41) benzetir. Tanpınar'ın benzetme kudretini kullanarak ânı ve mekânı hissettirmesi, mekânla ilgili maddî boyutun aşılması esas manaya ulaşılmasını sağlar.

*Huzur* romanında, Nuran ve Mümtaz'ın Sarı Köşk'te yaptıkları gezinti onların duygularını birbirlerine ilk kez açtıkları yerdir. Nuran, köşke Mümtaz'la oturacakları ev modeli gözüyle bakarken Mümtaz, Nuran'ı bu mekânın inşa edildiği asırda hayal eder. Bu hayallerin içinde ikisinin birbirinden haberi yoktur. Nuran ve Mümtaz'ı ayrı ayrı yollardan aynı yerde buluşturan bu tarihî köşktür. Nuran köşkü ilk bakışta sevmese bile Mümtaz'la burada yaşama hayali ona köşkü sevdirebilir ve lazım olur diye köşkün planını aklında tutmaya çalışır:

*Nuran köşkü hiç de hayal ettiği gibi bulmadı. Fevkaladeliği yoktu. Dördüncü Murad, gözdesine hemen hemen küçük bir ev yaptırmıştı. Ancak Mümtaz'la kendisinin oturabileceği kadar bir yer. Ve bu düşünce ona köşkü sevdirdi. Planı bir gün lazım olur diye, ezberlemek istiyordu. Hiç olmazsa bu gece Mümtaz'ı yatağında düşünürken. Mümtaz onlara burasının, asıl binanın denize bakan kısmı olması lazım geldiğini söyledi. -Belki de yukarıdaki koru ilk önce buraya aitti.- Fakat o değilse bile, muhakkak yerinde başka bir büyükçe köşk vardı.*

*Nuran duvarlardaki yazıları okumağa çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Herşeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik.*

*Nuran geçmiş yılların imbiğinden çekilmiş bu iksiri tadıyordu. Mümtaz'ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murad devrinin bir ikbali gibi giydiriyordu. Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık (H: 137).*

Nuran'ın yeni bir hayat kurarken seçtiği mekân tasarımında tarihî bir yapıyı referans alması ondaki geçmiş, şimdi, gelecek çizgisinin doğrusallığına işaret eder. Geçmişteki bir yapıyı referans alarak gelecek hayali kuran Nuran ve nesli, hala yaşayan bir geleneğin içindedir. Nuran'ın gelecekteki evini Sarı Köşk planı üzerine kurması modern şehirlerde postmodern

çıkışlar yapan küçük bir çevreninki gibi fantastik bir hayal değil, gerçekçi bir yönelimdir. Zira 20. yüzyılın ortalarına kadar geleneksel konut tipinin doğal akışın içinde yaşatıldığı yer sayısı oldukça fazladır. Kullanım alanı yaşatıldığı sürece mimarî üslup da yaşayacaktır. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde iki yüz yıllık yıkık medrese için “*Birinci Mahmut zamanında küçücük camii ile beraber yapıldığı söylenen bu bina sanki bugünkü hâlini alabilmek için, daha mimarın içinden çıktığı günden itibaren ve çok muntazam bir plana göre yavaş yavaş yıkılmağa başlamıştı*” (SAE:47) demektedir. Mimarî yapılar hayatın içine dâhil olduğu andan itibaren esas şeklini alabilmesi, yaşanmışlığı üzerinde toplayabilmesi adına yıkılmaya başlar. Önemli olan ise geçmişin yıpranmışlığıyla kimlik kazanan mekânların bu değer ile yaşatılmasıdır.



Sarı Köşk-beltur.istanbul.com

Tanpınar, mazinin mimarî ile yaşatılmasının, diri tutulmasının en iyi örneğinin Bursa'da görüldüğünü söyler. O, “Bursa'da Zaman” şiirinde, aynı adlı makalesinde ayrıntılı olarak anlattığı Bursa'yı lirizmin gücüyle dizelere sığdırır. “*Tanpınar, şiirlerinde zamanı, ilhamın getirdiği anlık parıltılar halinde ele alır. Merkeze aldığı insanı, zamanın kaleyoskopisinden geçirerek varlığın ve var oluşun kökenlerini ve yerini sorgulamakla kalmaz aynı zamanda, bir zaman felsefesi yapar*” (Özcan, 2012: 76). Bursa'nın üst üste binen zamanlarını şiirinde



anlatan Tanpınar, şehrin çehresine bu açıdan bakar. “Bursa’da eski bir cami avlusu” dizeleriyle başlayan şiirde çoğunlukla şehrin mimarî dokusundan bahsedilir:

*Bursa’da Zaman*

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

*Bir zafer müjdesi burda her isim:  
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim  
Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın  
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.  
Güvercin bakışlı sessizlik bile  
Çınılıyor bir sonsuz devam vehmiyle.  
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,  
Muradiye, sabrın acı meyvası,  
Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,  
Türbeler, camiler, eski bahçeler,  
Şanlı hikâyesi binlerce erin  
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin  
Nakleder yâdını gelen geçene.*

*Bu hayâle uyur Bursa her gece,  
Her şafak onunla uyanır, güler  
Gümüş aydınlıkta serviler, güller  
Serin hülyasıyla çeşmelerinin.  
Başımdayım sanki bir mucizenin,  
Su sesi ve kanat şakırtılarından  
Billûr bir âvize Bursa'da zaman.*

*Yeşil türbesini gezdik dün akşam,  
Duyduk bir musikî gibi zamandan  
Çinilere sinmiş Kur'an sesini.  
Fetih günlerinin saf neşesini  
Aydınlanmış buldum tebessümünle.*

*İsterdim bu eski yerde seninle  
Başbaşa uyumak son uykumuzu,  
Bu hayâl içinde... Ve ufkumuzu  
Çepçevre kaplasın bu ziya, bu renk,  
Havayı dolduran uhrevî âhenk..  
Bir ilâh uykusu olur elbette  
Ölüm bu tılsımlı ebediyette,  
Belki de rüyâsı bu cetlerin,  
Beyaz bahçesinde su seslerinin. (Ş: 54-55)*

Tanpınar’ın, şiirin üçüncü dizesindeki “Orhan zamanından kalma bir duvar” ibaresinden eski cami avlusunun ve şadırvanının Orhan Gazi Camiine ait olduğu çıkarılabilir. Bu eski eser, şehre nasıl bir rüyanın içinde doğduğunu ve ondan geriye kalanları hatırlatır.

Eserin küçük ayrıntılarını da onu tamamlayan unsurlar olarak zikreden Tanpınar; şadırvandan, çeşmeden, cami duvarından ve çınardan ayrıca bahseder. Orhan Gazi Camii ve külliyesi en küçük unsuruyla dahi maziyi taşımaktadır. Bir bütün olarak tarihin bir şahidi olan yapıda Tanpınar, küçük şadırvanda şakırdayan suyu ve yüzlerce çeşmenin serinliğini ayrıca hisseder. Bütünün içinde küçük ayrıntıları ve onların önemini fark edebilen Tanpınar, yapıyı tamamlayanın bu ayrıntılar olduğunun farkındadır. *“Bursa, şimdiye kadar sakladığı el değmemiş mazi rüyasıyla içimizde konuşan en geniş davettir”* (YG: 219) diyen Tanpınar, *“Yaşıyor sihri geçmiş zamanın/ Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın”* dizeleriyle taşlarda kendini hissettiren eski zaman rüyalarının geçmişin sihri taşıdığını ifade eder. Ona göre Bursa'nın mimarîsi geçmiş zamanı hala yaşatmaktadır ve yaşatmaya teşnedir. *“Devam vehmiyle”* çınlayan mimarî *“tarihsel kökünden sonrasızlığa uzanmak”* (Demiralp, 2001: 169) istemektedir. Şehirde türbeler, camiler ve eski bahçeler varlıklarıyla, maziyi anlatma görevi üstlenir ve birer hafıza mekânı olurlar: *“Türbeler, camiler, eski bahçeler/ (...)Nakleder yâdını gelen geçene”*. Mimarî yapılar hatırladığı her şeyi ona bakan, onu gören herkese aktarmaktadır. Mimarînin hatırlaması ise inşa edildiği devrin ruhunu taşımasıyla ilgilidir. Tanpınar'ın *“zümrüitten yontulmuş bir kadeh”*e (BŞ: 127) benzettiği Bursa'da, zaman billur bir avizedir. Yani geçirgen, berrak, yansıtılabilen ve hassastır. Bursa'da etrafının tüm görüntüsünü içine alabilen ve yansıtılabilen bir zaman kavramından söz edilir. Yeşil Türbe'yi gezen Tanpınar, onun çiniden duvarlarında ilk okunan Kur'an'dan başlayarak tüm zamanlar içinde okunan Kur'an seslerini duyduğunu ifade eder. *“Çinilere sinmiş Kur'an sesini”* duyan Tanpınar için bu eser fiziksel yapısıyla birlikte kültürü de muhafaza etmekte ve aktarmaktadır. *“Bursa, tıpkı şairin kendisi gibi kaybolan bir saadet anını tekrar bulmak için hülyaya ve rüyaya dalar”* (Kaplan, 1982: 115-116). Türbe, içinde okunan Kur'an'ı, türbelerde Kur'an okuma kültürünü ve bunun geleneğe yansıyan musiki havasındaki sesini zamanın içinden en diri haliyle 'şimdi'ye taşır. Geçmiş ve ânı aynı anda bu mekânlarda yaşayabilen Tanpınar, sonsuzluğu da burada yaşama arzusundadır. Yani ölüm mekânı olarak Bursa'yı hatta Yeşil Türbe civarını tercih eder. *“Peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak”* (Bachelard, 1996: 36) tutan mekân örneğine Bursa, son derece yakışmaktadır. Bu ifade *“billur bir âvize Bursa'da zaman”* dizesinin farklı söyleyişinden ibarettir. Bursa, tüm yakın ve uzak geçmişini mimarîsinde sıkıştırarak aksettiren bir şehirdir. *“Şair, mensubu olduğu dilin bütün imkânlarını kullanarak şehri yeniden yaratır”* (Özcan, 2018: 595). 1855'te çıkan yangında büyük hasar alan Bursa için Keçecizade Fuat Paşa *“Osmanlı tarihinin dibacesi yandı!”* (BŞ: 112) diye feryat etmiştir. Zira Bursa, fizikî profili ile Osmanlı tarihinin başlangıç

dönemini temsil eder. Osmanlı'nın ilk dönemine ait mimarî eserlerin yok olmasıyla tarihî kaynakları da yok olmuştur.



Yeşil Cami



Yeşil Türbe

Tanpınar'a göre, mimarî, sanatın en muhteşemidir; şiir ise konusunu mimarînden alınca daha muhteşemdir. Tanpınar, mimarîyi sanatların en üstüne koyarken bilhassa Türk mimarî tarihine hâkim olmasıyla dikkat çeker. Onun mimarîyi yorumlamasında sahip olduğu alt yapı etkilidir. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'de İstanbul'un fethinin yaklaşan 500. yıldönümü kutlamaları adına neler yapılması gerektiği üzerine konuşurken, İstanbul tarihinin devir devir mimarî üslubunu verir:

*Fatih öldüğü zaman, İstanbul her akşam, başında kandil yanan şehit türbeleriyle, evliyalariyle, tekkeleriyle, medreseleriyle, camileriyle, küçük ve tahta mescidlerinin minarelerinden bugünün beş vaktinde yükselen ezan seslerinin etrafında toplanmış mahalleleriyle tam bir Türk şehriydi.*

*Sonra Bayezid devri ve Hayreddin gelir. Bize mahsus olan bu hayatın alınlığını yapar. Alınlık, mabedin kendi değildir. Fakat ondan ilk görünen şeydir. Ve hususiyile mimarîyi idare eder. İstanbul da ikinci Bayezid devrinde çok kesif, Buhara, Taşkent, Tebriz kadar bizim, millî bir hayat vardı. Hayreddin le başlayan mimarı bu hayatın güzellikle ilk büyük tebcili oldu. İstanbul birdenbire bu mimarı sayesinde Yakın Şark'ın Edirne, Bursa gibi şehirleri arasına girdi.*

*Fâti devri, tâbir caizse, İstanbul'a taşınma ve yerleşme devrimizdir. İkinci Bayezid devri Türk mimarisinin ve şehirciliğinin, dinî ve tasavvufî hareketlerin bu yerleşmeyi tamamladığı zamandır. Onun için bu devrin de ayrıca tetkiki lâzımdır.*

*Üçüncü etüd merhalesi olarak Sinan'la başlayan devir gelir. Kanunî ve halefleri zamanındaki İstanbul ve Boğaziçi, bütün tesisleri ve âbideleriyle ortaya konmalıdır. Sinan'ı tanımak, yaratıcı devrinde İmparatorluğu bilmektir. Kanunî devrindeki İstanbul onaltıncı asır Avrupa sının en nizamlı, topluluk hayatının şartlarına en uygun şehridir. Bunu meydana çıkarmamız lâzımdır.*

*Nihayet İstanbul'daki Türk medeniyetinin asıl kıvamını bulduğu asra, mimarlıkta Birinci Ahmed cami'yle başlayan ve Üsküdar'daki Vâlîde-i Cedid câmi'inin muhteşem akşam nağmesiyle kapanan o sade üslûp, zevk ve duygu, onyedinci asra, bize şiirde Nefî'den sonra Neşatî ve Nailî yi veren, mûsikîde İtrî nin eserini hediye eden büyük ve verimli asra geliriz (YG: 177).*

Tanpınar, İstanbul'u 500. yıl dönümüne hazırlarken mimarî özelliklerinin ön plana çıkarılması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Şehri tarihten güncele taşıyan ve mazinin izlerini en iyi yansıtan unsur mimarîdir. Bu sebeple her devrin üslubunu taşıyan mimarî eserlerin tanıtılması şehirdeki tarihî bütünlüğü anlama adına gereklidir. Şehrin manzarasında kendini gösteren mimarî eserlerinin hangi devrin hafızasına ait olduğunu bilmek, şehre yalnızca bakmak değil onu görmek de demektir.

İstanbul gibi mimarî eserlerle donatılmış bir şehrin her köşesi ayrı bir tarihî ve estetik manzaradır. Yedi tepeden İstanbul'a bakan bir gözün her açıdan gördüğü doku ayrı bir sanatsal manzara verir. Üsküdar'ın iç kesimleri, Boğaz'ın bizzat kendisi, Divanyolu ya da Haliç kendi içinde bağımsız bir güzelliği barındırır. Tanpınar, İstanbul'un her köşesine dağılmış bu güzelliği ifade etmede mahirdir:

*Mimarî ile perspektif imkânları da birbirinden ayrı bir yığın İstanbul yapar. Topkapı'daki Ahmediye Camiinin caddeye yakın kapısından veya bu caddenin herhangi bir boş arsasından, bir yığın yangın yerinin üstünden atlayarak gördüğümüz âbideler şehriyle, Yedikule kahvelerinden baktığımız zaman deniz kenarındaki sur parçalarıyla büyük camilerin birbirine karıştığı mehabetli manzara arasında ne kadar fark vardır. Marmara'dan gelen yolcuyu tâ uzaktan avlayan beyaz kubbeler ve minareler memleketi, Yeşilköy üstlerinden baktığımız zaman süzgülün ve sümbülî bir serap olur. Süleymaniye'nin dış avlusundan görülen ve insana camiin bir parkası, çok ustaca düzenlenmiş, geniş planlı, ağaçlı, büyük sultan olan bir üçüncü avlusu duygusunu bırakan Boğaz, vapurla geçerken gördüğümüz başka bir tepeden seyrettiğimiz Boğaz'dan çok farklıdır (BŞ: 30).*

İstanbul, her açıdan farklı olmasıyla yeni bir anlama da işaret etmektedir. Vapurla ya da kayıkla Boğaz'dan geçmek Boğaz'ı bir medeniyet olarak yaşamak demektir. Boğaz'ı bir tepeden seyretmek ise doğal güzelliğin şehrin dokusuna yaptığı katkıyı görmek anlamına gelir.

*Saatleri Ayarlama Enstitü'sünde norm karakter olan Halit Ayaracı'nın Hayri İrdal'a müessese binası yaptırmaya çalışması ve İrdal'ın başarılı planı neticesinde üyeler için 'saat evleri' projesinin ortaya atılmasından sonra üyelerden aldıkları tepkiler önem arz eder. Hayri İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü binası için 'içten ve dıştan' saate benzeyen bir bina tasarlar (SAE: 350, 357). Bu binanın tasarlanma sürecinde yozlaşan mimarî anlayışın eleştirisi görülür. Mimarlık eğitimi ve yetkisi olmayan birisine kurum binasının planı teslim edilir. Binayı tasarlama sürecinde, yardım almak amacıyla Bursa ve İstanbul'a giden Hayri İrdal, aradığını buralarda bulamaz. Mimarî tasarım adına örnek bulmak için İrdal'ın Bursa ve Konya'ya gitmesi dikkat çekicidir. Osmanlı ve Selçuklu'nun en yetkin mimarî örneklerinin verildiği bu iki şehir, İrdal için referans noktası gibi görünür. Fakat 'modern' bir tasarımın peşinde olan İrdal, Bursa ve Konya'dan eli boş döner (SAE: 350). Zira artık mimarî de kökten kopuk ve 'yeni' olanı aramaktadır. Proje tasarımı hakkında yorum yapan gazetecilerden biri,*

Hayri İrdal'ın tasarımını överken *“Türkçe’de yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de feyzini verdi”* (SAE: 358) cümlelerini kullanır. Bir diğeri ise *“kokmuş ve klasik şekillerden ayrıldığımız için bahtiyar[ız]”* (SAE: 358) der. İrdal'ın bir dostu ise gazetede günlerce *“başından sonuna kadar, akıl almayacak kadar yeni! Yaşasın yenilik”* (SAE: 358) diye bağırır. Burada yeniliği, yenileşmeyi köksüzlük olarak algılamaya dair bir eleştiri vardır. Tanpınar, bütünüyle ironik bir üslubu olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde mimarî anlayışın yozlaşmasına dair eleştiriler de sunar. Ayarcı'nın aradığı, modern ve tipi saate benzeyen bir binadır. Ayarcı, bina tasarımı için mimarların sunduğu örnekleri *“neresi modern neresi saat”* (SAE: 345) diyerek reddeder. Tıpkı enstitünün varlığı gibi bu mimarî yapı da yenilik uğruna her türlü kaybı göze alanlar tarafından kabul görmüş, durumun farkında olan ‘kurtarılmış’ olanlar ise şiddetle eleştirmiştir. Romanda Hayri İrdal enstitüde yaptıkları işleri anlamsız bulan oğlu Ahmet için *“bana benzememesi tek kurtuluş çaresidir”* (SAE: 355) demektedir. Ahmet, bu absürt çarktan ‘kurtulan’ kişidir romanda. Nitekim Hayri İrdal, *“hakikî mimarlar eserimi kabul etmek istemiyorlardı. Öyle ki binanın inşasına nezaret etmek, betonarme hesaplarını yaptırmak için güçlkle eleman bulduk”* (SAE: 359) der. Mimarîde arayışın olduğu dönemde düşülen absürt durumu ironik bir olayla ortaya koyan Tanpınar, ‘yeni’ ve ‘modern’ anlamlandırılmasında düşülen yanlışlığı anlatmaya çalışır. Nitekim o, enstitü binasından sonra ortaya atılan ‘saat evleri’ projesinde üyelerin verdiği tepkiyle olması gerekeni gösterir. Üyeler, hiçbir mimarlık vasfı olmayan, uydurma bir üslupla bir tasarım ortaya koymuş olan İrdal'a güvenmezler. Gerekçe ilginçtir: *“Bizden sonra çoluk çocuğumuza kalacak”* (SAE: 359). Her ne kadar konutun kalıcılığı, aktarıcılığına vurgu yapılmış olsa da üyelerin ifadelerinde eksik taraf vardır. Kendilerinden sonra çocuklarına kalacak binalarda aradıkları vasıflar *“sağlam, ucuz ve emniyetli”*dir (SAE: 359). Bu ifade eksiktir çünkü her yapı bir mimarî üslup taşır. Artık bu üslubu aramayan üyeler, yeni arayışlara da girmek istememektedirler. Bu bir çeşit boşluk, iki alan arasında seçeneksiz kalmaktır.

Mimarî, toplumsal hayatın kodlarını yansıtmaya özelliğine sahiptir. Mimarî yapılar her devir ve yerde çoğu zaman inşa malzemesi yığınının çok daha fazla anlam taşır. Kültürel hafızayı, hayat tarzını, estetik anlayışı ve toplumsal dinamikleri nesilden nesle taşıyabilen mimarî yapılar değerlendirilirken bu özellikleri muhakkak göz önünde bulundurulmalıdır. Mimarî yapılarda eski kavramı ‘eskimiş’ anlamına değil ‘kadim’ yani köklü anlamına gelmektedir. Her yapı aynı zamanda tarihî bir belgedir.

### 1.1.2. Konaktan Apartmana Değişen Dinamikleriyle Ev

Ev ve şehir insanoğlunun en belli başlı terbiyecileridir  
Yaşadığım Gibi, s.399

Anadolu'da bir Türk-İslam devleti olarak Selçuklulardan itibaren kurulmuş özgün bir yerleşim kültüründen bahsedilebilir. Bilhassa Osmanlı Devleti döneminde yerleşmiş bir şehir ve sosyal hayat kültüründen söz edilebilmektedir. Anadolu'nun şehirlerinde, mahalle ve evlerin özgün bir yapısı vardır. Şehir ve mahalleler oluşturulurken dinî yapıların merkeze alınmasında olduğu gibi Türk evinin inşasında da planı belirleyen birtakım kaideler mevcuttur. Bu kaideler din ve gelenek çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Mahremiyet algısı ve hayat tarzı Türk evinin mimarîsini yönlendiren iki önemli kaidedir. Mahremiyet, Türk toplumunun büyük oranının mensup olduğu İslamiyet'in günlük hayatta öncelediği bir meseledir. Mahremiyete dair dikkatler Türk evinin mimarîsinde etkin bir role sahiptir. Dücane Cündioğlu mimarîde balkon-avlu tarzını karşılaştırırken mahremiyete vurgu yapar: "*İslâm mimarîsinde balkon yoktu, avlu vardı. Medeniyetimizin temel taşlarından biri de mahremiyetti çünkü*" (2014: 105). Türk evlerindeki avlu geleneği, mahremiyet algısının tezahürüdür. Cengiz Bektaş, *Türk Evi* kitabında Türk evinin yapısından bahsederken doğallığa, hayata ve çevreye uygunluğa, malzemeye ve esnekliğe vurgu yapmaktadır. Bektaş, evlerin yapımında diğer insanların hayat alanına gösterilen saygıyı şu cümlelerle anlatır: "*Kimse kimsenin içine bakmıyor. Kimse kimsenin havasını, güneşini, göz hakkını (bakışını) kesmiyor. Kimse kimseyi kirletmiyor*" (2007: 34). Bektaş'ın temas ettiği noktalardan birisi de Türk evinin esnekliğidir (2007: 150). Aile yapısının değişimine uygun olarak eklemleme suretiyle genişletilebilen evler, insanla birlikte yaşayan bir organizma olurlar. Ailenin hayatındaki değişime paralel olarak düzenlenen evler ile aile arasında özel bir bağ tesis edilmiş olur. Ev ve aile arasındaki bağ bu iki kavram arasında oluşan aidiyetin temsildir. Ev, içinde yaşayanlar için meta değil, bir varlıktır.

Anadolu'nun barınma mekânları sosyal yapı içinde çeşitlilik göstermektedir. Yerleşik hayat düzenine göre açıklanacak olursa şehirlerin konut dokusunu oluşturan mekân türleri ev, konak, köşk, yalı, kasır ve saray olarak sınıflandırılabilir (Altınar; Budak, 1997: 12-21). Şehirlerde ev, genellikle iki katlı, cumbalı, sofalı, taşlıklı ahşap konutlardır. Evler daha çok sosyal statüsü düşük olan kesim tarafından kullanılmaktadır. Şehirlerin varlıklı aileleri ya da bürokratları ise daha çok konaklarda yaşamaktadır. İstanbul gibi denize kıyısı olan bir şehirde ise bu konut tipi çeşitlilik göstermektedir. İstanbul'da yalı ve köşkler de zengin ailelerin

kullandığı konut tiplerindedir. Konak; tipik ev yapısının büyük boyutlarda tasarlanmış halidir.

*'Konak' sıradan evlerden ya olağanüstü boyutlarıyla, ya sahibinin sosyal konumu ya da özel mimarı nitelikleri ve süslemeleriyle ayrılır. 'Konmak' fiilinden gelen konak kelimesinin yerleşikliği ve kentsoyluluğu simgelediği de düşünülebilir. Konak, içinde büyük bir ailenin çocuklarıyla dede ve nineleriyle, damat, gelin ve torunlarıyla farklı nesillerin ve bir hizmetkârlar ordusunun bir arada yaşadığı gerçek bir kent malikânesiydi. 10-20 odalı bir konak küçük, 20-40 odalı bir konak büyük sayılırdı. Yoğun kent labirentindeki konakların bile büyücek bahçeleri olurdu, fakat 19'uncu yüzyılda sıraevler arasında da konaklar boy göstermeye başladı (Altuner; Budak 1997: 15).*

Köşk, varlıklı ailelerin yazlık olarak kullandığı; yalı ise kıyı kesimlere inşa edilen konut tipidir. Şehirlerin konut silüetini çoğunlukla bu yapılar oluşturur. Osmanlı'nın başkenti olan İstanbul'da ise kasırlar ve saraylar da şehirdeki bu konut tiplerine dâhil olan yapılardır. *"İstanbul'un iç manzarasını şehnişinleri, cumba ve çıkmalarıyla, saçak ve sayvanlarıyla, bir kadife gibi yumuşak çizgileri ve süsleriyle çok renkli olan bu sivil mimari yapardı"* (BŞ: 54). Ahşap malzeme kullanılarak yapılan konutlarda süsleme, ahşap oyma ve sedef kakma ile gerçekleştirilmektedir. Sivil mimarının ahşap malzeme ile vücuda getirilmesi kapı, cumba, pencere ve merdiven süslemelerinde kolaylık sağlamıştır. Şehirde, mahalle ahşap oyma süslü kapıları, işlenmiş cumbaları, motifli eli böğründeleri olan evlerden oluşurken evlerin içinde sedef kakmalı dolaplar ve işlemler merdiven başları bulunmaktadır.

Geleneksel Türk ev yapısı denildiğinde akla gelen müstakil, iki katlı, cumbalı ahşap evlerdir. Osmanlı şehirlerinin genel konut yapısı cumbalı ahşap evler ve konaklardan müteşekkildir. İstanbul gibi kıyıya şeridi olan şehirlerde ise yalı kültürü de vardır. Yalı, konak ve köşkların içyapısı aşağı yukarı birbiri ile aynıdır.

*Ayrı birer binası yoksa, bütün yaluların yarısı harem, yarısı selâmlıktır. Alt katın sofalar ve odaları mermerdir, ikinci kata yayvan ve geniş merdivenlerle çıkılır. Yukarı kattaki sofalar ve odalar ahşaptır, iklim çok güneşli olduğundan pencerelerin üstünde, gözleri güneşten korumak için, âdeta bir kasketin önü gibi, geniş saçaklar vardır. Bütün mimarı, yalının denizle devamlı irtibatı üzerine müstenittir (Hisar, 1997: 14).*

Evler ve konaklar yalnızca bir konut olarak mimarî yapıyı temsil etmekten öte aynı zamanda bir hayat kültürüdür. Çünkü evler, ailenin bir üyesine sahip olur gibi edinilmekte bir evlat gibi bakılmakta ve değer görmektedir. Esnetilebilen yapısıyla aile ile birlikte genişleyen ev, değiştirilme ile nadiren karşı karşıya kalmaktadır. *Mahur Beste'*de ömründe üç kez konak değiştiren Ata Molla'nın bu tavrı şaşılacak bir ayrıntı olarak verilir (MB: 42). Zira zorunluluk dışında evler değiştirilmeyen, aidiyet kesbeden yapılardır. Daha küçük nüfuslu ailelerin hayatına tanıklık eden evlerle birlikte birkaç nesli büyüten konaklar geniş aile kültürünü yaşatır. *Mahur Beste'*de Nuri Bey'in annesiyle yeni kurduğu hayata başladıkları "konağımsı" ev tasviri dönemin tipik konaklarının iç ve dış dizaynını aşağı yukarı kabaca tasvir eder: *"Bu*

evin bostandan bozma güzel bir bahçesi, geniş bir sofa üzerinde dört büyük odalı selamlığı vardı” (MB: 146). Konakta denizi gören bir cephe de vardır. Bu özellik neredeyse dönemin konaklarında aranan önemli bir vasıftır.

Tanpınar, kendi hayat şartlarında da konak tipi evde oturduğu “Kerkük Hatıraları” yazısında anlatmaktadır. Kerkük’te babasının görevinden dolayı bulunan Tanpınar’ın oturduğu ev kiralıktır. Daha önce şehrin ileri gelenlerini ağırlamış olan bu ev Tanpınar için özeldir:

*Bu evin selâmlık tarafında on, on iki yer odası (hepsi yan yıkık), üst katta da bir ayvanla bir divanhâne (salon) ve iki büyük odası vardı. Bu odalardan sol taraftakilerden harem tarafına iç içe iki oda ile geçilirdi. Bunların haremağası, hizmetçilerin, emektarların odaları olduğunu ve bir tanesinin kahvecibaşına ait olduğunu bize anlatmışlardı. Harem kısmı daha derli topluydu ve ikisi birden asıl bina ile bir “T” şeklindeydi. Bu evin küçük renkli tahta çubuklardan yapılmış tavanları ve bilhassa harem kısmının ayvanında (binanın bünyesine dahil balkon) yine tahta sütunların böyle renkli süsleri vardı. Bilhassa bu sütun süsleri çok zıd halde renklerle benim hoşuma giderdi. Yillardan sonra, rahmetli mimar Taut’un hemen hemen bu renklerle süslediği yanan Akademi binasının tavanına bakarken, o genç yaşta duyduğum şeyleri duyarım. Anlaşılan, terkiplerin kendilerine göre bir standardı olacak (YG: 342)*

Bu evdeki hayat tarzının ve mimarînin, ülkenin diğer şehirlerindeki, bilhassa İstanbul’daki konaklarla uyduğu görülmektedir. Konutla ilgili kültürel bütünlüğün oluşmasını Tanpınar “terkiplerin standardı” olarak tanımlar.

*Huzur*’da, Tanpınar’ın diğer eserlerinde fazla yer verilmeyen, sokak arasında eski ve cumbalı bir evin tasviri yapılır. Romanda fakir bir ailenin dramını mekânın perişanlığını anlatarak veren Tanpınar, dönemin İstanbul’unda fakir bir evin planını çizer. Bu fakir evde su küplerinin sofada durması, mutfak ya da tuvalet olmamasına delalet etmektedir. Evin yapısı, bu mekânın geçmiş zamanların birinde zengin bir devlet memurunun kızına çeyiz olarak verdiği bir ev olduğunu anlatır. Buradan dönemin geleneği olarak zengin devlet memurlarının kızlarını evlendirirken onlara ahşap bir ev yaptırması çıkarımı yapılabilir. Ahşap evin itinalı yapısı bir kıza babasından düğün hediyesi olduğu intibamı uyandırmaktadır. Fakir ahşap evin içyapısı ise şöyledir: “Pencere kenarları, cumbalar, çatı, hep inceden inceye yontulmuştu[r]. İki yandan beş ayak merdivenle kapısına çıkılıyordu. Sağ tarafında bir de kömürlük kapısı vardı[r]” (H:22). Bu tasvirten, orta halli bir ailenin geleneksel ev yapısı hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. Her ne kadar gelir durumunun konut yapısı üzerinde etkisi bulunuyorsa da İstanbul mahallelerinde her iki yapının (konak ve ev) bir arada, ayırım gözetmeksizin yer aldığını söylemek mümkündür. Konaklar, yapısı itibarıyla büyük olmalarının yanında konağın sahibi de mahallede çoğunlukla itibar sahibi kişilerdendir. Bu sebeple konaklar mahallede sadece fiziki olarak büyük yapılar değil aynı zamanda sahiplerinden dolayı manevî bir



dinamik olurlar. Böylece gelir durumu düşük mahalle sakinleri ile varlıklı kimseler arasında oluşabilecek potansiyel gerginlik tatlıya bağlanmış olur.



Yalı Örneği (milliyet.com)

Türk ev yapısı içinde köşkler yaz mevsiminin konutu, yalılar ise Boğaz medeniyetinin konutudur. Yalı sadece ‘su kenarında bir konak’ değildir. İçinde mehtabı, boğazı, su sesini, kayık kültürünü, sandal gezilerini, musikiyi barındırır. Bilhassa konak, yalı gibi içinde birkaç nesli aynı anda yaşatan konutlar, barınma mekânından daha fazla anlam yüklüdür. Konutlar, tipi ne olursa olsun, ailenin bir üyesi gibidir. Onlarla birlikte doğmuş ve sahip olduğu aile ile bütünleşmiştir. Ailenin hayat hikâyesi evin de hayat hikâyesidir. Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* romanında Leyla ve Refik’in evlendikten sonra yaşamaya başladıkları yalının hikâyesi, yalının daimi kâhyası olan Hilmi Efendi’nin serencamıyla birlikte verilir: “*Ailenin belki en eski, Refik’in babasının yalıtı alan ilk ailesiyle buraya girmiş, altı ay sonra bir başkasına devredilince sanki esaslı müstemilatındanmış gibi yeni sahiplerine geçmişti. Refik, tekrar baba mülkünü aldığı zaman Hilmi Efendi’yi orada bulmuştu*” (AK: 125). Refik’in aile yadigârı yalısı başkalarının eline geçtiğinde yine bir meskendir. Ne yıkılır ne de amacı dışında kullanıma açılır. Uzun yıllardan beri İstanbul mahallelerinin mimarîsini oluşturan köşkerin, yalıların, konakların ve evlerin serencamı bu şekilde devam edegelmiştir. Bilhassa yalılar,

Boğaziçi denilen bir kültür mekânının hayat alanını temsil eder. Boğaz yalılarında can bulur, onlarla aydınlanır. Yalı Boğaz'ın ışığıdır.

*Boğaziçi'nde yaşanmış beş yüz sene içinde, mavi suların daima genç, dinç gözlerinin önünde geçen ömürler, mevsimler, yalılar, köşkler, korular, bahçeler, yollar ve mezarlıklarda yükselen, duyulan musikiler, şarkılar, ilâhiler, dualar ve hâtıralar kalbden kalbe, ruhtan ruha boşala boşala, hayat, manzara ve gönüller birer bütün olmuşlardı. Boğaziçi bunlarla, hususî bir terbiye, bir şive, bir terkip, bir üslûp, bir kıvam, bir makam olmuştu (Hisar, 1997: 12).*

Fakat devrin yenileşme hareketi ile artık bu mimarî yapıların devamlılığı ve yaşattığı kültür sekteye uğramış ya da tahrip edici bir değişikliğe maruz kalmıştır. Yıkılan, bölünen ya da farklı amaçlarla dönüştürülen yalılar, beraberinde bir kültürü de yok etmektedir. *Aydaki Kadın*'da Leyla'nın küçüklüğünde yaşamış olduğu yalı da ömrü boyunca birkaç el değiştirmiş fakat daima yalı olarak kalmış ve nihayetinde son devrin tahripkârlığına maruz kalarak yalının çoğunluğu yıkılmıştır:

*Bu merdiven Hekimbaşı yalısı... kâhyasının yalısı, daha sonra Azmi Beyefendi'nin yalısı olduğu zaman ve haremlerle selamlık arasında bir mabeyn sofası bulunduğu devirden kalmaydı. Selamlık, mabeyn kısımları yıkılmış, arsının büyük bir kısmıyla ve dağın bütünüyle satılmıştı. Fakat bu küçük dik merdiven, hakiki minare merdiveni, eski debdebenin bir şahidi gibi kalmıştı (AK: 163).*

Yine de tahriplerin başladığı dönem içinde, Refik'in baba yadigârı yalısının iki defa yanmış ve dört defa el değiştirmiş olması yalının değerinden bir şey eksiltmemiş, yalı hâlâ ilk günkü görkemiyle amacına hizmet etmektedir. Yalının içi de özenle düzenlenmiştir:

*Yalının deniz tarafı holle iki yanda birleştirilmişti. Burada büyük bir antika konsolla birkaç güzel yazıdan ve bir de Abdülmecit Han'a ait bir 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 celi levhaydı (AK: 126).*

Bu, geçmiş ve güncelin terkihiyle döşenmiş bir yalı manzarası vermektedir. Antika konsol hala konsol olarak işlev görür. Çöp ya da süs olmamıştır. Konsolun süs olmamasındaki vurgu kullanım alanının dışında sadece bakmalık ve elde tutmalık bir metaya dönüşmemesindedir. Müzelik bir antikaya dönüşen eşya, zamanını/devrini kaybetmiş olur. Zira “müzeleştirme aslında geçmişi paranteze almaktır. Hafızanın şimdiye nüfuz etmesinin engellenmesinin bir yöntemidir (Dellaloğlu, 2012: 103). Müzeye taşınan her şey günlük hayattan çıkarılır. Müzelik olarak kabul edilen eşyalar bir nevi mumyalanmış olur. Fakat mumyalama işleminin öncesinde sağlanması gereken önemli bir şart vardır. Bu ölümdür. Ancak ölenler mumyalanabilir. Anlamı öldürülerek müzeye layık görülen her eşya var olan bir değerini yitirilmesine sebebiyet verir. Neticede geçmişle bugünün irtibatını sağlayan bağlar koparılmış olur. Tanpınar'ın benimsediği “değişerek devam etmek, devam ederek değişmek” anlayışı müze olgusunun ve müzeleştirme fikrinin zıddındadır. Zira müzeleştirme kesintiye uğratmak anlamına gelir. Tanpınar, geçmişten kopuş fikrine şiddetle karşıdır:

*Mazi vardır ve hatta hali, onun arasından geleceği o idare eder. Cemiyet için mazi yani tarih, fert için hafıza gibidir. Asıl şahsiyetin kendisidir. Hafızasını kaybeden adam nasıl artık kendisi değilse, cemiyet de mazisini unutursa veya bu mazi fikrini vuzuhundan mahrum ederse, öylece kendisi olmaktan çıkar. Bütün bu insanlar bizden evvel bizim yaşadığımız yerlerde ve bizim yerimize yaşadılar. Umdular, ıstırap çektiler, sevindiler ve bize bu günü hazırladılar (MS: 239).*

Tanpınar, maziye bugüne taşıyan yaşantının bir bayrak gibi devralındığına inanıp o bayrağı taşımak gerektiğini ifade eder. Bayrağı her devralan kendi temposuyla taşıyacaktır bu bayrağı, kendi özünü katacaktır koşuya. Yahya Kemal’de “Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu” yapıldığı gibi Tanpınar’da da geleceğe doğru bir koşu yapılmaktadır. Tanpınar maziye, sürdürülmesi gereken bir kaynak gibi görür. Ona göre mazi, yitip giden ve arkasından söz söylenen bir tüketiş değildir:

*Niçin Bursa’yı bu kadar seviyoruz? Bu sevgi hayatın dışında bir oyun mudur? Kendimize bir güzellik dini, geçmiş zaman kokulu bir âlem, çinilerden, su seslerinden, kemer ve oymalardan, eski kumaşlardan ve geçmiş modalardan, isim ve hatıralardan bir dünya yaratıp onun içinde, o yapma cennette bir takım zihni uyuşturucular veya coşturucularla yaşadığımız zamandan uzakta sarhoş olmak mı istiyoruz?*

*Böyle bir şüpheyi taşıyanlar elbette yanılırlar. Ne Bursa, ne de eski zevkimiz ve san atlarımız bizim için bu cinsten bir afyon hokkası değildir. Bursa’ya zamanımızın gürültüsünden uzaklaşmak, bir hamam kubbesi çınlayışında kendimizi kaybetmek için gitmiyoruz. Eskiye zorla sanatkârca bir rüya temini için sevenlerden değiliz (YG: 215).*

O, maziye canlı bir oluşum olarak görür. Zira bugün de geleceğin mazisidir. Ama gelecek, ‘bugün’ olduğu için vardır. Geleceğin temeli de bugündür. Tanpınar, aradaki zincirin geleceğin var olması adına kopmaması gerektiğini düşünür. Geçmişin bayrağını geleceğe taşımak ülküsünü benimsemiştir Tanpınar. Kâh değişen bayrak rengiyle, kâh değişen temposuyla bu koşu devam etmelidir. Mekânın dokusuyla ve hayat tarzıyla taşınan geçmiş, bu figürlerin üzerinden silinmeye başladığı zaman kopuş da başlamış olur. Mekân tasarımı geçmişin izleri gözetilmediği, hayat tarzında toplumsal hafızanın rehberliğinden sapıldığı zaman “eski-yeni” çatışmasına düşülmüştür. Artık toplumdaki her nesnenin, varlığın olgunun anlamı değişir. Geçmişin ve geleneğin yeniden kültürel akılla yorumlanarak hayata dâhil edilmesi icap eder.

Tanpınar, *Aydaki Kadın* romanın kahramanı Selim’in köşkü satmasının ve bu satış işleminin arka planında gerçekleşecek esas değişimi satır aralarında verir. Selim’in yapacağı bu satış işi sıradan bir alış veriştten öte bir şeydir. Selim hatıralarla dolu bir hayat mekânı olarak köşkü satmakla birlikte köşk tipi bir konutun hayat tarzını da satmaktadır. Zira devir bu hayat tarzının geçtiği, yeni bir tarzın geldiği devirdir. Köşk satılacak fakat alıcıya yeni hatıraların yükleneceği bir ev olarak hizmet vermeyecektir. Bu satışla köşk tipi bir konut, bir ev olarak yeni hayat tarzında kendine yer bulamamakta ve inşa gayesini yerine

getirememektedir. Köşk, böylece ya ticarî bir alan olarak hizmet verecek yahut yıkılacaktır. Alıcı, köşkü “*belki bir sanatoryum belki de bir otel*” (AK: 20) yapmayı düşünmektedir. Selim’i asıl endişelendiren ise köşkün yıkılıp birkaç tane küçük evin yapılması ihtimalidir. Selim’in, alıcının buna dair bir malumat vermemesine rağmen köşkün yıkılmasını tahmin etmesinden son zamanlarda satılan köşklerin başına bu tür bir şeyin geldiği çıkarılabilir. Çekirdek aile tipine geçen halk artık büyük, şumullü ve şahsiyetli konaklardan ziyade, küçük ve ekonomik evleri tercih etmektedir. Oysa köşk Selim için bir evden daha fazla anlam taşır. “*Bahçe Selim’in ve kardeşlerinin bütün çocukluğu[dur]*” (AK: 20). Köşkle birlikte bu çocukluk hatıraları da yıkılacaktır. Satış işlemi için metruk köşke gelen Selim, köşkün bu haliyle kendisine bir anlam ifade etmediğini köşke dair bütün anlamların hafızasında kaldığını belirtir (AK: 53). Köşk yalnızca bir hatıra olarak geçmişte kalmış, geleceğe taşınamamıştır. Bu mekân, geçmişte kalan bir konut formatıyla yalnızca köşk değildir; köşkün taşıdığı hayat tarzıdır. Köşkün elden çıkarılmasıyla mevsimlerin dahi anlamı değişir. Köşk sayfiyedir, yaz mekânıdır, yazla gelen tebdil-i mekândır. Bütün bu anlamlar köşkle birlikte kaybolacaktır.

Osmanlı yerleşim kültürüne göre mahalle yapılanması şehirleri oluşturan yapbozun bağımsız ve bir o kadar uyumlu parçaları gibidirler. Mahallenin tipik konut yapısı ise cumbalı, çift katlı ahşap evlerden oluşmaktadır. Fakat her mahallede “*biri diğerinden iki veya üç sokak ötede zengin bir aileyi barındıran bir konak muhakkak bulunurdu. Bu ailenin ve konağının, mahallenin yaşamı üzerinde büyük bir etkisi vardı. Bu konaklar yakın çevrelerinin sosyal merkezi konumundaydı*” (Altın; Budak 1997: 58). Mahalle aralarında bulunan konakların fiziksel yapısı, içinde yaşanan hayat hakkında ipucu vermektedir. Yirmi odalı bir hanenin içinde yaşanan hayat elbette iki-üç odalı eve göre çok daha farklı olacaktır. Konaklarda oldukça hareketli, yoğun ve hikâyesi bol ömürler yaşanır, nesiller geçer. Haremlik, selamlık, sofa, mabeyn, taşlık, başoda, mutfak, kubbeli oda ve diğer odalardan oluşan konaklar bir çeşit ‘yaşam merkezi’ özelliği taşırlar. Mahallenin sosyal hayatının merkezi olan konaklar, bu özelliği ile yalnızca bir konut olma durumunun ötesine geçerler. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Abdüsselâm Bey’in kalabalık konağı, konak yapısının nasıl bir anlam üstlendiğine örnek teşkil eder. İnsanların “üst üste” yaşadığı bu konakta “*imparatorluğun her köşesinden gelme, damat, gelin, birkaç yenge ve enişte, sayısız adette çocuk, belki bir o kadar da kaynana kaynata, ihtiyar hala, teyze, genç yeğen, sekiz on halayık*” (SAE: 37) bulunmaktadır. Bir süre sonra ise Abdüsselam Bey’in o kadar sevdiği bu kalabalık dağılır, konakta yalnızca otuz yedi insan kalır. Abdüsselam Bey de mekânı küçülterek konak yavrusu bir eve taşınır (SAE: 78). Abdüsselam Bey’in konağı bir çeşit kültürler buluşmasına ev

sahipliği yapar. Bu mekândaki insan çeşitliliği ve sayısı küçümsenemeyecek boyuttur. Nitekim konak yavrusu evde dahi otuz yedi insan yaşamaktadır. *Sahnenin Dışındakiler* romanında, roman kahramanı Cemal'in mahalledeki İbrahim Ali Bey'in konağı hakkında yaptığı değerlendirmeler dikkat çekicidir. Büyüklüğü ve içinde barındırdığı insan sayısıyla önem arz eden bu konak, Cemal'in tabiriyle bir 'insan ambarına' (SD: 23) benzemektedir:

*Bu konak otuz, otuz beş odasıyla, dört beş iç güveysi, altı gelini, yedi sekiz yetmiş kızı ile acayip, dışarıya kapalı bir insan ambarına benzerdi. Dikkatimi ilk çektiği anlarda onunla, Karadeniz'den bizi yeni getiren büyük, siyah boyalı, her tarafı gıcır gıcır temiz Fransız posta vapuru arasında bir nevi benzerlik bulmuştum. Bilhassa daima kapalı kafeslerini, hiçbir ses taşırmayan boyasız tahta duvarlarını seyrettikçe, hatırıma hep bu vapurun, Sinop'tan çıkar çıkmaz tutulduğumuz çetin fırtınada bütün pencere ve deliklerini sımsıkı kapatması, güvertelerini adeta boşaltması gelirdi ve kendi kendime "Muhakkak o zaman dışardan bize baksalardı bu ev gibi görünürdük!" derdim. Konakta bir asker doktor, iki hâkim, bir şûra-yı devlet âzası, bir temyiz âzası, mabeyin kâtipliğinden emekli olmuş bir ihtiyar, biri Tıbbiye'ye ikisi Galatasaray'a biri Mülkiye ye giden dört talebe, bir de mahallenin kendisine meslek olarak mirasyedilikten başka bir şey bulamadıkları Nuri Bey vardı (SD: 23).*

Konak, içindeki insanların mesleği ve dâhil oldukları statülerle adeta küçük bir devleti andırır. Bu mini devletin çeşitli bürokratik işlerde çalışan memurları, doktoru, hâkimi, öğrencileri hatta mirasyedisi bile vardır. Bu evin şümüllü yapısı konak tipi konutlarda nasıl bir hayatın işlediği hakkında fikir vermektedir. Oralarda her sabah yeni bir devlet uyanır, hummalı bir başlangıçla hizmetkârlarını şehrin işleyiş çarkına yetiştirir, bünyesinde nice oluşumlara şahitlik eder ve bu çeşitliliği ile devletin her alanına hizmet eder. Bu konak da, romanda Cemal'in altı sene sonra aynı mahalleye döndüğünde yanmak suretiyle kaybolduğunu öğrendiği mekânlardan biridir.

*Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey'in evi, bir konak değilse de, yakın dostu Cemal için bir oda ayıracak kadar büyük, bir cephesi Talimhane meydanına, bir cephesi denize bakması itibariyle muteber bir konumdur (SD: 73). Geleneksel dönemde evler, konutlar yalnızca barınma mekânı değil, aynı zamanda bir hayat tarzıdır. Bu evler, sahibinin dostuna bir mekân tahsis edecek kadar cömerttir. Ailenin yapısına göre şekil alan, biçimlenen konutlar hayatın öznesi konumunda olabilmektedir. Zira ev, bireyin yalnızca barınma ihtiyacının ötesinde bazı ruhsal ihtiyaçlarını da karşılama konumundadır. Ev; sığınma, ait olma, kültürlenme, değerlerini simgeleştirme gibi ruhsal ihtiyaçların karşılanmasında rol oynar. Bachelard'a göre ev, "insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı insan dağılıp giderdi. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir" (1996: 34-35). Bachelard'ın tanımladığı gibi ev, kültürel hafızanın depolanma ve yaşatılma merkezidir. Evin, bireyin varlığının ilk evreni olabilmesi için kişinin varlığına ait özelliklerinin gözetilerek tasarlanmış olması

gerekir. “Yaz Yağmuru” hikâyesinde Sabri, evine gelen misafire karşı zayıf da olsa bir duygu beslemiş ve kendini karısı ve çocuklarına karşı sorumlu hissetmiştir. Misafir genç kadın da bu sorumluluğu baskı halinde üzerinde hissetmiştir. Kadınla birlikte evden çıktıkları anda ise bu his zayıflar, genç kadın rahatlar:

*Bahçe kapısının mandalını, elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının bayağı rahatladığını hissetti. İkisi birden üstlerine kapattıkları bu kapıyı iyi yapılmış bir iş gibi muayene ettiler. Sonra kadını birdenbire kolunda buldu. Sanki ev üçüncü bir şahısı ve ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar (Hk: 180).*

Ev, Sabri'nin korumalı alanıdır çünkü, evrenidir. Kadın, ev ve içindekilerin birbirine olan aidiyetinde yabancı bir cisim gibidir. Evden ayrıldıklarında genç kadını yabancı konuma düşüren ortam ortadan kalkmış olur ve ikili yakınlaşır.

Yüzyılların yaşantısı neticesinde ortaya çıkmış geleneksel ev yaşantısı bireyin varlığındaki olgulardan biridir. Bu sebeple Turgut Cansever, “*evi tasarlayan ile inşa edenin aynı kültürün ve inancın mensupları olması*” (2006: 78) meselesine dikkat çeker. Buna; tasarlayan, inşa edenle birlikte evi kullanacak olanın da aynı kültürün mensubu olmasını da eklemek mümkündür. Bu üçlü entegrasyon neticesinde ortaya konan ürün mevcut kültürün temsili olan bir yapı olacak ve tam anlamıyla ev/yuva anlamını taşıyabilecektir. Zira evi kullanacak kişilerin evle ilgili beklentileri otomatik olarak karşılanmış olacak, evi tasarlayan kişi ve inşaat ustası da bu hizmetin bir parçası olacaklardır. Ev ve sakinleri arasında bu yolla bir bağ tesis edilmiş olur. “Acıbadem'deki Köşk” hikâyesinde Tanpınar, marjinal fikirleri olan ev sahibinin evinin mimarîsini bu fikirlere göre şekillendirdiğini anlatır:

*Bunlar sadece birtakım küçük merakların ilavesi değildi. Evin mimarîsine bile geçmişti. Meselâ bu köşkte, başka evlerde olduğu gibi merdivenlere tek bir kafes içinden çıkılmazdı. Annemin dayısı hırsız korkusundan her katın merdivenini evin ayrı bir cihetine yaptırmıştı. Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvela alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdivenlerin daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanı başında kendilerine benzeyen ve o kadar süslü, yıldız zırlı, tahtası fevkalâde cilalı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı. Böylece ev halkı bile bilhassa o ektriksiz zamanlarda akşam saatlerinde bu merdiven kapılarını şaşırabilirlerdi. Evden olmayanlar ise onları bulmak için epeyce vakit kaybeder, güçlük çekerlerdi. Buna mukabil üst üste odaların çoğu birbirine yük dolaplarında gizlenmiş dar merdivenlerle bağlıydı (Hk: 231).*

Burada evini istediği forma sokabilme imkânına sahip olan bir anlayış vardır. Bu durum değiştirilebilen, dönüştürülebilir yapıya sahip olan geleneksel ev yapısının mümkün kıldığı bir özgürlüktür.

Türkiye’de modernleşmenin başlamasıyla birlikte, konut mimarîsinde sözü edilen tüm bu hassasiyetler göz ardı edilir. Konutun, içinde yaşayacak olan sahibiyile arasındaki bağ koparılır. Artık Türkiye’de şehirlerin tercih edilen konut yapısı apartmanlar olur.

Apartmanlar, seri olarak kalıp kalıp üretilip satılan, karakteristik özelliği olmayan tek tip yapılardır. Esasen apartman tipi konut Batı'da bir ihtiyacın neticesinde ortaya çıkmıştır. “*Apartman modern sanayi toplumlarının yeni belirmiş orta tabakalarının, işçi ve memurların konutudur*” (Kıray, 2007: 139). Oysa Türkiye’de apartman modernliğin bir simgesi olarak görülmüş, zengin ve varlıklı kesimin tercih ettiği bir konut yapısı olmuştur. *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal’in, Elâgöz Mehmet Efendi mahallesindeki komşularından biri olan İbrahim Bey, konak tipi hayat tarzını bırakarak -ki kendisi varlıklıdır- apartmana taşınmayı tercih eder. İbrahim Bey, Elâgöz Mehmet Efendi mahallesindeki konağından çıkarak, batılı hayat tarzının mekânlarından olan Şişli’ye, bir apartmana taşınır (SD: 135). Bilinçli bir tercihle –ya da özentiyile- gerçekleştirilen bu taşınma ile İbrahim Bey, kendi kültürünün konutu olarak tasarlanmış konağı, oraya ait hayat tarzını ve kendinin ‘ilk evreni’ni bırakarak başka bir kültürün konut tipi olan apartmana girer, orada hayatını idame ettirir, kendini oraya göre düzenler. Zira İbrahim Bey’in hayat tarzı apartmana uygun değildir. Kendini değiştirmek suretiyle yeni mekânına uyum sağlayabilecektir ancak.



Konak Örneği (WordPress.com)

Apartman hayatı, daraltılmışlığı, yalınlığı ve soyutlanmışlığı çağrıştırmaktadır. Diğer Türk ev tiplerine göre apartmanın, oldukça yalnız bir havası vardır. Kalabalıkların yalnızlığı formatında bir yalnızlıktır bu. Birden fazla aile bir aradadır fakat bu bir aradalık herhangi bir hukuka ya da yakınlığa dayanmamaktadır. Bilhassa apartmanın ilk ortaya çıkış sürecine bakıldığında şiddetli bir ihtiyaç ve gerekliliğin sebep olduğu görülmektedir. Apartman, Batı’da şehirlerin modernleşme aşamasının bir parçası olan seri üretim ve sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan işçi sınıfının barınma ihtiyacına sağlanan çözümdür. Modern şehrin olumsuzlukları olarak kabul edilen seri üretim, bürokrasi ve sanayileşme meselesinin konutudur apartman. Seri üretim ve sanayileşme adına fabrikalar için taşradan transfer edilen işçilerin, bürokratik işlemlerin kalabalığını oluşturan memurların geçici olarak temin ettikleri apartman, barınma mekânından daha fazla anlam taşımayan dört duvardır. Türk modernleşmesinde ise apartman statü simgesi olarak görülür. *Sahnenin Dışındakiler*’de modern bir yapı olarak kabul edilen apartmanların çirkin yüzü Süleyman Bey’in kaldığı pansiyon tipi yapıda gösterilir. Sabiha’nın babası Süleyman Bey’in apartmanı pespayedir. Niteliksiz ve çıplaktır. Cemal, burayı önce “büyükçe bir bina” olarak telaffuz eder. Sonda antrparantez “biz bu binalara apartman diyoruz” notuyla açıklama yapma ihtiyacı duyar (SD: 245). Zira bu yapılar İstanbul için yenidir. Alışılan iskân mekânlarının oldukça dışındadır. Cemal’in Süleyman Bey’i evine getirdiğinde verdiği tepkilerden apartman tipi bir yapıya ilk kez girdiği anlaşılmaktadır. Cemal, apartman dairesinden çıkınca karşılaştığı “alabildiğine uzanan koridorda” (SD: 246) şaşkınlık yaşar. İnsanın hareketlerini kısıtlayan, benliğini ezen, dilsiz ve düz duvarlar Cemal’in bocalamasına sebep olur. Bu apartmanın sakinleri de toplumun dışına düşmüş kişilerden oluşan bir yığındır.

Apartmanlar tek tip ve kimliksiz yapılarıyla yalnızca ev içi yaşantıyı değil aynı zamanda sokağın görünümünü de değiştirir. Herhangi köklü bir kültürün ürünü olmayan, estetikten yoksun, mimarî bir kimlik taşımayan apartmanlar, sokakların rengini donuklaştırmıştır. *Aydaki Kadın*’da köşkün sokağında Selim’in tasvir ettiği manzara içler acısıdır. Günümüzde yığınlar dolusu bulunan kişiliksiz apartmanlar çok az kişiyi rahatsız etse de özgün bir mimarî anlayışa sahip olan bakışlar bu tür apartmanları bir yığın gibi görmektedir. Selim sokakta, satışını gerçekleştirmek üzere yol aldığı köşkün akıbetine uğrayan evleri ve o evlerin yerine gelen yapıları düşünür:

*Sokağın büyük, ahşap köşkleri yerine yapılmış, domino taşlarına benzeyen beton birkaç ev, büyükçe bir apartman... Keşke balkonları sadece parmaklıkla kapatsalardı da bu mukavvaları asmasalardı... Daha sonra köşe başında mimarîsi insana dehşet veren bir ikinci apartman. Pencere aralarını dolduran mozaik taklidi renkli levhalar. Üst katta bir türlü kendini göstermeyen açık mavi, sarı, tırşe zevk sefaleti bir yuvarlak köşe, acayip teraslar (AK: 53).*



Türk kültürünün özgün ve köklü mimarîsi bilincine yerleşmiş olan Selim'in bakışı yeni binalardaki kusurları, eksikleri, tuhaflıkları fark edebilmektedir. Günümüzde hassasiyetini yitiren gözlere; domino taşı gibi binalar, mukavva balkonlar aykırı gelmemektedir. Esas mesele bu gafletteki uyanışı sağlamaktır. Bir organizma olarak şehrin kendine ait olmayan yabancı yapıları reddetmesi gerekir. Gerektiği gibi sağlıklı çalışmayan kültür organı lazım gelen savunmayı yapamamıştır. Köklerini tanımamaktan kaynaklı bir bilinç yitimi yaşanmaktadır. Şehirlinin estetik tavır geliştirebilmesi adına şehirde birtakım uyarılar bulunmalıdır. Şehirde estetik yaşantıyı besleyen uyarılar şehirlinin estetik algısının uyanık kalmasını sağlar. Bu daha çok abidevi mimarî eserleri, mahalle aralarındaki sivil mimari, âdâb-ı muaşeret kuralları ve doğayla girilen ilişki ile mümkündür.

*Aydaki Kadın*'da, Tanpınar'ın İstanbul romanları olarak görülebilecek *Mahur Beste*, *Huzur ve Sahnenin Dışındakiler*'e göre apartman türü yapıdan daha sık bahsedildiği görülür. *Huzur*'un (1948) ve *Sahnenin Dışındakiler*'in (1950) yazıldığı tarihten *Aydaki Kadın*'ın (1961) yazıldığı tarihe kadar yaklaşık on yıl içinde yaşanan değişimle apartman tipi yapının İstanbul'da artık kabul gördüğü gözlemlenebilmektedir. Selim'in eski sokağındaki apartmanlar (AK: 53) Leylaların Maçka'daki apartmanı (AK: 136), kasabada yeni yapılan apartman kılıklı modern bina (AK: 271), Nezihe Hanım'ın aldığı küçük kat (AK: 275), Emin'in Asmalımescit'teki apartman odası *Aydaki Kadın*'da apartman bahsinin geçtiği yerlerdir. Selim eski sokağında gördüğü apartmanların ucubeliği karşısında tepkisini (AK: 53) gizleyemese de apartman tipi konutun artık kanıksanmış olduğu görülür. Apartmanların İstanbul'un hayat tarzına yeni yeni girdiği dönemde yazlık yahut yatırım amaçlı olarak alındığı görülür. Fakat zamanla kanıksanan apartman daimi oturma mekânı olur ve İstanbul'un çehresi değişmeye başlar. Bu değişimde zorlaşan ekonomik şartlarla birlikte, İstanbul'da kalabalıklaşan nüfusun da etkisi bir hayli fazladır.

Romanlarda evlerin bölümlerine ait günümüzde kullanılmayan, halkın yabancı kaldığı birçok mimarî terim vardır. Bu terimleri yalnızca ustaların ya da mimarların kullandığı alana ait terimler olarak düşünmemek gerekir. Geleneksel evlerdeki hayat pratiklerine göre ortaya çıkan kelimelerdir. Taşlık, çıkma, sofa, tahtaboş gibi yapılar artık evlerde kullanılmadığı için kelime olarak da kaybolmuşlardır. Sofa, hol olmuş ve düz iki duvarın dar geçidi haline gelmiştir. Oysa geleneksel Türk evinde sofa; geniş, oturma alanlarına sahip, kültürel malzemelerle donatılmış, misafir kabul etme gibi görevi olan, belirli donanıma sahip bir parçadır. Eve girene ilk görünen yerdir ve evin tüm marifetini göstermek sofaya düşer. Bu sebeple evlerde sofa özenilerek döşenmiş bir yerdir. Taşlık ise merdiven altının aktif

kullanılan yeridir. Çıkma ise cumba ile aynı anlamadadır. Günümüzde cumbalı/çıkmalı evler olmadığı için bu kavramlar günümüz insanı için oldukça yabancıdır. Tahtaboş ise balkon veya teras anlamına gelir. Ev içi kültürün yansıtılması konusunda edebî eserlerin ayrıntılı örnekler sunmasından bahisle, edebiyatın geleneksel evin mekânsal hafızasına ışık tuttuğu söylenebilir.

Tanpınar metinleri “ev”in hafızasını aksettiren örnekler sunar. Geleneksel Türk evinin, apartman dairesine evrilme sürecini ve bu süreci etkileyen dinamikleri sosyolojik edebiyat eleştirisi açısından değerlendirmek elzemdir. Onun çevreye bakış açısı ve eserlerine aktarma yöntemi ev kültürünün değişiminin etkilerini anlamak bakımından önemlidir. Tanpınar, ev kültüründeki bu değişimin kişinin sahip olduğu toplumsal ve kişisel kimliğine tesirini tespit eder. “Ev”ini kaybeden insan, ona göre mazisini ve kültürünü de kaybeder.

### 1.1.3. Toplanma Mekânları: Kahvehâneler

Sanmayın âvâre bülbüller gibi güllükteyiz  
Biz yanık bir kor gibi akşam sabah Küllük'teyiz  
Sıtkı Akozan

Kahvehaneler, İstanbul'da 16. yüzyılda başlayan serüvenini 21. yüzyıla kadar devam ettirir. Kahvehaneler sosyal bakımdan önem arz eden toplanma mekânlarıdır. İnsanlar arasında yoğun iletişim ortamının doğduğu kahvehaneler, bu sebeple bu topraklarda ilk doğduğu andan itibaren paradoksal bir sorun olarak görülmüştür. Kahvehane, kahvenin içecek olarak Osmanlı'ya gelişiyle oluşan bir kurumdur. Kahvenin bireysel değil toplu tüketilme kültürüyle birlikte gelmesi, kahve bahanesiyle toplanma mekânlarının oluşmasına sebebiyet vermiştir. İstanbul'da kahvehanelerin ilk açıldığı tarih olarak 1555 yılı gösterilmektedir (Birsel, 2014: 11). Yalnız kahvehanelerin açılmasıyla birlikte bu kuruma yönelik tepkiler de beraberinde gelir. Açılışının üzerinden geçen yirmi yıllık süreçte fasit mekân damgasını yiyen kahvehaneler daima varlığını koruma mücadelesi içinde olmuştur. “*Halkın kahvelere akın etmesi imamları, müezzinleri ve ikiyüzlü sofuları çileden çıkarır. Bunlar: ‘Halk kahvelere alışı, mescitlere kimse gelmez oldu’ demeye başlarlar. Din bilginleri bile: ‘Kahveler kötülük ocağıdır, meyhaneye gitmek oraya gitmekten iyidir’ derler*” (Birsel, 2014: 13). Siyasi açıdan fitne yuvası, dinî açıdan da günah merkezi olarak değerlendirilen kahvehaneler, Osmanlı'daki dört asırlık serencamında çoğu kez kapatılmış, yeniden açılmış ve bu durum tekrarlayarak devam etmiştir. Burada din adamlarını ve iktidarı rahatsız eden nokta bir içecek olarak kahvenin kendisiyle ilgili olmamakla birlikte kahvehanelerin kapatılma sebebi olarak çoğu zaman yanma derecesinde kavrulmuş kahvenin dinî sakıncaları ve sağlık açısından zararları öne sürülmüştür (Işın, 2003: 274). İktidar tarafından, kahvehanelerin otoriteyi sarsan kurumlar

olarak görülmesi halkın boş zamanlarında güncel meseleleri tartışma zemini sağlamasından kaynaklanır. Kahvehaneler sadece boş zamanlarını kahve içerek geçiren ya da vakit namazını burada bekleyen müşterilerden oluşmamaktadır. Aynı zamanda kahvehaneler bütün vaktini burada geçiren bir kitleye de sahiptir. Daimi bir müşteri kadrosuna sahip olan kahvehanelerde sohbet konuları da çeşitlilik göstermektedir. Alelaide dedikodular, mahalle havadisleri, edebî sohbetler ve güncel tartışmalar kahvehane muhabbetlerinin konularını teşkil etmektedir. *“Kahvehane müşterilerinin yorum ve eleştiri malzemesinin çoğu hükümet işleriydi. Gazetelerin ve halk forumlarının yerini alan kahvehaneler kısa sürede Saray ya da Kapı ile ilgili haberlerin kulaktan kulağa yayıldığı birer bilgi alışverişi odağı haline geldi”* (Hattox, 1998: 89). Devlet otoritesinin kahvehaneleri zararlı bulmasının sebebi, kendi gücünün ve mutlakiyetinin sorgulanabilme ihtimalinin neticesinde oluşabilecek isyan hareketleridir. Esasında kahvehaneler gibi toplanma mekânlarının birleştirici gücü olarak olumlanabilecek vasfı bir tehlike sinyali olarak görülür.

Kahvehanelerin etkili bir sosyal yapılanma kudreti vardır. Eleştirel oluşumların yanında önemli edebî muhitler olma vasfına sahiptirler. İlk kurulduğu zamanlardan itibaren *“kahvehane bir tür edebiyat forumuna dönüştü; şairler ve yazarlar en son yapıtlarını kahvehanelerde eleştirel bir dinleyici kitlesinin değerlendirmesine sunarlardı. Kahvehanenin başka köşelerinde bazen sanat, bilim ve edebiyat üzerine ateşli tartışmalar yaşanırdı”* (Hattox, 1998: 89). Kahvehaneler yalnızca siyaset tartışma ya da edebî bir ortam oluşturma mekânı değildir. Sosyal hayatta birleştirici bir vazife de gören kahvehaneler birçok geleneksel şölenin de mekânı olurlar.

*[Kahvehaneler], şehir halkının mühim toplantı yeriydi. İş adamları bu kahvelerde birleşiyor, safdil ve meraklı şehirliler uzak memleketlerden dönen yolcuların, garip sergüzeşterle dolu hikâyelerini, seferden yeni dönmüş yeniçeri ve sipahilerin Kanije ve Oyvar muharebelerinin bizzat şahit oldukları safhalarını burada dinliyorlar, çetin anlarda efkârı umumiye deneyen şey bu kahvelerde hazırlanıyordu (BŞ: 62).*

Ramazan gecelerinde Meddah hikâyeleri, Karagöz oyunları ve saz şenlikleri mahalle kahvehanelerinde yapılmaktadır. *Aydaki Kadın* romanında, Selim ve ailesinin bir akşam gezisini meddah oynatılan kahveye yapmasından söz edilir. *“Meddahın bulunduğu kahve ağzına kadar dolu[dur]”* (AK: 68). Romanda küçük Nevzat kahvedeki meddahtan söz ederek *“Kim bilir Sururi Efendi şimdi ne güzel masallar anlatıyordur”* (AK: 68) der. Nevzat ve ailesinin diğer tüm mahalleliler gibi kahveci ve meddahla şahsi yakınlık kurduğu görülür. Meddah onların Sururi Efendisi’dir. İşini yapıp gidecek olan herhangi bir meddah değildir. Kahveci ise onlara meddaha yakın bir yer ayarlar. Erzurumlu Tahsin hikâyesinde de Tahsin

Efendi'nin halkla münasebeti kahvehane aracılığıyla. “Çok soğuk, fırtınalı, tipili bir geceydi. Yine Tophane kahvesinde çay içiyor ve Bayburtlu bir arkadaşın hicret hikâyelerini dinliyor[ken]” (Hk: 89) uzun yıllar kayıp olan Tahsin Efendi içeri girer ve kahvehanede bir şiir okuyarak para toplar:

*O etrafta uyandırdığı dikkatten habersiz, yavaş yavaş kahvede ilerledi, tam ortada durdu ve sağ elini göğsüne götürerek bizi dervişçesine selamladıktan sonra Vâsıf'ın meşhur terci-i bendini okumağa başladı.*

*Ne güzel şiir okuyuşu vardı. Hele sıra:*

*Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner  
Gam u şâdi-i felek böyle gelir böyle gider.*

*beytine geldikçe o kadar yepyeni bir şekilde kelimelerin üzerinde duruyordu ki..*

*Manzume biter bitmez bir köşeye çekildi ve kahvecinin masaların etrafında gezdirdiği tablanın dolmasını bekledi, fakat toplanan paranın hepsini almadı, içinden pek az bir şey aldı; gerisini kapı yanında oturan bir ihtiyarın önüne bıraktı ve etraftan yükselen:*

*- Buyurun Tahsin Bey, bir kahve için!., seslerine kulak bile asmadan kahveden çıktı (Hk: 89-90).*

Kahvehanedekilerin Tahsin Efendi'yi tanıdığı ve ona hürmet gösterdiği açıktır. Kahvehane toplumsal yakınlaşmanın mekânlarından biridir. Kahvehanelerin mahalleli ile ve genel manada toplum arasındaki iletişimi güçlendirdiği görülebilmektedir.

Kahvehaneler, sosyal etkileşim mekânı olmasının yanı sıra kahveye has donanımıyla kültürel bir dokuyu da temsil etmektedir. Kahvehanelerin dizaynında kullanılan sembolik unsurlar zamanla kültürel bir oluşum halini alır. Salah Birsal'ın iç tasarımı hakkında verdiği detaylı malumat ile kahvehanelerin başlı başına bir iç mekân döşeme kültürü geliştirdiğini söylemek mümkündür:

*Büyük kahvelerin içi çokluk setli, sütunlu ve havuzludur. Havuzun ortasında mermer bir çeşme - kimilerinde üç tane- vardır. İncecik bir su, fiskiye den havuza dökülür. En göze çarpan yerlerinde de oymalı ya da çinili ocaklar vardır. Ocağın içinde klink, klink bir ateşle sıcak su kabı, ya da güğümü hemen dikkati çeker. Çaydanlık bu güğümün üstündedir. Ocak kenarlarında kahve takımları - fincanlar, tabaklar, zarflar- yer almıştır. Hepsi pırlıdır. Cezveler yerlidir ve bakırdan yapılmıştır. Bunlar da pırlıdır ki bu kadar olur. Kahve takımını bütünlediği için toprak tava, değirmen, kahve-şeker kutusu tahtadan olur. İçinde kahve ve şeker için iki bölmesi vardır. Kimi kahvelerde Avrupa işi porselen kutular da kullanılır.*

*Kahve soğutucusu kahvenin kavrulmasından sonra soğutulmak için konduğu basit, tahtadan dikdörtgen biçiminde bir tepsidir. Üç yanında ensiz bir korkuluk vardır. Dördüncü yanı ise kahvenin değirmene kolayca doldurulabilmesi için kapaklı bir deliği olan başka bir korkulukla kapatılmıştır. Kahve, soğutucuya konduktan sonra bir kaşıkla karıştırılır, bir an önce soğuması sağlanır. Kahve değirmenleri de -bunları Süheyl Ünver anlatıyor- iki türdür. Kimileri ince uzun silindir biçimindedir. Pirinçten yapılan bu değirmenlerin üst bölümüne çekilecek kahve konur. Kapağı kapatıldıktan sonra değirmen kolu çevrilir. Değirmenin üst bölümünde bir de çark vardır, kol bu çarkı harekete geçirince kahve öğütülmeye başlar. Çekilen kahve de değirmenin alt bölümüne dökülür. Daha çok kahvelerde kullanılan ikinci tür değirmen ise tahtadandır. Dört köşe biçimindedir. İçinde kapaklı bir çekme vardır. Öğütülen kahveler bu çekmede toplanır. Değirmenin üstünde ise değirmen koluyla birleşen çarkı taşıyan bir çanak bulunur. Kahve bu çanağın içine konur ve değirmen elle*

çevrilir. Tavla, satranç, iskambil kâğıtları da kahve ocağının hemen yanındaki peyke üzerinde ya da kahve ocağının sağındaki raflarda durur. Kahvelerin içi çokluk tahta peykelerle çevrilmiştir. Ama hasırdan olanları da vardır. Peykelerin arasındaki duvar çokluk insan boyu yüksekliğinde tahta ile kaplanmıştır. Kahvenin en uygun yerinde kahvecinin peyesi de görülür. Üzerinde minderle yastık, yanında da çekmesi bulunur. Kimi zaman bu çekmenin yerini kumbara alır. Müşteriler içtikleri şeyin parasını buraya atarlar. Kahveci çekmeye parasını, kahvehaneyle ilgili belgeleri, değer verdiği şeyleri de kitler. Anahtarını da yanına alır. Kahvecinin yerine kimse oturamaz. İyi su küpü de -kapağı ve maşrabası da vardır bunun- yanında durur. Kahve duvarları da levhalar, resimler, Edirne aynalarıyla süslüdür. En çok raslanan levha ise şudur:

*Gönül ne kahve ister, ne kahvehane  
Gönül ahab ister, kahve bahane.*

*Resimler arasında ise Hazreti Ali'nin Zülfikar ile İfrî'ti öldürüşünü, Veysel Karani'nin Yemen illerinde deve güdüşünü, Hacı Bektaş Veli'nin duvar yürüttüğünü, Karaca Ahmet Sultan'ın yulandan dizginli aslana binerek "Ah minelaşk!" dediğini ve "Ah minelaşk!" sözünde (H) harfinin de göz sayılıp bundan çıkan gözyaşlarının dere haline geldiğini gösteren resimler vardır. Bunlar çok kaba saba boyalarla boyanmıştır (Birsnel, 2014: 27-28).*

Kahvehanelerin içten görünümü kahve merkezli bağımsız bir mekân kültürünün oluşumunu işaret etmektedir. Kahvehanelerdeki her detay kahveye ve çağrışımlarına atıf yapmaktadır. Kahve kutuları, levhalar fincanlar, değirmenler, resimler ve daha birçok unsur geleneksel sanat anlayışının kahve kültürüyle harmanlanarak yeni oluşan kültürel yapının sembolleri olurlar.

Kahvehanelerin olumlu yönleri kadar iktidar ve din adamlarını rahatsız olmaya sevk eden olumsuz taraflarından da bahsetmek mümkündür. Kumar oynayanlar ve dedikodunun dozunu kaçıranlar, kavga ortamı oluşmasına sebep olanlar, zamanı boşa harcama tiryakiliğine kapılanlar ile itibar görme adına kendini pazarlamaya çalışanların bulunduğu kahvehaneler de mevcut olmuştur. Kahve ve kahvehane taraftarlarının da tasvip etmediği bu tarz mekânlar daimi problem kaynağıdır. Beşir Ayvazoğlu'nun aktarımına göre;

*Bütün kahvehaneler elbette Alî ve Rûhî'nin anlattıkları kadar nezih değildi. Alî de yeniçeri ve sipahi takımının mekân tuttıkları kahvehanelerde sabahtan akşama dedikodu yapmalarından ve 'filan zamanda ağa, filan zamanda filan devletlinin kethüdası idim' gibi lâflarla kendilerini satmaya çalışanların ve bütün dertleri tavla, satranç oynayıp kumar parası kazanmak olan uygunsuz kişilerin buralara dadanmış olmasından rahatsız olduğunu ifade eder (2016: 31).*

16. yüzyılda hem edebî muhit ve nezih bir ortam olarak hem de toplumun suça itilen kesimini bir araya getiren mekânlar olarak tezatlığı bünyesinde barındıran kahvehaneler 19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde de aynı tezatlığı içinde barındırır. Mehmet Akif Ersoy, Mahalle Kahvesi şiirinde kahvehanelere yüklenir. Oralari tembellik yuvası olarak değerlendiren Akif, kahvehanenin Doğu'nun kutsalını yok ettiğini ifade eder. Akif, "Zavallı ümmet-i merhume ölmeden gömülür" dizesiyle kahvehaneleri kan emici yerler olarak tanımlar ve şiirin ikinci kısmında oldukça olumsuz bir kahvehane tasviri yapar:

“Mahalle kahvesi!” Osmanlılar bilir ne demek?  
Tasavvur etme sakın “Görmedim nedir?” diyecek.  
Dilenci şekline girmiş bu sinsî cânîler,  
Bu, gündüzün bile yol vermeyen, harâmîler,  
Adımda bir, dikilir, azminin, gelir, önüne...  
Zavallı yolcunun artık kıyar bütün gününe!  
Evet, dilenci sanır seyr eden kıyâfetini;  
Fakat bir onluğa âgûş açan sefâletini,  
Görüp de rikkate şâyân, biraz sokulsa, hemen,  
Vurur şikârını tâ kalbinin samîminden!  
Mahalle kahvesi hâlâ niçin kapanmamalı?  
Kapansın elverir artık bu perde pek kanlı!  
Hayır, bu perde, bu Şark’ın bakılmayan yarası;  
Bu, çehresindeki levsîyle yurda yüz karası;

(...)

\*\*\*[İkinci Kısım]

Çamurlu bir kapı, üstünde bir değirmi delik;  
Önünde tahta mı, toprak mı? Sorma, pis bir eşik.  
Şu gördüğüm yer için her ne söylesen câiz;  
Ahırla farkı: O yemliklidir, bu yemliksiz!  
Zemîni yüz sene evvel döşenme malta imiş...  
«İmiş»le söylüyorum. Çünkü anlamak uzun iş,  
O bir karış kirin altında hangi ma’den var?  
Tavan açık kuka renginde; sağlı sollu duvar,  
Maun cilâsına batmış tütünle nargileden;  
Duman ocak gibi çıkmakta çünkü her lüleden.  
Dikilmiş ortaya boynundan üstü az koyu al,  
Vücûdu kapkara, leylek bacaklı bir mangal.

(...)

Oturmadan içi yağ bağlamış bodur masanın,  
Yayılmış üstüne birçok kâğıt ki, oynayanın,  
Elinde yağlı meşin zanneder görünce adam.  
Ya tavlanın kiri, kâbil değildir, anlatamam.  
Harîta-vâri açılmış en orta yerde dama;  
Beyaz mı taşları, yâhud siyah mı, hiç sorma!  
Hutûtu: Gayr-i muayyen hudûdu memleketin:  
Nazarda haylice idman gerek ki fark etsin!

Mehmet Akif’in, yaptığı bu iç karartıcı tasvirde bütünüyle haksız olduğunu söylemek zordur. Nitekim Akif de döneminin nitelikli müşahitlerindedir. Tanpınar, *Beş Şehir*’de 19. Yüzyılın sonlarındaki kahvehane ortamını tasvir ederken birkaç ciddi ahlakî problemin buralarda aynı anda yaşandığını anlatır:

Bazı kahveler de doğrudan doğruya esrar ve afyon kullananlara mahsustu. Bir kısmında da muayyen, hattâ şimdi bizi şaşkırtacak bir takım meslek erbabı toplanırdı. Bir halk fıkrası 1826dan sonra şeyhülislâmlık dairesi olan Ağakapısı’nın –Süleymaniye’nin arkasındaydı- etrafındaki kahvelerde ufak bir para mukabilinde hizmete hazır olan yalancı şahitlerin toplandığını ve bu gözleri sürmeli, sarıkları ve üstbaşları temiz, son derece haysiyetli vatandaşların ilk bakışta tanınabilmeleri için büyük tiryaki fincanlarının altına iplik yapı yapıştırıldığını söyler (BŞ: 62).

İlk kurulduğu günden itibaren kahvehanelerdeki bu iki zıt karakter 20. yüzyıla kadar devam eder. Bu sebeple 16. yüzyılda edebî bir ortama sahip olan kahvehanelerin bu özelliğini dört asır sonranın kahvehanelerinde de görmek mümkündür.

Mahalle kahveleri, iskele kahveleri, pastane formundaki mekânlar ve edebiyat ortamı oluşturanlar 20. yüzyılın çeşitlenen toplanma mekânları arasındadır. Her birinin mekânı ve ortamı ayrı ve kendine hastır.

*Sultanahmet, Divanyolu, Nuraosmaniye, Beyazıt ve Şehzadebaşı kahvehaneleri, imparatorluğun son zamanlarında ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında çok canlıydı. Bu kahvehaneler, Babıâli, üniversite (Darülfünun) ve basın bu bölgede olması dolayısıyla aydınların bir araya gelerek sanat, edebiyat ve siyaset konuştukları mekânlar haline gelmişti (Ayvazoğlu, 2016: 212).*

İkbal, Küllük, Meserret, Çınaraltı, Akademi kahvehaneleri Cumhuriyet'in ilk yıllarının edebiyat ortamını oluşturan kahvehanelerdir. En meşhurları Küllük olan bu mekânlardan birinin adını Tanpınar'ın aktarımına göre Hasan Âli Yücel 'Akademi' koyar (BŞ: 68). Zira bu kahvehanelerin her biri nadide birer akademik ortamdır. İkbal Kırathanesi, Yahya Kemal'in en sık uğradığı ve en çok ses getiren mekânlardan birisi olur. "İkbal Kırathanesi'ndeki toplantıların tabii ve beklenen bir meyvesi olan" (Okay, 2012: 246) Dergâh dergisinin temelleri burada atılmış, Dergâh burada doğmuştur. Tanpınar, bu kahvehaneleri "kaç nesil ve kaç terbiye burada birleşirdi" (BŞ: 67) cümlesiyle anlatır. Zira, bilhassa Küllük bir akademi olarak görülmektedir. Orada toplananların sohbetleri, bir üniversite dersinden daha nitelikli olabilmektedir. "Gönül rahatlığıyla 'Küllük'ten mezunum' diyenler bile vardır" (Ayvazoğlu, 2010:126). Küllük ve İkbal başlı başına bir eğitim yuvasıdır. Sait Faik, bütün İstanbul kırathanelerini bir eğitim yuvası olarak gördüğünü söyler ve onlara şöyle seslenir:

*Soğuk, temiz, beyaz mermerli, ince belli çay bardaklı, mavi, sarı, turuncu fincanlı, köylü zayıf garsonlu, sarı yüzlü ocakçılı İstanbul Kırathaneleri! İstanbul'u, İstanbul halkını, derdini, beğenisini, bilgisini, becerikliğini sinemalardan, yılışık, ciddi tiyatrolardan, dahası, evierden daha çok siz temsil ediyorsunuz. Siz birer tembel yatağı değil, birer bağımsız üniversitesiniz. Üniversiteden daha bağımsızınız.(Birsal, 2014:24)*

Bu kahvehaneler üniversitenin dışına taşan, gönüllülük esasına dayalı, daha özgür ve serbest bir eğitim ortamı sunar. Küllük'ten, 20. Yüzyılın ilk yarısında yetişen neredeyse tüm edebiyatçıların gelişimine katkısı olan mekân olarak söz edilebilir:

*Sabahattin Ali'nin yazdığı ön sözde 'Muallimler Bahçesi' ve 'Akademi' diye de anıldığından söz edilen bu kahveye sık sık uğrayan ünlü isimlerden bazıları, Akozan'a göre şunlardır: İbnülemin Mahmud Kemal inal, Mükrimin Halil Yinanç , Rıfki Melül Meriç, Burhan Ümit Toprak, Ali Canib Yöntem, Selim Nüzhet Gerçek, Mustafa Sekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken Peyami Safa, Sadettin Nüzhet Ergun, Ferit Kam, Kilisli Rıfat Bilge, Kenan Hulusi Koray, Reşad Nuri Güntekin, Şevket Aziz Kansu, Avni Başman, Fuat Köprülü, Şemseddin Günaltay, Ömer Lütfi Barkan, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Akdes Nimet Kurat, Sadri Ethem Ertem, Nurullah Ataç, Enver Behnan Şapolyo, Emin Ali Çavlı, Ahmet Refik Altınay, Mesut Cemil, Neyzen Tevfik, Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, İbrahim Alaeddin*

Gövsâ, Ercüment Ekrem Talû, Agâh Sırrı Levend, Fatin Gökmen, Necmettin Halil Onan, Hamamizade ihsan, Hikmet Feridun Es, Muhsin Ertuğrul, Abdülhak Hâmid, Yahya Kemal, Midhat Cemal Kunt ay, Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl Kısakürek, Yusuf Ziya Ortaç, Orhan Seyfi Orhon, Salih Zeki Aktay, Ahmet Muhîp Dıranas, Hâlit Fahri Ozansoy, M. Behçet Yazar, Cemal Nadir Güler, Burhan Felek, Osman Cemal Kaygılı, Vâlâ Nurettin, Refik Ahmet Sevengil, Ethem İzzet Benice, Abidin Daver, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, Hakkı Süha Gezgin, Mazhar Osman, Ekrem Reşit, Reşat Ekrem Koçu, Enver Ziya Karal, Vehbi Eralp, Sabahattin Eyüboğlu, Sabri Esat Siyavuşgil, Çallı İbrahim..” (Ayvazoğlu, 2010: 134-135).

Küllük, yalnızca edebî bir terbiye ve gelişim mekânı değil aynı zamanda kadim dostlukların temelini atıldığı, arkadaşlık ilişkilerinin geliştirildiği sosyal yönü kuvvetli bir ortamdır. Farklı edebî akım mensubu, farklı yaş grubu, eskinin temsilcisi, yenilik arayışçısı, siyaseten kavgalı, dünya görüşü zıt birçok insan Küllük’te bir araya gelir. Sıtkı Akozan’ın aktardığı Küllük müdavimlerinin isimleri arasında birbiri ile anlaşamayan, sık sık polemige girmiş isimler de görülür. Onları bir araya getiren Küllük’teki edebî ve samimi ortamdır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da çokça zaman geçirdiği bu kahvehaneler, ona Yahya Kemal’i uzun uzun dinleme fırsatı sunar. Dersler, ders dışı sohbetler ve gezilerin yanında kahvehane ortamları Tanpınar’a Yahya Kemal’i her şartta dinleme fırsatı vermiştir. Tanpınar da bu mekânların birleştirici ve yetiştirici gücünün farkındadır. “Kaç nesil ve kaç terbiye burada birleşirdi” (BŞ: 67) sözleriyle kahvehaneleri tanımlayan Tanpınar, Yahya Kemal’in de sık sık uğradığı Yeni Şark ve Yıldız kahvelerinden söz eder (BŞ: 69-70). Tanpınar, Yeni Şark kahvesinde Süleyman Nazif’i tanımıştır.

*Sultanahmet’te tam köşedeki ilk kahveyi bulan yine bizden evvelki felsefe talebeleriydi. Adını Hasan Ali Yücel, Akademi koymuştu. Bu kahve ve yanındakiler de ikbal gibi hâlâ duruyor. Fakat müşterisi değişmiş, etrafı fakirleşmiş, bugününde eski Akademi’yi tahayyüle imkân yoktur. Umumi hapishaneye ve Adliyeye yakınlığı dolayısıyla Milli Mücadele senelerinin, mühim dâvaları bu kahvelerde her yerden fazla konuşulurdu. Ressam Zeki Faik’i, Elif Naci’yi bu kahvede tanıdım. Bir Ramazan gecesi Rıza Tevfik bu kahvede çoğu talebesi olan bir kalabalık önünde zeybek oynamış, satıcı ve bilhassa Yahudi taklitleri yapmıştır (BŞ: 68).*

Huzur’da da genç edebiyatçıların buluşma mekânı Küllük’tür. Sözleşen arkadaşlar Küllük’te buluşurlar. Mümtaz kahvehaneye girdiğinde “öteden beri Mümtaz’ı tanıyan bir garson: ‘Orada sizi bekliyorlar...’ de[r]” (H: 372). Mümtaz’ın mekâna duyduğu aidiyetle birlikte garsonun da müşterisine duyduğu aidiyet dikkat çekicidir. Mümtaz ve arkadaşlarının Küllük’teki müdavimlikleri onlarla mekân arasında bir bağın oluşmasını sağlar. Zira romanın son sahnelerinden birisi de Küllük’te Mümtaz ve arkadaşlarının tartıştığı İkinci Dünya Savaşı’nın mevzusunu kapsar. Mümtaz bazı arkadaşlarının askerlik şubesinden çağırıldığı haberini burada alır (H: 373). Kendisi de aynı haberin beklentisi içindedir. Belki de arkadaş grubunu bir arada son gördüğü yer burası, Küllük olacaktır. *Sahnenin Dışındakiler*’de de İkbal Kıraathanesi, kültür ve toplanma mekânı olarak görülür. Cemal, İkbal Kıraathanesine gitme ve orda tanınmış edebiyatçılarla karşılaşma fırsatı bulur: “Bir gün ‘M...’e odada



*rastgeldim. Beni Nuruosmaniye'deki İkbâl'e götürdü. Orada ayrı ayrı tanıdığım Haşim'le Yahya Kemal'i bir arada gördüm" (SD: 227). Sahnenin Dışındakiler'de kahvehanelerin farklı bir özelliğinden daha bahsedilir. Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu gibi İstanbul'un işgali döneminde de kahvehanelerin telkin mekânı olarak kullanılması durumu vardır. Mehmet Akif'in seferberlik yıllarında halkta millî duyguları uyandırmak adına camilerde ve konferans salonlarında yapmış olduğu faaliyetler gibi işgal ve savaş yıllarında bu tür telkinlerin uygulama mekânı olarak kahvehaneler kullanılmıştır. Nitekim sessiz sedasız kaldırılmak istenen Akif'in cenazesi de Küllük'te bulunan bir grup genç tarafından fark edilmiştir ve büyük bir kitle kısa bir sürede toplanarak görkemli bir tören yapılmıştır: "1936 yılında, soğuk bir Aralık günü dört hamalın omuzladığı çıplak bir tabutta Beyazıt'a getirilen Mehmed Âkif'in cenazesinin Küllük Kahvesindeki üniversiteli gençler tarafından fark edildiği ve tabutun üzerine Emin Efendi Lokantasından alınan bayrağın örtüldüğü söylenir" (Ayvazoğlu 2010: 134). Sahnenin Dışındakiler romanında vaka zamanı olarak verilen 1920 yılında da işgal altında bulunan şehirde hâkim olan gergin havanın dağıtılması görevini üstlenmiş genç gazeteciler işe kahvehanelerden başlar:*

*Biz gazetelerde çalışan gençler, asıl İstanbul'un içinde bu sinirliliğin önünü almak için, kendi aramızda tedbirler düşünüyorduk. Nihayet şehrin muhtelif merkezlerinde büyük kahvelerde tanıdıklar tedarik etmeğe karar verdik. Böylece yer yer baş başa konuşmalar, yalan felâket haberlerini karşılayacaktı (SD: 229).*

İstanbul'un büyük kahvehaneleri (İkbâl, Küllük, Meserret, Yeni Şark vs.) şehirdeki gerginliği dağıtacak aydın rezervine sahiptir. Kahvehaneler aynı zamanda şehrin genel profilini tek mekânda ve aynı anda görebilme imkânı sunar. Cemal, "meşhur bir musiki heyetinin haftada üç defa konser verdiği büyükçe bir kiraathane[ye]" (SD: 210) girince şehirde iflah olmaz bir değişim ve karmaşanın yaşandığını fark eder. Zira mekânda çok çeşitli kıyafet vardır. Artık şehrin özü görünmezliğe bürünmüştür. Kıyafet çeşitliliği İstanbul'da yaşanan kültürel saldırının bir göstergesidir. Kahvehane ortamında bir araya gelen bu çeşitlilik Cemal'e şehrin içinde bulunduğu durumu net olarak gösterir. Tespihin dizisi kopmuştur artık (SD: 210).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Doktor Ramiz'in "sosyal-psikanaliz için bundan iyi yer bulunmaz" (SAE:130) dediği kahvehane her türlü insanı ve insanın her türlü halini içinde barındırmaktadır:

*Kahveye her cins ve meşrepten insan geliyordu. Zengin mirasyedi, müflis veya tutunmuş tüccar, şöhretsiz şair, gazeteci, ressam, yüksek memur, satranç ve dama ustaları, eski pehlivanlar, bir iki Darülfünun hocası bir yığın talebe, aktörler, musikişinaslar, hulâsa her meslekten adam... Küçük gruplara ayrılmış olmalarına rağmen hemen hepsi yine beraber yaşar gibiydiler. Herkes bir defa rast geldiğiyle ikinci gün senli benli olurdu. Hiç kimsenin öbüründen saklı bir sırrı yoktu. Kirli veya temiz bütün çamaşırlar ortada idi. Herkes onları istediği gibi evirip çevirir, koklar, münasip bulduğunu*

*etrafinı ehemmiyetle gösterirdi. Her fazilet, her biçarelik, hattâ reziletler bile burada aynı soğukkanlılıkla, hattâ icap ederse bir çeşit şefkatle muhakeme ve kabul edilirdi. Pederasti, aşırı çapkınlık, küçük veya büyük para dalaveresi âdeta adımlarınıza dolaşacak şekilde ortada idi (SAE: 127).*

Kahvehanelerin birleştirici gücünü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde görmek mümkündür. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ı hastalığından kurtulduktan sonra götürdüğü kıraathane oldukça ilginç bir yerdir. Sıkı bir dayanışmanın hâkim olduğu kahve, farklı meslek gruplarından müşterilere hizmet etmektedir. Ben anlatıcı İrdal'ın tasviriyle *“burada insan, olduğu gibi, bütün hususiyetleriyle, kabahatleriyle, sakatlıklarıyla kabul ediliyordu[r]”* (SAE: 126). Kahvedeki, samimi hava ve iletişim orayı adeta bir yuva hüviyetine sokar. Bağlılık, sevgi, güven ve samimiyet, kahveyi aidiyet hissedilen bir mekân konumuna getirir. Bu mekân sıradan bir işletme gibi değildir. Bu kahvehane herkesin birbirini tanıdığı, konuştuğu, birbiriyle samimiyet kurduğu özel bir alandır. Samimiyetin varlığından söz edilebilecek köy kahvelerinden farkı ise buralarda konuşulan mevzulardır. Küllük, İkbâl ve Meserret gibi kahvelerde görülen entelektüel sohbet ortamları gibi bu kahvede de konuşulan konular alelade konularla sınırlı değildir:

*Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, isprizma, alelade dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasî hadise, birbiriyle sarmaş dolaş, biri öbürünü yarıda bırakarak, çok yüklü beraberinde her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bu konuşmada beyhude ve şaşırtıcı akar giderdi (SAE: 127).*

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ironik üslubu düşünüldüğüne, romandaki genel amacın bozulan kurumlar, yanlış yönlendirilen yapılanmalar ve toplumsal yozlaşmaya yönelik bir eleştiri olduğu anlaşılabilir. Zira *“ironist kendisini, saldırmak istediği saçmalıklarla özdeşleştirecektir”* (Kierkegard, 2009: 273). Tanpınar, yozlaşan toplumsal kurumlara ve bürokratik kurumlara eleştirisini ironi yoluyla yaparak onlara saldırır. Bu sebeple kahvehanede konuşulan konulara ironik bir amacın yüklendiği görülmelidir. Esasında kahvenin müdavimleri bu sıklıkta insanlar değildir. Mevzular her ne kadar bilimsel görünümde de olsalar *“doktorun memleket meseleleri ve aydın konuşmalar dediği şey hakikatte alelade dedikodu[dur]”* (SAE: 131). Kahvehanedeki bu manzara bütünüyle Darülfünun hocalarının müdavimi olduğu İkbâl Kıraathanesindeki Yahya Kemal halkasının bir bozması, artığıdır. Zira İkbâl Kıraathanesinde *“İstaka gürültüleri, tavla şakırtıları, garson çığlıkları arasında Baudelaire ve Verlaine gibi Fransız şairlerinden Fuzûlî, Nedim ve Şeyh Gâlib gibi divan şairlerinden, İstanbul'un fethinden, Fransız İhtilali'nden, Bergson felsefesinden, günlük politikadan, Anadolu'da olup bitenlerden söz edilir[di]* (Ayvazoğlu, 2016: 216).

Kahvehaneler de yozlaşmadan nasibini almış ve aslından uzaklaşarak kötü bir taklide dönüşmüştür. Kahvehanelerin, ‘kahve’ ve ‘cafe’lere dönüşmesi ve 1950’li yılların imar faaliyetleri sırasında önemli merkezlerin yıkılmasıyla kahvehane anlayışında ciddi bir değişim yaşanır. Batılılaşma macerasının ilk dönemlerinde görülmeye başlayan ‘cafe’ler zamanla yaygınlaşarak, kendi kültürünü de beraber getirir. *“Tanzimat’tan sonra insanla beraber kahve zevki de değişti. Viyana ve Paris usulü, duvarları aynalarla süslü, sandalye ve masalı kahveler açıldı”* (BŞ: 63) Tanpınar’ın tabiri ile “Milli zaferden sonra İkbâl Sultanahmet kahveleri” bırakılır; Beyoğlu’nun ‘cafe’lerine ve sinemalarına gidilir. 1950’lere gelindiğinde ise fiziksel mekân olarak dahi bu mekânları görmek mümkün olmayacaktır.

Cafe kültürü ise kahve kültüründen oldukça farklıdır. Cafeler başka bir kültürden ithal edilmiş olması hasebiyle uyum süreci gerektirmektedir. Beyoğlu bu geçişi sağlayacak en uygun mekândır. Nitekim cafeler, Beyoğlu’ndan yaygınlaşarak İstanbul’a ve 21. yüzyılda tüm ülkeye kendini kabul ettirir. Cafe kültüründe kahvehanelerden farklı olarak bir araya gelme, ortak mekân anlayışı değil yalnızlık esastır. *“Kafelerde Parisliler Amerikalılar’ın trende davrandıkları gibi davranıyorlardı; kafe müdavimi yalnız kalmaya hakkı olduğu beklentisindeydi. (...) Terasta kafe müdavimleri sessizce oturup gelip geçen kalabalığı izliyorlardı; kafelerde her biri kendi düşüncelerine gömülmüş bireyler olarak bulunuyorlardı”* (Sennett, 2008: 310,311). Kahvehaneleri birer akademi havasına sokan kahvehane tarzının cafelerde olmayışı şehirde bu amaca yönelik toplanma mekânlarının sona ermesine sebep olur. Zira cafe, kahvehanenin alternatifi olarak şehir hayatına dâhil olur. Mahalle kahvehaneleri her ne kadar hala devam ediyor olsa da buralarda ortak değerlere hitap eden geleneksel faaliyetlerin sürdüğünü söylemek zordur. Kültürel birlikteliği sürdüren kahvehanelerden ziyade Mehmet Akif’in tasvirine uygun düşen kısmının varlığını devam ettirdiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Tanpınar, Paris Tesadüfleri notlarında, Paris’te eski ve ziyaretçileri bakımından değerli bir kahvenin nasıl dönüştürüldüğünden bahsetmektedir:

*Evvelki gün Saint-Germain de elime bir reklâm tutuşturdular. Paris’in ilk kahvesi olan Procope yeniden açılmış. Diderot’nun, bütün aksiklopedistlerin oturdukları masalarda oturabilecekmişiz. Gece birkaç dostla gittik, hissemize Voltaire’in masası düşmüştü. Onun içimizdeki bakışları arasında yemeğimizi yedik ve kahvelerimizi içtik. Regence’in tamir yüzünden hâlâ kapalı olması ne fena! işe başlamışken pekâlâ yarın da Öğle yemeğini Napoleon un gençliğinde sık sık gittiği bu kahvede yerdim.*

*Galiba Voltaire'i, Diderot'yu, Napoleon'u hiç düşünmeden hatırlamak için en iyi çarelerden biri de budur. Bununla beraber bu eski kahvenin, veya uzun zaman kapalı kaldığına göre, hiç olmazsa adının ayakta durmasında, tıpkı iki asır evvel olduğu gibi, bir takım insanların oraya gene kahve olarak gidebilmesinde hayatı zenginleştiren ve insanı destekleyen bir şey var (YG: 276)*

Değerli şahsiyetleri hatırlamanın ve onların hayatına yön vermiş olan mekânları korumanın en iyi yolunun onların hatıralarına dâhil olmak olduğuna vurgu yapan Tanpınar, bu girişimden oldukça memnun kalır. Artık Dersaadet'teki akademi kahvelerinin fiziksel varlığının dahi olmadığı düşünüldüğünde Türk çağdaş edebiyatının doğma, yetişme ve gelişmesine tanık olmuş mekânların kaybolduğu söylenebilir. Bu kahvelerin müdavimlerinin hatıralarında meşhur edebiyatçıların kahvelerdeki masaları veya köşeleri ayrıntılı olarak anlatılmaktadır.

Kahvehaneler, şehirlerde insanların etkileşime geçtikleri toplanma mekânlarıdır. Sosyal ve kültürel aktivitelerin mekânı olan kahvehaneler, mevsime ya da takvime bağlı olmaksızın insanların bir araya geldikleri mekânlardır. Tanpınar'da kahvehaneler çoğunlukla bir eğitim merkezi olarak geçer. Bu, 19. yüzyılın ilk yarısında başlayan bazı kahvehanelerin akademiye çevrilmesi geleneğine atıftır. Küllük, İkbâl, Meserret, Çınaraltı gibi seçkin kahvehaneler zamanla akademi ve edebiyat camiasının çalışma merkezi ve sohbet mekânına dönüşmüştür. Tanpınar'ın kendisi gibi roman kahramanları da bu akademilerde yetişir.

Kahve kültürünün ve edebî mahfillerin yok olmasıyla ortaya çıkan boşluğu, Tanpınar'ın şahitliğiyle kurgulanan mekânlardan hareketle –bugün- daha iyi anlayabilmek mümkündür. Tanpınar'ın anlatımıyla “toplanma mekânları”nı incelemek devrin toplumsal ilişkileri ve zihniyet dünyasına dair ayrıntılardan haberdar olmak açısından önemlidir.

#### **1.1.4. Şehrin Sesleri**

Lambacı; aydınlık satan adam  
Beş Şehir

Geleneksel şehirlerin sesleri makinelerden çıkan mekanik sesler değil, çoğunlukla insanlar ve hayvanların hayat enerjisinin sesleridir. Şehirde duyulan kuş cıvıltılarının yanında sokak satıcıları da gün boyunca şehri saran nağmenin kaynağıdır. Başta İstanbul olmak üzere diğer tüm şehirlerin sesi olan sokak satıcıları, su sesi ve ezan şehirde kültürel birer unsurdur. Ayrıca vapur düdüğü de, her ne kadar geçmişi bir buçuk asır öncesine dayansa da, İstanbul'un sesi olarak kabul edilebilecek niteliktedir. Zira vapur düdüğü, modern hayatın inşaat ve otomobil sesleriyle boğmadığı geleneksel İstanbul'un çehresine ait bir sestir. Tanpınar, karanlık bir gecede İstanbul'un seslerini duymuş, ona ait nameyi dinlemiştir:

*Artık bütün İstanbul velilerine sokak başlarında, تنها meydanlarda rastgelmek mümkündür. Fakat karanlıkla beraber neler dirilmedi? Bu gecelerden birinde, simsiyah perdelerinden tek bir altın çizginin çok nazlı bir ninni ile beraber sızdığı bir pencere önünde, birdenbire eski kıyafetli bekçisiyle, ramazan davuluyla, eski külhanbeyleri ve gedikli sarhoşlarıyla, ellerinde cılız ışıklı mum fenerleri maniler okuyan satıcılarıyla, yangın seslerinin ve acı vapur düdüklarının eski İstanbul geceleri üstünde zaman zaman yaptığı hâileli mimariyle ve bilhassa hepsinin üstünde, hayvanî insiyakın derinliğinden geldiği için hepsine hâkim olan ve bizde belki hilkatten beri gizli ve en cibillî bir miras gibi devam eden o iptidai ve çok zengin korkuyu, evin hakikî velisi olan ölüm korkusunu uyandıran köpek ulumalarıyla eski mahalle hayatını, bin türlü manasız ve zavallı şeyin birbiriyle birleşerek yaptığı o şiirli terkibi canlanmış buldum (YG: 161).*

Tanpınar'ın duyduğu, İstanbul'a hüviyetini veren bu sesler, şehrin kültürünü besler. Sokak satıcıları şehirde en sık duyulan seslerin sahiplerindedir. *“Günlük ihtiyacın hemen her türlüünü karşılayan seyyar satıcılar da İstanbullunun ayağına gelen hizmet olmanın ötesinde sokakların renk ve ses cümbüşüdü[r]”* (Emeksiz, 2009: 268). İstanbul'da neredeyse ticari alanın tamamının seyyar versiyonu bulunmaktadır. Buna yiyecek, içecek, giyecek ve eşya ile birlikte hizmet sunumu da dâhildir:

*Madeni eşyaları parlatan Arınacılar; Aşureciler, Ayak Berberleri, Ayak Fotoğrafçıları, Aynacılar; külhani, bıçkın sınıfından Balıkçılar; Bayram tebrikçileri, Bileğiciler; Meşrutiyet'e kadar tamamı Arnavutlardan oluşan Bozacılar, Kastamonulu Börekçiler, Arnavut Ciğerciler, Paçacılar, Çıracılar, Şarkı ve Kantocular, Demirhindiciler, Destancılar, Dondurmacılar, Hallaçlar, kadayıfçılar... Macuncular, "On paraya bir tabak/İnanmazsan ye de bak" sesleriyle İstanbulluya hitap ederlerdi, evinden çıkmadan Manav da ayağına gelirdi İstanbullunun, Ocak süpürücüsü, Pekmezçiler, Palamut ve Torikçiler, Sakalar, Simitçiler, Sütçüler, Şam tatlıcıları da gelirdi. Kendilerine mahsus seslerle gelirdi satıcılar, ne söylediğinden çok nasıl seslendikleriyle tanınırlardı pek çoğu. 'Kalaycı', cıyak cıyak, 'ketenhelvam' yanık yanık, 'simitçi' yvıışık yvıışık söylenirdi (Emeksiz, 2009: 269).*

Seyyar olarak satılan her ürünün söyleniş tarzı ayrıdır. Satılan ürüne göre değişen makamlar, satıcılar tarafından bilinmekte ve sokakta ürün bu makama göre duyurulmaktadır. Şehrin sokaklarında satıcıların ürünü satarken kullandığı makamı bilmek onun ne sattığına dair fikir edinmek için yeterli olabilmektedir. Ahmet Rasim *Eşkal-i Zaman*'da sokakta ürün satışlarının anonsunda kullanılan söyleyiş tarzlarını ve ses tonlarını örnekler:

*“ -Gada...yif!  
-Kuş lokumu... reva... ni!  
- (Kesik ve dik) : Yafalar  
- (Yılışık yılışık): Bici bici muhallebici  
-Eski lastikler alayım  
-Helvam... şek...ker!  
- (Ciyak ciyak): Kalaycı  
- (Bariton): Venedik sepetleri var, çamaşır se...petleri var!”* (akt. Ayvazoğlu, 2002: 42)

Her bir ürünün satımında ayrı bir ses tonu ve makam olduğu gibi her ürünün gün içinde satılma saatleri de belirlenmiş durumdadır. Seyyar satılan ürünlerin sokaklarda anonsunun duyulmasında gün sabah, öğlen, ikindi, gün batımı ve gece yakını gibi zaman dilimlerine ayrılmıştır. *“Günün sütçüyle başlayan ve yoğurtçunun avazıyla tamamlanan belli başlı*

sesleri” (akt. Ayvazoğlu, 2002: 42) şehirde günün bütün zaman dilimlerine yayılmış durumdadır. Hiçbir satıcı gün içinde kendine ayrılan zaman dilimini ihlal etmez. Zira şehirli de günlük alışveriş programını satıcının geliş saatine göre yapmaktadır. *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal okul hatıralarını naklederken satıcı sesleri ile ilgi bir parça sunar. Burada, Cemal’in okul hatıralarındaki arkadaşı haylaz Adil, sınıfın içinde satıcı sesleri çıkararak hocaların dikkatini dağıtırken satıcıların gün içindeki zamanlamasına dikkat eder:

*Yalnız akşam vakti geçen tahan, pekmezci sabahın dokuzunda Vefa Sultanîsi'nin sekizinci sınıfının penceresi dibinde elbette bağırılmazdı. Yalnız Mahmutpaşa'ya mahsus ve başka yerde nâdiren görülen o hâlis külhanbeyi, sade riyaziye hocasının sabrı tükensin diye Şehzade Camii medreseleri üstünde aynalarını, taraklarını 'bire kuruşa' bize hediye etmeye kalkmazdı. Hele mısır patlağı satan, ocaktan yetişme yalnız geceleri görülmesi lâzım gelen bir mahlûktu. Çünkü İstanbul halkı bu nimeti, boza gibi yatsıdan sonra tadardı. Türkçe hocasının dersine daha ziyade çiğerci ayrılmıştı. Zavallı adam ikide bir pencereye koşar, gözleriyle etrafı araştırır, sonra sınıfa dönerek dert yanardı: - Hayır çiğerci görünmesin, fakat etrafta kedi de yok. Kedisiz, köpeksiz çiğerci olur mu? (SD: 47-48).*

Bu kısa anekdotta bir şehrin sokak satıcıları hakkında malumat sahibi olmak mümkündür. Hangi satıcı günün hangi saatinde gelir ve neden bu saati tercih eder? Çiğercinin sokaktaki varlığının sembolü nedir? Bazı satıcılarının satış teknikleri nelerdir? Tüm bu soruların cevapları bu anıda bulunabilmektedir. Tanpınar *Beş Şehir*'de seyyar ürünlerinin mevsimlerin de habercisi olduğundan bahseder:

*Eski İstanbullu için Silivri yoğurdu kışın sonu idi. Değneğe sarılmış kiraz ile yazın, salepçi ve bozacının adımlarıyla kışın başlaması gibi. Bu ses, sokak aralarında, peşinde sürüklediği taze çimen kokusu, kuzu meleğiyle hayaliyle mayalanır mayalanmaz şehir hayatında o zamanlar büyük bir yeri olan uçurtma mevsimi başlardı (BŞ: 24).*

Mevsimi tamamıyla sembollerle yaşayan bir şehir hayatından bahsetmek mümkün olacaktır. Başlaması, yaşanması ve sona erişimi sembollerle olan mevsimlerde seyyar satıcı ürünleri, zamanlamayı en iyi ayarlayanlardır. Satıcı sesleri mevsimlerin de sesidir aynı zamanda. Yazın sona erişimini, kışın başlangıcını, bahar günlerinin müjdesini şehre satıcı sesleri duyurur. Tanpınar, “*fakat bilmem, çocukluğumuzda olduğu gibi, [yoğurtçunun] sesi gene bir mevsim fikriyle yürüyor mu?*” (BŞ: 24) sorusunu sorarken cümleye ‘hayır’ cevabını da saklar. Şehir hayatının birçok unsurunda olduğu gibi, satıcı sesleri ile mevsim fikri birbirinden kopmuştur. Seyyar satıcılığın azalması ve anlam değiştirmesi ile bu sesler sembolik anlamını yitirir. Modern şehirlerde, mevsimler yalnızca birer iklim olayı satıcı sesleri de geçim kapısının yankılarıdır. “*Geceleyin geçen bir satıcı sesi bugünün çocuğuna hangi ürpermeyi verebilir?*” (BŞ: 24) ve hangi çocuk Nevzat gibi gece köşkün dışından gelen satıcı seslerinin ürpertisini duyabilir? (AK: 135). Bir şehir geleneği ile birlikte anlamların, sembollerin hatta hislerin nasıl sona erdiği, satıcı seslerinin de görülebilmektedir.



Yoğurt Satan Adam-Pinterest

*Huzur*'da Mümtaz, satıcı seslerinin şehirdeki anlamını ve şehrin zamanını tanzim edişini, sabırsızlıkla Nuran'ı beklediği günlere kadar fark etmemiştir. Satıcı seslerinin şehirde günü nasıl saatlere böldüğünü, adeta bir saat çanı gibi zamanı haber verdiğini Nuran'ı beklemenin azabı içinde keşfeder:

*Saat ona doğru yoğurtçunun sesi, sadece ev kadınlarına ilk kolaylığı bahşetmekten başka bir şey ifade etmezken, on ikiye doğru adeta düşüncesini Nuran'ın gelişi meselesinde teksif etmeği genç adama hatırlatır, ikide aynı satıcı aynı sesle Nuran'ın gelmesi saatidir, diye haykırır, üç, üç buçukta -Bugün de geçen haftaki gibi olacak, gelmeyecek!- der, akşama doğru ilk karanlık arasında bağırdığı zaman ise bu sesin kıvrımlarında -Ben sana söylemedim mi?..- gibi bir nevi hitap başlardı (H: 330).*

Şehirde satıcı sesleri zaman akışının, günün vakit vakit bölünmesinin farklı bir versiyonudur. Bunu ezan ile de eşleştirmek mümkündür. Şehirli, zamanla ilgili tüm etkileşiminde aynı zamanda bu seslerle de etkileşime girmiş olur. Sokak satıcılarının sesi şehirde bölümlenen zaman aralıklarının geçiş noktalarını temsil eder. Ve her geçiş farklı bir ruh halidir. Sabah gelen satıcı sesleri; *“simit ve poğaçacıların sesleri şehrin sabahını kurmağa başla[rken]”* (H: 411) öğleye doğru duyulan sesler sabah mahmurluğunun sona erdiğini şehirliye hatırlatır. Öğleden sonraki satıcı sesleri günün ikinci yarısının dinamizmini haber verir. Akşamki sesler ise bir nevi paydostur. Gece yakını gelen satıcı sesleri günü tamamlamanın zevkini tattıracak bir çağrışımla sokaktan duyulur.

*Sahnenin Dışındakiler*'de satıcılar ve satıcı sesleri şehrin tamamlayıcı kültürel unsuru olarak bulunur. Tanpınar, satıcı seslerini romanda *“İstanbul sokaklarının cazibesi”* (SD:13) olarak tanımlamaktadır. Nitekim şehirlerin kendine özgü sesleri vardır Sokaklarda macun satanların türküleri mahalle çocuklarının türkü repertuarını oluşturulmasında önemli bir kaynaktır (SD: 37). Sokak satıcıları bir şehrin günlük hayatına dair birçok ipucunu barındırır. Tanpınar, sokak satıcılarını günlük hayatın *“faydalı olduğu kadar rahatsız edici unsurları”* (SD: 47) olarak tanımlar. Sokak satıcılarının rahatsız edici olmasını bitmeyen bir süreklilikle günün her saatini dolduran çağrılarında aramak doğru olacaktır. Sabah, öğlen, akşam ve hatta günün son ışıkları olan yatsı vaktinde dahi sokak satıcıları faaliyettedir. Akşam saatinde mahalleye *“lamba ve şişe satan Yahudi, İsfahan makamıyla sokağı doldur[ur], arkasında yoğurtçu, Hüseyinî'nin penceresini aç[ar]”* (SD:58) bu sokak satıcılarının sesleri modern şehirlerdeki haliyle karşılaştırıldığında -her ne kadar yok denecek kadar az da olsa-, dönemin satıcı sesleri makamlar, sözler ve tonlamalarından dolayı hiç de küçümsenecek ve rahatsızlık uyandıracak bir konumda olmadıkları görülür. *“Eski İstanbul mahallelerinde bu sesler bütün bir günü baştanbaşa idare eder, saatlerin rengini verirdi. Tıpkı ucuz bir aynada saçlarını düzelten güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir, onların yer yer genişleşişinde günün değişmez merhalelerini kabule hazırlanırdı”* (BŞ: 23). Tanpınar, satıcı seslerinin şehrin yalnızca ticarî hayatına hizmet etmediğinin, onun şehir kültürünün bir parçası olduğunun farkındadır. Hem günün saatlerini tanzim etme bakımından, hem söyledikleri manilerle şehrin folklorik yönünü beslemeleri bakımından sokak satıcıları şehir kültürünün bir parçasıdır. Tanpınar çocukluğundan kalma satıcı hatıralarını naklederken en fazla lamba satan kişiden hoşlandığını söyler:

*Bu satıcıların içinde benim en çok hoşlandığım lâmbacı idi. Her gün, ikindiden sonra, sırtında çok havaleli bir sepetle geçirdi. Garip bir seslenişi vardı. “Lâmba” kelimesini ilk hecesinin üzerine basarak bir balon gibi ağzında şişirdikten sonra, “ci” ekini kendini bir hamlede ortadan silmek ister*



*gibi yutar, şişeleri, “i”nin üzerine iyice basarak parlatır ve “ler”i sanki dünyanın bütün camdan eşyasını ağızında toz hâline getirmiş gibi uzun uzun dört yana üflerdi. Bu camcı, mahallemizin aydınlık satan adamıydı. Yaz gecelerinde etrafında pervaneler uçuşan, gecelerinde altında masal dinlediğim, kitap okuduğum lâmbaları; merdiven başında, sofalarda, taşlıklarda evin bütün yalnızlığını, el ayak kesilir kesilmez tahta gıcirtılarını dinleyen idare lâmbalarını ondan alırdık (BŞ: 24).*

Tanpınar, sokak satıcılarını hatıralarına romantik bir havayla yerleştirir. Onları geçmiş zamanın mekansallaşmasının figüranları olarak anlamlandırır. ‘Yoğurtçu sesi’ni şiirine dâhil eden Tanpınar, onları kendi halinde bir günün vazgeçilmezleri görür:

*“Başımızın üstünde bir bulutun  
Güneşe asılmış gölgesi,  
Uzakta toz hâlinde dağılan  
Yoğurtçunun sesi,  
Gün bitmeden başladı içimizde  
Yarinsız insanların gecesi” (Ş:85).*

Modern şehirlerde ise satıcı sesi denildiğinde şehir sakinin kafasında canlanan, ne dediği asla anlaşılamayan simitçinin uzayan sesi ile patates-soğancının megafonundaki boğuk sestir. Bunlar artık bir kültürü veya geleneği temsil etmemekte, yalnızca maişet derdine sokaklarda çare arayan birtakım biçareler olarak görülmektedir.

Vapur’un 1800’lü yılların başında İstanbul’a gelmesiyle birlikte boğazın çehresinde ve sesinde değişim yaşanmıştır. Şehirli vapuru hem günlük hayatı kolaylaştırıcı bir unsur olarak görmüş hem de onu kültürüne dâhil etmeyi bilmiştir. Vapur, görüntüsü, sesi, seyahat adabıyla yeni bir kültürel unsur olarak İstanbul’un kimliğine eklenir. Bir İstanbul gecesinin tasvirinde vapur sesleri muhakkak bulunmaktadır. Gecenin ıssızlığını yaran vapur, ezan ve köpek sesleri İstanbul’un gece sesleridir. Mahur Beste’de Behçet Bey’in duyduğu İstanbul’un sesidir: *“Uzakta Haliç’e giden bir vapur acı acı öttü. Bir köpek havladı. Birkaç köpek, daha uzaklarda ona cevap verdi. Dışarda İstanbul gecesi ağır ve hastalıklı, vehim ve sisle dolu. O bildiği ve tanıdığı gibi gece devam ediyordu” (MB: 58).* “Emirgân’da Akşam Saati” hikâyesinde Sabri’nin İstanbul’un akşam saatlerinde duyduğu da vapur sesleridir: *“Karşı sahilde akşam dağlarının o ten rengi kırmızılığı vardı. Birkaç evin penceresi kırmızı atlas gerilmiş gibi parlıyordu. Bunlar hangi daüssılanın aynalarıydı. Bir vapur düdüğü uzun uzun öttü. Hafif bir rüzgâr esti, başı acunda büyük çınar hışıldadı” (Hk: 295).* Behçet Bey ve Sabri’nin ayrı kurgular içinde İstanbul gecesinde duydukları sesler aynı vapur sesleridir. Zira bu İstanbul’un sesidir.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, II. Abdülhamit devrinin baskıcılığının şehir üzerindeki tesirini vapur düdüklelerinin tonlamasıyla açıklar. Ona göre baskıcı yönetimin olduğu devirde vapur düdükleleri acı, hürriyet geldiğinde neşelidir:

*Benim çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi. Başta padişahın asık yüzünden gelen ve halka halka etrafa yayılan bu neşesizlik eşyaya da sirayet etmişti. O zamanın vapur düdüklelerinin acılığını, hüznünü, keskinliğini benim yaşımda olanların hepsi bilir. Halbuki hâdiselerin lutfuyla birdenbire o kadar gülecek şey bulan bugünkü hayatımızda vapur düdüklelerinin, tramvay seslerinin neşesine bakın! (SAE:15).*

Romanda Hayri İrdal'ın hatıralarıyla şehirdeki yönetimin tutumunun şehrin havasına, bununla birlikte sesine yansıdığını ifade eden Tanpınar, vapur sesini bir ölçüt olarak alır.

Vapur düdükleleri, sokak satıcıları gibi şehre ait bir ses olmanın yanında şehirdeki zamanı tanzim eden bir unsur olur. Sefer saatlerinde çalan düdükle şehirli günün hangi zamanında olduğunu hatırlamaktadır. *Aydaki Kadın*'da Refik'in vapur sesini duymasıyla "dokuzu on geçte vapuru" (AK: 222) demesi, bilhassa Boğaz kıyılarında yaşayan kesimin vapur sesiyle olan münasebetine işaret eder. Romanda Leyla'nın çocukluğundan kalma bir hikâye olan vapur kaptanı Mehmet Kaptan'la olan ilişkisine yer verilir:

*Leylâ hikâyeyi Selim den birkaç defa dinlemişti. Selim'in acayip huylarından biri de zaman zaman beğendiği şeyleri üst üste anlatmasıydı. Bazen bunun farkına varır, o zaman hikâyeyi tam ortasından keserdi. Fakat Leylâ şu anda ne Selim'i ne de Suat'ı düşünüyordu. O büyüğünden bir türlü kurtulamadığı çocukluğundaydı. Suat'aa birdenbire "Ben çocukluğumda Mehmet Kaptan'la evlenmeğe karar vermiştim," dedi. "Herkes saatlerce ondan bahsedirdim. Bayağı âşıktım ve kendisine de söyledim. O zaman Mehmet Kaptan çok gençti. Bilir misin, güzeldi de... Yalının önünden geçerken hep düdükle çalardı. Nişanlımı selamlamak için çalışıyorum, derdi." Ve kulağı kırışte düdükle sesini bekledi. "Eğer oysa muhakkak çalar..."*

*Refik, Selim'e "Mehmet Kaptan m vapuru olacak..." dedi. "Eğer oysa muhakkak Leylâ'yı selamlar. Hele bahçeyi böyle aydınlık görürse... (AK: 223).*

Vapur düdüğü, *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz'ın aşkına da eşlik etmektedir. Nuran ve Mümtaz'ın vapurun güvertesinde başlayan ilişkilerine vapurun sesi de dâhil olmuştur. İlişkilerinin ilk zamanlarına tekabül eden vapur gezilerinde Boğaziçi'ndeki çocukluğuna dalan Nuran, yalıların ışık oyunlarını ve vapurun Boğaz'dan geçişini hatırlayarak o an öten vapur düdüğüne "–Daha vapur düdükleleri yazlık sesini bulmadı..." (H: 126) der. Vapur seslerinin şehrin mevsimine göre şekillendiği, bu sesin her mevsim İstanbulluya farklı bir tonda seslendiği anlaşılmaktadır. Nuran ve Mümtaz'ın evliliklerine yakın bütün bir kış yaşadıkları bunaltıcı ortamdan uzaklaşmak adına bir kaçamak yapıp Emirgân'daki eve sığındıklarında onları yakalayacak olan yine vapur sesidir:

*Pencereden, karşı sırtlan örten karın üstüne akşam çok hafif ve daüssısalı bir pastel kızılığ atmıştı. Her şey bu tül kadar ince rengin altında bir rüya hafifliğinde yüzüyordu. Fakat hava pushuydu. Yine yağacaktı. Ara sıra vapur düdükleleri onları gömüldükleri köşede arayıp buluyor, içlerini, ıssız*

*dalgalara teslim olmuş kıyıların, boş rüzgârla kamçılanan iskele meydanlarının, bir koridor gibi muzlim ve hayattan uzak yolların hüznüyle dolduruyordu (H: 349).*

Vapur düdükları, İstanbul halkı için hem bir zaman tanzimi hem de mekânı hatırlatıcı kültürel bir unsurdur. Şehirde yaşayanlar için her bir vapur sesi, İstanbul'un hüviyetini hatırlatan uyarıcı bir komut gibidir.

Ezan sesi, İstanbul'un gününü en fazla dolduran ses olmasına rağmen Tanpınar'ın eserlerinde yoğunluklu bir yer bulabildiğini söylemek zordur. Mümtaz ve Nuran'ın *Huzur*'da yaptıkları cami gezintilerinde, Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de bahsettiği dinî yapılarla ilgili gözlemlerinde ya da bazı şiirlerindeki manevî atmosferde ezanın bahsi oldukça kısıtlıdır. *Beş Şehir*'de “*İstanbul sabahlarını o kadar nurani yapan ezan seslerinin bir aksini arar*” (BŞ: 114) diyerek Bursa'nın sesini veren Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi'nin yaptırdığı çeşmelerden gelen su sesinde İstanbul ezanlarını aradığından bahseden Tanpınar, ezan sesini ne Bursa'nın ne de İstanbul'un sesi olarak ele almaz. Tanpınar, mimarî açıdan Bursa ve İstanbul'u bir mabet cenneti olarak tasvir etmiş olmasına rağmen ezan sesini bu mabetlerde bulmak pek mümkün değildir.

Ezan sesi daha ziyade Tanpınar'ın romanlarında mahalle hayatının tasvirinde verilir. Roman karakterlerinin çocukluğuna ait bir ses olarak mahalle camiinden okunan ezan seslerinden bahsedilir. *Sahnenin Dışındakiler*'de mahalle hayatının çocukluk üzerindeki tesirlerinin ayrıntılı tasviri içinde ezan sesine de yer verilir: “*Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin minaresinde akşam ezanı okunuyordu*” (SD: 106). Romanda Elâgöz Mehmetefendi Camii hem sembolik, hem tarihî, hem de mimarî bir unsurken bu camiden yükselen ezan sesine romanda bir yerde rastlanmaktadır. *Aydaki Kadın* romanında Selim'in lise yıllarının hatırasında onu düşüncelere daldığı için uyutmayan ezan seslerine karışan kuş seslerinden bahsedilir: “*İşte bu isteme kudretinin yokluğuyla ki Selim'i sabah ezanlarının sesine karışan kuş seslerinin başka aydınlıklarla delik deşik ettiği uykusunun arasında garip şekilde rahatsız ediyordu*” (AK: 101). Henüz köşk hayatının içinde olan liseli Selim'in hayatında ezan seslerinin yeri olduğu aşikârdır.

Geleneksel şehirlerde, şehrin sesleri onun kültürel unsurlarından biridir. Şehirdeki inançları, hayat tarzı ve folklorik unsurları yansıtan sesler şehrin dokusunun bir parçasıdır. İstanbul'un sesleri; vapur, sokak satıcıları ve ezan olurken diğer Osmanlı şehirlerinde yine ezan ve sokak satıcılarının sesinden bahsetmek mümkündür. Buna ek olarak Tanpınar, Bursa'da Karaçelebizade Abdülaziz Efendi'nin yaptırdığı çeşmelerden dolayı şehre su sesinin hâkim olduğunu söyler.

*Yavaş yavaş dinlendikçe manzara ve etrafımı dolduran şeyler benden uzaklaşıyor. Küçük şadırvanda suyun hareketine uyararak gidip gelen taze gül ve dört yanımı birdenbire alan su sesleriyle başbaşa kalıyorum. Hissediyorum ki bu su sesi, şehrin üstünde görülmeyen başka bir şehir yapıyor. Çok daha seyyal, çok hayali, bununla beraber gördüğümüz şeyler kadar mevcut mimarîsi her tarafı kaplamış. Eleğimsağma renklerinde bütün hayatı, daha temiz, daha berrak tekrarlıyor. Belki asıl zaman, mutlak mânâsında zaman odur ve ben şimdi onun mücerret âleminde yaşıyorum (BŞ: 128).*

Su sesleri şehre, Bursa'ya farklı bir boyut kazandırmıştır. Şehrin içinde ruhanî bir ortam oluşturan su sesleri Bursa'nın özüdür. Su sesleriyle birlikte şehir esas varlığına ulaşır. Su sesleri, Bursa'nın mimarîsinin aksini verir. Mahallî mimarînin örneklerinin verildiği Bursa çeşmelerinin sesleri, mimarîsinin de sesidir.

### **1.1.5. Hafızanın Kodları Kokular**

Kokunun hafızayla ilişkisi oldukça kuvvetlidir. Koku, hafızada görsel ya da işitsel göndergelere göre beyinde daha derinlere veri depolamaktadır. Koku duyusunun bileşenleri olarak tanıma, algı ve hafızadan söz edilir (Bozkurt: 5). Beyinde algı ile ilgili kısım ve kokuları tanımlama ile ilgili kısım aynı yerdir. Bu sebeple kokular ve anılar birbiriyle örtüşür. Kokunun bireysel anıları imlemesinin yanında, toplumsal hafızaya dair imlemeler de yaptığı söylenebilir. Günlük hayat pratiklerinin ortaya çıkardığı koku çoğunlukla bulunduğu yer, coğrafya ile bir süre sonra bütünleşir. *“Hafıza ve koku arasında çok güçlü bir bağ var. Çünkü koku, beynimizde limbik sistemde işleniyor ve limbik sistem eşzamanlı olarak hisleri yaratıyor. Kente dair çok belirli kokular da var”* (Ergin, 2015: 13). Şehirlerin coğrafyasıyla birlikte hayat tarzında ortaya çıkan kokular şehrin kimliğinde belirleyici rol oynarlar. Tanpınar, romanlarında deniz ve suyun kokusuna vurgu yapar. Tanpınar suyun ve denizin kokusunu hatıraları anımsatan ve karakterin ruh halini tanımlayan bir unsur olarak kullanır. Suyun ve denizin kokusuna çoğu zaman Boğaziçi'nin bitki örtüsünden ve yalı bahçelerindeki çiçeklerinden yayılan kokular eşlik eder. Su, ağaç ve çiçek kokuları birleştiğinde Boğaz'ın kokusu olarak kişilik kazanır. *Aydaki Kadın* romanında bir Boğaz çocuğu olarak tasvir edilen Leyla karakteri, başkarakter Selim tarafından kokularla özlenir: *“Her tarafta Leyla'lar var. (...) Boğaz'dan doğru hafif kabaran, gül kokusu, yasemin, hanımeli kokusu, deniz kokusu ve Boğaziçi'nin kendi kokusu ile gelen bu hafif rüzgârda da Leyla'lar var* (AK:140). Leyla'nın kokusu Boğaziçi kokusudur. Mahur Beste'de genç Behçet, Boğaz gecesini *“ağır yasemin ve gül kokuları”* (MB: 19) arasında geçer. Yasemin, gül ve hanımeli Boğaz'ın çiçek kokularıdır. Boğaz'ın kıyısında yetişen bu çiçekler, mevsimine göre Boğaz'ı sarar ve orayla aidiyet kesbeder. *Saatleri Ayarlama Entitüsü*'nde Seyit Lûtfullah'ın anlattığı masallardaki mekânlarda duyulan kokular olan *“gül ve yasemin”* (SAE:43), Boğaz'ın kokularıdır.

*Aydaki Kadın*'da evin kâhyası olan Ali Efendi Sürmenelidir. Selim, Ali Efendi'nin göç macerasını düşününce ona acır ve “*kendi memleketinde çam ve katran kokuları içinde, etrafında çocukların, torunların, ne kadar iyi ve rahattın Ali Efendi*” (AK:48) der. İstanbul ve Boğaz, su ve çiçek kokusu olduğu gibi, Sürmene de çam ve katran kokusudur. Tanpınar *Huzur* romanında A... olarak bahsettiği ve Antalya olduğu tahmin edilen şehri de kokularıyla anlatır. Şehirde savaştan dolayı umumi hava olumsuzdur fakat şehrin kimliği olan “*bayılıcı portakal çiçeği, hanımeli, gül kokuları*” (H: 33) hadiselere eşlik etmektedir. A...’ya sonradan gelen ve kısıtlı bir süre burada kalan roman kişisi Mümtaz için A..., bu kokularla hatırlanacaktır. Zira şehirle kokusu bütünleşir. İstanbul’da Boğaz’ın kokusu “*yosun, kabuklu hayvan, deniz dibi kokusu*” (H: 144) ve yalı bahçelerinin, erguvanların kokusudur.

Boğaz, 21. yüzyılın keşmekeşinde zayıflayan koku yelpazesine rağmen hala kendine ait kokuları barındırabilmektedir. “*Eminönü’nden geçtiğinizde aldığınız balık-ekmek ya da kahve kokusu çok güçlü bir duygu canlandırıyor ve hafızanızdakilerle bağlantı kurmanızı sağlıyor; bu, İstanbul’un kimliği için de çok önemli*” (Ergin, 2015: 13). Koku duyusunun, yoğun kimyasal kokulardan dolayı köreldiği, zevke hitap eden göndergesel kokuların bu ağır kokular tarafından bastırıldığı dönemde Boğaz’ın hala eski rayihasında olduğunu söylemek zordur.

Tanpınar’ın romanlarında, çevre tasvirinde ve algısal mekânın sunumunda kokuya sıkça başvuru yapılmaktadır. *Huzur*’da Mümtaz’ın doktorla geçtiği sokaklarda, *Aydaki Kadın*’da Selim’in sıkıntılı ya da ferah anlarında köşkte çiçek kokuları hâkimdir. Zor, neşeli, kötü, gergin ya da mutlu tüm anlarda koku duyusu daima aktiftir. Uçlarda yaşanan mutluluk ya da üzüntü anlarında görme ve işitme duyusu seçici davranabilir fakat koku alma duyusu işlemeye devam eder. Bunun sebebi kokunun beyinle doğrudan ilişki kurmasında aranabilir (Bozkurt: 9). Bu sebeple bireyin etkileşim içinde olduğu kokular, oldukça geniş bir hatıra arşivine sahip olabilir. *Huzur*’da Mümtaz, durumu kötüleşen İhsan için çağırdığı doktorla geçtikleri yerlerden duyduğu çiçek kokularını sıkıntılı ânyıla bütünleştirir:

*Girdikleri dar sokakta eski bir konağın duvarından çiçek kokuları, bu durulmuş gece içinde, sanki kaybolmuş saadetlerin, ümitlerin, berhava olmuş hulyaların hatırasıyla, tıpkı bir vicdan azabı, nefse karşı işlenen bir cürmün o hiç affetmiyen, bir azap meleği gibi insanı bütün ömrünce kovalıyan şuuru gibi ve yine tıpkı demin dinlediği konçertonun, her süzülüşünde biraz daha kendisini bulan, çokluğu içinden yavaş yavaş kendisi olarak halka halka sıyrılan ve sonunda bir altın ejderha gibi insanda çöreklenen aranağmesi gibi, keskin, öldürücü bir hisle içine yerleşti* (H:399).

Artık bu kokuların Mümtaz için farklı bir anlamı olacaktır. Eski bir konaktan gelen çiçek kokuları Mümtaz’ın zihninde birçok hisle birleşerek var olur. Çiçek kokuları Mümtaz’ın vicdanıdır, hulyaları, hatıralarıdır. Bu kokular bir musiki tesiri ile ruhuna işler. *Aydaki*

*Kadın*'da Tanpınar başkarakter Selim'in hatıralarına ve hislerine yer verirken kokuyu tanımlayıcı bir unsur olarak kullanır. Selim'in sabah uyanışında “*gece rutubetinin daha keskinleştirdiği ot, çiçek, toprak kokuları*” (AK:103), kardeşi Nevzat'la gelecek hayalleri kurdukları gece sohbetlerinde ıhlamur kokusu (AK:21), onu hayallerden sıyrıp dinçleştiren bahçede “*son güllerin ve çiçeklerin*” (AK:59) kokusu vardır. Çiçek kokuları, İstanbullunun günlük hayatında her an eşlik edecek şekilde şehrin bütününe yayılmış durumdadır. Bahçe ve ağaç geleneğinin bir getirisi olarak şehrin çehresinde ve rayihasında çiçekler önemli yer tutar. Kokuyla bütünleşen hatıraların daha kalıcı olması sebebiyle kendine has kokuları olan şehirlerin hafızası daha kuvvetli olmaktadır. Daima birbiri ile eşleşen kokularla şehirde hatıralar yığını oluşur. Kokular, nesiller ve hayatlar arasında “*hem diyakronik hem de senkronik bir bağ*” (Ergin, 2015: 14) kurulmasını sağlar. Kokuların taşıyıcı özelliği sayesinde mazinin kokusu saklanabilir. Eski bir köşkte, yaşanmışlıkların hissedildiği mekânlarda bu mazi kokusunu duyabilmek mümkündür. *Huzur*'da Nuran'ın Sarı Köşk'ün içinde geçmişin kokusunu duyarak “*herşeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik*” (H: 137) demesi gibi.

*Aydaki Kadın*'da Selim'in şehirde dolaşması esnasında kokulara karşı olan duyarlılığı dikkat çekmektedir. Beyoğlu'nda bir apartmana giren Selim duyduğu ağır kokunun kaynağını arar. Bu koku alt katta bulunan laleler, güller, karanfiller, nergisler ve zambaklardan (AK: 37) gelmektedir. Romanın genel havası içinde zaman zaman değinilen çiçek ve kokusu şehri donatan estetiğin ve dokunun ipucudur. *Aydaki Kadın*'da Selim ve Nevzat'ın gece gezintisinde ay ışığı, su şıprıtısı ve buğulu sessizliği “*son hanımellerinin kokusu*” (AK:68) vardır. Selim için bu kokular doğayla kurduğu iletişimin dilidir. Çiçek kokularının anlamı Selim'in zihninde tanımlanmıştır. Kokular, ait olduğu çiçek ve çiçeğin mevsimi Selim'in bilincine yerleşmiş durumdadır. Modern şehirlerin sokak aralarında rastlanması güç olan bu tür çiçeklere ve yaydığı kokulara şehir halkı da büsbütün uzaktır. Ne görüntüsü ne adı ne de kokusu hakkında en ufak bir fikre sahip olmayarak yetişen nesillerle ‘koku’ ve ‘doğanın kokusu’ şehirlerden tamamen silinip gitmeye yüz tutar. *Aydaki Kadın* romanında Refik'in hayalinde canlanan eski zamanlara ait bir âna hanımellerinin kokusu eşlik eder:

*Refik bir lahza duraklar gibi oldu. Neden bu kadar çok hatırlar sanki? Ve niçin etrafının da kendisiyle birlikte hatırlamasını ister? ... Bu Leyla! ... 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 bekar odasında, yahut hep birden bütün aile beş yaz üst üste Yeniköy' de tuttıkları yalının o karanlık sofasında imişler gibi: Hanımellerinin, alt kattaki şaraphanenin kokusuna karışan bayıltıcı kokusu (AK: 150).*

Refik'in hatıralarında kokuların yer ettiği görülür. Oysa 21. yüzyılın günlük hayatındaki kokular çoğunlukla suni ve rahatsız edicidir. Romanda Suat, annesinin öldüğü günü anımsarken “*o sabah güneş fırından yeni çıkmış sıcak bir ekmek gibi kokuyordu*” (AK: 204) demektedir. Kokular hisleri ve âni tanımlamak adına kullanılabilen sıfatlardan olabilmektedir. Leyla'nın hatırasında da kokular vardır. Leyla, Sabiha'nın evini hatırladığında ihlamur ve ilaç kokusunu duyar (AK: 145). Şehirde kokularla bütünleşen bir bilinç ve hafıza vardır. Tahrip edilmemiş, doğal akışı içinde gelişen bir şehirde bu kokular şehrin dokusunun parçaları olur. Tıpkı doğanın bağrındaki köyler, kasabalar gibi. Günümüzde şehrin kokusunu tarif etmek adına henüz özünü yitirmemiş köy ve kasabaların özelliklerinden faydalanmak elzem görünmektedir. Zira şehirlerde, şehrin karakteristik özelliğini yansıtabilecek minimal yapılar bile çoğu zaman bulunamamaktadır.

Geçmişî yaşatmak adına anımsatıcı kokuların kullanılması fikri değerlendirilebilir. Sokakların ya da İstanbul için bütünüyle Boğaz'ın havasını, profilini yenilemek, çiçek kokularını yerleştirmek gerçekçi açıdan mümkün görünmemektedir. Yalnız ortak kullanım mekânlarının kokuları kullanılarak gelenekleri yaşatmak ya da sönmüş olanları diriltmek mümkündür. Nina Ergin, geçmişte camilerde kullanılan kokuların kullanımına devam edilerek mazinin kokularla yaşatılabileceği fikrindedir (2015: 14). Kokunun hafızayı diriltici gücü kullanılarak geçmiş zamanların hatıralarının taşınabileceği mekânları camiler, tarihî çarşılar, geleneksel anlamıyla kahvehaneler olarak sıralamak mümkündür. Her mekânın geleneksel kültürde eşleşmiş olduğu kokular kendine hastır. Camilerde yakılan buhurdanlar, tarihî çarşılarda bilhassa aktarlardan yükselen baharat kokuları, kahvehanelerde kavru lan kahve kokusu eski zaman kokularıdır. Bunların tespit edilip yaşatılması mazinin kokusuna ulaşmak adına bir yöntem olabilir.

Tanpınar'ın eserlerinden hareketle şehrin koku hafızasının haritasına dair bir çıkarım yapmak mümkün olabilir. Bilhassa Boğaz'ı saran çiçek kokuları Tanpınar'a göre “Boğaz kokusu”dur. Çiçek kokuları şehrin iç kesimlerinde de kendini hissettirmekle birlikte Boğaz'da daha etkilidir. Tanpınar'da gül ve yasemin çiçeği Boğaz'ın karakteristiğine ait kokular olarak verilir.

### 1.1.6. Şehirde Tabiat Abideleri ve Motifleri: Ağaçlar ve Çiçekler

Bütün bir manzaranın  
Saltanatı bu ağaç  
Şiirler

Bahçe kültürü ve ağaçlandırma geleneği Türk şehir yapısında önemli bir yer tutar. Ağaçlandırma yapılırken ağacın türüne göre dikileceği mekân belirlenmektedir. Servi, mezarlık ağacı olduğu gibi çınar, cami avlusu ağacıdır. Ağaçların şehirlerde belirli bir nizama göre yer tutması ve onlara atfedilen önem, benimsenen şehircilik anlayışıyla ilgilidir. Şehri kurarken tabiatla uyum sağlama esasının benimsendiği geleneksel Türk şehircilik anlayışında ağaçlar şehrin doğayla uyumunu sağlayan unsurlardır. *“Mimarînin tamamlayıcı unsurları olarak düşünülen ağaçlar, tabiatla, tabiatla ilâve edilen yapılar arasındaki denge ve uyumu sağl[ar]”* (Ayvazoğlu, 2002: 51). Tabiat ile suni yapıların arasındaki geçişi ağacın sağlaması mümkündür. Ağaç bir tabiat unsuru olduğu gibi insanla olan münasebetiyle suni bir ortamın da unsuru olabilmektedir. Bu sebeple ağaç tabiatla uyumun temel ögesidir. Zira insanın şehrini kurarken *“varlığa, tabiatla, insana saygılı; kendi varlığını ve yüceliğini idrak edeceği bir çevreyi, bir mimarîyi geliştirmesi zarurîdir”* (Cansever, 2006: 60). Ağacın şehirlerde kullanım alanının fazlalığı ve yerleşim düzeni tabiatla duyulan saygının en iyi göstergesi olabilir. Bu, aynı zamanda ağacı şehir kültürüne dâhil etmenin de bir yoludur. Ağacı şehir kültürünün bir parçası haline getirmek tabiatla suni olanın arasındaki dengeyi sağlamanın da yöntemlerinden biridir. *“Doğal çevreyle kurulan ilişki Osmanlı kentinin kurallarındandır. Sokaklarda ağaç yoktur. Çünkü her evin bahçesinde ağaç veya biraz yeşillik vardır”* (Tuluk, 2009: 77). Osmanlı şehirlerinde ağaçların doğal haline bırakılarak onların arasına yerleşme tavrı yerine ağaçları türlerine göre kültürün içinde anlamlandırarak onlara insan hayatının içinde mevki bahşedilir. Coğrafi ve iklim şartları gözetilerek her şehrin simgesel ağaçları olabilmektedir. Milletlerin mitolojilerinde ve kültürlerinde de ağaç ikonu vardır. Tanpınar’a göre *“İki ağaç Türk muhayyilesinde ve hayatında izini bırakmıştır: servi ve çınar”* (BŞ: 52). Servi ölümün çınar da hayatın, devamlılığın sembolüdür. Servi mezarlık ağacı olmasıyla ölümün, çınar da çok uzun yıllar yaşamasıyla devamın sembolü olurlar. Tanpınar’ın “Uyanma” şiirinin ilk iki mısraı olan *“Bu akşam, bu تنها saati gibi ömrün,/Uzak servilerin arkasında gün”*(Ş: 29) dizelerinde “ömrün تنها saati” ile serviler arasında bir bağdaşıklık olduğu düşünülebilir. Ömrün تنها saati, yaklaşan bir ölümün habercisidir. Serviler de ölüme eşlik eden hayat parçasıdır.

Tanpınar, her çınarda bir dede edası olduğunu düşünür ve Yahya Kemal’in, İtrî’nin dehasına yedi yüz yıl süren hikâyeyi ihtiyar çınarlardan dinleyerek ulaşmasını anlattığı



sözlerini hatırlatır: “*Yedi yüz yıl süren hikâyemizi/Dinlemiş ihtiyar çınarlardan*” (Beyatlı, 2002: 18). Çınarın da tıpkı tarihî mimarî yapılar gibi, hatta canlı bir surette hafızayı aktardığı görülebilmektedir. Çınar görünür bir şekilde bu vazifeyi ifa etmese de varlığıyla devam fikrini, kök fikrini daima hatırlatan bir konumda durur. Kabirler gibi çınarlar da tarihsel kökenin hatırlatıcısıdır.

Mimarî ve ağaç Türk şehirlerinde daima birbiri ile etkileşimde olan iki unsurdur. Şehirlerde mimarî yapıya uygun ağaç dikimi yapıldığı gibi, ağacın da mimarî yapıyı bütünlediğine inanılmaktadır. “*Küçük büyük her çeşmeyi iri gövdeli bir çınar yahut servi beklerdi. İşlenmiş mermerin üstüne aydınlığın nimeti düştüğü gün, mimarî kendisini bulmuş sanılır*” (BŞ: 51). Ağaç, mimarî yapının tamamlayıcı bir parçası olur. Tanpınar ağacın, İstanbul’da mimarî yapıya rekabet ettiğine inanır (BŞ: 50). Her ağaç aynı zamanda tabiatın şehirliye sunduğu doğal bir mimarî eserdir. Ağaçlar bir şehrin peyzaj silüetini ve hüviyetini oluşturur. “*İstanbul peyzajındaki asil hüznü biz bu iki ağaçla çam ve fıstık çamlarına borçluyuz. Hissî terbiyemizde onların büyük payı vardır*” (BŞ: 52). Servi ve çınar ile iki çam türü İstanbul insanını ruh eğitiminden geçiren, onları hissî manada yoğuran parçalardır. Tanpınar “Ölümler” başlıklı şiirin XIV. kısmında ağacın şehir hayatındaki yerinden bazı kesitler verir:

*“Aydınlığın gemisi  
ve sazı her rüzgârın  
Boğum boğum gövdesi  
Bütün bir manzaranın  
Saltanatı bu ağaç  
Döğünür kırbaç kırbaç  
Sarsılır inler susar  
Eteklerinde sessiz  
Bir müjde gibi deniz”* (Ş: 156).

Şiirde Tanpınar, ağacı şehri aydınlatan ve rüzgârın şarkısını duyurmasına vesile olan bir araç olarak görür. Ağaç Boğaz’da rengiyle yüzen bir aydınlık, ışıktır. Yaprakları ile de rüzgârın sazı yani şarkısının enstrümanı olur. Şehirdeki manzarayı veren esas amil ağaçlardır.

Beşir Ayvazoğlu, çiçek yetiştiriciliğinin ve çiçeklere verilen değerın İstanbul’da fetihten başlayarak bilhassa on altıncı yüzyılda zirveye çıktığını belirtir: “*Önce üst tabakada başlayan bahçe ve çiçek zevki, Osmanlı kültürününün klasik ölçülerini bulduğu XVI. yüzyıl İstanbul’unda halka da sirayet etmiştir*” (Ayvazoğlu). Ayvazoğlu yazısında, çiçekler için loncalarda ayrı birimler oluşturulduğu, yöneticilerin bu konuyla ayrıca ilgilendiklerini yazar. Boğaz’da ise

çiçeklerin ayrı bir hükmü vardır. Yalıların pencerelerinde ve bahçelerindeki çiçeklikler bin bir rengin cümbüşünü oluşturmaktadır. Ayvazoğlu, İstanbul'daki bu çiçek sevdası karşısında hayranlığını gizleyemeyen Miss Julia Pardoe'nun düşüncelerini aktarır:

*Bütün Doğulular çiçekleri taparcasına severler. Boğaz kıyısındaki her güzel yalının bir çiçek bahçesi vardır. Bu bahçe denizden yüksek olup âdeta bir balkon halindedir. Bunun deniz tarafındaki yüzüne kafesli pencereler geçirilmiştir. Çiçeklik, bu kafeslerin arkasından kısmen görülebilir. Burada bin bir şekil ve güzellikte gül veren fidanlar yetiştirilir. Buradan başka, yalı bahçesinin yanında, güzel bir yolun ilerisinde çeşitli gül goncalarından meydana gelen sıra sıra perguleler, öte yanında kırmızı toprak saksılardan sarkan ve top gibi gelişen çiçekler, yol yol karanfiller, akasyalar, bol bol göze çarpan bitkilerdir. Her bahçede yetişen orman ağaçlarının dalları altından görülebilen bu güzel çiçeklerin bıraktığı etki son derece hoştur (Ayvazoğlu)*

Bir Boğaziçi çocuğu olarak yalı hayatının içinde olan Nuran için çiçekleri seyretmek vazgeçilmez bir görsel zevktir. Nuran'ın çiçek sevgisinden dolayı Mümtaz, Emirgan'daki evi satın almayı düşünür (H: 189). Nuran çiçeklere sadece renkleri ve görsel estetiği açısından bakmaz. O çiçeklere farklı anlamlar yükler: “Nuran güllü seviyordu. Hele Hollanda Yıldızı denilen kadife güllerine çıldırıyordu. O başlı başına bir saltanattı. ‘Elbisem çok eski olsun... Fakat bahçemde en iyi güller yetişsin.’ Sonra krizantemlere sıra geliyordu. Laleyi fazla üslûp buluyor, buna mukabil menekşeye bayılıyordu” (H: 188). Nuran'ın çiçekleri anlamlandırmasındaki açık dikkat, yetiştiği estetik ortamın ona bir hediyesidir. O, çiçeklere bakarken onları yalnız hoş renkleri olan bitkiler olarak görmez. Nuran, çiçeklerin sembolik karşılıklarının farkındadır. Nuran özünde hala klasik Osmanlı zevkini taşımaktadır. Nuran'ın estetik tavrı ve seviyesi kültürel köklerini iyi tanıması ve bu köklere yakınlığıyla ilişkilidir. Nuran'ın sonbaharda Boğaz'da duyduğu ağaçların romantik halleri alelade herkese görünecek türden manzaralar değildir.

*Tek bir kuş sesi, uzakta tıpkı bir orkestrada kemanlar ve viyolonsel arasında bir flüt sesinin birden uyanışı gibi, acayip bir hasreti iki üç defa tekrarladı. (...) Bu anda büyük korularda ağaçlar nesglerinin gittikçe azaldığını duyuyorlar, dallar üşüymüş gibi birbirlerine yanaşmak istiyorlar, kuru yapraklar en ufak bir sarsıntıda düşüyorlardı. Her taraf bir bahar gibi renkliydi. Sakız ağaçları erguvanlar gibi, fakat daha mahzun kızarmışlardı (H: 227)*

Bu manzaranın sırrına vakıf olmanın hususi bir anahtarı vardır: Boğaziçi çocuğu olmak. Nuran sonbaharda ağaçların sabah titreye titreye uyanışını (H: 221) seyretmek gibi bir estetik tecrübeye sahiptir.

Ağaç, şehirlerde ortak kullanım alanlarında ve çoğunlukla evlerin bahçelerinde bulunmaktadır. Şehirde abidelerin ve çeşmelerin yanına ağaçlar, mimarları ya da hayrat sahipleri tarafından dikilmektedir. Tanpınar'ın belirttiği üzere bu ağaçlar çoğunlukla servi ya da çınardır. Bu ağaçlar özel bir bakım ya da gözleme ihtiyaç duymamakta, yalnızca varlığı ile şehir kültürüne damgasını vurmaktadır. Mahalleye dikilen ağaçlarda ise -ki bunlar çoğunlukla

meyve ağacı olur- durum farklılık gösterir. Mahallede “toprağa emanet edilmiş bir ağaç, mahalleye, semte hattâ cemiyete ve bütün bir imana emanet edilmiş bir değerdir” (BŞ: 51) düsturu çerçevesinde ağaca karşı uyanık bir dikkat vardır. *Sahnenin Dışındakiler* romanında Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi ağaçların mahalleli tarafından anlamlandırılmasına yer verilir. Bu mahallenin ağaçları incir, erik ve cevizdir. Erik özel bir statüye sahiptir mahallede. Erik ağacı meyvelerini hamile kadınlara saklar. Mahallede herkes –hatta haşarı Sabiha bile- erik ağacının bu kutsi vazifesine saygı göstermektedir:

*Mürdüm eriğinden bizim hissemiz ancak yere düşenlerdi. Kim bilir belki de böyle yapmakla, bu sokakların bütün dünyaya kapalı yalnızlığında bizi zaman içinde devam ettirecek, bizden sonra yaptığımız şeyleri yapacak, (...) hülâsa bizden sonra biz olacak mahalleliye bir nevi kolaylık ve dostluk gösterdiğimizi sanyorduk (SD: 22).*

Mahalleli bu hassasiyeti saklanması ve aktarılması gerek önemli bir gelenek olarak görür. Ağacın, yerel âdâb-ı muaşeretin gelecek nesillere aktarımında bir araç vazifesi yaptığı görülebilmektedir. Mahallede bulunan ceviz ağacı yemişlerini paylaşmakta cömerttir. Bu ağacın sunduklarından herkes istediği kadar yemektir (SD: 22). Şehrin mahallesinde ağaçlar, doğanın nimetleri olduğu gibi günlük hayatın da aktif katılımcılarıdır. Mahallede her ağaca ayrı bir özenle bakıldığı gibi bazı ağaçlar toplumda özel bir karaktere sahip olarak görülür. Ağaçlarla ilgili sosyal hayatın içinde kolektif bilinçle yapılan bu kodlama aynı mahallenin insanlarını bir arada tutan değerlerden birisi olur. Nitekim sokağın başındaki çeşmenin başucundaki salkım ağacı “bütün mahallenin bahar şenliği”dir. “O çiçek açınca, bütün sokak mor bir ışık içinde bir deniz altı rengi veya Sultanahmet Camii’nin bazı sabah saatlerinin haline benzeyen bir dolgunluk alır” (SD: 61). Ağaç ve çiçek şehirlerin manzarasında günlük hayatın telaşında ihmal edilmeyen ayrıntılardır. Şehirlerde evlerin çoğunluğunda bahçe vardır. Bahçelerdeki çiçekler bulunduğu evin ambalajı gibidir. Herkes çiçek ve ağaca titiz bir itina ile yaklaşmaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*’de, Cemal altı sene sonra mahallesine tekrar döndüğünde mahallede ayakta ve eskisi gibi gördüğü tek şey ağaçlar olacaktır (SD: 147). Cemal’i bu mahalleye dönüş macerasında eskisi gibi yerinde bulduğu ağaçlar onu hatıralarına dokunmuşçasına rahatlatır. Zira mahalle Cemal’in anılarındakinden oldukça farklıdır. Rasim Bey’in köşkünde gördüğü çocukluğunun ağaçlarıdır ve bu ağaçların ayrı ayrı hikâyeleri vardır. Biri ayva diğeri dut olan bu ağaçlar, Cemal’i hatıralarına götürür ve Cemal bu ağaçların geçmişini düşünür. Ayva babasının bahçe meraklısı olan Rasim Bey’i memnun etmek için diktiği ağaçtır. Dut ise Sinop’tan saksı ile getirdikleri fidanın akrabasıdır. *Aydaki Kadın*’da Selim ve Nevzat’ın köşkün bahçesine diktikleri ağaçlar onların çocukluğuna

konmuş şerhler gibidir. Selim köşkü satmakla, çocukluğundan bir parçayı da satar aynı zamanda.

*Sonra bahçeye acıyordu. Bütün o çamlar, fıstık ağaçları, südreler ve kapının yanındaki iki servi, hepsi bu taksimde gidecekti. Servilerin biri Nevzat'ın biri kendinindi. Nevzat bir gün 'Selim, haydi seninle şu kapının iki yanına birer ağaç dikelim ...' demiş, yerini de göstermişti. Sonra aylarca düşünmüşler nihayet servide karar vermişlerdi. (... )Evet, bahçe Selim'in ve kardeşlerinin bütün çocukluğuydu. Nevzat'ın ölümünden sonra kardeşinin hatıraları o ağaçların dibinde, o havuzun başında ahırın kapısında, arka duvarın kenarında kendi kendine bittiği söylenen büyük incir ağacında toplanmıştı (AK: 20).*

Romanda bahçe, algısal mekân olarak bir ailenin çocukluğunu barındırır. Ağaçlar yalnızca birer bitki, bahçe ise etrafı çevrili bir alan değildir. Bahçe ve içindeki ağaçlar, Nevzat, Selim ve diğer kardeşlerin çocukluklarını, hayatlarını hatta ölümlerini saklar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, penceresinden torunları ve altmışından sonra doğan çocuğunun oyunlarını, dalları dibinde birleştiren kavak ve sedre ağacını seyrederek: "Bir kaç adım ötesindeki yazılı kavağın, sedre ağacının -onu da Boğaziçi'deki eski bahçeden söktürmüştüm- altında torunlarımın, en küçük kızımın Cenab-ı Hakk'ın altmışından sonra bana ihsan ettiği Halide ile beraber oyunlarını seyrediyorum" (SAE: 56). Ağaç çoğunlukla çocukluğun mekânıdır. Çocukluk hatıralarını çoğu zaman bir ağacın etrafından şekillenir.

Erguvan ağacı ise İstanbul ve Bursa'da başlı başına bir kültürdür. Erguvan, baharın müjdecisi, yeniden uyanışın sembolüdür. İstanbul'da boğazı aydınlatan bir ışıktır. "Harap ve bakımsız mazi yadigârları ve etrafında uyuyan ölümler arasında, bu erguvan ağacı benim[Tanpınar] için ezeli ve ebedî arzusunun, daima yenileşen hayat aşkının bir timsalidir ve manzaraya hâkim yumuşak duruşunda bu fazlasıyla hissedilir" (BŞ:120-121). Erguvan ağacı her bahar açan çiçeklerinin rengiyle bir mevsime ve bir renge adını verir. İstanbul'da bahar Erguvan mevsimidir, erguvanî ise özel bir renktir. Erguvanî renk İstanbul ve Bursa halkının renk literatüründe ve zevkinde bulunan simgesel bir renktir. Bu iki şehrin simgesel renklerinden biri olan erguvanî, erguvan ağacının şehre sunduğu bir hediyedir. İstanbul-Bursa ve erguvan ağacı örneği ile bir ağacın şehir kültüründeki etki alanı gözlemlenebilmektedir. Şehirle özdeşleşen bir ağaç şehrin estetik zevkini, tanımlamalarını hatta eğlence kültürünü etkileyebilmektedir. Zira Tanpınar "iklimimizde gülden sonra bayramı yapılacak bir çiçek varsa, o da erguvandır" demektedir ve Bursa'daki erguvan şenliklerinin mahiyetiyle ilgili bilgi vermektedir:

*[Emir Sultan] Türbe kapısı baştan aşağı gümüş pullar, gümüş halkalar, gümüş kulplarla süslü imiş; gümüş eşikler, ibrişim halılar varmış. Tavanında mücevher, murassa eşya asılı imiş ve yüzlerce altın gümüş çerağ ve kandiliyle bu evliya bir binbir gece zenginliği içinde yatarmış. Her sene bahar mevsiminde bu türbede büyük bir halk kütlesi toplanır, Erguvan Bayramı yaparlarmış Bu erguvan sohbeti beni çok düşündürdü. Acaba eski dinlerden, bugün Bursa müzesinde küçük mezar heykellerini,*

*yüzlerce kırık âbidesini gördüğümüz akidelerden kalma bir şey mi? Yoksa sadece yeni fethedilmiş bir toprağı takdis için fâtilah cetlerinin icat ettikleri bir bayram mı? Nereden gelirse gelsin, bu Türk velisinin adı Bursa'da tarih boyunca devam eden ve "naturiste" bir ibadete çok benzeyen bir geleneğe karışıyor (BŞ: 120)*

Bursa'daki veli zat, şenlik ve geleneğin birleştirici unsuru erguvandır. Erguvan ağacının şehir kültürünü bu denli etkileyebilmesinin arka planında geleneksel dönemin şehir, şehir kültürü anlayışı yatmaktadır. Bu durum, şehri konforlu bir hayat tarzı olarak görmekten ziyade şehirliliği bir üslup olarak benimsemenin bir neticesidir. Şehirli insan, hayat alanı olan şehrini bir bütün olarak görür. Şehirli hayatını tabiatla entegre biçimde kurar. Şehir hayatında bütün unsurlar birbiri ile etkileşim içindedir. Ve doğal olarak şehirli ile de.

*'Teşrinler geldi, lüfer mevsimi başlayacak" yahut "Nisandayız, Boğaz sırtlarında erguvanlar açmıştır' diye düşünmek, yaşadığımız âni efsaneleştirmeğe yetiştir. Eski İstanbullular bu masalın içinde ve sadece onunla yaşarlardı. Takvim onlar için Heziod'un Tanrılar Kitabı gibi bir şeydi. Mevsimleri ve günleri, renk ve kokusunu yaşadığı şehrin semtlerinden alan bir yığın hayal hâlinde görürdü (BŞ: 18).*

Geleneksel dönemin şehir kültüründe, şehirdeki birçok şeyde olduğu gibi ağaçlar da alelade bir varlık değil, şehrin profilini tamamlayan dramatik bir unsurdur. Şehrin tabiatla girdiği anlaşmada ağaçlar, her biri spesifik bir anlam yüklenerek şehrin kültürüne dâhil edilirler. Ağaçlar; dikim alanı ve amacı doğrultusunda şehri donatırlar. Bazı ağaçların şehirde özel yerleri vardır. Meyve ağaçları ise hizmet edebilecekleri kitle doğrultusunda şehirde kendine yer bulur. Böylece ağaç, şehrin en alt birimi olan evin bahçesi, mahallesi ve vakıf eserlerinin çevresindeki kadar hayata ve hatta hayatın ötesi olan mezarlıklarına kültürel bağlamda dâhil olur.



Erguvan Ağaçları (llcdn.listelist.com)

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bahçe kültürünün evrilişinin, aslında yok oluşunun ironik bir yaklaşımla anlatıldığı görülür. Hayri İrdal'ın saat şeklinde enstitü projesinde bahçe, tasarımı tamamlayan bir obje konumundadır:

*Salon yerine tıpkı gökdelenlerde olduğu gibi bir üst kat bahçe yapmak en iyisi olacaktı. Buna karar verdikten sonra dört sütunun arasında ve iki yanda uzun birer kalın camdan, hole ışık vermenin de kabil olacağını düşündüm. Vâkıa bahçemiz çoktu ve gökdelenlerin bahçesi de otuzuncu, otuz beşinci kattaydılar. Fakat çalışacak arkadaşlarımızın pencereden başlarını çevirdiği zaman biraz çiçek görmesi ve hiç olmazsa ikinci katın avluya bakan pencerelerinin ışık alması ancak bununla kabildi. Bu bahçenin de gerek cephe kapısının bahçesi gerek altı numaralı pavyonun önündeki bahçe gibi saat şeklinde tarh edilmesini kararlaştırdım (SAE: 353).*

Projede tabiat ve yapı uyumunun bozulduğu, tabiatın yapının emrine girdiği bir bahçe tasarımı vardır. Projeye bahçe ekleme fikri yapının doğal tasarımında değil, modern anlayışın yönlendirmesiyle gelişir.

Şehirlerde bahçe kültürünün kaybolması tercih edilen konut tipinin farklılaşması sonucunda gerçekleşmiştir. Tek katlı ve aynı aileye mensup bireylerin yaşadığı ev tipinden çok katlı, sakinleri birbirine yabancı ailelerden oluşan apartman hayatına geçişte bahçe kültürü de kaybolur. Apartman hayatının toprakla doğrudan bağı olmaması ve tek bahçe alanının birden çok aileye tahsisinden kaynaklı olarak bahçe kültürünü apartmanlarda yaşatmak imkânsız olmaktadır.

## **1.2. Şehri Oluşturan Manevî Unsurlar**

### **1.2.1. Hafıza Mekânları**

“Bazı yerler vardır ki ruh eser”  
anonim

“Paris yaratamadığı zaman hatırlıyor”  
Mektuplar, s.163

Hafızanın somutlaştırılmasının bir aracı olarak mekânlardan söz edilebilir. Toplumsal hafızayı görünür kılan yapılar sayesinde geçmişe dair anılar somut bir hale gelir. Toplumun geçmişine dair yaşanmışlıkları kaydeden ve geleceğe aktaran yapılar olarak hafıza mekânları, toplumsal kimliğin önemli bir parçasıdır. Toplumsal kimliğin inşasında rol oynayan tarihî ve kültürel geçmiş, hafıza mekânları sayesinde diri tutulabilmektedir. Pierre Nora, hafıza mekânları ibaresini şöyle tanımlar: “*İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddî ya da fikrî düzendeki her anlamlı birim* (2006: 171). Kültürü ve geçmişi hatırlatma yetisine sahip her yapı ya da oluşum birer hafıza mekânıdır. Mimarî ve kültürel oluşumları birer hafıza mekânı

olarak kabul etmek mümkündür. Zamanla birlikte geçmişten şimdیه aktarılabilen somut unsurlar olarak mekânlar, devamlılık fikrinin birincil ögesidir. Mekân, geçmişte toplumların kültürünü, hayat tarzını ve fikri yapısını somutlaştırdığı yapıdır. Geçmişten gelen mekânlarda, geçmiş zaman insanların hayatı, fikri, zevki ve estetiği yaşar. Assmann da hafıza mekânının tanımını şu şekilde yapar: “Mekânın, ‘hatırlama kültürü’nde, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerinde de başrole sahip olması boşuna değildir. Bu olgu için ‘bellek mekânları’ kavramını kullanabiliriz”(2015: 68). Toplumsal hafızanın en görünür şekilde aktarılmasını sağlayan mekândır. Mekânın hem somut anlamdaki sürekliliği hem de kültürel anlamdaki taşıyıcılığı ona bu görevi verir. Tanpınar’ın hafıza mekânlarıyla ilgili tanımını ise yıkılması düşünülen İbrahim Paşa Sarayı için gösterdiği tepkide bulmak mümkündür.

*İbrahim Paşa Sarayı yıkılmamalıdır. O, Türk tarihinin bir abidesidir. Türk eliyle yıkılamaz. Hiçbir eski binayı kendi elimizle yıkamayız. Çünkü onların hepsi bize, ömrümüzün bir devamına bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatır. Bu zincir, o mucizeli devam duygusuyla milli hayatın kendisidir. İşte şu bina, benden dört yüz bu kadar sene evvel yapıldı. Bir Türk ustası tarafından yapıldı. Bana kadar geldi. Benden sonra da devam edecek. Ben ona bakarken, benden evvelki nesillerle birleşiyorum. Sanki doğrusu da budur. Bu binayı cedlerim benimle seyrediyorlar ve ben de, benden sonra gelenlerle onu seyredeceğim. O halde zaman insanoğlu için sanıldığı kadar düşman değildir. Her şeyin üstünde insanoğlu devam edebiliyor’ Niçin bu kurtarıcı hutbeyi içimizde susturmalı? (YG: 199).*

Tanpınar, bu düşünceleri dile getirirken doğrudan ‘hafıza mekânları’ ibaresini kullanmaz. Fakat anlatmaya çalıştığı şey tam olarak hafızanın mekânları ve bunun ehemmiyetidir. Zamanı bütünsel bir hale sokan bu yapılar, geçmiş ve geleceğin birleşme noktasıdır. İbrahim Paşa Sarayı ve niceleri, geçmişin işaretlerini hâl ve geleceğe aktarmaktadırlar.

Şehirde hafıza mekânları, şehirli özel bir gayret sarfında bulunmasa da onun bilincini yönlendirmektedir. Şehirlinin bilinçaltı, yetiştiği ortamda kültürel hafızanın kodlarıyla şekillenir. Tanpınar, bir şehirli olarak bilinçaltına etki eden hafıza mekânlarının farkındadır. Hatta Tanpınar, hatırladığı mazinin içinde yaşmaktansa onun dışına düşüp onu daha açık bir dikkatle idrak etmeyi tercih ettiğini ifade eder:

*Ne kadar çok hâtıra ve insan... Niçin Boğaz'dan ve İstanbul'dan bahsederken bütün bu dirilmesi imkânsız şeylerden bahsettim. Niçin geçmiş zaman bizi bir kuyu gibi çekiyor? İyi biliyorum ki aradığım şey bu insanların kendileri değildir; ne de yaşadıkları devre hasret çekiyorum. IV. Mehmed'in saltanat kayığının bir masal kuşu gibi altın ve mücevherden pırl pırl, lâcivert suları yırtı yırtı Kandilli'ye yanaşğını görmek yahut doğduğum yılların İstanbul'unda bir ramazan sergisinde - başımda fes, sırtımda pardesü, bir elimde kuka teşbih, öbüründe ucu altın saplı baston ebediyete Ahmed Rıza Beyin tasvirlerinden yadigâr kalan çok düzgün kesilmiş bir sakalla- birbirine karışmış gül yağı, tarçın yağı, her türlü baharat kokusu içinde dolaşmak, beni ne dereceye kadar tatmin edebilir? Hattâ Kanuni'nin, Sokullu'nun İstanbul'unda bile on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım. Süleymaniye'yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye'yi tıpkı geceleyn Boğaz koyularında uzanan ışıkların suda kurduğu o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka*

*türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. Yahya Kemal'siz, Mallarme'siz, Debussy ve Proust'suz bir Süleymaniye veya "Kanunî Mersiyesi", hattâ onlara o kadar yakın olan Neşatî ve Nedim'in, Hafız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Bakî tahmin edebileceğimizden daha çok çıplaktır.*

Tanpınar geçmişin içinde bulunmaktansa onu bir hafıza mekânı suretinde idrak etmeyi yeğler. Ona göre tarihin birikimini toplayarak güncele ulaşmış yapılar ilk yapıldıkları âna göre daha kıymetli ve anlamlıdır.



Süleymaniye ve Vapur

### 1.2.1.1. Şehirler ve Hafızaları

Mekânda tarihi görme hususunda özel bir dikkati olan Tanpınar, şehrin genel manzarasından hareketle onun tarihini görebilmekte ve yaşayabilmektedir. O, Ankara ovalarına bakarken Kurtuluş Savaşı'nın sahne arkasını muhayyilesinden geçirir. Bir sinema filmindeki geriye dönüş sahneleri gibi Tanpınar'ın zihninde oluşan bu manzaralar, şehrin hafızasından yansıyan parçalardır:

*Ankara İstiklâl mücadelesi yıllarından bütün mazisini yakarak çıkmış denebilir.*

*Ovaya bakıyorum; o muharebeler buna benzer ovalarda, mor gölgeli sırtlarıyla ufku plâstik bir madde gibi yoğuran bu dağlara benzeyen dağlarda geçti, İnönü zaferini millete ve tarihe müjdeleyen telgrafları yazarken Garp Cephesi Kumandanı'nın gözü önünde olan manzara, ufak tefek değişikliklerle bu gördüğüm manzaranın devamıydı; galip kumandan bu tepeye, yahut yanbaşındakine, biraz ötede,*



*sağda solda görünen tepelere benzer bir yerden düşman askerinin kaçtığını, Bozöyük'ün yandığını seyretmiş, gene böyle bir yerde asırlara verdiği müjdeyi yanındakilere dikte ettirmişti (BŞ: 205).*

Tanpınar, çoğu zaman etrafa bakışında bir geçmiş zaman filtresi kullanır. Mekânı meydana getiren tarihi ve mekânın barındırdığı geçmişi seyreder. İstanbul'da bir şeyhin hayatına dair malumat ararken I. Abdülhamit'in veziri Halil Hamid Paşa'nın torunlarından Hayrullah Bey'in evine yolu düşen Tanpınar, evde eski zamanın kokusunu ve sesini duyar:

*Üslûp bir asır evvelini muhafaza ediyordu. İçindeki havanın daha evvellere çıktığını kapıdan girince anladım. Eski âyin yeri olan asma katın trabzanlı sofası o kadar eski ve her şey âdeta öyle yerli yerinde idi ki insanın her merdiven gıcirtısında büyük ve üst üste gelen dalgaların uğultusunu andıran eski zikirleri hatırlamaması kabil değildi (BŞ: 58).*

Bu mekânlarda, Tanpınar onların hafızadaki hallerini kendi gözünde ve ruhunda şimdiye aktarmada oldukça mahirdir. Erzurum'da Ulu Cami'yi gezerken bu camide namaz kılmış geçmiş zaman insanlarını düşünen Tanpınar, onları tarihin ve kültürün mimarları olarak görür: *“Erzurum'daki Ulu Cami'yi gezerken, o zamanlar askerî ambar olarak kullanılan bu binayı dolduran meşin kokusunu bile bana duyurmayan bir heyecan içindeydim. Üzerine bastığım bu taşlara değen başları, onların kaderini, uğrunda yoruldukları şeyin büyüklüğünü düşünüyordum” (BŞ: 179).* Tanpınar'a göre Erzurum Malazgirt Zaferi'nin hafıza mekânıdır (BŞ: 180). Türk tarihinin giriş kapısı olması hasebiyle Malazgirt ile Türkler, ilk büyük merkezî şehir olarak Erzurum'u görür ve Erzurum da onları. Anadolu'nun içlerine doğru büyüyen bir tarihin başlangıç noktalarından biri olan Erzurum bu tarihî başlangıcın ağırlığını her daima üzerinde hissedecektir.

Konya'nın üzerindeki ağır payitaht havasını hala hisseden Tanpınar, Konya'ya dair gözlemlerini kaleme alırken hareket noktası olarak bu tarihî havayı seçer. Konya bütünüyle tarihî bir örtü üzerinden Tanpınar'a görünür:

*Haçlı seferlerinin ve Bizans saldırılarının her şeyi yıkacak gibi görüldüğü o felâketli yıllarda Anadolu'nun içinde bir şimşek gibi dolaşan I. Kılıç Arslan Konya'yı payitaht yaptığı günlerde, belki de benim şu anda bulunduğum yerlerde dolaştı, durdu, düşündü, çetin kararlar verdi. Mesut akıbeti o kadar meçhul Eskişehir muharebesini kazandıktan sonra bu şehre döndü (BŞ: 131)*

Ona göre, Konya bütünüyle bir hafıza mekânıdır. Orası, Selçuklu tarihinin hafızasıdır. Tanpınar, hafızanın kanallarında geriye doğru ilerleyerek Konya tarihinin geldiği yolları bulmuştur. Bu bilince varamayan şehirliler ise Konya'nın hafızasına bilinçaltlarındaki kodlama ile en asgari düzeyde hissetme yoluyla erişmiş bulunurlar. Yüzyıllarca yığılarak gelen bir tarihin içinde doğup büyüyen insanlar hem devrinin hem de geçmişinin insanıyla ortak bir hafızaya sahip olur. *“Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir 'sembolik anlam dünyası' yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkânı*

*sağlayarak insanları birbirine bağlar” (Assmann, 2015: 23). Hafıza mekânları hem çağdaşı olan insanları hem de aynı kültürün geçmiş zamandaki yaşatıcıları olan insanları birbirine bağlayan güce sahiptir.*

Bursa ise Tanpınar için zamanın üstünde, doğrusal zaman algısının dışında bir yerdir. Orada zaman geçip gitmez. Yeni daima eskinin parçası olarak, eskiyi de katarak gelendir. “*Her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatar” (1999: 14)* diyen Connerton’a göre bütünüyle yeni bir şeyin üretimi imkânsızdır. Buna dayanarak Bursa’nın anımsayarak yaşayan bir şehir olduğunu söylemek mümkündür. Tanpınar, Bursa’yı tarihin yaşatıldığı bir şehir olarak görür. Ona göre tarih hala bu şehirde yaşatılmaktadır. Osmanlı’nın ilk eserlerinin verildiği bu şehirde bir başlangıcın tarihi vardır. Tanpınar, Bursa tarihinin tüm ayrıntılarıyla hafıza mekânlarında yaşamakta olduğu kanısındadır:

*Bursa'ya birkaç defa gittim ve her defasında kendimi daha ilk adımda bir efsaneye çok benzeyen bu tarihin içinde buldum, zaman meşhumunu âdeta kaybettim ve daima, bu şehre ilk defa giren ve onu yeni baştan bir Türk şehri olarak kuran dedelerimizin yaşayışlarındaki halis tarafa hayran oldum. Onlar zaferin kendilerine ilk gülüşü saydıkları bu şehri o kadar sevmişler, o kadar candan kucaklamışlar ki, hâlâ taşı, toprağı bu yükseltici ve şekil verici ihtirasın nurdan izleriyle doludur. Bu şehirde muayyen bir çağa ait olmak keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki insan "Bursa'da ikinci bir zaman daha vardır." diye düşünebilir. Yaşadığımız, gülip eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştığımız zamanın yanı başında, ondan daha çok başka, çok daha derin, takvimle, saatle alâkası olmayan; sanatın, ihtirarla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velût ve yekpare bir zaman... Dışarıdan bakılınca çok defa modası geçmiş gibi görünen şeylerin, bugünkü hayatımızda artık lüzumsuz zannedebileceğimiz duyguların ve güzelliklerin malı olan bu zamanı bildiğimiz saatler saymaz, o sadece mazesinde yaşayan bir geçmiş zaman güzeli gibi hâturalarına kapanmış olan şehrin nabzında kendiliğinden atar.*

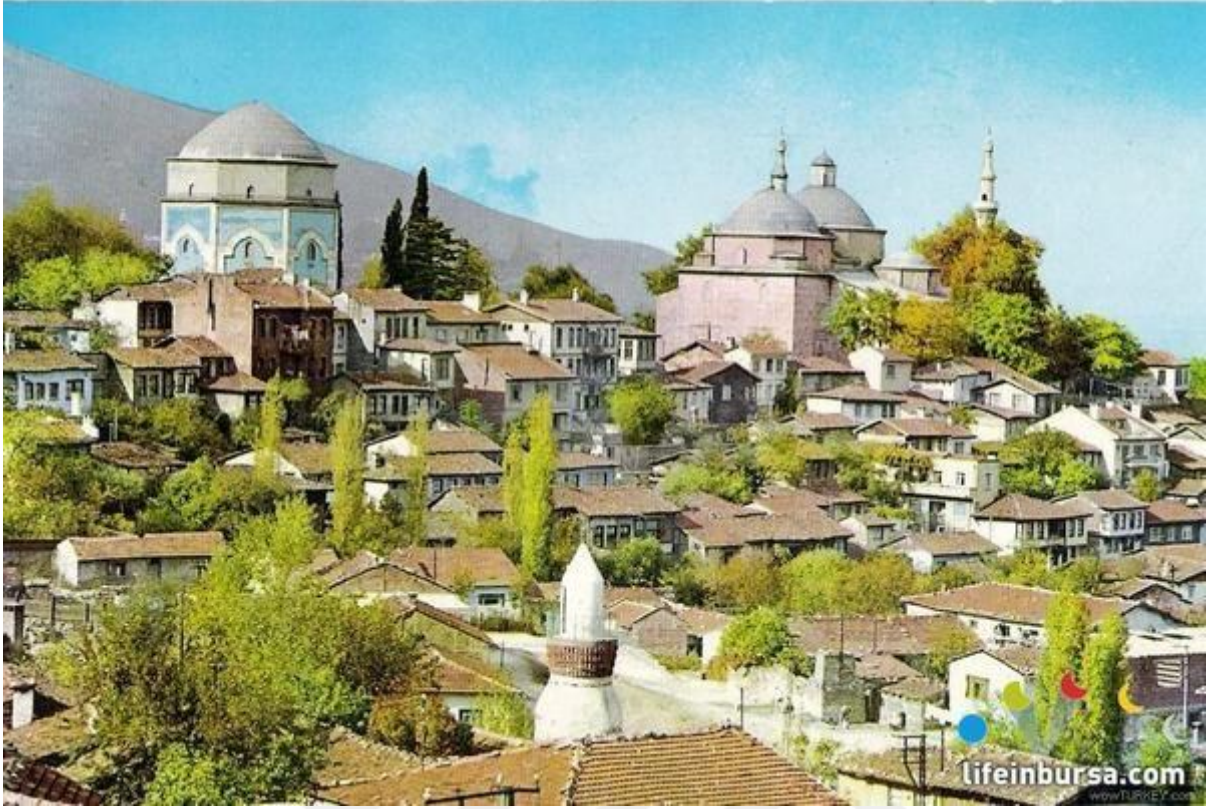
*Kaç defa uzun ve başıboş bir gezintiden sonra otelime dönerken bilmediğim bir tarafta ince bir zarın, sırçadan bir kubbenin birdenbire çatlayacağını ve bu altta birikmiş duran zamanın, etrafındaki manzaraya, zihnimdeki hâturalara ait zamanın, bugüne yabancı bin bir hususiyetle, bendini yıkmış büyük sular gibi dört yanı kasıp kavuracağını sanarak korktum. Bursa'yı lâyıkiyle tanıyan herkes bu vehmi benimle paylaşır sanıyorum; bu şehre tarih, damgasını o kadar derin ve kuvvetle basmıştır. O her yerde kendi ritmi, kendi hususî zevkiyle vardır, her adımda önümüze çıkar. Kâh bir türbe, bir cami, bir han, bir mezar taşı, burada eski bir çınar, ötede bir çeşme olur ve geçmiş zamanı hayal ettiren manzara ve isimle, üstünde sallanan ve bütün çizgilerine bir hasret sindiren geçmiş zamanlardan kalma aydınlığıyla sizi yakalar. Sohbetinize ve işinizin arasına girer, hülyalarınıza istikamet verir (BŞ:105-106).*

Kavramsal olarak özünde geçmişi anımsatan türbe ve caminin yanı sıra bir çeşme, mezar taşı ya da çınar gibi günlük hayatın içindeki öğelerde de geçmişe gidebilen Tanpınar için Bursa tarihî bir merkezdir. Bu unsurlar Bursalı bir insanın, Tanpınar kadar fark etmese de, sohbetine, işine, hayatına ve hayallerine istikamet verir. Onlar bu şehre ait olmakla onun bütün tarihine, mazesine ait olurlar. Onunla aynı geçmişi paylaşırlar. Bu şehirde doğan insanlara şehir, hazır bir geçmiş sunar. Bu durum belirli bir geçmişe sahip olan bütün şehirler için geçerli olmakla birlikte Bursa’da fazlasıyla hissedilmektedir. Keçecizade Fuat Paşa’nın Osmanlı tarihinin dibacesi olarak adlandırdığı Bursa, İstanbul’un fethine kadar Osmanlı

tarihinin hafızasını taşır. Oradaki her yapı yüzyıllar öncesinin canlı ve dinamik ruhunu yaşatır. “Bursa’da Zaman” şiirinde Tanpınar Bursa’da zamanın nasıl tek boyutlu olmaktan çıktığını şu dizelerle ifade eder:

*Bir zafer müjdesi burda her isim:  
Sanki tek bir anda gün, saat, mevsim  
Yaşiyor sihrini geçmiş zamanın  
Hâlâ bu taşlarda gülen rüyanın.  
Güvercin bakışlı sessizlik bile  
Çınlıyor bir sonsuz devam vehmiyle.  
Gümüşlü bir fecrin zafer aynası,  
Muradiye, sabrın acı meyvası,  
Ömrünün timsali beyaz Nilüfer,  
Türbeler, camiler, eski bahçeler,  
Şanlı hikâyesi binlerce erin  
Sesi nabzım olmuş hengâmelerin  
Nakleder yâdını gelen geçene.  
Bu hayalde uyur Bursa her gece,  
Gümüş aydınlıkta serviler güller  
Serin hülyasıyla çeşmelerinin  
Başındayım sanki bir mucizenin  
Su sesi ve kanat şakırtısından  
Billur bir âvize Bursa’da zaman (Ş: 54-55).*

Bursa’da kurulmuş olan şehir düzeninin yüzyıllar boyunca devam etmiş olması Tanpınar’a devam eden zamanın dışında bütün geçmiş, hal ve geleceğe sahip ikinci bir zaman olduğu vehmini vermiştir. Tanpınar, Bursa’nın ihtiva ettiği ikinci zamanı idrak etmek için insanın kendi hayatına bakmasının yeterli olacağını düşünür. “Emirgân’da Akşam Saati” hikâyesinde hikâyenin başkahramanı Sabri, “bizden evvelkileri anlamak için kendi hayatımızı şuurla yaşamak yeterdi”(Hk: 311) demektedir ve Bursa’da olan karısı Seher’i, Bursa’nın, Yeşil Türbe’si ve Muradiye’sinde görmektedir. Kendi hayatını şuurla yaşayan insan, hayatını kuran geçmiş ve onun akisleri olan her unsurun farkında olarak yaşamaktadır. Müzelere ya da eski kitaplara başvurarak değil, kendi hayatının içindeki geçmiş aramak gerektiğini söyleyen Tanpınar, şuurla yaşanan bir hayatta bu geçmişin ortaya çıkacağını ifade eder. Bu şuurlu kişinin hayatını yapan unsurları tanımak demektir. Fikrî temayüllerden, zevke istikamet veren unsurlara kadar kişinin hayatındaki her noktanın geçmişten payı vardır. Mühim olan bunları tanıyabilmektir. Günlük hayatında geçmiş zamanın izlerini tanıyabilen insan, şehrinin tarihini ve atalarının varlığını her an duyabilir. “Emirgân’da Akşam Saati”nde “istediğimiz anda, hatta değil kendimizin, başkalarının, bizden çok evvelkilerin yaşadıkları zamanı bile kendimizde hazır bulduktan sonra, geçici bir zamanı kabul etmek adeta gülünç oluyor”(Hk: 305) diyen Sabri, İstanbul’daki geçmiş ve şimdiki zamanı aynı anda duymanın marifetine ermiştir.



Bursa-i.pinimg.com

İstanbul, Tanpınar için nadide bir şehirdir. İstanbul'un tarihsel dokusunun yanı sıra, kültürel hayatı ve coğrafyadan istifade şekli Tanpınar'ın ruhuna dokunur. Tanpınar, İstanbul'u vücuda getiren etkenlerin tek tek peşinde koşup her birinin mahiyetini ayrı ayrı anlama gayretindedir. Tanpınar İstanbulludur. Fakat o 'derya içre deryayı bilmez' değildir. O, İstanbul'u karış karış idrak etmenin peşindedir. Tanpınar, İstanbul'un kimliğine dair en ufak ipucunu veren işaretin izinden gider. İstanbul'u tarihî bir abide haline getiren unsurları zamanın derinliklerinde, zamanın gücünden faydalanarak arar. Tanpınar, İstanbul'u bir mücevher gibi işleyen ustaları unutmazken zamanın gücüne de yer verir:

*Şüphesiz bu bir günde olmadı. Bu incinin böyle sade kendi ışık külçesi olarak teşekkül edebilmesi için ilkin Selçuk sedefinin yüzyıllarca bir yığın mazi mirası ve yerli anane üzerine kapanması, sonra İznik'le Bursa'nın imbiklerinden geçmesi, kabuklarını yavaş yavaş atması; Nilüfer imaretinde, Yıldırım'da, Yeşil'de, Edirne'deki Üç Şerefeli'de sağlamlığını denemesi lâzım geldi (BŞ: 31).*

İstanbul'a kimliğini veren her unsur tarihî geçmişini de beraberinde getirmektedir. Belli badirelerden geçerek şehrin inşasına bir tuğla daha ekleyen her unsur, yapı ya da kültür, tarihiyle birlikte şehre ait olur. Mükemmel bir tarihî esere sahip olabilmek, devletle birlikte gelişim aşamalarından geçmeyi gerektirmektedir. Selçuklulardan kalma estetik mirasın tortusu Osmanlı devletinin ilk kıvılcımlarıyla mimarîde kendini hissettirir. Bursa'da büyüyen devlette sanat da gelişir. Bu Osmanlı sanatının ilk adımlarıdır. Edirne'de mükemmele

yaklaşan devlet ve sanat, İstanbul'da kemâle erer. Tanpınar bu serüveni göz ardı etmez. İstanbul'a bakınca Bursa'yı, Edirne'yi görür. *Huzur*'da barbunya balığının sofraya geliş macerasını tahlil eden Tevfik Bey'in düşünceleri de bu tarihsel bakış açısının farklı bir örnek üzerinden yansıtılmasıdır:

*Şu barbunyayı burada bu akşam beraberce yiyebilmemiz için kaderin asırlarca çalışmasını düşün. Evvela Yahya Kemal'in dediği gibi Don ve Volga, Tuna suları Karadeniz'e akacak. Dedelerimiz kalkıp Orta Asya'dan gelecek, İstanbul'a yerleşecekler. Sonra, İkinci Mahmud Nuran'ın büyük dedesini Bektaşidir diye İstanbul'dan Manastır'a nefyedecek; orada Merzifonlu zengin bir binbaşının kızıyla evlenecek. Benim dedem, karısı kaçtıktan sonra kendisini teselli için yazdığı sonra bilmem hangi paşaya hediye ettiği bir Kur'an'ın parasıyla bu köşkü alacak... delikanlı anlıyor musun? Yedi yüz elli altına bir Kur'an-ı Kerim... Yani bu köşk ve arkadaki arazi... Sonra Nuran'ın babası çocukken hastalanacak, annesi Aziz Mahmud Hüdayi Efendi'ye adayacak, büyüyünce pirin dergâhına girecek, orada babamla dost olacaklar. Nuran doğacak... Siz doğacaksınız... (H: 167)*

İstanbul'un günlük hayatında bir kültürü temsil eden barbunya balığının, bu kültüre dâhil oluş serüveni tarihin her aşamasından bir pay olarak oluşmaktadır. Şehrin ruhundan dâhil olan geleneksel bir parçanın şehrin insanlarını bütünleştirici gücü bulunmaktadır. Her şehrin kendine ait kimliği bulunmakta, şehrili de bu kimliğe bürünmüş olmaktadır. Tanpınar, İstanbul semtlerinin de ayrıca kimlik sahibi olduğu, her semtin kendine has hüviyetinin bulunduğunu, semt insanının da bu kimliğe büründüğünü ifade eder:

*Saatlerin manzarası gibi insanların çalışma şekli ve tembellikleri, düşünce ve yeisleri de bu yerlerde birbirinden başkadır. Beyoğlu, hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son miraslarıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh bütünlüğü kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir. Boğaziçi'nde, Üsküdar'da, İstanbul'da, Süleymaniye veya Hisar'ların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgân kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz. Hangi İstanbullu, Beykoz korusunda veya Bebek sırtlarında dolaşırken kendisini dış âlemin o kavurucu zaruretlerine karşı müdafaa edecek zengin ve çalışkan bir uzleti özlememiş, kısa bir ân için olsa bile onun çelik zırhlarını giyinmemiştir?*

*Bayezit veya Beylerbeyi Cami'inin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hâlâ yabancı rıhtımında, akşamın bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette birbirine benzemez. Birincilerinde her şey içimize doğru kayar ve besleyici bir hüznün hâlinde bizde külçelenir (BŞ: 16-17).*

Tanpınar için İstanbul'un her köşesi ayrı bir tarih ayrı bir ruhtur. Hepsinin insanın şehrili kimliğinde tamamladığı farklı bir yeri vardır. İstanbul ve İstanbullu her köşesiyle ve her haliyle bir bütündür:

*İstanbul'un bir yerinde siz tabiatın ihtişam ve hükmine râm olup güneşin tepelerde yaptığı oyunların cazibesine kapılırken, bir başka yerinde kendinizi hayatın olanca hızına kaptırır, hayata karışır diğer bir başka yerinde ölümü ve ölümlülüğü bir kez daha, en ince, en yumuşak çizgileriyle hatırlar (zira Yahya Kemal gibi Tanpınar da Eyüp'te, Üsküdar'da, Koca Mustafaapaşa'da ölüm hissini yumuşadığı, bu semtlerin, ölümü insan için yerleşik tabirle "bir arka bahçe" kaldığını düşünmektedir) yine bir başka yerinde tarihinizle buluşur, tarihî mirasın ağırlığı, inceliği, estetiği ve ihtişamı altında ezilir, nihayet bir başka yerinde de meselâ geleceğe, hatta ebediyete sürüklenirsiniz. İstanbul'un bu semtleri insana bir anda birçok zamana yaşatan, onu çok değişik hislere salan ayrı ayrı güzelliklerdir. İstanbul'un her semtinin, her mahallesinin kendisine has yaşama şartları, ölçüsü, seviyesi, terbiyesi ve zevki vardır ve bu semtlerin her birinin bizdeki aksi farklıdır. Bu, biraz da insanoğlunun, yaşadığı*

*muhitin elbisesine bürünmesi, şartlarını ve ölçülerini uzviyetine katması hadisesidir (Samsakçı, 2014: 27).*

İstanbulun şehirli kimliğinde bütün semtlerin aksi vardır. Her semtin hüviyetinden bir parça onun kimliğine eklenmiştir. Böylelikle her semtin insanı diğerleriyle uyum içinde olur. İstanbul hüviyetinde fakat kendi içinde daha spesifik semtler, şehrin dinamik tarafıdır.

Hafıza mekânları, “*hafıza ne kadar az içeriden yaşanırsa, o kadar çok dış desteklere, artık sadece içinde yaşam süren bir varlığın elle tutulur işaretlerine*”(Nora, 2006: 25) duyulan ihtiyacı karşılamaktadır. Modern sürece girişle birlikte hızla değişen dünyada hafıza mekânlarının işlevi bir kat daha artar. Toplumsal hafızanın aktarımı modern süreçte zayıflar hatta yadsınır. Bu sebeple dış etkenlere yani hafıza mekânlarına, hafızayı harekete geçirecek çağrışım unsurlarına ihtiyaç duyulur. *Huzur*'da, Nuran'ın Mümtaz'la köşkü gezerken zamansal bir yolculuğa çıkışı köşkün bir dış etken olarak devreye girişiyedir. Hem Nuran hem Mümtaz, bir hafıza mekânı olan, 17. yüzyıldan kalma bir yapının içinde romanın iki başkarakteri olarak kendilerini üç yüz yıl öncesinin ortamı içinde bulurlar:

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

*Nuran geçmiş yılların imbiğinden çekilmiş bu iksiri tadıyordu. Mümtaz'ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murad devrinin bir ikbali gibi giydirdiyordu. Mücevherler, şallar, sormalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık (H: 137).*

Hem Nuran hem Mümtaz hayalen 17. yüzyıla gitmiş, o zamanın hayat şartlarına bürünmüş ve kendilerini o zamana ait hissetmişlerdir. Köşk, Nuran ve Mümtaz'ın toplumsal hafızadan alınılanarak kendi hafızalarına aktarılan hatıralarının çağırıcısı olmuştur. Hafıza mekânı olan bir yapı ile yüz yıllar öncesine giden Nuran ve Mümtaz'a karşılık altı yıl öncesinin hatıralarını kaybeden *Sahnenin Dışındakiler* romanının başkahramanı Cemal, eski mahallesinde hafızasını arar. “*Mahallemize girer girmez, sanki hiçbir tarafından henüz kopmadığım geçmiş zaman beni yakaladı*” (SD: 209) diyen Cemal, mazisini mahallesinde bulamayacaktır: “*Bu mahalleye artık gelmek istemiyordum. Burada benim pek az şeyim kalmıştı; hâlbuki bir taraftan da her şey orada, olduğu gibiydi*” (SD: 214). Cemal'in eski mahallesi, Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi hafızasını kaybetmiş bir mekândır. Fizikî özellikleri eski haliyle duruyor olsa da çevresindeki hayat ve halin değişmiş olması mekânın kimliğine zarar vermiştir. Bu kayıpta Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin yıkılmış olmasının da payı vardır. Zira orası Cemal'in çocukluğudur. “*Buradan -bütün mahalleli için olduğu gibi- benim çocukluğuma girilirdi*” (SD: 20) diyen Cemal'in çocukluğa dair anılarının depolandığı yer bu

camidir. Camiin yıkılmasıyla birlikte birçok anının mekânı kaybolur. Kaybolan sadece Cemal'in anıları değildir. Bütün bir mahallenin çocukluk anıları cami ile birlikte yok olmuştur. Benzer şekilde Tanpınar'ın, İbrahim Paşa sarayı hakkında yazdığı denemesinde de bu meseleye temas vardır. Tanpınar, “onaltıncı asır Türkiye'sinin bütün sihrine sahiptir” dediği İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkımının o devrin hafızasına dair mekânlardan birinin yıkılması anlamına geleceğini söyler. İbrahim Paşa Sarayı on altıncı asrın sivil mimari örneklerinden olması hasebiyle önem arz etmektedir:

*[İbrahim Paşa Sarayı] Bu cihetle eşsiz bir vesikadır. Sonra, şaşkıncı derecede güzeldir, asildir. Biraz himmetle şıkır şıkır parlayan bir âbide olur. Ona dokunulmamak icabeder, hattâ icab ederdi. Yani hapishane binası dahi yıkılmamalı, mümkünse tamir edilmeliydi. Hattâ tamiri ve önlerinin açılarak Sultanahmet'in karşısında bu büyük bütün, zevkimizin, geçtiğimiz merhalelerin insanla doğrudan doğruya konuşan şahitleri olarak kalmalıydı.*

*Kalan kısım binanın en mamur tarafıdır ve dediğim gibi çok güzel eserdir. Onaltıncı asır Türkiye'sinin bütün sihrine sahiptir. O kadar zaferlere şahid olmuş, o kadar orduların şahin dizileri gibi serhadlere süzülmesini, zengin ganimetlerle döndüğünü görmüş, muhteşem düğünlerde eğlenmiş, kanlı isyanlarda canlı bir mahlûk gibi yaralanmış, hülâsa bulunduğu yerden dört asırlık tarihin iyi kötü maceralarının aktığını görmüş bir bina. (YG: 197).*

Ona göre bu kadar yaşanmışlığı saklayan, asırlar öncesinin mimarî üslubunu yansıtan ve hem tarihî hem estetik bir hafıza olan “böyle bir binayı ortadan kaldırmak, bütün bu hatıralarının üzerinden sünger geçirmekten başka bir şey midir?” (YG: 197). İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılması on altıncı asrın hafızasından bir parçasının silinmesi demektir. Bu bir çeşit hafıza kaybıdır. Hafızayı diri tutan mekân yok olunca hafıza da yok olmakta, kaybolmaktadır. Başka hiçbir yerde bulunamayacak hatıraların mekânın yıkılması hatıraları da tamamen yok etmektir. Şehrin tarihî kimliğini oluşturan hafızanın bir parçasının yok olmasıyla kimlik kaybı da ön görülebilir bir durum olacaktır.

### 1.2.1.2. Hafızanın Çağrışımları Eşyalar

Toplumsal hafıza, mekânın bütün parçalarına sinmiştir. Mekânın kimliğine dair ipucu veren eşyalar da hafızaya dâhildir. İnsanın çevresindeki nesnelere hatırlatma gücü vardır ve bu bazen mekâna göre daha doğrusal ve kuvvetli olabilmektedir. Bergson, “İmgeler bütününü madde olarak adlandır[ır]” (Bergson, 2007, 19). Yani her madde, nesne bir imgedir. Nesnelere temsil ettiği ve gönderme yaptığı arka plan alanı vardır. Bu kişisel olabildiği gibi toplumsal bir arka plan da olabilmektedir.

Tanpınar'ın romanlarında ve hikâyelerinde eşyaları çoğunlukla bir hatırlama aracı olarak kullandığı görülmektedir. “[Madde ve ruh], Tanpınar'da zaman zaman birbirine yaklaşır, zaman zaman ayrışır, çünkü her iki kutup da mutlak ve yekpare zamanın

*cisimleşmesi ve biçimleşmesidir” (Parla, 2009: 284). Toplumsal ya da kişisel hafızaya çağrışımlarda bulunan bir madde olarak eşyalar, birer imgedir. Tanpınar eşyayı, Proust’un, çağrışım imgelerini zamana doğrultulmuş, çıplak gözle görülemeyen hatıraları gösteren bir teleskop imgesi (Schacter, 2010: 51) gibi kullanır. Teleskobik imge olarak eşya, hafızanın derinliklerini aydınlatma görevini görür. Tanpınar’ın çocukluğundan bir imge olarak masa saatlerinden söz edilebilir. Bu masa saatleri alelade, sadece işlevsel yönü olan eşyalar değildir. Çalar saat olarak da kullanılan masa saatlerinin çaldığı belli şarkılar vardır:*

*Çocukluğumda, İstanbul'un hemen her evinde, saat başlarında, "Entarisi ala benziyor"u, yahut "Üsküdar'dan geçer iken"i çalan masa saatleri vardı. Bunlar o devrin işporta mallarıydı. Sonra üstü al bayraklı, "Hatıra-i İstanbul'lu, veya "hürriyet, adalet, müsavat" yazılı kahve fincanları peydahlanmıştı. Evet, bizim küçüklüğümüzün şarkı biraz da dışarıda, yerli simsarların işaretleriyle toptan yapılırdı. Bizim çocukluğumuzdan çok evvel de bu böyle idi. Fakat böyle de olsa, içine girdiği terkip o kadar enfüsî bir âlemde ki, farkedilmezdi. Büyük orkestranın içinde münferit sazlar kendiliklerinden kaybolurdu. Çünkü asıl yayı çeken ve ahengi gösteren şeyler bizimdi. Bunlar şehrin kendisi, bizim olan mimarlık, bizim olan musiki ve hayat, nihayet hepsinin üzerinde dalgalanan hepsini kendi içine alan, kendimize mahsus duygulanmaları, hüznüleri, neşeleriyle, hayalleriyle sadece bizim olan zaman ile takvimdi (BŞ: 22).*

Saat ya da fincanların toplumsal hafızanın birer parçası olması onların toplumun kimliğine entegre olmasıyla ilgilidir. Toplum, bünyesine dâhil olan en küçük parçayı kendi kimliğine adapte ettiği müddetçe kendini geliştirir. Her yeni parça toplumsal kimliğin kıyafetine bürünerek kültürün bir parçası olur ve hafızada yerini alır.

*Mahur Beste* romanında başkarakter Behçet Bey’in tüm geçmişini tek odaya ve odadaki eşyalara sığdırması kendine mekânlardan değil zamanlardan oluşan bir dünyayı kurduğunun göstergesi olmuştur. Jale Parla’nın “*Mahur Beste, hem bir musiki parçası hem de roman olarak mutlak ve yekpare zamanın cisimleniş/biçimlenişinin kusursuz sembolü müdür?*” (Parla, 2009: 285) sorusuna “evet” cevabını vermek mümkündür. Odadaki her eşya Behçet Bey’in hafızasında bir anın ve bir hatıranın imgesidir. Behçet Bey’in düşüncelerine dahi yön veren eşyaların ağırlığı geçmişin yükündendir. Evine misafir olarak gelecek olan Cavide ile ilgili kaygılarını Behçet Bey, “*vaktiyle evlendiği sırada Mısır'dan getirilmiş olan siyah abanozdan geniş karyolanın içinde, levanta çiçeği kokan beyaz örtülerin arasında, sırmadan yıldızlarla süslü Halep işi yorganın altında*”(MB: 10) dile getirmektedir. Duygularına eşlik eden eşyaların arasında hayatını sürdüren Behçet Bey için onlar hafızasının bir parçasıdır. Odayı dolduran eşyaların arasında kendine özel bir zaman oluşturan Behçet Bey için bu eşyalar, zamanın kıvrımlarıdır. Her eşya onun hayatının bir dönemine işaret etmektedir:

*Bahçeye bakan iki pencere arasında büyük masa vardı. Burada Behçet beyin mücellitlik aletleri ve levazımı duruyordu. Kapının sağındaki küçük masa, saat tamirine mahsustu. Duvarda, yıllardır elini sürmediği tanburları, bir iki ney asılıydı. Köşede, her yerde, henüz bir türlü bir camekân alıp yerleştiremediği bir yığın antika eşya, çanak, çömlek, fincan, gümüş takım, eski minyatür,*



*karmakarışık duruyorlardı. Daha ötede, yatağın biraz ilerisinde, üç gündən beri, büyükçe bir koltuğa, yeni satın aldığı sedef ayna dayalı idi. Bu karışıklık, yıllarca çalışarak, Şerife hanımın dikkatini en saf hiylelerle aldatarak elde edilmiş bir şeydi. Bir çocuk ısrarıyla evin bünyesi içinde bu oda, yıllar boyunca, acaip varlığıyla yavaş yavaş, efsanevi bir meyva gibi, otuz yılın içinde damla damla meydana gelmişti. Kıyıda bucakta neler, neler yoktu... (MB: 13-14)*

Odada, kitap ciltleyen Behçet Bey, saat tamiri yapan Behçet Bey, tanbur ve ney denemeleri yapan Behçet Bey, antikaya ilgi duyan Behçet Bey ve Behçet Bey'in kendine mahsus hayatındaki tüm benlikleri bu odada birikmiştir. Zamanın Behçet Bey üzerinden geçişi odadaki eşyalarla cisimleşir. "Bir Yol" hikâyesinin başkarakterinin "odanın her biri vaktinde hayatımın bir hadisesi olmuş eşyası" (Hk: 81) diyerek eşyayı zamanın sembolik bir parçası haline getirmesi gibi Behçet Bey'in de hayat hikâyesi bir odanın içine dolmuştur. Antika merakı olan Behçet Bey'in yakın zamanda aldığı bir ayna ise geçmişten gelen bir sembol gibidir. Ayna, Behçet Bey'in hatta babası İsmail Molla'nın hatıralarının bir kısmını oluşturan zaman dilimine gönderme yapmaktadır. Necip Bey yalısına ait olduğu bilenen ayna, Behçet Bey için özel bir anlama sahiptir.

*Bu yeni aynanın epeyce evvel Necib Paşa veresesinden alındığını Behçet Bey'e antikacı Hüseyin Efendi söylemişti. Bu kadarını bilmek bile ihtiyar adamın bu aynanın etrafında bütün bir hayal dünyasını toplamasına yeterdi. Çünkü çocukluğunun ve ilk gençliğinin büyük bir kısmını her yaz Boğaz' da geçiren Behçet Bey'in hayatına bu yalı garip bir şekilde karışmıştı. İsmail Molla Bey ile Necib Paşa, yıllardan beri birbirine dargın olan iki komşu idiler. Bu itibarla yalıya hiç girmemiş, oradan kendisini her tesadüfünde hürmetle selâmlayan bir haremağası ile bir iki uşaktan başka hiç kimseyi tanımamıştı. Fakat muhayyilesi bütün bir ergenlik çağında hep bu yalının etrafında dolaşmıştı. Behçet Bey, Necib Paşa'nın evini dolduran o sarışın, güzel kızların, karısı Târidil Hanımefendi'nin ihtimamla seçtiği dikkatle yetiştirdiği cariyelerin nerde olduklarını, kimlerle yaşadıklarını, memleketin hangi köşesinde öldüklerini bilmiyordu.*

*Behçet Bey bunu bilmediği gibi, bir gece kayıkla yalının önünden geçerken, kayığın içine, tâ ayaklarının ucuna, o büyük ve kırmızı gülü bunlardan hangisinin attığını da fark etmemişti. Bildiği şeyler şunlardı: bu kızlar çok güzeldi, bu gül henüz koparılmış kadar taze idi ve o atılır atılmaz yalının penceresinde çınlayan nazlı kahkahada o zamana kadar tatmadığı, bilmediği hazların daveti vardı (MB: 18-19)*

Bu aynayı odasına almakla Behçet Bey, vaktinde ruhuna tesir eden hatıralardan bir parçaya sahip olmuştur. Ayna ile hafızasında Necip Bey yalısına ait olan kısım temsilen Behçet Bey'in odasına gelmiştir. Hatta odaya, bu aynada süslenerek kendilerine bakmış Necip Paşa yalısının cariyelerinin sureti de gelmiştir:

*Behçet Bey, sanki donuk parıltısında geçmiş günlerden bir şey ister gibi tekrar aynasına döndü. Kimbilir, belki de orada, Târidil Hanımefendi'nin her biri başka bir diyardan gelmiş sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınk nerkisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını arıyordu. Şüphesiz, bu genç kızların hepsi birçok defalar bu aynaya bakmışlar, orada, bu durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler, yüzlerine pudra sürmüşler, korselerini bağlamaya ve küçük çıtıçtların üzerinde narin parmaklarını incite incite elbiselerini iliklemeğe çalışmışlardı (MB: 22).*

Yarım asır öncesine ait hatıraların bir ayna vasıtasıyla Behçet Bey'in odasına doluşu eşyanın teleskobik bir imge oluşundan kaynaklanmaktadır. Necip Paşa yalısından gelen bu ayna

Behçet Bey'e daha önce görmediği hatta düşünmediği şeyleri görünür kılmıştır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'e mazinin korkutucu tarafını hatırlatan ve bu konuda onun ruhuna baskı yapan da bir aynadır. Bu baskının sebebi aynanın Mahur Beste'nin sahibi Talat Bey'in olmasıdır:

*Sabiha'nın bakışları, Mahur Beste'nin arasından daha şimdiden Atiye teyzenin, Talât Beyin bakışlarıyla bakıyorlar. Bazen de bana ebediyen darılmış gibi bakıyor. Bir akşamüstü, yağmur altında yüzüme bakmadan baktığı gibi bakıyor. Fakat akşam mıydı, sabah mıydı! Ne çıkar? Bu aynada akşam, sabah, hepsi bir. Çünkü bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olman bir yığın aynalardan hayata bakıyorum!*

*Niçin bana o yaldız çerçeve aynayı, Talât Beyin aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatımı zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum (SD: 261).*

Bu aynada Atiye Teyze'nin, Behçet Bey'in ve Talat Bey'in mazisi toplanmıştır. Bu nesnenin Cemal'e yaptığı çağrışım, Talat Bey'in aynası olması ve içinde topladığı bir yığın makûs talihtir. Talat Bey'in eşinin onu başkası için terk etmesi üzerine yazdığı Mahur Beste, Atiye Hanım'ın Behçet Bey ile evliyken âşık olduğu Dr. Refik için ölüm döşeginde mırıldandığı müziktir. Tanpınar, kurguda Dr. Refik için Mahur Beste'yi mırıldanan eşini Behçet Bey'in yastıkla boğmasıyla bu besteyi Behçet Bey için de trajik bir öge yapar. Böylece üç farklı trajedi bir bestede ve bir aynada toplanmış olur. Bu ayna Cemal'e üç farklı trajediyi getirmiştir. Tanpınar'ın geçmişi çağrıştıran ayna metaforu Aynalar isimli şiirde de görülür:

“(…)

*Aynalar ki sessiz anlatır bize*

*Maziye karışan günlerimizi.*

*Bizden iyi tanır aynalar bizi...*

*O vefalı kalbe benzer ki onlar,*

*Bir küçük vesile maziye yollar*

(…)” (Ş: 121).

Bir kişinin yüzünün ya da bazen bir devrin sembolü sayılabilecek bir evin yüzlerinin serüveninin geçtiği aynalar, ömür portrelerini saklar. Bir ayna, kişinin çocukluğundan gençliğine, yaşlılığına kadar yüzünün değişimine tanıklık etmiş adeta onu büyütmüştür. Tanpınar da aynaların tanıklığını maziye açılan bir kapı olarak görür.

Hatıraların üzerine sünger çekilen ve toplumsal hafızanın silinmesi adına gayret gösterilen bir dönemin romanı olarak *Aydaki Kadın*'da geçmiş yalnızca hatıranın temsilcileri

ile sınırlı kalmıştır. Satılan köşk, yıkılan yalılar, değişen hayat tarzları ve kaybolan gelenekler romana bir yıkım havası katar. *Aydaki Kadın*'ın başkahramanı Selim, sürekli geçmişinden kalanlarla mücadele içindedir. Köşk ve Leyla artık Selim'in değildir ve geriye sadece onları hatırlatacak birtakım unsurlar kalır. Köşkün anahtarları Selim'in hatıra ormanında bir gezintinin de anahtarıdır aynı zamanda.

*İkide bir elini cebine sokuyor, bahçe kapısının büyük anahtarını yokluyordu. Bütün sır bunda... Öbürküler pantolonunun cebindekiler, iç kapının, yandaki kapının, merdiven başlarındaki kat kapılarının yale anahtarları. Annemin ihtiyatı. Ona hiçbir şey söylemezlerdi. Senelerdir her şey, gece masasının gözünde sakladığı, zaman zaman gözüne iliştiği bütün bir geçmiş zamanı kendisine bir gün olduğu gibi verecek bu eski, büyük, hafifçe paslanmış anahtarlarda toplanmıştı. (...) Şimdi anahtarı annesinin sağlığı zamanında, daima olduğu yerde birinci kat sofasında pencerelere karşı gelen duvara dayalı konsolun, geniş, kararmış, Cava işi olduğu söylenen tepsinin üzerinde görüyordu. Fakat hafızasından çektiği bu son hatıradaki hiçbir yenilik yoktu. Bu paslı anahtar orada veya herhangi bir yerde yıllarca durabilirdi (AK: 52).*

Köşkün bütünüyle ve içindeki eşyalarla bir bağı kalmamış olan Selim için çocukluğunun geçtiği köşkü hatırlatacak tek şey anahtarlardır. O, bütün hatıralarını artık köşkün anahtarları vasıtasıyla anımsayabilecektir. Fakat köşkü de yakında satmak üzere olan Selim, köşkün yeni sahibine anahtarlar ile birlikte hatıralarını da teslim edecektir. Köşk ve oradaki hayat yalnızca Selim'in hafızasından silinmez. Şehrin hafızasından bir parça olan köşk tipi hayat tarzı, Selim gibi şehrin asıl sahibi şehirlilerin hatıralarından çıktıkça tamamen yok olmayla yüz yüze gelecektir.

“Geçmiş Zaman Elbiseleri” hikâyesinde çağının hayat tarzına kendini fazlasıyla kaptırmış başkarakterin, histerik bir tesadüfle zihnen zamanının gerisine gidişini anlatan Tanpınar, bunu yaparken eşyayı kullanır. Hikâyede geçmiş zamanı dekor ve elbiselerle geri getirme uğraşı vardır. Başkarakter, Ankara'da bir parti evinden dönerken geçirdiği kaza neticesinde bir eve getirilir. Hikâye onun getirildiği evde karşılaştığı birtakım olaylar, eşyalar ve elbiseler vasıtasıyla zaman algısının değiştirilmesiyle ilgilidir. Hikâyedeki evde ilk gözlemlenen odanın dekorudur:

*Sol tarafta bütün duvar boyunca, bir köşesinde benim yattığım sedir vardı ve karşı tarafta iki açık pencere bahçeye bakıyordu. Bu geniş oda baştan aşağıya eski şark eşyasıyla döşenmişti. Sedir alçaktı ve bazı şark vilâyetlerinde bir vakitler dokunan ve bugün pek nadir tesadüf edilen eski sırmalı kumaşlarla örtülüydü. Bir iki rahle, duvardaki küçük rafta iki, üç eski gümüş eşya, mütevazı görünüşleriyle dekoru tamamlıyorlardı. Duvarda bir iki yazı ve tam benim başucuma rastlayan köşede, küçük boyda, çerçevesiz bir genç kadının fotoğrafı... (Hk: 62).*

Buna ilave olarak başkarakterin karşısına, geçmiş zaman elbiseleri giyen genç bir kız çıkar ve babasının gençliğini hatırlattığı için onu bu şekilde giydirdiğini söyler:

*Bu orta boylu, kumral, âdeta çocuk denecek kadar genç yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı. Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin*

*oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmışta, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkâri altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sıkıyordu. Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu (...) -Bu elbiselere gelince, onları babam istediği için giyiyorum. Bana böyle yedi, sekiz elbise yaptırdı; beni eski kıyafetle gezdiriyor, bir nevi merak... Gençliğini hatırlatıyormuş (Hk: 64, 65).*

Her ne kadar mizansen olsa da geçmişine dönmek isteyen babanın bunu eşyalar ve elbiseleri değiştirerek yapmaya çalışması nesnenin temsil ve hatırlatma gücüyle ilişkilidir. Hikâyedeki baba ve kızı yaşanan zamanın dışına çıkmak adına geçmişi çağırın eşyaları kullanırlar. Her biri geçmiş hayatın kültürüne ait olan kıyafetler ve oda döşemeleri kullanım alanına sokularak eskinin bir profili oluşturulmaya çalışılır.

Bir nevi eşyalar hafıza gibi, hatıraları saklar. Bazen koca bir devrin bazen de küçük bir ânın hatırası eşyanın cisminde sığar. Topaca bir devrin çocukluğunun sığması gibi kişinin geçmişindeki bir anıyı saklayan eşyalar da vardır. Bu sebeple hafıza, şehirde, büyük yapılarda olabileceği gibi, şehirlinin hayatındaki küçük eşyalarda da gizlenmiş olarak durabilir. Boğaz hayatı her ayrıntısıyla bir hafıza mekânı olabilirken, iç mahallelerdeki bir konaktaki bir eşya da hafızanın mekânına dâhil olabilmektedir. *Huzur*'da Mümtaz'ın Boğaz tasviri Boğaz'ın hafızayı muhafaza şeklini gösterir:

*Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi. Çünkü burada terkihi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimarî, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana, serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalılarının, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğini yaşayan dünyadan bir selâm gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu, zurnalı, yarı millî bayı kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamaların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisadaların diyarıydı (H: 123-124).*

“Yaz Yağmuru” hikâyesinde ise misafir genç kadının Sabri'ye anlattıklarında büyükannesinin konağından borçtan dolayı yavaş yavaş satılan eşyaların sakladığı hatıraları görmek mümkündür:

*İkinci gelişinde harem sofrasındaki Hint takımı gitti. Ne kadar çok şey vardı üzerinde, acayip hayvanlar, ejderhalar, insana benzemeyen insanlar, dedeme onu kim bilir kim hediye etmişti. Ben boş kaldım mı oymaları seyrederek, onlara kendi kendime masal uydururdum. Sonra avizeler, daha arkasından yaldızlı takımlar, vazolar, aynalar, paravanalar, sofrta takımlarımız gitti. Sonra sıra elmaslara geldi. Hepsi teker teker gidiyordu. Hepsinin arkasından büyükannem artık yaşamayan birisini hatırlıyor, hikâyesini anlatıyordu. Fakat en çok hatırlanan, ben doğmadan evvel ölen teyzemdi.*

*-Fatma, bu takımları çok severdi.*

*-Bu çelengi onun için almıştık. Ama bir kere olsun takmadı. Hep düğününe sakladı.*

*-Paravanayı Suphi Paşa, babama hediye etmişti. Zavallı Fatmacık, hep anne bu benim değil mi?., diye yalvarırdı. Ben mahsustan nazlanırdım, biraz daha yalvarsın diye. İnsandan bir şey istedi mi son derecede sevimli olurdu (Hk: 202-203).*

Her eşya gidişinde kendinde topladığı hatıraları da götürür. Artık eşyada hatırası bulunan kişinin o hatırasına dair hatırlatıcı bir araç yoktur. Zira “*sadece belirli tat ve kokular tarafından ortaya çıkarılabilen anılar kırılığandır. Kolayca yok olabilirler çünkü ortaya çıkmalarını mümkün kılan fırsatların sayısı azdır*” (Schacter, 2010: 50). Hatırayı ortaya çıkarabilecek fırsatlar ortadan kaldırıldığında, söz konusu hatıra yok olamaya mahkûm edilmiş olur. Eşya, hatıranın saklandığı yerdir. Bir çeşit hafızadır. Tanpınar, “Her Şey Yerli Yerinde” şiirinde “*Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner*” (Ş: 44) dizesiyle eşyanın temsil gücüne dikkat çeker. Kişinin bütün ömür macerası geriye onu hatırlatacak bir eşya bırakmaktadır. Eşya, kişisel hafızanın saklanma alanı olduğu gibi zaman zaman toplumsal hafızanın da çağrıştıracısı olabilmektedir. “Geçmiş Zaman Elbiseleri” hikâyesinde elbiseler ve şark köşesi aynı kültür ortamı içinde yaşanmış bir devrin dekor hafızasıdır. Benzer şekilde *Huzur*’da Mümtaz’ın İstanbul Sahaflar’daki düşünceleri toplumsal hafızayı muhafaza eden eşyalarla ilgili bir ipucu vermektedir:

*Sahafîariçi tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı’ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir dükkân, eski zengin şarkın, kökü kim bilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hulâsası, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinden o kadar hırsıyla koşulan, okyanuslar aşılın baharlarını teşhir ediyordu (H: 50-51).*

Sözü edilen sahafların içindeki eşyalar, toplumsal hafızanın temsilcisi konumundadır. Mümtaz, sahaflardaki eşyaları, eski zengin Doğu’yu ve ölmüş medeniyetleri barındıran küçük birer imge olarak görür. Bu eşyalar, yüzyıllar boyunca devam eden kültürel unsurları güncelle taşımaktadır. Geleneğin ufak bir parçası olan küçük bir nesne olarak aktardaki ot ve kökler yüzyıllar boyunca benimsenmiş sağlık anlayışını temsil eder. Bu çarşıda ot ve köklere dayanan her şifa tarifinin geleneğin içinde bir hikâyesi mevcuttur. Bu sebeple onlar, zamanın derinliklerinden bir geleneği taşıyan ve onu yaşatan unsurlardır. Sahaflar ve Mısır Çarşısı İstanbul için birer hafıza mekânıdır. Şehrin hafızasına yer etmiş gelenekleri yaşatma imkânı sunan Sahaflar ve Mısır Çarşısı, şehirliye kolektif geçmişinden bir parça verebilmektedir. Asırlar öncesinden gelen geleneğin devamlılığı kültürün de devamlılığı demektir. “*Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak ‘kültürün’ unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesi sağlanır*” (Assmann, 2015: 23). Sahaflar ve Mısır Çarşısı ortak kültürün tanınabilir

ve hatırlanabilir örnekleri ile doludur. İstanbulluyu ortak bir geçmişte buluşturan bu gelenek şehirdeki bütünlük ve uyumun teminatıdır.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının hafızası ise saat ‘Mübarek’in üzerine kurulmuştur. Mübarek’in eve girişi, ev halkı üzerine tesirleri ve yaşanan absürt sürecin Mübarek’le ilişkilendirilişi dikkat çeken noktalardır. Mübarek’in Hayri İrdal’ın hayatına girişi babasının dedesine dayanmaktadır. Bu büyük ayaklı saat, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün hikâyesini Hayri İrdal’ın babasının dedesinden getirir:

*Babamın dedesi, Bâb-ı Ali memurlarından Tevkiî Ahmet Efendi, Mısır meselesi zamanında bir iftira yüzünden başının çok sıkıştığı, hattâ hayatının bile tehlikeye girdiği bir sırada, kurtulursa bir cami yaptırmayı nezretmişti. İşler düzeliş de rahat bir nefes alınca derhal işe koyulmuş, fakat parası yetmeyecek korkusuyla camiin arsasını aldıktan sonra geriye kalan para ile doğrudan doğruya binaya başlayamamış, yapacağı camie vakıf olmak üzere Edirnekapı’da uzun zaman bütün aile, ahır ve hizmetçiler kısmında oturduğumuz büyük konakla, bir iki akar daha satın almıştı.*

*Paramın geri kalan kısmıyla da camiin hasırlarını, kilimlerini, kapının yanına koyacağı büyük saati, duvarlara asacağı yazı levhalarını, kandillerini tedarik etmişti. Böylece teferruatı hazırladıktan sonra, adamcağız tam camiin inşasına başladığı sırada yeniden azledilmiş ve bir daha yakasını sıkıntıdan kurtaramadığı için temelleri kazılan camiin inşası kendiliğinden geri kalmıştı (SAE: 26).*

Saat bu surette Hayri İrdal’ın evini girmiş ve onun çocukluğunda önemli bir konuma yerleşmiştir. Mübarek, Hayri İrdal’ın hayatının dönüm noktalarına şahitlik eden bir saattir. Onun adını alışı bile bir olaylar dizisinin ve zihniyetin neticesiyedir. Cami inşa etme sözünün babadan oğula vasiyet gibi geçişiyle bu saat ve caminin diğer ufak tefek eşyası Hayri İrdal’ın babasına kalmıştır. Ne cami inşa edilebilmiş ne de eşyalar için bir çözüm bulunabilmiştir. Saat ise İrdal’ın babası için hem kendine babadan kalma bir niyet uğruna mal varlığını sattıran hem de bu eşyaları çalmakla itham olmasına sebep olan bir vakanın sembolüdür. Bu sebeple Hayri İrdal’ın babası saati itham etmektedir:

*Babam, başına gelenlerin hemen hepsinden, içten içe biraz da alacaklısı addettiği bu saati mesul tutar ve onunla böyle her gün burun buruna yaşamaktan sıkılırdı. Artık unutulmuş olan cami hikâyesini tazelememek için bütün dedikodulara sessiz sadasız katlanır, bu hikâyeyi kimseye anlatmazdı. Hulâsa hayatının gizli ve tek meselesi, faciası bu saat olmuştu.*

*Gerek bu dedikodular, gerek sofaya verdiği o iç kapatıcı manzara yüzünden ben bu saatin düşmanı olmuşum. Halbuki güzel saatti. Kendi hâlinde, hiç kimsenin işine karışmadan, kervanını kaybetmiş bir mekkâre gibi başı boş, dalgın dalgın bir yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinde koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafi dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vak’ayı birdenbire ilân ederdi? Bunu hiç bilmezdik. Çünkü bu bağımsız saat ne ayar, ne islah ve tamir kabul ederdi. O başını almış giden, insanlardan tecerrüt hâlinde yaşayan hususî bir zamandı. Bazen durup dururken üst üste çalmağa başlardı. Sonra aylarca yalnız rakkasının gidiş gelişle kalırdı. Annem onun bu ihtiyarı hâllerini hiç iyiye yormazdı. Ona göre bu saat ya bir evliya idi, yahut da onu iyi saatte olsunlar çarpmıştı. Bilhassa İbrahim Beyin 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 (SAE: 27-28)*

Mübarek'in evdeki büyümlü etkisiyle dayısının hediyesi saate karşı kendinde özel bir ilgi uyanan Hayri İrdal, saat âlemine girmiş olur. Fakat Mübarek, İrdal'ın hayatında durmaya devam edecektir. İrdal, hayatının her aşamasını bu saat ile yaşar. Savaştan dönen İrdal, evin ruh halini Mübarek üzerinden değerlendirir: *“Sofadaki eski hasırın son parçası her adımda dağılmağa hazır, etrafı küf, rutubet kokusu ile dolduruyor, Mübarek daha tozlu, Kafkas çöllerinde hastalanmış bir çöl devesi gibi bitkin, kendi köşesinde hiçbir nizamla girmeyen bir zamanı sayıklıyordu”* (SAE: 77). Mübarek, Hayri İrdal'ın psikiyatri kliniğinde de kendine eşlik edecektir. Hatta klinikte işlerin sarpa sarmasına bu saat sebeptir. Dr. Ramiz Mübarek'i, baba kompleksi bulunduğunu iddia ettiği İrdal'ın hastalığının başlangıcı olarak görür: *“Maalesef [babanızı] beğenmiyorsunuz. İnkâr değil, beğenmemek. İşler sizde çok karışmış... Evvelâ Mübarek işi karıştırmış. Hikâyesi dolayısıyla evde âdeta muhterem, mukaddes bir yer almış. Evin içinde kıymetler alt üst olmuş... Babanızı ikinci dereceye atmış”* (SAE: 109). Klinikten eve döndüğünde Hayri İrdal'ın karşısına ilk çıkan şey yine Mübarek olacaktır:

*Yukarı çıktığımız zaman Doktor Ramiz birdenbire: “Mübarek!” diye haykırdı ve eski yerinde tertemiz, pırıl pırıl, bütün azametiyle kurulmuş aile yadigârına doğru koştu.*

*Ben, “Hayırdır inşallah!” der gibi karıma baktım.*

*O, gülererek:*

*- Ne yapayım, dedi. Başımıza öyle şeyler geldi ki artık ben de bu işlere inanmağa başladım. Geçen hafta indirdim. Fena da olmadı hani; yeri âdeta boş duruyormuş! (SAE: 124)*

Hayri İrdal'ın ilk kiraathane günlerinde varlığını gösteren Mübarek, Pakize ile evliliğinde de İrdal'a eşlik eder: *“Evliliğimizin ilk senesini küçük evimizde, Mübarek'in sakın bakışları altında, nisbeten rahat ve mesut geçirdik”* (SAE: 146). Saatleri Ayarlama Enstitüsü günlerinde Hayri İrdal, Mübarek'i satmıştır. Fakat Mübarek soyut varlığıyla daha fazla İrdal'ın hayatına yerleşir. Enstitü fikrinin dayanağı olarak gösterilen Mübarek ve İrdal ilişkisi, İrdal'ın kökeninin Mübarek'ten gelmesi durumuna kadar ilerler:

*Halamin misafirleri etrafımı almışlardı. Hemen hemen kendisi kadar yaşlı ve bir mekkâre katırı kadar boncukla, küçük zillerle, zincirlerle, halkalarla süslü bir kadın bana asıl ailemizin Ahmet Zamani'den mi, Mübarek'ten mi geldiğini sordu. Ben tercümana, “Asıl dedemizin Mübarek olduğunu söyle!” dedim (SAE: 322)*

Romanın sonunda Mübarek, İrdal'ın temsili atası olur. O, aynı zamanda İrdal'ın hafızasıdır. İrdal'ın hayatının bütün aşamaları Mübarek'in gözü önünde geçmiş ve Mübarek her birine dâhil olmuştur. İrdal'ın hafızasının mekânı Mübarek'tir.

Hafıza mekânları, kişisel ya da toplumsal hafızanın cisimleştiği, somutlaştığı yerlerdir. Toplumsal hafızanın somutlaşması çoğunlukla mimarî eserlerle olur. Kişisel hafıza ise

eşyalarda depolanır. Tanpınar'ın eserlerinde toplumsal hafızanın mekânları olarak mimarî yapılara işaret edilmiştir. Kişisel hafızayı çoğunlukla eşyalar vasıtasıyla sembolleştiren Tanpınar, onları toplumsal hafızasının çağrıştırmacı nesnelere olarak kullanır. Tanpınar, denemelerinde eski mimarî eserleri gezerken toplumsal hafızanın içinde dolaşıyormuş hissine kapılır. Hafıza mekânlarında yüzyıllar öncesindeki geçmişle manen bağ kuran Tanpınar, kendinden sonraki yüzyıllarla da bu mekân vasıtasıyla bağ kuracağına inanır. Zira hafıza mekânları “*unutulmayanların şahsında unutulmamanın teminatıdır*” (Tatar, 2017: 137). ‘Şimdi’den maziye mekânlar vasıtasıyla bakan Tanpınar, gelecekte ‘şimdi’nin de bu mekânlarda görülebileceğini düşünür. Ona göre zamanın taşıyıcıları hafıza mekânlarıdır. Şehre kimliğini veren şehrin hafızasıdır. Şehrin hafızası mimarî yapıda, kültürde ve insanda saklıdır.

### 1.2.2. Gelene-ek

Mazi ihtiyarlayıp bunamayı, bozulup heba olmayı bilmez.  
Mazide gül solmayı, mehtap azalıp bitmeyi bilmez.  
Abdülhak Şinasi Hisar, Boğaziçi Mehtapları,

Gelenek TDK Türkçe sözlükte “*Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar*” (Akalm, 2011: 920) olarak tanımlanır. Modernizmle birlikte gelenek kavramı üzerine düşünölmeye başlanır. Geleneğin anlamı, gerekliliği, faydaları ve zararları tartışmaya açılır. Geleneğin tasfiyesi Türk modernleşmesi sürecinde en çok tartışılan meseledir. Modernizmin kendinden önceki geleneksel tüm yapıları reddederek ortaya çıkması, gelenek-modernlik tartışmalarını doğurmuştur. Geleneği tasfiye ederek modern hayatın kurulacağını savunanlar ile geleneğin tasfiyesine karşı duranlar arasında çıkan görüş ayrılığı ve toplumsal kafa karışıklığı Türk modernleşmesi adına süregelen bir problemdir. “*Türk modernleşmesi projesinin, geçmişe ait olan her şeyin herhangi bir iz bile bırakılmadan silinmesi üzerine inşa edilmiş olduğu besbellidir. Modernleşme, geçmişle bir hesaplaşmayı değil; onu toptan reddetmeyi ve kendisini geçmişin mefhum-u muhalifi olarak tanımlamayı amaçlar*” (Yavuz, 2009: 74). Türk modernleşmesinin başlangıcında rehber alınan fikir de bu yöndedir: eskiyi yani geleneği tasfiye etmek. Abdullah Cevdet, Beşir Fuat, Tevfik Fikret gibi aydınlar modernleşmeyi bu bağlamda ele alır. Fakat zamanla iki bakış açısının da çok uç noktaları temsil ettiği görüşünden hareketle bir sentez gayreti ortaya çıkar. Bu Doğu-Batı sentezi olarak ifade edilen orta yol, makul bir dengeyi yakalamak üzerinedir. Bu şekilde “Batı’nın tekniğini almak ama ahlakını almamak” sloganından daha yapıcı ve akla uygun bir



terkip hedeflenmektedir. “Eski medeni bir milletin yabancı bir medeniyet karşısında iki medeniyetin canlı değerlerini uzlaştırması mümkündür” (Safa, 1976: 24). Peyami Safa, Doğu-Batı sentezini bu manada ortaya atan ilk isimlerden birisidir. Fakat Safa’da bu görüşün fikri arka planı eksiktir. Bir Doğu toplumu olarak Türk toplumunun çağdaşlaşma anlamındaki modernleşme sürecinde geçirmesi gereken değişim Safa’da tam yorumunu bulamaz. Doğu-Batı sentezinde geleneğin konumuyla ilgili muğlaklık devam etmektedir. Oysa “modern toplumda gelenek, bir kalıntı değil, yeniden inşa edilen bir şeydir” (Yavuz, 2009: 73). Sentez fikrinde geleneğin nasıl yeniden inşa edileceği ve bu konuda nasıl bir yol takip edileceği konusundaki yorum kısmı eksik kalmıştır. Fakat bu sentez fikrine ulaşılmış olması dahi önemli bir adım olarak görülebilir.

[Ahmet Hamdi Tanpınar], kültürümüzün tarihsel gelişiminden kesin bir ‘kopma’nın (‘ideolojik kopma’nın) yürürlüğe konulduğu, Türk toplumunun geleceğini belirleyecek yaşam biçimlerinin ancak bu ‘kopma’yla gerçekleşeceği düşüncesinin egemen olduğu ideolojik-politik ortamda Tanpınar, ‘kopma’nın ortaya çıkardığı temelli sorunlara yaklaşıma cesaretini gösterir (Yavuz, 1998: 51).

Tanpınar ‘gelenek’ kavramına yeni bir yorum getirir. Geleneği ne dinle ne de ırkla sınırlandırmaz. Geleneği birlikte yaşama kültürünün bir sonucu olarak görür. Ona göre esas olan geleneğin değişmeyen bir ritüel olarak algılanması değil sürekli eklenilerek devam etmesidir. O, “Bir medeniyet, her şeyden evvel derin bir maziden gelen bir kültür yığılması, bir kültür toplanmasıdır” (YG: 198) demektedir. Tanpınar’ın vurgu yaptığı devam fikrinin aracı gelenektir. Gelenek geçmişle gelecek arasındaki bağı kurulmasında önemli bir görev yüklenir. Gelenek gelen her yeniye, gerçekleşen her değişimi kendi kültürel kalıbına sokma görevini üstlenir. Tanpınar’ın “sanayileşirken aklılaşma” önermesinde başrol geleneğindir. Zira ona göre Türk toplumunun sosyal hayatının büyük bölümünü kaplayan, hayat tarzını şekillendiren din olgusu da bu ‘gelenekleşme’ süzgecinden geçer. Toplum dinî ritüelleri kendi ürettiği gelenekler çerçevesinde gerçekleştirir. *Huzur*’da Tanpınar, sanayileşmenin, çağa ayak uydurmanın gerekliliğinden ve yönteminden bahsederken *Mahur Beste*’de bunun gelenek bağlamında nasıl gerçekleştirileceğinin, dikkate alınması gereken noktanın neresi olduğunun açıklamasını yapar. Ona göre “İstanbul, sonuna kadar, sadece marul yetiştiren bir memleket kalmayacaktır, İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihlal programı istiyor, fakat bu realiteler içine maziyle bağlarımız da girer. Çünkü o, hayatımızın, bugün olduğu gibi gelecek zamanda da şekillerinden biridir” (H: 184). *Huzur*’da Mümtaz’ın ağzından duyulan bu sözlere “ Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum” (H: 184) cümleleri eklenir.

Tanpınar realitelerin dikkate alınması gerektiğini söylerken maziye vurgu yapar. Bir millet için mazi, bir realitedir. Modernleşme sürecinde geçmişe sırtını dönmek, onu koparıp atmak her ne kadar hedeflenen bir ideal olsa da bu realiteden kurtulmanın, onu görmezden gelmenin mümkün olmadığı görülmüştür. Bu sebeple Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi değişimin ancak bir sentezle mümkün olabileceği fikrini savunan aydınlar çıkmıştır. Mümtaz'ın 'çöküşün esteti olmamak' vurgusu, onda yaşayan bir şeyler arıyor olması bir çöküş gerçeğini ve bu çöküşte yaşayan şeylerin kurtarılması adına önemlidir. Çünkü her millet oluşturduğu hüviyetin özünü maziden almaktadır (H: 184). Mazide kalan ise gelenektir. Toplumun esas hüviyetinin tohumları gelenektedir "Bir Gün İcadiye'de" şiirinde Tanpınar, "Bugünün rüzgârıyla yıkanan mazi gülü/ Dağılır yaprak yaprak hayalindeki suya/Bir başka gözle bakarsın ömür denen uykuya" (Ş: 56) dizelerinde maziye bugünün rüzgârıyla yıkamak gerektiğini yani onu, günün gerekliliklerine göre yorumlayarak güncellemek gerektiğini söyler. "Onun epistemolojisinde öznenin nefes alıp verdiği ve geçmişi hatırlayarak geleceğe dair tasarılar yaptığı zaman dilimi olarak içinde yaşanılan an önemlidir" (Özcan, 2012: 78). Topluma entegre edilmesi gereken yenilikler, aşılama yoluyla bu gelenek ağacına nakledilirse uyum sağlayarak yaşama imkânı bulur. Bu aşılama hem gelenek ağacını yaşatacak hem de yeniliklere aidiyet kazandıracaktır.

*Mahur Beste*'de geleneğin tüketilmesi, maziden güç alarak yeniden inşa edilememesi durumunda ortaya çıkan hal için Sabri Hoca "bir medeniyet, günün efendisi olmalıdır. Biz artıklerle yaşıyoruz" demektedir "saraydan köylü kulübesine kadar" (MB: 92) Doğu medeniyetinin, yani Tanpınar'ın mensup olduğu Türk toplumunun son sözünü söylemesi gerektiğini düşünmektedir. Bu ifadelerden Tanpınar'ın şehir ve insan adına bir yenileşmenin gerekliliğine inandığı ortaya çıkar. Doğu, şehirde ve insanda son kalan tüm varlığını da ortaya koyacak fakat değişimin gerektiği yerlerde farklı bir terkiibe hazır olacaktır. Günün efendisi olacak medeniyet bu terkiiple vücut bulacaktır. Hiçbir gelişim ve değişime uğramadan asırların içinden çekilip gelen manzara artıklerle, kullanılmış, tükenmeye meyyal yapılarla doludur. Romanda bu konuşmaların geçtiği salonun hikâyesi de ilginçtir. Molla Bey'in İngiliz usulü döşettiği yemek odasındaki avize, yüz elli yıllık hediye bir eşyadır. Zamana tanıklık eden bu avize, evin bir parçası olarak kabul edilmiş Molla'nın abisinin "eşyanın da bizde hakkı var. Bu evde hiç kimse onun kadar yaşamadı" (MB: 92) sözleriyle evin en kadim varlığı olarak yerini almıştır. Bu salon belki de tarif edilen terkiibin küçük bir modelidir: yıllara şahitlik etmiş ve salonla bütünleşmiş bir avizenin altında İngiliz usulü mobilyalar.

*Mahur Beste*'de Sabri Hoca, Doğu'nun serencamını bir benzetmeyle özetler. Molla Bey'in teyzesinin konağı, konaktaki ceviz sandık, ceviz sandığın içine teyzesinin koyduğu sürprizler ve konağın yanmasıyla bütün her şeyin küle dönüşmesinden yola çıkarak Doğu meselesini anlatır:

*İşte medeniyet dediğin bu konağa benzer. Evvela o sandığın mucizesi vardı. Yani rahmetli büyük annenin hoşuna gidecek şeyleri sen farkına varmadan hazırlayan sevgisi... Bu, o medeniyetin yaratıcı tarafıdır ve hakikaten bir mucizeye benzerdi. Her şey adeta hazır gibi bir aranmada bulunur. Her tesadüf, her adım bir mevsim gibi yüklü ve zengindi. Hiçbir arıza bu cömert feyzi tüketmez. Bağdat bitince Kurtuba başlar. O bitince Bursa, İstanbul doğar. En büyük sanat adamından en basit işçisine kadar her kafa, her kol sonuna kadar veluttur. Sonra günün birinde bu yaratıcı taraf ölür. Büyük anne artık yoktur. Konsol, sandık hepsi mucizesini keser. Fakat ev sağlamdır; hayat eskisi gibi devam eder. Sen o hatıralar için yaşarsın. Mucizenin kendisi değilse bile, ondan her yana sinen sır vardır, emniyet vardır. Aradığını bulmasan bile aramanın zevkini duyarsın. Sonra bir an gelir, konağın kendisi yanar. Şimdi enkaz arasında gördüğümüz insanlara benziyoruz. Bir yığın kül, kararmış direk, paslı demir, yer yer tüten duman, is ve çamur içinde işte bulduğumuz şey... Şimdi sen istediğin kadar bu artıklarla yeni bir şey yapmaya çalış; istediğin kadar Şark'ı, eski dünyamızı sev, ona bağlı yaşa; sihirli nefes ortadan kaybolduktan sonra elindeki çer çöp yığınınından ne çıkar? Hatta hatıranda kalan şey bile bir işe yaramaz (MB: 95).*

İsmail Molla, Sabri Hoca'nın bu kafa karışıklığına farklı bir medeniyet tanımıyla cevap verir. Burası Tanpınar'ın geleneğin değişim üzerinde oynadığı rolü açıkladığı bölümdür. İsmail Molla'ya göre, kâmil bir medeniyette dinî unsurlar da dâhil olmak üzere o milletin hayatına girmiş her unsurun kişileştirilmiş, o milletin karakterine bürünmüş olması gerekir:

*En çetin fıkıh meselesini, hazırladığım bir fetva ile hallettiğim bir günün sonunda, evimin kapısında yanlış Yunus'un bir Arapça ile dua eden, abani sarıklı kör dilenciye gıpta ettim. Onu Allah'a daha yakın buldum. Medresede öğrendiğim, tekkede dinlediğim Allah'a değil. Fakat içinde yaşadığım bu hayatın bütün yüksek taraflarını, insanlığını, cevherini kendinde toplayan Allah'a. Anladım ki ikisi ayrı ayrı şeylerdir. Gençliğimde Bağdat'ı, Basra'yı babamla görmüştüm. İhtiyarlığında Mekke ile Medine'de memuriyet verdim. Mısır'a uğradım. Şam'da çocukluğumun iki yılı geçti. Hepsini türbesi, evliyası, kandili, bayramı, namazı niyazı ile gördüm ve daima başkaldığını hissettim. Daima aynı olması lâzım gelen bir ulûhiyetin çehresi benim için değişti. Yavaş yavaş o hale geldim ki bir kandil çöreği, bir ramazan manisi, iyi yakılmış bir mahya, sırtında yamalı abası, elinde keşkülü, değneği, boynunda kaplumbağa kabuğundan, bilmem hangi hayvan kemiğinden tılsımları fakir ve bitli bir dilenci benim için Müslümanlığın tâ 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, Itri'nin tekbiri, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mihraptır (MB: 96)*

Hayata etki eden her unsur kendi kabına uydurulmuş, öz kültürüyle özdeşleştirilmiş olması lazım gelmektedir. Müslümanlık, girdiği memleketin kültürünü şekillendirmekle birlikte kültürlenme sürecinde bir aracı olabilir. Arap ve Mısır şehirlerinin Müslümanlık ritüelleri ile Türklerinki farklıdır. Bu bağlamda anlaşılan bir Müslümanlık için Türk Müslümanlığı kültürel bir aidiyet yükü de taşımaktadır.

*Hususî bir yaşayış şekli, bütün hayata istikamet veren ve her dokunduğunu rahmanîleştiren dinî bir kisse bu terkinin mucizesini yapıyordu. Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofu, hanımının sırtında Lyon kumaşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarîzâde yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lâmba hep Müslümandı (BŞ: 22).*

İsmail Molla'ya göre esas Müslümanlık da budur. Molla Bey bunu şöyle anlatır:

*İki yüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir Müslümanlık. Bu Müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, Itri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu Müslümanlığın çehresi, otuz kırk senede bütün etrafiyla beraber değişir; Ramazan sofrası, camii sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu... Bu Müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akîdeleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manâlarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür, içinde frenk icadı bile girer; fakat manzarası bizim kalır (MB: 96).*

Bu tanımın en güzel temsilini mimarîde görmek mümkündür. İslamiyet'e göre mescidin veya caminin mimarî bir kaidesi yoktur. "Arap ülkelerinde, açıkta büyük kitlenin topluca namaz kılması için, etrafı bir duvarla çevrilmiş ve içinde sadece kible yönünü gösteren bir mihrap olan yerler" (Eyice, 1993: 56) dahi İslamiyet'teki namaz ibadetinin yerine getirilmesi için yeterlidir. Müslümanlığı seçen diğer toplumlar gibi Selçuklu ve Osmanlı mimarîsi de dinî bir unsur olan mescidin yapımına kültürünü, geleneğini, estetiğini katarak özgün bir üsluba ulaşır. Süleymaniye, Sultan Ahmet, Bursa Ulu Cami, Sivas Divriği Cami, Alaattin Cami ve Osmanlı-Selçuklu geleneğiyle inşa edilmiş bütün camiler, mescitler, türbeler ve diğer dinî yapılar dinî vazifenin yerine getirildiği bir mekân olmakla birlikte bir milletin mazisini de, kültürünü ve estetiğini de yansıtan yapılardır. İşlevsel olarak bir ibadet amacının yerine getirilmesinin sağlandığı mekân olsa da bu camiler sanatsal üslubun konuştuğu, bir devrin estetiğinin yansıtıldığı eserlerdir. Süleymaniye'yi, Süleymaniye yapan, Yahya Kemal'e "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirini yazdıran, onu "hendeseden bir abide" olmanın ötesine taşıyan bir milletin kimliğini, tarihini ve estetiğini yüklenmiş olmasıdır. Evrensel bir dinin ibadet mekânı olan mescidin gelenekle birleştirilerek, kendi kimlik unsurlarıyla yoğurularak özgün bir hüviyet kazandırılmasına örnektir bu yapılar. Çeşmelerin mimarîsi de bunun örneğini verir. Suyun halka ulaştırılması vazifesini yüklenmiş olan çeşmeler aynı zamanda özgün birer mimarî örneğidirler. Ayrıca şehirde çeşme inşası hayrat yapmanın bir yolu olarak görülmüş, maddî durumu iyi olan veya iyileşen herkes mahallesine çeşme yaparak sadakasını vermeye gayret göstermiştir. "Osmanlı toplum geleneğine göre, imkânı olan herkes bir hayır eseri yaptırır, buna gücü yetmeyenler bir mektep veya camii tamir ettirir, bunu da yapamayanlar hiç değilse bir çeşme yaptırırdı" (Öztürk, 2009: 218). Bir ihtiyacın karşılığı olan çeşmeyi bir milletin yardımseverliğini yansıttığı bir unsur olarak kullanması, çeşme yapımına onun kendi damgasının vurmasının şeklidir. Aynı şekilde Boğaziçi'nde taşımacılık işlevini yerine getiren kayıklar da gelenek damgasının basıldığı unsurlardır. Hem süslemesi hem de kendine özgü bir davranış kalıbının geliştirilmesi bakımından kayık, millî

bir unsur olur. Kayığa binme, kayıkta bulunma, kayıkçıyla iletişim, kayık refakatçisi gibi unsurlar özel adab-ı muaşeret kurallarına tabidir.

Ramazan gelenekleri, dinî bir vecibenin kültürel yapıya dâhil olmasına örnek olarak gösterilebilir. Ramazan ayını kendi geleneksel unsurlarıyla bezeyen toplum onu kendi kültürünün içinde harmanlar. Böylece Ramazan, yalnızca dinî bir vecibenin yerine getirildiği bir ay değil, geleneksel hayatın sergilendiği bir zaman dilimi olur. Tanpınar'ın “*bu Müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür*” (MB: 95) diye sorduğunun bu terkip olma ihtimali yüksektir. İsmail Molla “*bu milletin hayatına bağlıyım*” sözüyle, içinde bulunduğu hayatın realiteleri doğrultusunda özdeşleştirdiği her şeyi kabul ettiğini göstermektedir. Tanpınar'daki, Yahya Kemal'in çizgisi gibi kültür Müslümanlığıdır. “*Müslümanlık, Tanpınar'da da görüleceği üzere, bütünüyle estetik bir kategoridir. Toplumsal kimliğin bir parçası oluşu estetik bir gerçekliğin içinden geçerek anlaşılabilir.*” (Kahraman, t.y: 609). Estetiğin oluşumun ise din önemli bir etkidir. Dinî mensubiyeti olan toplumlarda din hayat üzerinde önemli bir şekillendiricidir. Hayatın bütün alanını kaplayan din, toplum üzerinde genel bir etkiye sahiptir. “*Her din bir yaşama biçimi, bir gündelik hayat, bir kültür, bir zihniyet üretir*” (Dellaloğlu, 2012: 22). Toplumsal hayat pratikleri, mimarî, eğlence ve giyim tarzı çoğu zaman din eksenli şekillenir. Dini, Tanpınar'ın tabiriyle ‘mücerret’ olmaktan çıkaran hayattaki bu yansımalarıdır. Tanpınar'ın devam fikrinde aradığı bu yansımalar doğan oluşumlardır. O; din, coğrafya, etnik aidiyet veya başka türlü etkenlerin bir araya gelerek oluşturduğu bir terkipten bahseder. Toplum tarafından içselleştirilmiş, kabul görmüş, hayata yerleşmiş her unsur, kökenine bakılmaksızın, millî kabul edilir. Geçmişten gelen etkinin devam ettirilmesi, unsurlar ve göstergeler farklı olsa da, esas olandır. Geçmişin ve geleneğin önemsenmesi, aradaki bağın sürdürülmesi dikkat edilmesi gereken noktadır. Tanpınar'ın değişim ve devam paradoksuna sunduğu çözümün özeti budur. Zira gelenek canlıdır. Kullanılmayan, ihtiyaç duyulmayan unsurlar atıldığı gibi yeni eklemeler olabilir geleneğe. Yüzyıllar boyunca bir sorun teşkil etmeyen bu işleyiş, modernizm gibi dışsal bir etkiyle ve keskin bir ifadeyle engellendiğinden dolayı gelenek bir sorunsal olarak ortaya çıkar. Gelenek tasfiye edilmeli mi sorusuna cevap bulmaya çalışan Tanpınar'ın çözümü buradadır. Gelenek sorun değil çözümdür ona göre. Uygun olduğu şekliyle Batılılaşmanın yolu geleneğe geçer. Batılılaşma unsurları geleneğe harmanlandığında ne iğreti duracaktır ne de aykırı. *Mahur Beste*'de Sabri Hoca'nın “*artıklarla yaşıyoruz*” sitemi Tanpınar'ın arayışı; İsmail Molla'nın fikirleri ise onun buluşudur. Tanpınar çözümünün ve inancının özetini yine İsmail Molla'nın ağzıyla söyler: “*Benden yüz sene sonra şartlar o kadar değiştiği, unsurlar o*

*kadar tanınmaz şekle girdiği halde bu memleketin hayatını yine bugünün devamı yapacak olan bu damgadır” (MB: 98). Görünüşe göre henüz yüz yıl bile olmadan Türk toplumu sözü edilen damgayı kaybetmiştir. Birçok değişim olmuş, yenileşmeler çok hızlı gerçekleşmiş ve Tanpınar’ın sözünü ettiği damga vurulamadan memleketin çehresi değişmiş; önce dış görünüşü değişen memlekette halk da zamanla bu yeni hale uyum sağlamıştır. Kısacası milletin kişileştirerek bünyesine katması gereken yenilik hareketleri, milleti kendine uydurmuş, özünden uzaklaştırmıştır.*

Toplum yapısına dâhil olan yeniliklere geleneğin damgasını vurmasına vapur örneği gösterilebilir. Her ne kadar kayıkçıların protestolarına maruz kalmış olsa ve realitede kayık gibi köklü bir kültürün yok olmasına sebep olmuşsa da vapur, kültürel hayatta kendine yer bulur. 1850’li yıllarda başlayan vapur seferleri, vapur yolculuğu kültürünü doğurmuş, şehrin kültürel dokusuna tamamlayıcı ek bir unsur olmuştur. Kayık ise, vapura rağmen uzun süre eski ihtişamını sürdürür.

Türk modernleşmesi sürecinde yeniyi kurarken eskiden kopmama anlayışının Tanpınar’da teorik zemine oturtulduğunu söylemek mümkündür. O, değişimin yönünü ve derecesini tayin ederken bağlı olunması gereken temel unsurların tek tek tespitine çalışır. Tanpınar, eşyaya bakarken onun taşıdığı anlamı, tarihi, amacı, aidiyeti görmek kaygısıyla bakmaktadır. Ona göre bir eşya yalnızca ham maddesinden ve kullanım amacından ibaret değildir. Tanpınar, özellikle kültürel anlamda eşyanın taşıdığı değere önem verir. Beyazıt camiinden çıkıp ‘dolambaç’ yollardan bir Osmanlı kültürü olan Bedesten’e Bitpazarı kapısından giren Mümtaz orada eski İstanbul ve gizli Anadolu’yu bulmaktadır. Dolambaç yollardan geçerken açık bir dikkatle gözlem yapan Mümtaz, bu iki nokta arasını karşılaştırır:

*Öbür taraf çok taklit ve baştan savma olmak üzere bugündü; ancak küçük tezgah ve imalathane işlerine, ucuz gümrük eşyasına, taklit modalara rastlanırdı. Halbuki Bitpazarı ile Bedesten’de, dikkati açık olursa, daima şaşırtıcı bir şey bulurdu.*

*Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan içimize yerleşmeden yanaşmayan iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla gerçek debdebe veya artığı... Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkanların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. (H: 46).*

Mümtaz’ın Bedesten’de gördüğü tam bir kültür ve medeniyet şölenidir. Bu manzara tarihin derinliklerinden mevcut coğrafyada tüm yaşanmışlıkların resmedildiği gerçeküstü bir tablo gibidir:

*Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devre değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski hal*

*ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemler, süsler, hülâsa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı” (H: 46).*

Bedesten'deki geleneksel halı ve kilimlerin nerede dokunduğunun hatırlanmayacak, hatırlamaya gerek olmayacak bir ayrıntı olduğunu belirten Tanpınar, bu halı ve kilimlerin kişinin bilincinde işaret ettiklerinin önemine odaklanır. Önemli olan Mümtaz'ın, kendi kültürüne ait olduğunu hissettiği ve ona bunu hissettiren halı ve kilim desenlerini günlerce hatırlayacak olmasıdır. Tanpınar'ın 'iradeyle değiştirilen şeylere kendi damgasını basmak' olarak adlandırdığı değişmezliğin pratiği bu 'halı ve kilim' önermesinde görülebilir.

Tanpınar'ın *Huzur* romanında yaptığı mekân tasvirlerinde dönemin kültürünü ve hayat tarzını görmek mümkündür. Diyaloglarda veya iç monologlarda tartıştığı medeniyet ve insan meselesiyle dönemin içinde bulunduğu durumu geçmiş ve gelecek bağlamında vermesinin yanı sıra; Tanpınar, mekân tasviriyle romanın arka plan dekorunu en ince ayrıntılarıyla okuyucuya sunmaktadır. Mümtaz'ın sokağa yeni bir gözle bakarken gördüğü evin karşısındaki cami ve alçak duvarından sarkan incir ağacı İstanbul'un ara sokak manzaralarından biridir: *“Evin karşısındaki camiin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vaat edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu” (H: 20).* Camiin kapısında duran çocuğun incir ağacına yapacağı hücumu düşünmesi Mümtaz'ı yirmi sene öncesine götürür: *“ ‘Ve yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman cami böyle değildi...’ Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı: ‘Ne de mahalle...’ (H:21).* Mümtaz'ın seneler sonra dahi aynı yerden aynı noktaya bakabilmesi, orada çocukluğunu görmesi ve çocukluğundaki hisleri yeniden yaşayabilmesi, modern şehir koşullarında nadir yaşandığından dolayı, önemlidir. Yirmi sene öncesinin çocuk zihniyle yirmi yedi yaşındaki Mümtaz'ın zihni aynıdır; değişmemiştir. Aynı arzular duyulur ve aynı hareketler sergilenir. Fakat mahalle ve cami yirmi sene öncesinden farklıdır. Eskimişliğin ve geçmiş zamanın izlerini üzerinde taşımaktadır. Tanpınar'ın kültürel değişime baktığı nokta buradaki 'değişmeyen'dir. Onun tasavvuru zamanın değişimini üzerinde biriktiren fakat özünü yitirmeyen bir kültürel terkiptir. Tanpınar'ın *“devam etmesi lazım gelen bu türkü”* dediği ve basılması gereken “damga” bu hafıza ve hatıra silsilesidir. Mümtaz'ı bu düşüncelere götüren Elâgöz Mehmetefendi Camii'nde Mümtaz'ın çocukluğu durmaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in *çocukluğu[n]a giril[en]* (SD: 20) Elâgöz Mehmetefendi Camii, *Huzur*'da da Mümtaz'ın çocukluğunu muhafaza eder. Onun tüm çocukluk hatıraları ve

terbiyesi bu camide teşekkül etmiştir. Elâgöz Mehmetefendi Camii, “*zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatan*” (YG: 199) mimarî yapılaradır. Bu camide Cemal’in çocukluğu zincirin bir halkası, Mümtaz’ın gençliği ise devamında gelen diğer halkasıdır. Her ne kadar *Sahnenin Dışındakiler* romanında bu caminin akıbeti yıkım olarak verilmişse de *Huzur*’da Mümtaz’ı da büyüten bir yapı olarak romanda yer alır. Tanpınar’ın, *Huzur* romanını *Sahnenin Dışındakiler*’den önce yazdığı düşünülürse caminin *Huzur*’da yer aldığını gözden kaçırmış olmalıdır. Zira sosyal zaman olarak daha ileri bir tarihi anlatan *Huzur*’da, daha evvel bir tarihi anlatan *Sahnenin Dışındakiler*’de yıkılmış olan aynı adlı bir yapının olmaması gerekir. Bu uyumsuzluk anakronik bir durumu doğurur. Her ne kadar Elagöz Mehmeefendi Camii *Sahnenin Dışındakiler*’de yıkılmış olarak verilmişse de *Huzur*’un olay mekânı da Elagöz Mehmeefendi Camii’nin etrafında kurulmuş olan mahalledir. Cami de hala ayakta. Mümtaz, bu caminin avlusunda Nuran’ın çocukluğunu, kendinin de gençliğini görmektedir. Bu yapı sayesinde geçmiş zaman ve şimdi bir arada hissedilebilmektedir.

Birbirinden uzak zamanların aynı anda, üst üste yaşanabilirliği fikri, kaynağını Bergson felsefesinden alır. “*Bergson felsefesinin merkezinde yer alan ‘duree’, geçmişin devamlı gelişmesi diye tarif edilebilir. Sürekli birbiri üzerine yığılmak suretiyle büyüyen geçmiş, kendini otomatik bir şekilde korur. (...) Bergson’a göre şuurun ilk anlamı, geçmişin ‘hal’de muhafazası anlamına gelen hafızadır*” (Ayvazoğlu, 2013: 229-230). Tanpınar’ın devamlılık fikrinin kaynağı Bergson’un zaman anlayışıdır. O, devamlı olarak eklenerek büyüyen, gelişen ve yenilenen bir birikimin taraftarıdır. Yahya Kemal’in uzama, sürüp gitme (Doğan, 1990: 525) anlamındaki imtidat söylemini “*devam ederek değişmek, değişerek devam etmek*” şeklinde ifade eden Tanpınar olur (Ayvazoğlu 2013: 230). Tanpınar’a göre değişimin anlamı oldukça geniştir. Ona göre geleneğe her şey dâhil olabilir. Devam etmenin anlamı ise geleneğe dâhil olan ‘her şey’e milletin kendi damgasını vurmasıdır. “*Ne kadar değişirsek değişelim, yapacağımız her yeni şeyde bu memleketin kendinden gelen bir damga olacaktır, onu doğuracak olan bu anadır*” (MB: 98). Dinî unsurları kendi kültürel kodlarına göre şekillendiren; kendine has Ramazan geleneği üreten, eşsiz cami mimarîsi oluşturan öz, kendine dâhil ettiği her şeye bu özün damgasını vurmali, kendine göre şekillendirmelidir. Ancak bu şekilde değişimle birlikte devam da mümkün olur.

*Huzur* romanında norm karakter İhsan ve kart karakter Suat’ın diyalogunda gelenek bağlamında yenileşmenin şifrelerini veren Tanpınar, yeni ve eski tartışmasında akla takılabilecek soruları da dile getirerek tatmin edici cevaba ulaşmaya çalışır:



– (...) Kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni bir hayat kurmaya çalışacağız. Hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şekli alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karışmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda biz istiyoruz diye teşekkül etmez. O hayatın içinden fıskırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz şarkın en klasik zevkli millettiz. Her şey bizden bir devam istiyor.

- Eskiye devam ettirdikten sonra, yeni hayat şekli aramak ne için?
- Hayatımızın henüz şekli yok da onun için! Zaten hayat tanzim edilmeğe muhtaçtır. Hele asrımızda.
- O halde maziye tasfiye ediyoruz?...
- Elbette... Fakat icap eden yerlerde. Ölü kökleri atacağız; yeni bir istihsale gideceğiz; onun insanını yetiştireceğiz...
- Bunu yapmak için nereden hız alacağız?
- İhtiyaçlarımızdan, yaşama irademizden; zaten hıza değil, derse ihtiyacımız var. Bunu da realite bize verir, müphem ütopyalar değil!... (H: 99)

Norm karakter, “herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir, romanda belli bir fonksiyonu icra eder” (Harvey, 2010: 181). Kart karakter ise “tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir” (Harvey, 2010: 182). İhsan yol gösterici ve tamamlayıcı rolüyle bir norm karakter olur ve eski-yeni tartışmasında açıklayıcı önerilerde bulunur. Suat ise meseleye eleştirel açıdan bakan kart karakter olarak roman boyunca çatışmaları besleyecek vasıflarla donatılarak tek tip bir kişileştirme ile tanıtılır

‘Ölü kökleri atmak’ Tanpınar’ın yenileşme tasavvurundaki kilit kavramlardan birisidir. Tanpınar, Doğu ve Batı’ya bütün komplekslerinden ve önyargularından sıyrılarak realiteler ışığında yönelmeyi tercih eder. Ona göre doğal kültürel seleksiyonun bir parçası olarak ölmüş, çürümüş olan kökleri elde tutmanın bir anlamı yoktur. Yeni insanı inşa ederken realist bir tavır benimseyerek, zorlamalara girmeden ‘akıllıca’ bir yol izlenmelidir. “Bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş şekli, yeni insan” (M: 239). Anlamli yeniliğe açık olmak, kültüre sahip çıkmak adına hayatı zorlaştıran ısrarlara girmemek, yeni insanı yetiştirme fikrine açık olmak Tanpınar’ın benimsediği yenilik fikrinin özelliklerindedir. Ona göre bir yeniliğe ve yeni insana ihtiyaç vardır; fakat bu yeni insan toplumun içinde yetişmelidir. Yenilik, “Türk toplum yapısına uygun bir tarzda gerçekleştiği ölçüde ‘Aklı’ (rasyonel) olacaktır” (Yavuz, 1998: 53) Bu ithal bir yenilik değil, yerli bir terkip olmalıdır. Tanpınar’a göre eskinin, realitede ‘eskimiş’ olan ile bağlantısının koparılması gerekmektedir. Tıpkı *Huzur*’daki Sabiha Hanım’ın “kopan, kaybolan, yıkılanla alakası” (H: 110) olmadığı gibi. Maziden beslenerek yeni dünya şartlarına uygun bir yenilenmenin sırrı aranmaktadır *Huzur*’da. Mümtaz, Nuran’a bu sırrın bir kıvılcımını verir. Yeni bir hayat lazımdır. “Fakat sıçrayabilmek, ufuk değiştirebilmek için dahi bir yere basmak lazım. Bir hüviyet lazım. Bu hüviyeti her millet kendi mazisinden [alır]” (H: 184). Eğer İstanbul’un üretim merkezi olması durumu kaçınılmaz bir realite ise

İstanbul'un mazisi, tarihi de bir realitedir. İstanbul yeni bir şekil alırken geleceğini şekillendirecek olan mazisinden güç alır, almalıdır. Şehrin ruhuna işlemiş kültür ve tarihin üstünü örtmek İstanbul'un geleceğini silmek demektir. Maziyle bağları koparılarak yenilenen İstanbul, yeni yepyeni bir şehir olur belki ama ona 'kendi' aidiyetini verecek hususiyetlerden mahrum kalır. Boşlukta, köksüz-ruhsuz bir yapı olarak kalır. Nuran'ın hünkâr köşkünü/Sarı Köşk'ü gezerken “*tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik*” (H: 137) diyerek duyduğu koku, maziden kopuk olarak inşa edilmiş bir şehirde kaybolmaya mahkûm olur. Şehir maziden gelen, üst üste yığılmış zamanları barındıran kokusuyla, rengiyle, mevsimiyle hüviyetini kazanır. Ve bu kokuda, renkte tarihin izi vardır. Erguvan ağaçlarının tatlı rengiyle sarılan Boğaz, ağaçların arasında tarihin dokusu veren mimarî ve yaşanmışlıklar İstanbul'un bahar hüviyetidir.

### 1.2.2.1. Türbe Geleneği

Türbe, “*İslâm coğrafyasında tanınmış şahsiyetlerin mezar anıtları*” (Orman, 2012: 264) olarak tanımlanabilir. Türbe geleneği ölen devlet erkânının mezarının anıt şeklinde inşa edilmesiyle ortaya çıkar. İslam coğrafyasında ilk türbe örneği bir Abbasî hükümdarı için annesinin mezar yaptırmasıyla verilmiş olur (Orman, 2012: 264). Osmanlı'nın son dönemlerine geldiğinde türbe artık şehirde tanınan tüm manevî şahsiyetlerin vefatından sonra inşa edilen bir yapı olur. Genellikle adına inşa edilen caminin yanı sıra söz konusu veli zatın türbesi de yapılır. Hatta bu çemberin mahalle ölçeğine kadar daraldığı olur. Mahallenin manevî şahsiyeti, mahalle camisine ve mahalleye adını verebilmektedir. *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında Elâgöz Mehmetefendi Cami mahallenin merkezindeki figürdür. Mahalleye ve mahalle camisine adını veren bu zatın aynı şehir sınırları içinde bir de türbesi bulunmaktadır. Elâgöz Mehmetefendi'nin türbesi Eyüp'tedir (H: 21). Orada, adına bir cami daha vardır. Türbelerin şehirde sayısı çoğaldıkça, anlamı da genişler. Türbe artık yalnızca mezar inşası değil şehrin manevî dinamiklerinden birisi olur. Yaşarken şehirlinin ruhunu besleyen manevî şahsiyetler, vefatlarıyla da şehirliye dinamik bir miras bırakırlar. *Huzur*'da Mümtaz, Sümbül Sinan türbesinin şehirdeki anlamını ve rolünü açıklarken türbeyi şehirli halkı hayata bağlayan bir rabıta olarak görür. Şehrin realitelerinden birisi de bu manevî bağıdır. Değişim sürecinde teknolojik gelişmelerin yanı sıra halkın beslendiği diğer kaynakları da dikkate almanın gerekliliği ifade edilmektedir. İstanbul'un manevî ve tarihî yerleri halkın ruhunu besleyen, onları ruhen diri tutan membalardır. Sümbül Sinan türbesinin bile tek başına yaydığı hayat veren etki dramatiktir:

*Türbe mimarisizdi ve içinde dört asır hayata yattığı yerden tesir etmiş bir ölü vardı. Duvarlarına parmaklıklarına eller sürülüyor, dualar ediliyordu. Hastaları iyileştiriyor, ümidi olmayanlara ümit kapıları açılıyor, dünyaları yıkılmış olanlara ölümün ötesinde ışıklar gösteriyor, sabır, feragat, tahammül öğretiyordu (H: 203).*

Hem dünyaya hem ötesine tesir eden bir güç, şehir halkının manevî dinamiği olarak onları dinç tutmaktadır. Camiler, tekkeler ya da türbeler İstanbulun kökleri derinlerde olan ruhsal destek merkezleridir. Mümtaz, ıstıraplar içinde İstanbul sokaklarında amaçsızca dolaşırken Yavuz Selim Camii'ne kadar gelir. *“Camiin biraz ilerisinde[dir]. Bir an bu eski camiin serinliğinde kaybolmak iste[r]” (H: 242)*. Mümtaz, bu sıkıntılı zamanında camiye sığınmak arzusu duyar. Eski caminin serinliği Mümtaz'ın ıstıraplı ruhunu çağırılmaktadır. Her köşesinin manevî bir kalkanla korunduğu İstanbul, hala tesiri devam eden geçmiş zamanın yüce şahsiyetlerinin levhalarıyla doludur. Bu şehirde manevî şahsiyetlerin ölüsü, dirisi kadar hatta daha kuvvetle tesirlidir. Bursa'ya da özünü veren, tarihî şahsiyetlerin oradaki yaşantısı olmuştur. Cem Sultan'ın Bursa'daki hükümdarlık girişimi her ne kadar başarısız olmuş, tarihte tatsız bir olay olarak kalmışsa da o, Bursa'nın tarihidir ve ona özünü verenlerden biridir. *“Onların ölüsü, yüzlercesi, binlercesi ile beraber Bursa'yı yapmışlar[dır]” (H: 260)*. Yahya Kemal'in “biz ölülerimizle birlikte yaşarız” ifadesindeki mana, *Huzur* romanında yer yer hissedilmektedir. *Huzur*'da Mümtaz'ın şehirdeki ölümlerin ve ölümün tesiri üzerine düşünceleri ölümlerle birlikte yaşamının manasını anlamlandırma hareketi olarak görülebilir. Nitekim Nuran'la Mümtaz, Kocamustafapaşa'da Sümbül Sinan türbesine geldiklerinde Nuran, oranın manevî atmosferinde, onun hâlâ çınarın altında yaşadığı hissine kapılır. Sümbül Sinan'ın türbesine türbedarlık yapan *“ağacın muhafazasına gösterilen itina, bu ölüm bahçesine, büyük sanat eserlerine has bir derinlik veriyordu[r]” (H: 203)*. Ölüm, Osmanlı şehirlerinde bir çeşit merteye değiştirmektir. Sümbül Sinan ve Merkez Efendi gibi veliler, öldüklerinde başka bir surette şehirdeki vazifelerine devam ederler. Mümtaz, yaşanan medeniyet karmaşası devrinde *“medeniyet çöküntüsü yetimlerinin” (H: 204)* yegâne yardımcısının bu türbe sahiplerinin olduğunu söyler. Sümbül Sinan ve diğerleri bilhassa önünde ölümden başka aşama kalmayan yolun sonundaki ‘sefil’ haldekilerin yardımcısıdır. Romanda olay örgüsü içinde Mümtaz'ın açıklamasını örnekleyecek bir karakter belirir. Yaşlı bir kadın türbeye yaklaşmakta hasta ve bakımsız haliyle Sümbül Sinan'a dua etmektedir. Mümtaz *“Sümbül Sinan şimdi onun ruhunda konuşuyor, ona büyük sükûnetler vaat ediyor. Hiçbir şey yapamazsa, hayattan öteyi onun için süslüyor” (H: 205)* der. Şehirde ölümler, şehirlie hayatın mahiyetini öğretici konumdadırlar. Ölüm ve hayat iç içedir. Hatta ölüm ve ölümler, hayatın anlamlandırılmasında şehirlie yardımcı olmaktadır. Fizikî bir yok oluşun daha etkili bir varoluşa dönüşümü görülmektedir.

Tanpınar, türbeleri şehrin manevî dinamiği olarak görmektedir. Ona göre hayattayken şehirdeki ruhanî havayı besleyen şahsiyetler, ölümlerinden sonra da şehre hizmet etmekte devam etmektedirler. Şehirli ile şehrin ruhaniyeti arasında bir köprü olan türbeler, Tanpınar’a göre hayatın yardımcılarıdır.

### 1.2.2.2. Mezarlıklar

Osmanlı şehirlerinde mezarlıklar, şehrin bütünlüğüne katkıda bulunan yapılardır. Şehir halkına tarihî geçmişi hatırlatan ve şehirliye kendi faniliğini gösteren bu yapılar, şehir hayatında bütünlüğü sağlamaktadırlar. Sona ermekte olan hayatı hatırlatan mezarlıklar, kişiye verdiği tevazu ve merhamet hissiyle şehrin soğuk havasını dağıtır. Yahya Kemal, mezarlıkları toprak aidiyeti olarak görür. Yahya Kemal’e göre bir yerin vatan olmasının delili mezarlıklardır (Tökel, 2009: 164). Bir toprağın vatan mesabesinde görülebilmesi için mezarlığının olması gerekir. Yani bir yerde mezarlığın olması, orada yaşayanlar adına “biz buradaydık, burada yaşadık ve buraya ebedî kalacak bir tohum bıraktık” demektir. Mezarlıklar, vatanın vatan olabilmesi için verilen kurbanların nişanesi konumundadır. Kabirler “vatanın tapusudur” (Tökel 2009: 168). Tanpınar da fetih şehitlerinin mezarlarını İstanbul’un tapusu olarak görür: “*Hemen her yerde, çoğu surların etrafında olmak üzere, fetih şehitlerinin mezarları vardır. Bunlar Türk İstanbul’un tapu senetleridir*” (BŞ: 45). Mezarlıklar, şehirlinin o topraklardaki tarihî varlığının nişanesidir. Şehit verilen, mezarlık kurulan şehirlerde, artık o millet varlığını toprağa dikmiş, kalıcı hale getirmiş olur.

Modern hayatın felsefesindeki tüketim anlayışı, ölüm yani maddî hayatın son bulması fikrini göz ardı eder. Yaşadığı hayattan hiç ayrılmama fikrine göre hayatî kaynakları tüketme arzusunun diri tutulması adına modernizmde ölüm görmezden gelinir. “*Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder*” (SAE 56). Modernizmde maddenin varlığı, devamlılığı esastır. Uhreviliği hatırlatacak ya da maddiyatın değerine hanel getirecek her türlü fikir uzak tutulmaktadır. Rasim Özdenören, *Kent İlişkileri*’nde ölüm fikrinin kentlerden uzaklaştırılmasının etkilerini şöyle anlatır:

*Mezarlıklar kentlerin dışına taşınmakla kalmadı, cenazeler de arabalarla ve hızla önümüzden geçip gidiyor. (...) [hâlbuki eskiden] cenaze alayı çarşıdan geçerken hemen bütün esnaf bir şekilde cenazeye katılırdı. ‘Allah rahmet etsin! Mekânı cennet olsun!’ gibi dualarla herkes tabutun taşınmasına yardımcı olurdu. Hemen her gün tekrarlanan bu olay, ölümü insanların gözünde munisleştirir, insancılaştırır; daha da önemlisi insanın kendisini irdelemesine fırsat sağlardı (Özdenören, 2011: 184).*

Mezarlıkların şehirlerden uzaklaştırılması, şehirlerin munis, mütevazı, insancıl havasını bozmuş; şehirler artık daha soğuk ve donuk, daha katı bir çehreye bürünmüştür. “*Ölümü*

*manevî bir istirahat gibi gösteren” (Beyatlı, 2014: 6) Osmanlı şehirlerinin mezarlıkları, hayatın sona erme gerçekliğini kabul edilebilir hatta arzulanabilir hale getirir. Tanpınar’a göre hiçbir millet ölüme “bizde aldığı ehlî yüzü verememiş, onun korkunç realitesini, bizim kadar yumuşatamamıştır” (BŞ: 117). Osmanlı şehirlerinde mezarlıklar, sadece hayattan göçen insanları gömmek ve arada anmak için yer belirlemek vazifesinin ötesinde bir anlam taşır. Mezarlıklar, mezar taşları sayesinde hala hayatta olanlarla konuşur, onlarla hasbihal eder ve adına dikildiği kişinin hikâyesini anlatır. Mezarlığın kendisi ise şehir hayatından kimlerin gelip geçtiğini ve onların hatırlanması gerektiği hakkında konuşur. Hayat kadar ölümü de doğallaştıran mezarlıklar, şehirlinin ölümü bir yokluk ve kopuş olarak görmesinin önünde bir engeldir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın “Göksu deresinde, Kanlıca yolunda öyle eski mezarlıklar vardı ki, bunların ruhları daha hâlâ canlı gibi, geceleri hâlâ sönmemiş mumları kendi kendilerine yanmış gibi görünürdü” (Hisar, 1997: 11) cümlelerinde ölümle hayatın iç içe geçişi görülebilmektedir. Acıbademdeki Köşk hikâyesinde başkarakterin huzuru ve hayal dünyasını bir mezarlıkta bulması Hisar’ın hatıralarını destekleyen önemli bir ayrıntıdır: “Evin bu saatlerde büründüğü o garip sessizlik içinde, büyük, ağır gölgeli, bazen derinliklerine Karacaahmet serviliklerinden sızan akşamların tortulandığı aynalara bakarak kendime masallar uydururdum” (Hk: 230). Başkaraktere uydurduğu masallarının ilhamını veren mezarlıkların yansımalarıdır. Karacaahmet serviliklerinden kendi masal dünyasına erişen başkarakter, kendini hülyalara salmaktadır. Ben anlatıcı konumundaki isimsiz karakter serviliklerin gölgelerinde bir nevi hayat bulmaktadır.*

Mezarlıkların ruhaniyetini kaybedişi, hatta bilinçli bir tasfiyeye maruz kalışı modernizmle birlikte gerçekleşen bir durumdur. Modernizmin yokluk ve mahrumiyet kavramlarına olan uzaklığı, sahip olma davranışını temel alması, sahip olanın tadını kaçırarak her şeyden uzak durmasını gerektirir. Böylece ölümü, maddiyatın bitişini hatırlatan, kişiyi manevî bir iklime çağırarak mezarlıklar modern kentlerde gözlerden uzak yerlere taşınır. Osmanlı şehirlerinde eski mezarlıklar da modernizmin geleneğe karşı takındığı sert tavır neticesinde alil bırakılmıştır. Tüm eski yapılara yok olma kaderini biçen modernizmin bu tavrından eski mezarlıklar da nasibini alır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Tanpınar, yok olmaya yüz tutan bir cami ve caminin mezarlığının başına gelenleri anlatır. Romanda “kendisini tutan son duvar parçası da koptuğu için olduğu yerde” (SAE: 53) asılı duran parmaklığı söküp satarak otuz lira karşılığında paraya çeviren Hayri İrdal, bu tavrı ile mazisine ihanet ettiğini düşünür (SAE:54). Zira İrdal, çocukluğunda annesinin hastalığını iyileştirmesi için dua ettiği bu yapıya karşı hissettiği manevîyatı kaybetmiş, onu gerçek

anlamıyla bir meta olarak kullanmıştır. Dört sene sonra ise bir antikacıda gördüğü bu parmaklığı dört yüz yetmiş liraya satın alır. Çünkü eşya artık müzeliştir. Kıymetlenmiştir. Günlük hayatın içinde kıymeti bilinmeyen; yıkılmaya, yok olmaya terk edilen bu parmaklık eski hayatın bir figürü konumuna geldiğinde değeri otuz kat artmaktadır. Bu mukayese yalnızca parasal değer üzerinden yapılmaktadır. Oysa parmaklığın manevî değeri iki durumda da olması gerekeni bulamaz. Zira parmaklık ne bir demirden ibarettir ne de müzeli bir eşyadır. Bu parmaklık, Kahvecibaşı Camisi'nin mezarının duvarına ait bir parçadır. Değeri bu bina ve bu ortamla bütünleşiktir. 'Eski'nin içindeyken değeri olmayan, oradan çıkınca eskiyi hatırlatan bir eşya mesabesinde görülen parmaklık her iki durumda da hakir görülür. Hayri İrdal, yıkık olan Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığından evine getirdiği parmaklıklarla ilgili yaptığı iç muhasebesinde kendini aklamaya çalışır; fakat o da yaptığı tahribatın farkındadır:

*Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığının parmaklığını evime getirdiğim, hususi hayatıma mal ettiğim için beni belki ayıplayacak olanlar bulunur. Şüphesiz bundan ben de az çok müteessirim. İşin içinde insanı rahatsız eden bir taraf var. Fakat düşününce kendime teselli imkânları da bulmuyor değilim. Evvelâ ne medrese, ne cami artık ortada yoktur. Binaenaleyh parmaklığı mutlak surette iadeye mecbur olduğum bir sahibi mevcut değildir (SAE: 55)*

İrdal'ın kendini aklama argümanı artık cami ve medresenin ortada olmayışıdır. Farkındalığı ise “vâkıa bu parmaklığı yerinden sökmüş olmakla bu binanın toptan ortadan kalkmasına biraz da ben sebep olmuş olabilirim” (SAE: 55) cümlesinde ortaya çıkar. Bu cümlelerin devamında artan ironik üslup ise İrdal'ın aşırıldığı parmaklıklarla ilgili duyduğu vicdanî rahatsızlığın boyutunu ifade etmekte yeterlidir. İrdal, tesellisini yıkılan bu “harap” binaların yerine yapılan apartmanlarda bulmaktadır. Apartmanların modernliği, mahalleye kattığı yeni hava Hayri İrdal'ın vicdanını rahatlatan unsurlardır: “Kaldı ki, bu harap binanın yerine yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt âdetâ şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern mimarîyi, modern konforu seviyorum” (SAE:56) Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını değerlendirirken üslubun ve anlatımın ironikliğini unutmamak gerekir. Romanda Tanpınar'ın ironik ifadeleri tersten okuyarak yorumlanmalıdır. Zira burada İrdal'ın vicdanını rahatlatmasını sağlayan apartmanlar aslında Türk toplumunun o dönemde kanayan yarasıdır. Yıkılarak yok edilen kültürel yapıların oluşturduğu tahribatın yanı sıra onların yerine getirilen ucube yapılar tarih ve kültür bilincine sahip insanların vicdanlarını kanatan girişimlerdir. Fakat bazı ekonomik ve siyasi kaygılar, kültürel yapıların yıkımının meşru görülmesine sebebiyet vermiştir. İhtiyaç ve menfaatlerin ön planda tutulduğu bir dönem olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısı, bu tür yıkımların sık görüldüğü zaman dilimidir. İrdal da, menfaat

bulamadığı, yakılan onca muma ve adaklara rağmen annesinin ölümüne engel olamadığı için Kahveci Salih Ağa'nın ruhaniyetine kızgındır. Onun menfaatlerine hizmet etmediği için yok olan mezarlık ve “*o canım yazılı, işlenmiş taşlar, musluk taşı, ayna taşı, radyatör rafı gibi şeyler*” (SAE: 56) İrdal'ı hiç üzmemektedir. Tanpınar, ironiyle İrdal'ın üzülmeyeceği unsurları tek tek sıfatlarıyla birlikte sayarken aslında kaybedilen değerleri sıralamaktadır. Taşların yazılı ve işlenmiş olması Kahvecibaşı mezarlığının maziden kalan hikâyesidir. Yazılardaki ifadeler geçmişten gelen birer mektuptur. Artık olmayan musluk taşları dönemin süsleme sanatının birer temsilcisidirler. Ayna taşları ise çeşme yapımında üslubu örnekleyen ayrıntılardır. Mimarî zevkin yansıtıldığı özerk yapılar olarak görülebilen ayna taşları, çeşmeleri süsleme sanatının birer parçasıdır. Ayna taşı 2000'li yıllara gelindiğinde çeşmelerin üzerinde hala dursa da fark edilmeyen, tanınmayan, adı dahi bilinmeyen mimarî bir ayrıntıdır. “Yaz Yağmuru” hikâyesinde ayna taşlarının mukadder akıbetiyle ilgili bir ipucu verilmektedir. Hikâyede Sabri'nin evine gelen genç kadın eski mahallesini anlatırken mahallelinin hiçbir şeyi unutmadığından bahseder: “*Etraflarındaki hiçbir şeyi unutmuyorlar, işinden haksız yere çıkarılan vatman, tamir edilmediği için yıkılan ev, çocuğuna iyi bakmadığı için ölümüne sebep olan komşu kadın, ayna taşı çalınan eski çeşme...*” (Hk: 159). Bu unutulmayan şeylerin arasında çeşmenin ayna taşının çalınması da vardır. Bu hikâyedeki gibi çalınan, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki gibi yıkılan ve harap olan diğer ayna taşlarının kurmacada yer alması 2000'li yılların gençliğinin, ayna taşını elli yıl önce yazılmış bir romanda ya da hikâyede ilk kez duymasına vesile olacaktır. Bu yok olan şeyler bir devrin geçmişten gelen somut varlığını silmek demektir. Ayna taşının sadece somut varlığı yok olmamıştır. Yok olan, ayna taşının ontolojisidir.

Gelecek nesillere aktarılamayan görsel yapılar zamanla zihinlerden de silinerek tarihe gömülür. Yani sadece kitaplarda ve belgelerde kalır. Kahvecibaşı Camii, geçmişin kültür haritasında küçük bir kısım teşkil etse de yıkımın bir parçasıdır. Cami ile birlikte mezarlığın da yıkılması Tanpınar'ın dediği gibi ölüleri ‘hayat’tan tasfiye etme anlamına gelir. Nitekim “*modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder*” (SAE: 56). Osmanlı'nın günlük hayat felsefesi bu anlayışa ters düşer. Bu felsefeyi en iyi özetleyen slogan Yahya Kemal'in “biz ölülerimizle birlikte yaşarız” cümlesidir. Ölü ve ölüm Osmanlı şehirlerinde, mahallelerinde dışlanmamıştır. Mezarlıkların şehirlerle bütünleşmiş olmasının yanı sıra şehirlerdeki türbe geleneği, cami hazireleri ölünün manevîyatını yaşatmanın, hayata katmanın yollarından biri olmuştur. Ne zaman ki manevî mevkideki ölümler arz-ı halci, yalnızca dünyalık isteklerin aracısı olmuş, işte o zaman toplumdaki konumları değişmiş, asıl değerlerini

yitirmişlerdir. Tıpkı annesinin ölümüne engel olmadığı için Hayri İrdal'ın gözünden düşen Kahveci Salih Ağa gibi. Hayri İrdal “ *‘şehrin ortasında bir mezarlık eksik’ diye bu yaşımdaya oturup ağlayacak değilim her hâlde*” (SAE: 56) derken tam olarak bu sebepten oturup ağlanması gerektiğini ifade etmektedir aslında. Ağlamak, yalnızca yok edilen mezarlıkla birlikte kaybolan sanat yapıları için değil aynı zamanda şehrin geçmiş, gelenek ve bağlı olduğu hayat felsefesi ile bağının koparılmasındadır.

Gelenek, bir medeniyetin dinamiğidir. Modern düşüncenin yorumladığı gibi geçmişte kalan değil, geçmişi güne taşıyandır. Tanpınar'ın gelenek anlayışı da bu doğrultudadır. Geleneği medeniyet sürecinde takip edilmesi gereken bir çizgi olarak görür. Gelenek şehri yaşatan, şehrin gündelik hayatının dinamiklerini belirleyen omurgadır. Geleneğe ait tüm unsurlar, şehri dizayn eder. Din, estetik anlayışı, coğrafi koşullar geleneği oluşturan etkenlerdir. Tanpınar, geleneğin oluşum şekline odaklanır. Geleneğin kaynağına bağlı kalma dogmasından uzaktır. O, kaynağı ne olursa olsun, gelenekselleşen şey millî ve yerli olmuş demektir. Bu sebeple geleneğin devamının önemine dikkat çeker. Medeniyet değişiminde asıl rolü geleneğin oynayacağını düşünür. Zira değişimle eklenmesi gereken her şey gelenek süzgecinden geçerek yerileşecek, toplumla özdeşleşecektir.

### **1.2.3. Şehrin Dokusu**

Bir şehri tanımlayan, o şehre dair insanın hayalinde aldığı çehre olan unsurlar, şehrin dokusunu oluşturur. Şehrin kendine has hüviyeti olan, şehri ilmek ilmek dokuyan unsurlar şehrin kişisel varlığıdır. Bunlar her şehirde farklı hususiyetler olabileceği gibi, çoğunlukla aynı olgular üzerinde şekillenmektedir. Tarihî yapılar, manevî unsurlar ya da şehrin günlük hayatına dair oluşumlar şehrin dokusunu oluşturur. Tanpınar'ın eserlerinde şehir olarak İstanbul'a çoğunlukla yer verilmesi hasebiyle bu eserlerden İstanbul'a ait şehir dokusu hakkında daha fazla malumat temin etmek mümkün olabilmektedir. İstanbul'a hususiyet kazandıran en önemli unsur Boğaziçi'dir. Boğaziçi başlı başına özel bir yapıdır. Nevi şahsına münhasır bir şehir yapısı olan Boğaziçi, İstanbul'un hayat üslubunu kendinde toplamaktadır. Bütün bir şehrin temsilcisidir Boğaziçi.

Boğaziçi fethine kadar, Bizans'ın yalnızca bir savunma hattı olarak kullandığı bir geçit statüsündedir. İstanbul Boğaz'ı, İstanbul'un fethiyle kültürel bir değer kazanır. Bizans döneminde şehir merkezinin surlarla çevrili olan yarımada olması ve zaman zaman Anadolu yakasının farklı devletlerin eline geçmiş olması, Boğaz'ın coğrafik ve stratejik konumunun ötesine taşınmasına engel teşkil etmiştir denebilir. Bizans İmparatorluğu



döneminde Altınşehir olarak anılan Üsküdar'da, Osmanlı orduları tarafından işgal edildiğinde “sadece büyük ve önemli bir manastır” (Eyice, 2007: 63) vardır.

*Üsküdar Bizans devrinde Anadolu içlerine uzanan kervan yolunun başlangıcı, bitimi ve karşıya geçişin iskelesi karakterini alamadığı gibi bir yerleşme yeri olarak da tarihe adı geçmemiştir. Kısacası Üsküdar'ın başlı başına bir şehir görünüşü alması ve bütün askeri ve ticaret yollarının düğüm noktası olarak en önemli bir iskele başı olarak gelişmesi ancak Türk devrinde olmuştur (Eyice, 2007: 65).*

1453 İstanbul'un fethine kadar Boğaz, şehir kültürünün bir parçası olamaz. Zira Boğaz'ın iki yakası olan Üsküdar ve Beşiktaş-Sarıyer kıyılarında yerleşim çok azdır. “Üsküdar'ın, [Bizans] imparatorlu[ğu] tarihinde sur içindeki İstanbul ve Beyoğlu gibi kalıcı bir yerleşim yeri olduğu görünme[si]” (Sipahioğlu, 2007: 33) ve fethine kadar iki yaka arasında bir bütünlük oluşmamış olması Boğaz kıyılarında bir yerleşimin kurulmamış olduğunu göstermektedir. “Fetihten sonra Üsküdar[ın] Anadolu'dan, İran ve Arabistan'dan gelen kervanların sayesinde büyük bir ticari merkez haline dönüştüğü bilinmektedir” (Saraç 2012: 257). Bizans, Boğaz sularını bir savunma hattı olarak değerlendirir. Surlarla çevrelediği şehir merkezini sudan uzak tutar ve suyla kültürel bir etkileşime girmez. “Erken dönemlerde Üsküdar Salacak Burnu civarındaki surlarla çevrilmiş bir bölge dışında kayda değer bir yerleşme görülmemektedir. Boğaziçi yamaçları çıplaktır, vadi içlerindeki küçük yerleşmeler dışında belirgin iskân alanı bulunmamaktadır” (Genim, 2017). Fetihle birlikte Boğaz'ın iki yakası arasında kültürel bir bütünlük sağlanır ve Boğaz'da özgün bir medeniyet oluşumu başlar. Boğaz'ın kıyılarına inşa edilen yalılar hem mimarî üslubun gelişmesini sağlamış hem de Boğaz'da yeni ve üst düzey bir kültürün gelişmesinin başlangıcı olmuştur.

*XVI. Asrın ortalarına kadar Boğaziçi İstanbul'un hayatına hemen hemen uzaktan karışır. Vakıa her hükümdar şu veya bu köyü tercih ederek bir bahçe veya köşk yaptırır. Büyük vezirler ve devlet adamları: bazen siyasi icaplarla, bazen de zevkleri için bazı köylerin imarına çalışırlar. Diğer taraftan Boğaziçi İstanbul'un her tarafı gibi ve hattâ biraz fazla müstahsildir, bu yüzden kendiliğinden teşekküller olur (BŞ: 75).*

Yalı kültürü asıl yükselişini Lale devrinde yaşamış, Boğaz'da görkemli yalılar yükselmiştir. Boğaz'ın iki yakası boyunca inci misali dizilen yalılar, Boğaziçi'nde başlayan müstesna kültürün müsebbibidirler. II. Selim döneminde başladığı kabul edilen Boğaziçi mehtap seyirleri (Mazak, 2010: 7), Boğaz medeniyetinin eğlence kültürünü teşkil etmektedir. Saz eşliğinde, ay ışığında, kayık üstünde yapılan Boğaz gezileri sanatsal üslubun hayatla birleşmiş halidir. Zevk ile yaşamın örneğinin sergilendiği zamanlardır mehtap zamanları. “Tanzimat'tan sonra şehir hayatına biraz emniyet gelir gelmez, mehtap safası yerli hayatın büyük zevk modalarından biri olmuştur” (YK: 138). Boğaz'da kayık gezileri yalnızca mehtapla sınırlı kalmamaktadır Mevsim uygun olduğu müddetçe Boğaz, kayık gezilerine ev

sahipliği yapar. “Güzellikler, ruhun ihtiyaçlarını çoğaltarak ve incelterek geçen zamanlar, ruhları genişleterek ölen saatler dünyanın, en güzel fakat hüznü bir köşesi olan Boğaziçi’ne pek yaraşır ve burada, tam yerindedirler” (Hisar, 1997: 34). Boğaziçi; durgunluğun, olgunluğun, duyarak yaşamının, sükûnetin, nezaketin ve zevkin terkididir. Orada kâmil bir medeniyetin özü görülür. Tanpınar, İstanbul mimarîsinin tüm yönleriyle Boğaz manzarasında görülebildiğini söyler. Boğaz, İstanbul’un bercestesidir. Ona göre İstanbul, bütün özellikleriyle ve özüyle Boğaz’dadır:

*Boğaz’da ise her şey insanı kendine çağırır, kendi derinine indirirdi. Çünkü burada terki idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar da olsa mimarî, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlatan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı, İstanbul ramazanlarının uhrevîliğini yaşayan dünyadan bir selâm gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu, zurnalı yarı bayram kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisedaların diyarıydı. Zaten Boğaz’da her şey bir akisti. Işık akisti, ses akisti; burada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi olabiliyordu (H: 124).*

*Huzur’da Boğaz; kültürün, ‘biz’in, geçmişin, tarihin, şehrin aksidir. Boğaz, İstanbul’un özünü yansıtan bir aynadır. “Bir medeniyeti kendine ait bir macera gibi yaşamış bir yer[dir]” (H: 123). Mümtaz’ın çocukluğundan beri sevdiği Boğaz’daki yalıların pencerelerinin oluşturduğu ışık oyunları, ona göre Boğaz’ın gece haritasıdır. Tanpınar’a göre Boğaz “daima zevklerimiz, duygumuzun büyük düğümlerinden biri[dir]. Öyle ki onun biz de külçelenmiş manasını çözdüğümüz zaman büyük hakikatlerimizden birini bulacağız[dir]” (BŞ:73). Tanpınar’ın bilhassa *Huzur* ve *Aydaki Kadın*’da aradığı Boğaz’ın millî manası, geçmişten gelen sırrıdır. Esasen Tanpınar’ın eserlerinde aradığı Doğu medeniyeti ve bunun kendi iklimindeki manasıdır: “1932 den sonra kendim için tefsir ettiğim bir Şark’ta yaşadım. Asıl yaşama iklimimizin böylesi bir iklim olacağına inanıyorum. **Beş Şehir** ve **Huzur** bu terkinin araştırmalarıdır. Yazacağım öbür eserlerin de çekirdeği budur” (Akün t.y: 10). *Huzur’da* Boğaz manzarasında yirmi senede değişmeyen ışık oyunları ve bunların Mümtaz’da bırakmış olduğu tat manidardır. Yirmi senelik zaman diliminden sonra Boğaz, yalılar ve ışıklar yine bir arada ve aynı tattadır. *Huzur’da* Tanpınar, Boğaz çocuklarının yani Boğaz’da bir evde doğmuş, büyümüş oranın havasında yetişmiş çocukların özel olduğuna dikkat çeker. Romanda Nuran’ın “Boğaziçi çocuğu olma” özelliği öne çıkarılır. Boğaz bir terkip medeniyeti olan İstanbul’un (BŞ: 21) sergi sahnesidir. Boğaz’da İstanbul terkinini oluşturan unsurların bütünü bir arada görmek mümkündür. Bu sebeple Boğaz’da yetişmiş olan çocuk bu medeniyetin çocuğudur ve özel bir anlam, ciddi bir misyon yüklenir. Boğaz çocuğu oranın*

mimarîsine bağlıdır. Yalıda oturur. Yalı adetlerini benimser ve ona göre yaşar. Boğaz'da yetişmiş bir çocuğun denizle, suyla bağı çok kuvvetlidir. Tıpkı “*Nuran Hanım[in] denizden vazgeçeme[yeceği]*” (H: 218) gibi. Bununla birlikte Boğaz çocuğunun suyla ilgili olan her şeyle bağı vardır. Balıkçılık ve kayık kültürüne hâkimdir. Kayıkçıların elinde büyümüş Nuran (H: 217) Boğaz'ın sonbahar sembollerinden olan lüfer avına aşınadır (H: 219). Boğaz'ın sesleri olan saza ve bestelere, şarkılara hâkim olmalıdır Boğaz çocuğu. Nuran babası tarafından Mevlevî, annesi tarafından Bektaşî olması (H: 127) hasebiyle ırsî manada da bir terkiptir ve bu terkinin bir getirisi olarak hem klasik musikiyi hem de halk türkülerini bilmektedir (H: 160). Nuran'da klasik müzik merakı dedesi Mahur Beste'nin yazarı Talat Bey'den gelmektedir. Bunun yanı sıra Nuran, Bektaşî anneannesinden nefesleri ve halk türkülerini öğrenmiştir (H: 160). Nuran, dayısı Tevfik Bey'den de zeybek öğrenmiştir ve Anadolu oyunlarının çoğunu da bilmektedir (H: 166). Romanda, Nuran'daki kültürel çok yönlülük Boğaz'ın temsili olarak verilir. Tanpınar Nuran'ı ideal bir Boğaz çocuğu olarak çizer. Bu da Nuran'ı bir norm karakter yapmaktadır. Norm karakter “*herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kimlik kazanmış bir karakterdir, romanda belli bir fonksiyonu icra eder*” (Harvey, 2010: 181). Nuran'ın fonksiyonu ideal Boğaz insanı olmaktır. “Emirgân'da Akşam Saati” hikâyesinde Sabri de bir Boğaz çocuğudur ve bunu “*bir asalet beratı gösterir gibi, çocukluğum hep Boğaz da geçti*” diyerek ifade eder. Sabri, Boğaz'ı ve ona dâhil olan her şeyi çocukluğundan tanımaktadır:

*Sabri ona eski Kandilli'yi, Çubuklu'yu, Boğaz bahçelerini, yalıları anlattı. Kanlıca mehtaplarından, Çubuklu'daki son devrin musiki faslından bahsetti. “Merhum İsmail Hakkı'yı ben burada çok gençken dinlemiştim” dedi.*

*- Beni de dört yaşında iken bu taraflarda bir yerde ilk defa denize soktular, dedi. Misafirliğe gelmiştik; mütemadiyen gramofon çalınıyordu; ipek olsam yar boynuna sarılsam- diye bir şarkıydı... Ne zaman şarkı dinlesem kocaman bir dalganın beni yutmak üzere olduğunu zannederim (Hk: 328)*

*Huzur'da Nuran, İhsan, Tevfik Bey; Sahnenin Dışındakiler de yine İhsan ve Tevfik Bey ile Nuran'ın babası Rasim Bey; Mahur Beste'de İsmail Molla, Necip Bey; Aydaki Kadın'da Leyla, Selim ve Refik; Hikâyeler'de Sabri boğaz çocuğu olarak sayılacak karakterlerdir.*



Mehtap-musikidergisi.com

İstanbul'da mevsimler, yaşanan zaman diliminin öne çıkan özelliğine göre adlandırılır.

*'Teşrinler geldi, lüfer mevsimi başlayacak' yahut 'Nisandayız, Boğaz sırtlarında erguvanlar açmıştır' diye düşünmek, yaşadığımız âni efsaneleştirmeğe yetişir. Eski İstanbullular bu masalın içinde ve sadece onunla yaşarlardı. (...) Mevsimleri ve günleri, renk ve kokusunu yaşadığı şehrin semtlerinden alan bir yağın hayal hâlinde görürdü" (BŞ: 18).*

İstanbul'da "iklim çok defa takvimden ayrı yürür" (YG: 143). İlkbahar erguvan mevsimidir. Yaz mehtap gezilerinin mevsimi. Lüfer mevsimi sonbahara işaret eder. Kış ise kendine en çok yakışan adıyla yine kıştır. Şehrin, ahalisinin hissettiği müşterek değerler neticesinde mevsimlerin adı dahi değişebilmektedir. İstanbul şehri için mevsimlerin isimleri halkın hayatında ifade ettiği ortak anlama göre yeniden şekillenmiştir. İlkbahar'da erguvan ağaçlarının şehrin rengini değiştirmesi, Boğaz'ı erguvanî bir rengin sarmasıyla şehirli için ilkbahar erguvan mevsimi olur. "Vapur dumanlarına kadar her şeyin hafif bir leylak rengine büründüğü günler" (YG: 143) bahar günleridir. Boğaz'ın kıyılarını erguvanî bir renge boyayan bu mevsim, yenilediği şehir manzarasıyla mevsimin mahiyetine de tesir eder. Huzur'da bahar denince Mümtaz ve Nuran bahar mevsiminin sembolü olan "erguvanların açılışlarını, her bahçenin üstünden dal dal uzanışlarını" (H:85) hatırlar. Bahar, İstanbul'da erguvan ağacıdır, erguvan rengidir. Boğaz'da "bahar bir nekahet sıtması gibi derin ve ürpertici[dir]" (H: 132). Zira kıştan çıkan şehrin, renklenme ve canlanma öncesi yaşadığı geçiş dönemi bahardır. Bahar, bir hastalık sonu dirilmesi gibi şehri yaz canlılığına hazırlar.

İstanbul'da yaz mevsimi ise hayata dair tüm lezzetlerin tadıldığı zaman dilimidir. Yaşama arzusu, ebedilik iştihakı ve hayat canlılığının yeniden dirildiği, hatırlandığı yaz Boğaz'da kayık sefasının mevsimidir. Yaz gecelerinde Boğaz gezintilerine dâhil olan mehtap ile birlikte sefanın doruk noktalarına ulaşılır. Bu zamanlarda Boğaz, kayık ve ay ışığı ile bir masal diyarı olur. Boğaz'da mehtabın suya aksi, suyun dalgaları ve kayık sefası birbirini bütünleyen bir zevkin parçalarıdır. *“Mehtap denize bir altın oluk gibi boşanırken”* (H: 198) Boğaz bir sefanın vecdi içindedir. Bu masal manzarası içinde bu zevki duyabilmek, kendini oraya ait bilmek, fethin rüzgârını hissedebilmek Boğaz'ı ‘biz’ yapan şeylerdir. Hatta Mümtaz, Nuran'la birbirlerine olan aşklarının aslında Boğaz'a duydukları aşk olduğunu düşünür: *“Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz”* (H: 221). Bir Boğaz aşığı olan Yahya Kemal'i bu manzaraya tutkun hale getiren bir dolunay gecesinde ayın ışığının denize vuran aksidir. Galakside küçük bir nokta olan ay, Boğaz'ın yaz gecelerinde bir kayığın üzerinden bakılınca ‘mehtap’ olarak görünür. Uzak boşluğundaki ayın görüntüsüne yeryüzündeki asıl hüviyetini veren noktadır. Boğazı oluşturan tarihle, hisle, suyun sesiyle, hatta kokuyla ay, ‘mehtap’ olmaktadır. Tanpınar akşamın büyüsunü Boğaz'da tadar. *“Akşam”* şiirinde Tanpınar, gökyüzündeki yıldızların Boğaz'daki seyrinin büyüleyiciliğinden bahseder.

“...  
*Son çılgılığıdır şüphesiz  
Şimdi camlarda tutuşan  
Biraz sonra tek bir yıldız  
Ülker veya Kervankıran,  
  
Gelip yüzecek yeniden  
Tenha Boğaz sularında  
Külçelenen, kenetlenen  
Işıkların arasında”* (Ş: 64).

Tanpınar'a göre yıldızlar gökyüzündeki seyirleri kadar Boğaz'daki akisleriyle de sihirlidir. Tanpınar'ın Boğaz sularında görmeyi beklediği diğer yıldızların arasında görünecek olan Ülker ya da Kervankıran yıldızıdır. Bu Boğaz'ın akşam manzarasından bir parçadır ve Tanpınar'ın şiir dünyasına aksetmiştir.

Mehtap, yaz gecelerinde şehrin gizemini yansıtan bir fenerdir. *“Şehrin gece manzarası bizi bir kere daha İstanbul peyzajının sırrına, yani denize, suya ve ışığa götürür”* (YG: 153). Şehrin hüviyetinin saklı yönünün ortaya çıktığı zaman dilimidir dolunaylı yaz geceleri.

Tanpınar, Boğaz'da kayık kültürünün başlamasıyla birlikte mehtap seyirlerinin şehri ve Boğaz medeniyetini nasıl tamamladığını *Beş Şehir*'de şu cümlelerle anlatır:

*İşte tabiata ve beraber yaşamaya bu açılıştır ki sonunda zevk tarihimizin en dikkate değer icadı olan mehtap âlemlerinin doğmasını sağlar. Bütün bir âdâb ve teşrifatı bulunan her mehtap gecesi bir yalı tarafından yaptırılan bu âlemler maşeri bir opera, bir nevi ay ışığı ibadeti gibi bir şeydi ve şehir onunla, Venedik doylarının denizle evlenme merasimi gibi kendi güzelliğini, yaşama tarzını, kendi sanatını, bütün hususiyetini aldığı denizle tebcil ediyordu. Hissi hayatımızda o kadar yeri olan ve bize bir yığın asil içlenmeyi telkin eden burada en yüksek sanatlarımızdan biri olan musiki ile birleşiyordu (BŞ: 100-101).*

Sonbahar, İstanbul'da lüfer mevsimi olarak bilinir. Lüfer avının başladığı, tüm şehrin dikkatinin bu etkinliğe yöneldiği mevsimdir. "*Lüferin İstanbul için bütün bir mevsim olduğu herkes[in]*" (YG:169) bilgisi dâhilindedir. Zira bütün bir şehir lüfer avında buluşur. Aynı anda herkes aynı his, bakış ve eğlence dünyası içindedir. "*Lüfer, belki Boğaz'ın en cazip eğlencesidir*" (H: 211). Bilhassa Boğaz halkı lüfer mevsimini bir "*şehrayin ve bayram*" (YG: 169) havasında yaşamaktadır. Boğaz'da lüfer mevsimi, tüm şehir halkının çağırın sesli ya da görsel bir çağrı olmadan, doğal bir hisle Boğaz'a sevk olunduğu zaman dilimidir. Her İstanbullu lüferin mevsimini bilir ve bunu bir ayın gibi önemseyerek toplanma çağrısı beklemeden Boğaz'a yönelir. Lüfer zamanlarının kayıklardaki fener ışıkları ve kıyılardaki lüfer pişirme merasimleri, bilhassa mehtapsız gecelerde, oluşturduğu ışık kümelenmesi ile Boğaz'ın şöleni olur. *Huzur*'da Nuran, Mümtaz ve Nuran'ın dayısı Tevfik Bey ile çıkılan Lüfer avı, sonbaharda Boğaz'ın tadını almak için bir vesiledir. Nuran, Lüfer avının büyüünü çocukluğunda yaşamış bir Boğaz çocuğudur (H: 211). Nuran'ın çocukluğundan yirmi yedi yaşına gelene dek değişmeyen bu mevsim eğlencesi tüm şehir için olduğu gibi nesiller arasında var olan ortak bir değerdir. Nuran için Lüfer avının ne anlamı ne de büyüü değişir. Yirmi yıl önce olduğu gibi belki yüzyıllar öncesinde de Lüfer avı ve sonbaharın anlamı aynıdır. Modern şehirlerde değişimin esas kabul edilmesiyle bu tür çocukluk eğlenceleri, onu tesis eden kültürün yok olmasıyla birlikte yirmi yıl sonraya bile taşınmamaktadır. Kültürel enstrümanlarda yaşanan sık değişim ile kültürün ve geleneğin aktarılmasında kesinti yaşanmasına sebep olur. Değil yüzyıl şehre dair yirmi yıl önceki bir hissi dahi yaşamak modern şehirlerde olanak dışıdır.

Boğaz'da mevsimlerin hususiyeti daha fazla ön plana çıkar. Şehrin mevsim anlayışını oluşturan Boğaz'ın yaşadığı değişimdir. Boğaz'ın büründüğü farklı haller mevsimlere adlarını verir. Erguvan ağacının Boğaz'ı erguvanî bir renge boyamasıyla bahar gelir, yaz mevsimi Boğaz'da mehtaplı gecelerde kayık gezisiyle anlamını bulur, Boğaz sularının kendini Lüfer avına açmasıyla sonbahar görülmüş olur, kışın ise Boğaz'ın "*garip bir yalnızlığı var[dır]*"

(H: 125). Her mevsim İstanbul halkının ortak değerleriyle, sosyal hayatta oluşturduğu değişimleriyle şehrin kültürel altyapısına ait yeni adlar almaktadır. Tanpınar *Yaşadığım Gibi*'de, İstanbul'un mevsimlerinden bahsettiği bölümde dikkat çeken bir yöntem takip eder. Tanpınar mevsimleri, hatta mevsimlerin başlayışını ve sona erişini şehirde bıraktığı renk huzmesi ile anlatır. Ona göre baharın ilk müjdecisi leylak rengidir. Leylak rengi, kışı tanımlayan nilüfer beyazlığı arasından kendini gösterir. Bahar akşamlarında ise şehir turunculaşır. Bahar ayları ilerleyip kendini iyice hissettirince ise asıl bahar, halkın dilindeki bahar gelmiş olur. Bu baharla erguvan ağacı ve salkımlarla birlikte şehir çiçek açar ve mora bürünür. Yaz ise İstanbul'un asıl rengi olan kül rengini siler. Sonbaharda şehir donuk inci rengindedir:

*İstanbul da baharın ilk müjdecisi bu renktir. Sanki bütün sazlar uyurken -çünkü her musıkî bize kendisine ait bir sessizlikle gelir ve onun nilüfer beyazlığı arasından konuşur- o yalnız başına ince solosu ile hayatı kurmaya başlar. Onu görür görmez daha kabukları son yağmurlardan ıslak ağaçlarda tomurcukların açtığını, sabah sislerinde dalların başka türlü uzandığını tahayyül ederiz. Akşamların rutubetinde ışıklar çok yüklü bir derinlikten geliyormuş gibi süzünleşir ve turunculaşır.*

(...)

*Sonra bir gün asıl baharla, halkın dilindeki baharla karşılaşsınız. Yolunuzun üstündeki bodur erik ağacı bir gecenin içinde Pompei fresklerinin o meşhur Flora'sı gibi çiçek açar, büyü ve saltanat olur. Ertesi günü bir türbenin parmaklığı üzerinden bir erguvan dalı, sanki gözlerinizin önünde, ağır bir ölüm uykusundan uyanmış gibi gülümser, erinir. Bir hamle daha, kapınızın üstündeki salkım ağacı çiçeklenir, bütün duvar ve avlu bir diyonizos âyini gibi mor bir ışık içinde kalır. Ve İstanbul baharı vadiden vadiye, tepeden tepeye akisleriyle çoğalır.*

(...)

*İstanbul yazı daha ziyade deniz, parlayan güneş, şıpırdayan, süzülen sular, takaların ve çektirilerin her türlü renk oyunu, büyük volilerde siyah ağlar içinde her perdeden gümüş rengiyle parlayan balık yağınlarıdır. Yaz İstanbul'un asıl rengi olan kül rengini siler, yerine her şeyi yutan bir aydınlığı, onun berrak uğultusunu geçirir.*

(...)

*Bu sonbahar sabahının donuk inci rengini nasıl anlatabilirim? O nârin, sade yıldız köpüğü dolu bir kadeh, sanatın aynasında görülmüş saf bir kadın sırtı, çıplak bir omuz gibi sanki bütün madde yükünü atarak hafiflemiş parıltısında, benden o kadar uzak, yalnız kendi süzölmüş aydınlığında -kimbilir hangi imbiklerden?- geldiği için zihne o kadar yabancı[dır] (YG: 143-154).*

*Huzur*'da Nuran ve Mümtaz'ın ilişkisi de bir bahar ayında başlayıp kış mevsiminin sonuna doğru biter. İlişkilerinde bütün mevsimleri yaşamışlardır. Yenilenmenin, yeniden doğuşun simgesi olan bahar ayında (H: 79) başlayan Nuran ve Mümtaz'ın ilişkisi, yaz mevsiminde bütün yaz canlılığı gibi en zirve noktasına ulaşır. İkisi de birbirinde derinleşmiştir. Sonbaharın başlarında ilişkinin tonu mevsimin pastel renkleri gibidir. Fakat ilerleyen aylarda yaprak dökümü başlar. Nuran'ın ailevi sorunları ve Mümtaz'ın zihninde oluşan tereddütler sonbaharı bu ilişkide tükenişin mevsimi yapar. Kış ayında ise tüm şehir gibi topraktaki hayatla birlikte Nuran ve Mümtaz aşkı sona erer.

Yalılar, Boğaz'a esas hüviyetini veren yapılardır. Fetihden önce bir yerleşim yeri olarak kullanılmayan Boğaz kıyıları, fetihden sonra yalıların yapılmasıyla hareket ve canlılık kazanır. Bir ulaşım vasıtası olarak kayığın yaygınlaşması, kayıkla birlikte mehtap gezilerinin başlaması, bu gezilere musiki sefalarının da eklenmesiyle nadide bir Boğaz kültürü teşekkül eder. Yalıların mimarî yapısı konakla neredeyse aynı olmakla birlikte buna ek olarak yalıların altında birer kayıkhanesi bulunmaktadır. Yalı daha ziyade varlıklı ailelerin yazı geçirmek için tercih ettiği konut tarzıdır. Boğaz'da ihtiyaçtan doğan en küçük ayrıntı dahi zamanla bu müstesna zevkin önemli bir parçası haline gelir. Yalı ve kayık, artık medeniyetin sembolleridir ve kendilerine ait kültürleri vardır. *“Eski Boğaziçi'nin yalıları güya hendesi bir hesap neticesi değil de bir kalbin temayülleri, bir hevesin alâkaları”*dır (Hisar, 1997: 13). Büyük boğaz ailesinde boy boy yalılar vardır. Abdülhak Şinasi Hisar, yalıların boyutlarını anlatırken onlara hususiyet veren benzetmeler kullanır: *“Yalıların, tabiata aykırı büyümüş, devleri hatırlatan pek büyükleri, gözleri bir intizam hissiyle tatmin eden ortancaları ve oyuncaklarla çocukları hatırlatan küçücükleri vardı”* (1997: 13). Mahur Beste'de yalı kültürüne dair verilen kesitler Boğaz, yalı ve kayık bileşiminin hayattaki yansımalarına ışık tutacak mahiyettedir. Yazları Boğaz'da geçirdiği söylenen Behçet Bey, oraya ait anılarını hatırlar. Romanda Behçet Bey'in gençliğinin ilk yıllarında Boğaz'da kayık sefası yaptığı sırada bir yalıdan kayığına atılan bir gülden bahsedilir (MB: 19). Bu gülün geldiği yalı Necip Paşa yalısıdır. Necip Paşa yalısı Abdülhak Şinasi Hisar'ın *“bazı yalılar, suların kenarında, geçecek hülyaları avlamak için kurulmuş dalyanlara benzerler; bazı yalılar, yelkenleri rüzgârla dolmuş, hayal iklimlerine hareket edecek gemilere benzerlerdi”* (1997: 13) cümleleriyle tasvir ettiği yalılardan birdir. Romanda birkaç sayfada anlatılan bu yalı dönemin çok nüfuslu evlerinin ve müzik kültürünün yaşatıldığı bir mekânın örneklerindedir. Necip Paşa'nın eşi Târîdil Hanımefendi, bir mürebbiye rolüyle bu konakta cariyelerini eğitmekte, onları parmakla gösterilen kıvama getirerek *“bu kona[ğı] bir bedii mektep olarak kabul”* (MB: 20) ettirmiştir. Müziğin, çokluğun, terbiye usullerinin yaşatıldığı bu ev *“değişen zamanın içinde, tasfiye edilmiş zevk ve âdetiyle, artık son günlerinin yaşayan bir ırkın adeta devamı için çalışır”* (MB: 20). Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey'in konağında da müziğin sesi en az Necip Paşa'nın evindeki kadar fazla çıkmaktadır. Hatta İsmail Molla Bey'in gür sesiyle beste okumaya başladığı zaman sesini tüm Boğaz eşrafı dinlemektedir. Böylelikle Boğaz'da eşsiz gecelerden birinin nağmesi yükselir. Gece ve mehtabın da katılımıyla *“Boğaz gecesinin geniş, pırlıtlı sükûtu, Bayatinin, Mahurun sıcak busesiyle”* (MB: 21) kucaklaşmaktadır. Bu gece vaktinin manzarasında, Boğaz manzarasına bakıldığında, modern şehirlerin kargaşa ve koşuşturma dolu günlük hayatından ziyade, özgün



ve naif bir üsluba sahip, kendi karakterini bürünmüş, bütünüyle yerli bir hayat kesiti görünmektedir.

İstanbul’da Boğaz, hayatın merkezidir. Bilhassa klasik hayat üslubunun geçerli olduğu dönemler için. Tanpınar’ın şark zevkini “*esas dünyamız*” (H: 184) olarak ifade ettiği yer tam anlamıyla Boğaz’da temsilini bulur. Hisar’ın Boğaziçi mahlûku, Boğaziçi zamanlarının mahsulleri olarak adlandırdığı yalılar, esasen Boğaziçi’nin yaratıcısıdır (1997: 13). Bir konut mahiyetinde inşa edilen yalıların Boğaz’a ve suya getirdiği hareketlilik neticesinde teşekkül eden Boğaziçi medeniyeti, zamanla kendi oluşumuna sebebiyet veren yapıları tekâmül ettiği medeniyetin içinden yeniden inşa eder. Yalı, Boğaz medeniyetinin ilk adımıdır. Fakat zamanla yalı, medeniyet seviyesine ulaşan Boğaz’ın görkemli bir sembolü olur. Boğaz kendini oluşturan amil olarak yalıyı bir kültür unsuru mahiyetinde geliştirerek kendine düşen dönüşüm görevini yerine getirmiştir. Zamanla Boğaz’da yalı eksenli bir hayat üslubu oluşmuştur. Boğaz’da akşam manzarasının aktörleri yalılarıdır. Güneşin batarken yaşattığı kızıllık yalılarda en güzel yansımasını bulur. “*Rumeli kıyısında akşam, daima uzakta, daima eşyaya sinmiş bir hal olarak tadılır. Meğerki karşı kıyıdaki yalıların çamlarını kanlı bir hasretle tutuşturmasın*” (BŞ: 74). Zevkin ve en bedii hislerin medeniyeti olan Boğaz’da gece Tanpınar’ın gözünden şöyle tasvir edilir:

*Bahçe denizin ve akşamın müşterek fantezisi olmuştu. Rıhtım boyunca kabaran dalgalar, küçük hücumlarla akşamın yavaş yavaş zaptetmeğe başladığı havaya kendi yaldızlı mavi ve laciverdinden çok mesut ve dolgun akisler katıyordu. Birkaç kadın ve genç kız, yüzlerinde, boyun ve kollarında bu çifte kaynaktan birbirine karışarak, birbirini değiştirerek gelen ışığın verdiği altın rengi ve sıcak esmerlik, olduklarından daha büyük daha başka üslupta güzel, daha arzulu ve daha hayalî görünüyorlardı. Hemen hepsinde denize ait, onun taşıdığı, biraz sonra alıp götüreceği bir tatlılık, bir hal vardı. Rıhtımda, ağaçların altında, arka cadde tarafına giden yolun görülebilen kısmında bakışlar, mücevherler, gülüşler, hep yosunların, büyük deniz otlarının, mercan dalların, sedef kabukların görünmeyen varlıklarıyla zengin, onların akisleriyle dolu bir ıslaklıktan, sanki onları aralayarak, onlarla yıkanarak, onları konuşturarak ve susturarak geliyorlardı. (...) Boğaz geceyi kabule hazırlanıyordu. Karşı kıyıda akşamın yerini hafif bir sisin arasından geldiği için turuncu ile kırmızı arasında sallanan ışıklar almıştı. Ve bu ışıklar önlerindeki suda birbirine kenetlenen ince, aydınlık yosunlar, büyük gerdanlıklar, tek mücevherler halinde çoğalıyor, küçük ürperişlerle bir sahilden ötekine kadar uzanıyor, dalgaların tesadüfıyla kırılıp birleşiyor Boğaz gecesi denen büyük, yüklü ve zengin terkibi yapıyordu (AK: 119,215).*

Tanpınar’ın eserlerinde, bilhassa romanlarında İstanbul Boğaz’ı özel bir yere sahiptir. Onun romanlarında İstanbul’un dokusu Boğaz’dır. Şehre tüm hususiyetini veren, onu “*içdeniz şehri*” (YG: 143) yapan, yalnızca ‘su’ olmaktan öte bir varlık olan Boğaz, İstanbul’un içinden öz mahiyetinde bir medeniyet daha doğurur.

Boğaz, çeşitli halleriyle Tanpınar’ın şiirlerinde de yer almaktadır. Boğaz’ın büyüleyici etkisinin Tanpınar’ın şiirlerine yansıdığı bir gerçektir. “Gezinti” şiirinde Tanpınar, “*İkiz*

*hayaletler gibi yürüdük/ Puslu aydınlıkta o bahar günü/ Gece, bir tepeden seyrettik, büyük/ Yıldızların suya döküldüğünü” (Ş: 41) dizelerinde Boğaz’da yapılan kayak gezisi ve mehtapla birlikte yıldızların sudaki aksini çağrıştıran ifadeler kullanır. “Boğaz’da Gece” ise doğrudan bir Boğaz gecesinde seyre dalan Tanpınar’ın hislerini ifade ettiği şiiridir:*

#### *BOĞAZ’DA GECE*

*Bir kadın doğdu bir lahzada  
bir dalganın sağırsından  
siyah, lacivert bir kadın  
köpük köpük saçlarıyla  
yaşadı, sevdi, öldü bir lahzada  
hazdan çılgınlık atarak  
yaşamının ötesinde...  
Bu eski Burgoyun şarabı sert  
ve buruk lezzetinde  
yavaş yavaş ve adım adım  
yumuşak bir gece gibi ilerliyor bende.  
Sanki ömrümü baştan başa toparlayan  
bir rüyanın ortasındayım  
iki sevgilim Paris ve İstanbul  
el ele raks ediyorlar derinde,  
bütün yazlarımın bahçesinde (Ş: 88).*

İstanbul’u Tanpınar’ın sevgilisi yapan Boğaz’dır. Boğaz’daki kadınsı ahenk Tanpınar’ı kendi romantizmine çekmiştir.

*Huzur’da Mümtaz’ın hayat serencamı verilirken A... olarak geçen ve Antalya olduğu düşünülen şehirden bahsedilir. Antalya’nın genel yapısı ve Mümtaz’da bıraktığı tesirleri şehir hakkında veriler sunar. Otobiyografik tesirlerin görüldüğü Huzur romanında Mümtaz’ın Antalya izlenimlerinin Tanpınar’ın izlenimleri olduğunu söylemek gerekir. Antalya’yı şiire döken Tanpınar, lirik ve hüznü bir tablo çizer:*

#### *SONBAHAR*

*Antalya’nın denizine*

*Sahillerin yasda, ufkun bütün sis;  
Deniz, bu akşam bir matem mi var?  
Sularında soldu son açan nergis,  
Yaza mersiye mi ufkunda rüzgâr?*

*Ne yorgun inliyor sahilde sesin!  
Ruhunun hicranı akşamla eş mi?  
Niye bir veremli hasta gibisin,  
Ruhunla ıstırap yoksa kardeş mi?*

*Karşı ormanlardan geçen atlı kim?  
Deniz, uzaklarda yanan bir şey var...  
Ufku sükûnuna ölüm mü hâkim,  
Niçin sustu demin inleyen rüzgâr?*

*Vahşetle tutuşan gözlerinde kin  
Mevsim mi bu geçen yoksa ölüm mü?*

*Yolunda can veren hüznü, bitkin  
Bir gölgedir şimdi yaprak dökümü.*

*Hayata sırttan iskeletiyle  
Son kalan dalları kırıyor eli  
Sularda eriyen kan ve etiyle  
Ufukta çökerken yazın heykeli. (Ş:107)*

Antalya, Tanpınar'ın edebî uyanışının gerçekleştiği ve düşünsel temellerinin atıldığı şehirdir. On beş ve on yedi yaşları arasında Antalya'da ikamet eden Tanpınar, denizle ilk burada münasebet kurmuştur. Antalya'da deniz, Tanpınar'ın estetik gelişimine açılan ilk anahtar olur. Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta Tanpınar bu tesiri şöyle anlatır:

*Denizin iki manzarası beni çıldırttı. Biri bu kayalıkların sahile bakan bir yerinde sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıkla ve dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzaradır. Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklara suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyelem için büyük mânâları olan şeylerdi (YG: 349).*

Antalya'ya ikinci gelişi yirmi yaşında gerçekleşen Tanpınar, Güvercinlik adındaki deniz mağarasında estetiğine büyük etkisi olan rüya fikrini keşfeder. “Sembolik mânâda mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıtma sürecinde ona ev sahipliği yapan, insandan topluma uzanan çizgide boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. İnsanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi ben'ini bulduğu, dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı mağara, aslında bir doğum noktasıdır” (Çetindağ, 2007: 444). Tanpınar da bu deniz mağarasında bilinçaltına giden yolu yani rüyaları keşfeder.

*Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi gördüklerimi henüz gerçek bir keşif haline getirecek seviyede değildim. Fakat eş: tetiğimin temeli olan rüya fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır (YG: 350).*

Bu iki tesirle birlikte Antalya şehri Tanpınar'ın estetik dünyası adına kritik bir konuma yerleşmiş olur. *Huzur* romanında da Mümtaz'ın hayatında Antalya, deniz ve Güvercinlik mağarasının etkisinin olduğu görülür. Denize sık sık gidip zamanını orda geçiren Mümtaz, deniz manzarasında muhayyilesini besler:

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

Tanpınar'ın muhayyilesini tetikleyen ve ona giden kapıları açan deniz ve mağara, Jung'a göre sembolik olarak yeniden doğuşu ve döllenmeyi temsil etmektedir (Jung, 2009: 22). Tanpınar da onun muhayyilesinin doğuşuna giden yolu Antalya'nın denizinde ve Güvercinlik mağarasında bulur.

*Huzur*'da Mümtaz'ın Antalya'dan ayrılış gününün hatırası, bu ayrılışa sebep olan olayın acısıyla biraz daha berraklaşmakta ve tesirini yoğunlaştırmaktadır. Tanpınar'ın gözlem gücü ve açık bir bilinçle bakışı onun eşyaya olan dikkatini artırmaktadır. Böylece Mümtaz, Antalya'nın bir köşesine dair bir manzarayı zihninde saklamış olur. Mümtaz'ın anısında o gün “*aydınlık evlerin tahta duvarlarında, kiremitler üstünde, bembeyaz şosede ve yol ağızlarından ikide bir karşılarna çıkan deniz parçalarında, eski camiin sarı boyalı duvarında, mezarlığın küçük ve tozlu ağaçlarında, sivri taşlarında, dönüşte bir aylık arkadaşlarını oynar gördüğü yıkık kale bedenlerinde, her tarafta billur sazlarını kurmuş, o acayip, sâri, her şeyi yenen hayat şarkısını söylüyordu[r]*” (H: 39). Mümtaz'ın İstanbul'a geliş günü, Antalya'da güneşli bir günün genel manzarasının tasviridir. Bu hatıra, okuyucuya 1900'lü yılların başlarından bir Antalya manzarası sunar. Çatısı kiremitten tahta bir ev, evin önünden geçen beyaz şose bir yol ve küçük deniz manzaraları bir tablo gibidir. Büyük ve köksüz binaların, kara asfaltların denizi yutmadığı zamanların görüntüsüdür bu. Antalya, bu tahta evleriyle, şose yollarıyla, ara ara kendini hatırlatan deniziyle kendisidir. Bu görüntü parçasını bozmamak Antalya'nın öz yapısını koruyan, doğaya tahakküm kurmayan, ona boyun eğdirmeyip ona uyum sağlayan bir tavidir.

Mümtaz'ın Emirgan'daki evine duyduğu özlem ve bu evin kafasında canlandırdığı hali, İstanbul'un geleneksel evlerinden biridir: “*Emirgân'ın arka tarafındaki bu ev, eski medrese avlusunu andıran kapalı bahçesiyle, Kandilli'den Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla gözünde canlandı*” (H: 75). Bu ev bahçesindeki meyve ağaçları ve türlü çiçekleriyle, limonluğuyla geçmiş zamanın ev manzaralarından birisini oluşturmaktadır. Evde yazın serin olan bir taşlık ve geniş merdiven vardır. Bu tasvirler okuyucuya henüz modern şehir tarzının düzenlemesine maruz kalmamış, geleneğin birçok etkisini üzerinde taşıyan bir İstanbul evini ortaya koymaktadır.

Şehir dokusunun oluşturulmasında şehir hayatında yer alan küçük ayrıntılar, büyük yapılara eşlik eder. Etkisi çıplak gözle görülmeyen fakat önemli boşluklar dolduran bu nüanslar şehirde sosyal hayatın dinamiklerinden olur. Ahmet Haşim'in güvercinler ve mimarî yapılar arasında kurmuş olduğu bağlantı bu bakımdan dikkate değerdir. Ahmet Haşim “*çini*

*gibi, şark mimarîsinin mütemmimi olan güvercinler, semanın her köşesinden üşüşerek, kubbe ve minare olan yerlerde küme halinde toplanırlar” (Ahmet Haşim, 2011: 79) demektedir. Haşim, güvercinleri Mimar Sinan’ın en büyük hayranları olarak ilan eder. Ona göre yerli mimarîyi en iyi tanıyan güvercinlerdir. Cami ve türbe gibi dinî yapılara has kubbenin resmî binalarda da ‘Türk mimarîsi’ adı altında uygulanmasını eleştiren Ahmet Haşim, güvercinleri referans gösterir. Güvercinler, “şâyân-ı hayret bir anlayışla usta Sinan ve Kasım’ı âciz mukallitlerinden ayırmakta zerre kadar tereddüt gösterm[ez]” (Ahmet Haşim, 2011: 79) ve onlar bu binaların üzerine konmazlar. Huzur’da güvercinlere yem atan Mümtaz ve onun güvercinlerin halini tasvir ve tahlil eden muhayyilesi vardır. Haşim’e göre çini gibi şark mimarîsinin tamamlayıcısı olan güvercinler, Mümtaz’ın bulunduğu Beyazıt meydanında bir motif misali durmaktadırlar. Mümtaz, güvercinlerin halini ve karakterini tahlil ettikten sonra onların İstanbul’un bir zaafi olduğunu söyler. Tıpkı sevilen kadınlardaki bağlayıcı zaaf cinsinden bir vasıftır bu. Mümtaza göre içinde bulunduğu mimarî yapı bu güvercinleri kendine uydurmuştur:*

*Mümtaz için bu güvercinler, İstanbul’un sevilen kadınlarda bizi kendilerine o kadar bağlayan zaaf cinsinden bir nevi vice’i idi. Çocukların kendi kendilerini süslemek, içlerinde hiç sırrına eremediğimiz boşlukları doldurmak için uydurdıkları masallara da benzetilebilirlerdi ve tabiatı böylesi bir masal gibi bu büyük ağaç, yıldızlı kapısını her başını arkaya, çevirişte mor bir gölge içinde gördüğü bu mimarî, onları kendi kendilerine uydurmuş olabilirdi. (H: 49).*

Haşim’in dediği gibi güvercinlerin uyum sağladığı bir yapı olarak Beyazıt Camii, Doğu mimarîsinin bir örneğidir.

Osmanlı şehirlerinde şehrin dokusunu oluşturan dinamik yapılardan birisi de çarşılardır. Kapalıçarşılar, bedestenler, sahaflar günlük hayatın aktığı şehrin dinamik ve renkli köşeleridir. Şehir halkının birleşme noktası olan çarşılar tüm farklı kategorideki insanları bir araya getirir. Şehirdeki çarşılarda “çok değişik kıyafetlerinin aralarındaki mezhep, dil, ırk, hattâ kıt’a ayrılıklarını ilk bakışta kavranacak hale getirdiği rengârenk bir insan kalabalığı [akar]. Bütün eski şark bu sokaklarda[dır]” (BŞ: 19). Çarşılar şehrin birleştirici unsurlarından biridir. Topluma dair kültür, sanat, gelenek ve hayat tarzının tezahürleri çarşılarda bulunabilir. Bu sebeple çarşılar şehirdeki toplum hayat ritüelleri hakkında çokça bilgi verir. Sadece ticari hayatın aktığı değil birçok sosyal etkinliğin ve kişiler arası ilişkinin olduğu bir yerdir çarşı. Tanpınar, çarşının değişen profilinden kültürel kırılma seyrinin takip edilebileceğini Huzur’da örneklemektedir. Romanda başkarakter Mümtaz’ın Bedesten’i yorumlayışı ile bir çarşı formundan hayata, tarihe, eşyaya dair çıkarımların yapılabileceğini gösterir:

*Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yaşayışın iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe veya artığı... Adım başında modası geçmiş zevk*

*kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkanların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutulacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemler, süsler, hulasa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı” (H: 46).*

Çarşı, hayat ve giyim-kuşam kültürünün tarihî akış içindeki serencamını da vermektedir. Çarşı şehir hayatının bir araya getirilmiş küçük bir hülasesi gibidir. Hatta birkaç asırlık şehir hayatının sergisidir. Şehir hafızasının eşyaya yansımış halini muhafaza eder çarşı.

*Sahaflar içi tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı'ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir dükkân, eski zengin şarkın, kökü kimbilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve şefil bir hülasesi, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinden o kadar hırsıyla koşulan, okyanuslar aşılacak baharlarını teşhir ediyordu. (...) Yanı başında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli dükkanlarda, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyümlü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, dükkanın döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü buldukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı. Fakat şark, hiçbir yerde hatta mezarında bile katıksız olamazdı. Bu kitapların yanı başında açık işportalarda, içimizdeki değişimin, intibak arzusunun, yeni bir iklimde kendimizi aramanın kucak dolusu şahitleri, kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardı (H: 50-51).*

Çarşı eşyaları; birçok hikâyeyi, yaşanmışlığı, tarihin akışını hatta coğrafyanın değişimini anlatmaktadır. *Huzur* romanında Mümtaz, Çadırcılar çarşısına geldiğinde ise şunları söyler: “*Bu küçük sokağın ne kadar üst üste, girift bir hayatı vardı. Nasıl bütün İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu” (H: 59).* Zamanları üst üste taşıyan Çadırcılar, farklı hayatların sembollerini de aynı anda bünyesinde barındırabilmesiyle bir sanat eseridir.

İstanbul’un sanat ve ticaret merkezi olması itibarıyla, çarşı önemli bir konumdadır. Çarşılar şehrin ticaret hayatını yürütmekle birlikte sanatsal ürünlerin de merkezi olabilmektedir. Tanpınar, şehirlerdeki değişimin ticaretle başladığı ve öncelikle çarşılara intikal ettiği görüşündedir. Zira hayat tarzındaki değişimin sembolü olan ürünlerin halka sunum alanı çarşılardır. Tanpınar İstanbul hayatında Tanzimat’tan sonra gözlemlenen değişimin çarşılardan başladığını, onların kontrolüyle gerçekleştiğini ifade eder:

*Avrupa usulleri ile istismar edilen Mısır’ın servetinin mühim bir kısmı Abdülmecid, Abdüiaziz ve Abdülhamid devirlerinde İstanbul’a akıyordu ve bu yalılar, bu köşkler, şehir içindeki konaklarla beraber, henüz çok yerli bir zevk, hattâ müstebit denebilecek bir örfle çarşıya, asıl şehrin temelini kuran yerli esnafa bağlıydı*

*Bugün Saraçhane, Okçular, Sedefçiler, Çadircılar gibi sadece bir semti gösteren adlar bundan yetmiş seksen yıl önce bile arı kovarı gibi intizamla işleyen, şehrin hayatında, refahında ı bir yer tutan, titiz el işleriyle gündelik eşyaya bir sanat çeşnisi veren bir yığın küçük sanatın hususî çarşısı ve atelyeleriydi. Çoğu kendimize mahsus yaşama şekillerine bütün bir ce) veren bu çarşılar şehrin asıl belkemiği idi. İstanbul'u onlar besliyor ve yine onlar şehrin iç çehresini yapıyorlardı.*

*Kapitülasyonların ardına kadar açtığı gümrüklere rağmen imparatorluk bu çarşıların sayesinde ayakta duruyordu. Büyük Çarşı ve Bedesten bu faaliyetin toplandığı hazne idi. Avrupa XVII. Asırda Galland'uu dilinden Binbirgece'yi tatmadan önce bu çarşı ve Bedesten'de onun havasını, hayata sindirilmiş gündeliğe indirilmiş rüyasını yaşıyordu (BŞ: 19).*

İstanbul'da çarşı şehrin iktisadî durumunu elinde tutmakla birlikte şehrin sosyal yönünü de büyük ölçüde desteklemektedir. Şehirdeki işleyişin merkezi çarşılar ve esnaflardır. Zira şehrin tanımında, ticaret ve yönetim vardır. Yönetim şehrin düzenini teminat altında tutarken esnaf da sivil dinamizmi sağlamaktadır. Bu açıklamanın örneğini *Beş Şehir*'de Erzurum'un iktisadî durumuyla ilgili yapılan değerlendirmede görmek mümkündür. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra şehrin iktisadî hayatına vurulan darbeyi Tanpınar şöyle değerlendirir:

*Gerçekte kaybolan şey, bütün bir hayat tarzı, bütün bir dünya idi. 1855'te yüz binden fazla nüfuslu bir şehir olan Erzurum, bu gelişmesini bir iktisadî denklilik üzerine kurmuştu. İran, ithalât ve ihracatının yandan fazlasını Trabzon-Tebriz kervan yoluyla yapıyordu, işte bu kervan yolu, Erzurum'u asırlar içinde eşrafiyla, âyanyıyla, ulemasıyla, esnafıyla tam bir şark Ortaçağ şehri olarak kurmuştu. Bu transit yolunda her yıl otuz bin deve ve belki iki misli katır işliyordu. Bunlar Erzurum'dan geçiyor, Tebriz'den gelişinde, Trabzon'dan dönüşünde kumanyasını daima Erzurum'dan tedarik ediyor, hayvanım nallatıyor, at değeri, yük semeri, nal, gem, ağızlık, hulâsa her türlü eksikliğini orada tamamlıyordu*

*İşin fenası şu idi: Bu hayat bir daha dönmek üzere kaybolmuştu. Çünkü Büyük Harb'in getirdiği felâket olmasa bile, gene bu çarşı sönecek, bu esnaf dağılacak ve şehir kendi bünyesini yeni baştan kuracak olan yeni bir çalışma şeklini bulana kadar gene küçülecek, köyleşecekti (BŞ: 163).*

Erzurum'da değişen yalnızca iktisadî hayat değildir, orada şehrin dokusu değişmiş hatta şehir esas hüviyetinden uzaklaşmıştır. Erzurum geleneksel çarşı işleyişinin işlevsel olarak yürütüldüğü bir zanaat şehriyken bu özelliğini kaybederek çıplaklaşmıştır.

Tanpınar, "Musul Akşamları" şiirinde, Musul'da bir akşamı tasvir etmiştir. Tanpınar'ın şiirinde şehrin dokusunu oluşturan unsurları lirik bir tarzda işlediği görülür.

## MUSUL AKŞAMLARI

I

*Son ziyalar iner uyuyan nehre,  
Ufku mineleyen kızıl akşamdan.  
Nakş eder her huzme ihtiyar şehre,  
Titrek, loş gölgeler, hicranla gamdan...*

*Sularda açılır fâni çiçekler,  
Ufka ezanların yükselir âhi.  
Şimdi boş sahili, gurbetle bekler,  
Kimsesiz çöllerin yorgun seyyahı...*

## II

*Böyle haşır olurken akşamla belde;  
Sahile inerler dik yokuşlardan  
Şen bakışlı kızlar, destiler elde.  
Farkı yok hepsinin ürkek kuşlardan.*

*Esmer topukları döğer halhallar;  
Halkalar şakırdar çıplak kollarda;  
Sarar bellerini bir ılık rüzgâr;  
Âşıklar beklesir tozlu yollarda...*

*Yollara dağıtır baygın bir koku,  
Bahçelerden taşan çiçekler, dallar...  
Dolaşır sahili, bir ağır uyku;  
Uzaklarda kayar kederli sallar...*

-biraz sonra-

*Karanlık dağılır artık beldeye;  
Bir esrarlı haşyet gezer her evi...  
Neşideler okur inen geceye  
Çöllere açılan gamsız bedevî...*

*Meşaleler yanar şimdi damlarda,  
Na't sesi gelir "Beni İdris"den...  
Şimdi meşaleler yanan damlarda  
Sütunlar yükselir ziyala isden...*

Musul, Tanpınar'ın yaşadığı şehirlerden biri olmamakla birlikte yolculuk esnasında verdikleri molada annesini kaybettiği ve onu toprağa verdiği yerdir. Şiirde Musul'un akşam vaktinde aldığı genel görünümle birlikte şehrin günlük hayatına dair ipuçları da verilir. Nehir kıyısını sahil olarak gören Tanpınar, karanlıkla birlikte şehre sükûnet çöktüğünü ifade eder. Geceyle birlikte karanlığa bürünen şehirde na't sesi yükselmektedir. Şehrin kültürel bir parçası olan akşamları na't okumak geleneği şehrin dokusunu oluşturan bir unsurdur. Akşam saatinde şehirli kızların sahile su almaya geldiğinden bahseder Tanpınar, onları dış görünüşleriyle tasvir eder.

Şehir, ona hüviyetini veren unsurların ürünüdür. Ve bu anlamda şehir bir bütündür. Şehrin dokusunu oluşturan her bir unsur kendi içinde özel bir mahiyete sahip olduğu gibi şehri anlamlandırmada vazife üstlenmişlerdir. Tanpınar'ın şehirlerinden İstanbul, romanlarında ön plana çıkan şehirdir. Ve İstanbul'u oluşturan dokuda en büyük pay da Boğaziçi'ne aittir. Bütün şehrin mevsimlerinin yeniden şekillendiği, yeniden anlamlandırıldığı bir mekân olarak Boğaziçi, şehri kendinde toplar. Tanpınar, bilhassa Boğaziçi medeniyetini tanımlamaya, onu tasvir etmeye eğilir. Hatta İstanbul'u Boğaziçi'nden ibaret sayar, denebilir. Zira Boğaziçi İstanbul'un özü, özeti demektir. Tanpınar'da şehrin dokusunu oluşturan diğer bir unsur olarak çarşıların ön plana çıktığı söylenebilir. Çarşı hayatının şehri şekillendiren tarafını Tanpınar'ın eserlerinin çoğunda görmek mümkündür. Şehir, kendini oluşturan



unsurlarla anlam kazanmaktadır. Bu sebeple şehre çehresini veren her unsur şehrin bir ilmeğidir. Onu büyük ve bütünlüklü bir esere dönüştüren olgu bu ilmeklerdir.

#### 1.2.4. Şehirde Bir İç Dinamik: Mahalle Kültürü

Şehri oluşturan birimlerden biri olan mahalle, yapısı itibariyle küçük bir şehir formatındadır. Mahalleli arasındaki bütüncül yapı, hayata dair tüm ihtiyaçların mahalle ekseninde karşılanabiliyor olması, mahalleyi küçük bir şehir olarak tanımlayabilmenin sebeplerindedir. Şehrin tanımındaki yapılar, mahalleyi teşkil eden yapılarla nerdeyse tamamen aynıdır. İbadethane, çarşı ve idare merkezi şehrin temelini oluşturan yapılar olduğu gibi, mahalleye özelliğini veren yapılar da bunlardır. Bir mahalle, caminin etrafında kurulmaya başlayarak genişler ve kendine has kurumları oluşturarak mahalle olma özelliğini kazanır. Her mahallede ibadethane olarak küçük bir mahalle camisi, idareci konumundaki imamı, çarşı niyetine bakkalı ve diğer dükkânları, asayişten sorumlu bekçisi, mektebi, çeşmesi, fırını bulunmaktadır. Halil İnalçık, mahalleyi imam veya kethüdanın idaresinde özerk bir topluluk olarak tanımlamaktadır(1995: 264). Ona göre imamlar asayişin sağlanmasında devlet ile halk arasında bir aracıdır. Bahsedilen bu özelliklere sahip bir mahalle yapısına günümüz şartlarında rastlamak pek mümkün değildir. Nitekim Tanpınar, 1946'da basılan *Beş Şehir*'de mahallenin kayboluşundan bahseder: “*Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilatının bir cüzü olarak mevcuttur. (...) Eski İstanbul mahalleleri artık sadece bir hatıradır*” (BŞ: 27). Zaman zaman köşelerinden çıkıp eski zamanları ahablarıyla anmak için görünen mahalleliyi ise “*kervan artığı*” olarak adlandırır. 1950 yılında tefrika edilen *Sahnenin Dışındakiler* romanında Tanpınar, 19. yüzyılın sonundan varlığını sürdüren bir mahalle manzarası vermektedir. Cemal'in ağzından tasvir edilen adını mahallenin merkez camisi olan Elâgöz Mehmetefendi Cami'sinden alan mahalle şöyledir:

*Bu mahalle etrafına toplanmış beş sokakla onların açıldığı bir tramvay caddesine muvazi ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibaretti. Dört evliyamız, camiden başka bir ahşap mescidimiz, biri Lale devrinden diğeri biraz daha evvelden kalma iki medresemiz, birinin içinde 'Yeşil Tulumba' adı verilen bir de soğuk su kuyusu bulunan birkaç küçük mezarlığımız vardı. Bu yeşil tulumbanın önünden biraz aşağı inildi mi Ağayokuşu'na ve Şirvanizade'nin Ekşi Karadut mahallesindeki konağının bulunduğu arsaya inilirdi. Mahallenin tramvay caddesine bakan tarafında Hamamizade İsmail Efendi'nin babasının kiralamış olduğu hamam vardı (SD: 14).*

Tasvir edilen mahalle hayatının tüm unsurlarını barındıran bir aradalığın doğal bir resmidir. Hayat ve ölüm, uhrevî ve dünyevî hayat, tarihî doku bu küçük mahallede hiç biri eğreti durmayacak bir uyumlulukla varlığını sürdürmektedir. Zira mahalle anlamı itibariyle,

*Hayatın, belli bir kültür, değer, inanç, ritüel ve gelenek çerçevesinde örüldüğü, bu yönüyle kendine özgü yapısı, kimliği, hayat tarzı ile mücehhez bir ortamdır. Gerçek bir yaşam alanıdır. Mahalle bir metafordur aynı zamanda, bir semboldür, sembolik bir haritadır. Bir metafor olarak mahalle, dayanışma, komşuluk, yardımlaşma, cemaat, denetim, kontrol, güvenlik, ortaklık, benzerlik, yakınlık, aidiyet gibi kavramları hatırlatır (Alver 2012: 221).*

Mahallenin yalnızca idari bir sınırı temsil etmediğini unutmamak gerek. Mahalle bilhassa, toplumsal hayatın sınırlarını belirleyen bir yapıdır. Her mahalle kendine ait karakteristik unsurları taşır. Mahallelinin kendi kurduğu sistemli yapıyla ve yazısız kurallar çerçevesinde genel kabullerle teşkil edilen ve ciddiyetle sürdürülen bir düzeni vardır. Osmanlı dönemi geleneksel mahallesinde bu düzenin sağlanmasında sorumluluk bilinci önem arz eder. Bütün mahalleli, mahalle adına bireysel olarak bir sorumluluk taşır. Osmanlı şehrinde mahalle, toplumsal sözleşmenin geçerli olduğu bir birliği ifade eder. Her mahalle kendi içinde adeta bir klandır. Mahalleli kendini mahallesinden sorumlu hisseder. Aile bağlarına benzer şekilde birbirine bağlanmış olan mahalleli, sorumluluklarının ve avantajlarının farkında olarak yaşamaktadır. Mahalle aynı zamanda kayıt dışı bir vakıf gibidir. Mahalle sakini bir vakfın üstelenebileceği görevleri kendi mahallesi adına doğaçlama bir şekilde yerine yetirecek sorumluluğa sahiptir. *“Bu mahalli yönetim iskân-ikamet alanına ait temel kurallar ve standartlar çerçevesinde hareket etmesi; fukaranın kimsesiz çocukların, yaşlıların korunması, mahallelinin yarışarak gerçekleştirdiği görevler olarak zevkle ve adeta dinî bir vecdle ifa edilirdi” (Cansever, 2006: 80).* Mahalle kendi kendini idare eden küçük bir demokratik birimdir. *“Mahallenin çöpünün toplanmasına, sokağın tamir edilmesine, hatta bir yapının mahalle içerisinde nasıl inşa edildiğine dahi mahalleli karar veri[r]” (Cansever, 2010: 123).* Geleneksel mahalle yapısında, ahalinin sorumluluğu yalnızca yardımlaşma üzerine değildi. Adli meselelerde de mahalleli arasında sağlam bir dayanışma söz konusudur. Mahallenin güvenliğinden veya mahallede yaşanan olumsuz bir olaydan tüm mahalle halkı kendini sorumlu hissetmektedir. Mahalleli hem birbirine karşı hem de dışardan gelebilecek herhangi bir etkiye karşı bu sorumluluğu duyar. Mahalle halkındaki bu duyarlılık üst düzey boyutlarda olabilmektedir. Mahalle kurallarına aykırı davranan kişiler ahalinin görüşü alınarak mahallenin önde gelenleri tarafından ihraç edilebilmektedir (Tok, 2005: 168). Öyle ki *“işlenen suçların failleri bulunamadığı zaman cezanın tüm mahalle halkından alınması” (Düzbakar, 2003: 100)* yöntemi geliştirilmiştir. Mahalle bir bütün gibi düşünülür. Mahallede bir güzellik ya da çirkinlik mevcutsa bu bütün mahalle halkına mal edilen bir durum olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde mahallelinin Hayri İrdal’a emanet edilen kaplumbağaya gösterdiği ilgiye bakıldığında mahallenin, İslam inancına göre Allah katında da bir bütün olarak değerlendirildiği inancının var olduğu görülür.* Romanda, Seyit Lûtfullah’ın Hayri

İrdal'a bırakmış olduğu Çeşminigâr isimli kaplumbağaya mahalleli kendince bir ad takmış ve 'Emanet' demiştir. Kaplumbağaya 'Emanet' ismini veren mahalleli, Seyit Lutfullah gibi derviş vasfı taşıyan birisinden gelen bu hayvanı mübarek olarak algılamış olacak ki kaplumbağanın kaybolması ya da ona zarar gelmesi korkusuyla sık sık ortarlardan kaybolan 'Emanet'i bulduklarında Hayri İrdal'ın evine koşa koşa getirmekte ve onları azarlamaktadır: “[Mahalleli] mutlaka bir yerde yakalıyorlar, koşa koşa eve getiriyorlar ve bizi azarlayarak Emanet'i teslim ediyorlardı” (SAE: 72). Zira 'Emanet'in kaybolması mahalleye gelecek bir tür belanın ya da uğursuzluğun çağrışımını yapmaktadır. Bu durum mahalle kavramının bir bütün algılanmasında ruhanî bir boyutun da olduğu fikrini verir. Bu anlayışa göre rahmet veya musibete insanlar, mahalle bazında duçar olacaktır. Bu sebeple mahalleli Emanet'i benimsemiş, sorumluluğunu üstlenmiştir: “Çeşminigâr'a mahalleli, belki de asıl ismini yadırgadığı için Emanet adını vermişti. Ve bittabi hiç kimse Emanet'in kaybolmasına razı olmuyordu. Mahallede herkes onun yüzünden âdeta gözü yerde dolaşıyordu” (SAE: 71). Mahalle sakinleri arasındaki iletişim, hanelerde yaşanan olaylardan, değişimlerden herkesin haberdar olmasını sağlamaktadır. Bu bağ herkesi birbirinden sorumlu olmaya iter. En küçük kaplumbağasına ve ona yüklenen anlama kadar mahalleli olan biteni takiptir. 2000'li yılların ilk çeyreğinde mahalleler yalnızca adres kaydında adı geçen bir mekân olmaktan öteye geçemez. Mahalleli kavramı ise tamamıyla silinmiştir. Geleneksel mahalle kültüründe bir haneye yeni giren küçük bir hayvan bile dikkati çekerken modern şehirlerde bu dikkat üç-dört katlı apartmanlarda bile mevcut değildir. Geleneksel mahallede, mahalleli birbirinden yalnızca haberdar olmakla kalmıyor, durumu hemen kabulleniyor sahipleniyor ve sorumluluğunu yükleniyor. Hayri İrdal'ın evine Seyit Lûtfullah tarafından gönderilen kaplumbağayı kendince adlandırma tasarrufuna sahip olan mahalleli, Emanet'i ara sıra kaybeden İrdal'ın ailesini azarlama hakkını elinde bulunduran bir hami görevi görmektedir.

Mahalleye dâhil olan her unsur, sadece bulunduğu eve değil bütünüyle mahalleye ait olmaktadır. Mahallede, mahallelinin birbirine karşı duyduğu sorumluluk ve mahalleli arasındaki güçlü iletişim onları birbirine daha yakın kılar. Bu aidiyet duygusu mahalleliyi büyük bir aile gibi yapar. Tanpınar, Beyoğlu eğlencelerinin mahalle hayatına etkisini açıklarken mahallelinin birbirine olan sorumluluğunu vurgulamaktadır:

*Vakıa İstanbul'da yerli yaşayış yine devam etmekte idi. Çaylak Tevfik Beyin ve o kadar hâtranın tesbit ettiği o alçak sedirlerle veya kırmızı kadife örtülü, etrafı püsküllü saçaklı koltuk ve kanepelerle döşeli salon ve odalarda, çubuk ve kahve içilerek, nükteler yapılarak, mısralar söylenerek geceler geçiriliyor, iş ve politikadan bahsediliyor, konak veya evlerde düğünler, sünnet düğünleri yapılıyor, hokkabazlar oynatılıyor, saz tertip ediliyor, Ramazanlarda cemaatle teravih namazları kılınıyor, tekkelerde ayinler yapılıyordu. Fakat bu dışarıya kapalı geceleri, artık bozuk kaldırımlarda lastik*

*tekerlekleri çarpa çarpa yürüyen büyük, mükellef faytonların geçişi sabaha doğru bozuyordu. Bunlar aile servetini Beyoğlu eğlencelerinde dağıtan mirasyediler, başka geleneklerle yetişmiş ortaklarının hayat tarzlarına alışmaya başlayan genç tüccarlar, İstanbul'un dar hayatından sıkılanlardı, içtimâî mevkileri, servet dereceleri ne olursa olsun şehir onları sıkı sıkıya takip ederdi. Her mahallenin ayıpladığı böyle birkaç mirasyedi vardı. Kumar kayıplarından çeşitli metreslerine kadar herkes onların üzerinde dururdu. Bazen içlerinden birisi hepsini unutturur, o senenin kahramanı olur, şurada burada dağıttığı avuç dolusu altınların cüzdan dolusu eshamın hikâyesi günün birinde ya da intiharın, yahut da ani bir kazanın son vermesine kadar dillerde dolaşır, genç mekteplilerin ve evlenmemiş kızların rüyalarını bozardı. Bazen de ikisi de olmaz ve genç mirasyedi dalkavuk, metresleriyle baba servetini tükettikten sonra semtin tulumbacı ocağına yazılır, yahut da "avâtıf-ı şâhânedan" bir memuriyetle İstanbul'dan uzaklaşırdı. Onların hikâyesi eski İstanbul'un gündelik romanıydı. Yakın bir iflâsın korkusu içinde bütün şehir bu israfların üzerinde düşünür, herkes onu kendi anlayışına göre tahlil ve tefsir ederdi (BŞ: 72-73).*

Mahalleli, çevresindeki olan biten her şeyden haberdardır ve ona müdahildir. Mahalledeki bir olaya ya da duruma bigâne kalmak mahallelinin harcında değildir. "Yaz Gecesi" öyküsünde felçli bir adamın durumuna mahalleli, "günahını ödüyor"(Hk: 283) yorumunu yapar. Mahallelilerden aktarılan olaya göre, hasta adamın evlatlığından kızı olmuştur ve bu kız da adamın evinin bahçesindeki ceviz ağacının dibine gömülmüştür. Tüm bu ifadeler bir çıkarımdır. Mahallelinin olayı yorumlama şeklidir. Hikâyeye göre olayın seyri şu şekildedir:

*Evin yanı başındaki küçük mescitte sabah ezanını okuyan müezzin, ceviz ağacının dibini kazdıklarını görmüştü. Mahalleli böyle diyordu. Eğer kadın haftalarca hasta yatmamış olsaydı, hiç kimse şüphe etmezdi. Sonra iyileşince Aksaray'da bir ev tutup götürmüşler... Neden sonra, adam hastalanınca eve gelmiş... Hanım da hiçbir şey olmamış gibi kabul etmiş... (Hk: 283).*

Mahallelinin bu tutumunun, üst düzey bir dayanışma örneğinin bir neticesi olsa da, zamanla "mahalle baskısı" kavramının doğmasına sebebiyet verdiği gözden kaçırılmamalıdır. Mahalle baskısı kavramı Şerif Mardin tarafından literatüre eklenmiş olsa da, bu kavramın uzun bir tarihçesi vardır.

Mahalle, ahalisini bir hâmî gibi sahiplenmesinin yanında, onların hatıralarının mekânı olma özelliğini de taşır. Mahallenin özünü teşkil eden unsurlar kişilerin bilinçdışı dünyasının mekânıdır aynı zamanda. "Bilince yalnız bir zamanlar bilinçli algılama olanlar çıkabilir ve içeriden doğup da bilinçli olmak isteyen (duygular dışında) her şey, önce dış algılamalara dönüşmek zorundadır. Bu da anı izleri aracılığıyla mümkün olabilir" (Freud, 2014: 82). Çocukluğun büyük bölümünün geçtiği mahalle ortamı bilinçdışını oluşturan anı izlerinin mekânıdır çoğu zaman. *Sahnenin Dışındakiler* romanında Cemal'in çocukluğunun mekânı mahalle camisi olan Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin avlusudur: "Camiin iki kapısı vardı. Biri bizim evin karşısında idi. Buradan –bütün mahalleli için olduğu gibi- benim çocukluğuma girilirdi. Çünkü bu kapıdan asıl camie giden yolun etrafındaki ağaçlar, bizi bir sadık lala gibi senelerce sırtlarında taşıdılar" (SD: 20). Camiinin yıkılıp yol olması ile Cemal'in çocukluk hatıralarının da üstü çizilmiş olur. Artık o hatıraların yaşadığı mekânlar

yoktur. Cemal'in çocukluk mekânı artık yalnızca bir hatıradır. Bu camii yalnızca Cemal için değil tüm mahalle için aynı konumdadır. Cemal bu ayrıntıyı naklederken 'tüm mahalle çocukları için olduğu gibi' demiyor, tüm mahalleli için diyor. Yani bu camii nice nesiller büyütmüş ve yetiştirmiştir. Ve bu nesilleri de etrafında tutmakta; kollamaktadır. Nitekim eski Osmanlı şehirlerinin yerleşim planına uygun olarak Tanpınar'ın eserlerinde mahallenin merkezi olan camilere dikkat çekilir. Mahallenin merkezinde bir cami vardır, mahalle adı da cami adı ile uyumludur. "Bir Tren Yolculuğu" hikayesinde aktristlik yapan Zeynep, mahallenin merkezi konumundaki "*Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nin yanı başında bir evde doğmuş[tur]*" (Hk: 271). Eski Osmanlı mahalle düzenindeki mahalle camii'nin etrafına ev kurma geleneği Tanpınar'ın eserlerindeki mekân tasarımında da görülür. *Sahnenin Dışındakiler*'de mahalle Elâgöz Mehmetefendi Camii etrafında kurulmuş, mahallenin adı da Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi olmuştur. Mahallelinin çocukluğu bu camide yoğrulduğu gibi günlük rutinleri de bu cami etrafında şekillenmektedir. Zira mahallenin tanımında, "*aynı mescidde ibadet eden cemaatin aileleriyle birlikte yerleştiği şehir kesimi*" (Ergenç 1984: 69), ifadesi vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi'nde camii'nin nasıl bir merkez teşkil ettiği günlük hayatın akışında görülmektedir. Roman kahramanı Cemal'in anlatımıyla:

*Camii'nin karşısında iki odalı ahşap bir daire vardı. Mahallemiz zenginler ve imamlar kendi evlerinde otururken bu odalarda kayyumlar, müezzinler yatarmış. O zamanlar, mahallenin erkekleri akşamüstleri, bir de Cuma günleri namazdan evvel yine bu odalarda toplanırmış. İmam evi olduktan sonra artık kışları bu toplantıya son verilmişti. Yalnız iyi havalarda cami ile bu iki odanın arasındaki küçük, yarı bahçemsi avluda otururlar konuşurlardı (SD: 20).*

İbadet amaçlı toplanma mekânı olarak cami, ibadet dışında farklı sebeplerle bir araya gelmenin de ev sahipliğini üstlenir. Zira camiler dinî bir yapı olmanın yanında aynı zamanda sosyal ortamlardır. Cami ile cemaati arasındaki bu ilişki karşılıklı sahiplenmenin bir tezahürüdür. İlk yapıldığı dönem olan Sultan Abdülaziz devrinde vakıfların yardımıyla her daim pırıl pırıl olan Elâgöz Mehmetefendi Camii'si yokluk dönemine girilince vakıf yardımları oldukça azalır ve bakımsız kalır. Bu aşamada mahalleli devreye girerek camiyi bir miktar olsun ihya ederek camiye işlerlik kazandırır:

*İşte Elâgöz Mehmetefendi Camii, benim yalnız dört devresini saydığım bu içtimâi jeolojinin her şeyi ve bütün hayatı etrafında toplayan merkeziydi, o bu hayatı hem aşağı yukarı tanzim eder, hem de onun tesiri altında kalırdı. Etrafında olup bitenlerden hissesini, hareketin şiddetine ve mahiyetine göre alırdı. Aziz devri paşaları zamanında küçücük camii'miz pırıl pırıl imiş. Durmadan tamir edilir, halılar, kilimler, hasırlar, yazı levhaları hediye edilirmiş. Hamid devrinde bu hediyeler, nezirler, adaklar azalmış. Balkan Harbi'nden sonra ise az çok bakımsız kalmıştı. Evkafın yaptığı cüzî yardımı ancak mahalle halkının müşterek yardımı tamamlayabiliyor, böylelikle akşam ve teravih namazları kılınabiliyordu (SD: 20).*

Camiin, imparatorluğun zayıflamasıyla orantılı olarak, ilk yapıldığı dönemlerdeki parlaklığını kaybetmesiyle mahallelinin camiye yaptığı yardımdan bahsedilir. Sahip çıkma zamanı mahalleliye gelmiştir. Mahalle halkının yardımıyla ayakta kalabilen camie, son imar çalışmalarında bu vefa dahi çok görülür ve yıkılır.

Sokaklar ise, mahallenin özel alanlarıdır. Bireyselliğin ve mahremiyetin arttığı, günlük hayat deneyimlerinin yaşandığı yerlerdir sokaklar.

*Sokak, kent hayatının akıp gittiği damardır. Kentin damarıdır sokak. Sokak, kentin bütünsel bir yapı olmasını sağlayan ana birimdir. Kentin ve mahallenin hayatını, kültürünü barındırmaktadır. Bu bakımdan kent hayatına doğrudan etki etmekte ve müdahil olmaktadır. Sokağın kentlinin ve mahallelinin muhayyilesinde derin izler bırakması bundandır (Alver 2013: 55).*

Sokağın aidiyet katsayısı daha fazladır. Sokak; kişinin evini, kapı önünü, yolunu taşır. Sokak, görüş alanı içinde olduğu için hâkimiyet imkânı vardır ve bu da güven duygusunu artırır. İnsana ilk hayat deneyimi güven içinde sunabilen, iç mekân kadar samimi ve güvenli olabilen bir ortamdır sokak. *“İnsanın mahalle ile yani toplum ile yüzleştiği ilk mekândır sokak. Çocuğun toplumsallaşma ortamı, kent hayatıyla kucaklaşmasının tanığıdır. Bundan dolayı sokak zengin çağrışımlarıyla insan hayatına damgasını vurur” (Alver 2013: 55).* Birey, çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak ev ve ev dışı kavramının ayrımını sokakta deneyimler. Kendi mahreminin dışındaki hayatı sokakta keşfeder. *“ ‘Sokak yaşamı’ kentsel uyarının ve duygulanımın, büyük kısmı beklenmedik deneyimlerden gelen bir uyarının simgesidir” (Sennett, 2013b: 182).* Beklenmedik deneyimler yaşatan sokak, çocuğun ilk okulu ilk öğretmeni konumundadır. Sokak, öğrencisi derste daima aktif ve dersin içinde olan bir okuldur. Yaratıcı, sürprizli ve eğlenceli bir okul. Tanpınar da sokağı bir çeşit talim mekânı olarak görür; alabildiğine tabî, alabildiğine zorlu. *“Çocuğun tek yardımcısı sokaktır. Her yerde ve her nesil için çocuğu hayata sokak ayarlar” (SD: 50).* Tanpınar’ın nesiller boyu değişmediği söylediği bu sokak kültürü milenyum çağının ilk çeyreğinde, Tanpınar’ın asla tahmin edemeyeceği bir şekle büründü. Nasıl artık halis Boğaz çocuğu yoksa, sokakların yetiştirdiği çocuklar da yoktur. Bugün sokaklar otomobillerindir. Ayrıca çocuğu sokakta denetimsiz, yalnız ve savunmasız bırakmak cesaret işidir. Artık sokak güven vermeyen, tehlikeli bir çağrışımdır. Ağır bedellerin ödendiği bir muharebe meydanı olmuştur. Oysa Tanpınar’ın çocuğu için sokak herkesin kendisi olduğu bir yerdir:

*Orada hayat sıcak bir ekmek gibi karşınıza çıkar. Orada iyice ayıklanmış, sentetik bir ilâç gibi süzgeçlerden geçmiş, aslının dışına çıkmış şeylerle karşılaşmazsınız. İnsanı, işi, hürriyet aşkını, sefaleti, merhameti çocuk orada tadar. Korkutacak şeye rast gelse bile, bu içtimâi makinenin ezen ve değiştiren korkusu değildir. Belki size aksülamel imkânı bırakan, kaçıp kurtulduğunuz zaman peşinizden gelmeyen bir korku ile korkarsınız. Sokak evinizin kapısından başlayan hayat, ayrıldığınız*

*zaman hüznü duyduğunuz arkadaş, bir humma gibi sizi saran macera ve yarın içine gireceğiniz kördüğüşüdür (SD: 50).*

Sokaklarda bu tür tecrübeleri yaşayamamış çocuklar hayata biraz daha yalın ve savunmasız başlar. Sokak denen kördüğüşünde mücadele etmeyen çocuğun hayat tecrübesi eksik olur. Sokakların elinden geçmemiş, cam fanusta yetişmiş çocukların neslidir günümüz. Bu devrin çocuğu modern kalıbın şekillendirdiği biçimdedir. Temkinli, statik, titiz, kapalı ve köşegen. Güdölmeye yatkın, mücadele gücünden yoksun, duygularının zirvelerini keşfedememiş, yontulmamış, olabildiğince sade bir nesildir sokaksız büyüyen çocuklar. Çocuklar, yalnızca zihinlerini çalıştırdıkları soyut bir mücadelenin içindedirler. Sokak ve mahalle hayatı aynı zamanda herkesin birbirini tanıdığı güvenli bir alandır. Modern şehir yapısı bu geleneksel yapılanmayı ortadan kaldırırken kişinin hayatı keşfetme alanını da yok etmiş olur. Zira modern şehir yapılanmasında ulaşım ağı çok keskin ve yönlendiricidir. Yeniliklere ve sürprizlere kapalıdır. Oysa Osmanlı şehir kültüründe mekânın “insanı yönlendirmeyen” tasarımıda olması önem arz etmektedir. Osmanlı şehir düzeninde insan, “istediği istikamette, karar verdiği şekilde hareket etme hürriyetine sahip bulunuyor, bir Rönesans meydanının ‘şuradan girip buraya gideceksin’ diye emreden yapısından tamamen farklı olarak” (Cansever, 2010: 111).

Geleneksel mahalle ortamında, bütün mahallelinin birbirini tanması olağandır. Bu tanışıklık mahalledeki sorumluluk duygusundan kaynaklanmaktadır. Mahallede herkes birbirini tanır ve dışarıdan gelen yabancıya karşı temkinlidirler. Mahalledeki ibadete, alışverişe ve hizmete dayalı kurumlar bu tanışıklığın mekânları olarak gösterilebilir. Mahallenin bakkalı, imamı, berberi, kahvesi herkes tarafından tanınır ve buralar ahalinin buluşma mekânları olabilmektedir. *Aydaki Kadın* romanında mahalleliye hizmet veren arabacı, dondurmacı ve meddah, mahalleli tarafından tanınmaktadır. Selim ve kardeşi Nevzat, çıktıkları gece gezmesinde dostları olan arabacının yanına giderler. Arabacı ile bu mahalle sakinlerinin münasebeti dikkate değerdir. Nevzat, evden ata vermek üzere şeker alır (AK: 65). Bu Nevzat’ın rutini. Nevzat’ın hayvan sevgisinin yanı sıra arabacıyla da sıkı bir münasebeti vardır. Nevzat “onu da atı kadar sever” (AK: 65). Aynı şekilde dondurmacı ile olan ilişkilerinde de özen vardır. Dondurmacı için Nevzat ve diğerleri anonim müşteri değildir. Gelenler Nevzat’tır, Selim’dir, Atife’dir. Aynı şekilde bu esnafın arabacı, dondurmacı olmalarından ziyade Kadir Ağa, Bayram Efendi’dirler. Meddah da herhangi bir oyuncu değil, Sururi Efendi’dir. *Mahur Beste*’de gençliğin gün içinde şehirde geçirdiği zamana dair kısa bir malumat mevcuttur. Halit Bey’in gençliğinde semtin delikanlılarıyla bir araya geldikleri yer olan berber Ali Efendi’nin dükkânından başlayarak yürümek suretiyle

semtin esnaflarıyla ahbaplık yapa yapa şehri dolaşması anlatılır: “*Ali Efendi'nin dükkânından başlamak ve Küçükpazar'dan Vefa yoluyla yukarı çıkmak üzere, rast geldiği kahvehane, çaycı, bozacı dükkânlarına uğraya uğraya, yazın hemen hepsinin kendisini tanıdığı şerbetçilerin onu görür görmez doldurdukları şerbetleri içe içe Şehzadebaşı'na kadar gelirdi*” (MB: 107). Mahalle esnafı ve mahalle halkı arasındaki iletişim ticarî bir zorunluluktan öte ahbaplık derecesindedir. Bu mahalleli ve esnaf arasındaki sıcak ilişki, mahalle olmanın temel gerekliliklerindedir. Bütün mahallenin birbirini tanması, karşılıklı münasebetler kurması o mahalle arasında güven ortamını tesis eder. Mahalle kültürünün iletişim konusundaki yapıcı farklılığı, insanı mekanik bir canlıya dönüştüren modern hayat tarzına şifa olabilecek bir reçetedir.

Osmanlı şehir yapısında mahalle, hem maddî hem manevî bir koruma alanıdır. Mahalleli birbirine daima destektir. Ve mahallelinin sahip olduğu bu sorumluluğun dayanağı içseldir. Mahalle dayanışması her bireyin doğuştan çevresi tarafından kazandığı bir özelliktir. Tanpınar'ın romanlarında mahalle, geleneksel yapısı ile bulunmaktadır. Yani romanlarda bir cami etrafına kurulmuş, çocukları, insanları, ağaçları ve ilişkileri ile bir mahalle vardır. Mahalle bağı içinde büyüyen çocuklar vardır. Tanpınar'ın romanlarındaki mahalle çocukları, mahallenin her taşını, her ağacını, her evini, her insanını hatta hayvanını tanıyan çocuklardır.

### 1.2.5. Musiki

Bana musikimiz, tek bağlantı noktası gibi geliyor.  
Kim bilir belki bir gün onunla kendimizi anlayacağız.  
*Sahnenin Dışındakiler, s.120*

Musiki, birtakım aletler ve insan sesinin ritmik olarak çıkardığı seslerin oluşturduğu bir ses sanatıdır. Tanpınar için musiki, hem estetik bir malzeme hem sanatını besleyen bir unsur hem de toplumsal birlikteliğin temelidir. Tanpınar, tüm eserlerinde musikinin tesiri olduğunu söyler. O hem musikiden yoğun bir zevk duymuş hem de musikiyi ilham kaynağı yapmıştır: “*Her eserimin başında,-en küçük şiirimin bile-, Garp'tan veya bizden bir musiki eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrakine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikîdir. Kompozisyon için örneğim de musiki olmuştur*” (YG: 307). Tanpınar'ın sanatkar şahsiyetini oluşturan musiki, aynı zamanda onun Bergson'un etkisinde geliştirdiği zaman anlayışında da yeniden anlamlandırılır. “*Kendime kurduğum estetikte en mühim unsur musikiden gelir* (YG: 376) diyen Tanpınar, Eyyübî Bekir Ağa'nın Nühüft Beste'sini dinlerken “*topraktan ayaklarını kesmeden, meçhul ve her an ilgaya hazır bir haz tufanı içinde ağır bir çıkış hissini*” duyar. Tanpınar'ın musikiyi ruhunda duyma eşiği oldukça



yüksektir. Hem zevk hem de anlam bakımından musiki, Tanpınar için önemlidir. Zaman kavramı üzerinde duran Tanpınar, musikiyi zaman üzerinde etkisi olabilecek bir unsur olarak görür. Ona göre musiki zamandan bağımsızdır. Bu sebeple hem geçmişte hem gelecektedir. Tanpınar'ın “Musiki” şiirinde “*Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın*” (Ş: 47) dizesi “*Tanpınar'ın zamanla ilgili problemlerini açığa çıkaran ve şairin zaman kavramıyla musikiyi nasıl birlikte düşündüğünü ortaya koyan dikkat çekici bir mısradır. (Samsakçı, 2005: 147).* Şiirde “*Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın*” dizesiyle başlayan dörtlük “*Musiki hâtıran gibi peşimde*” dizesiyle biter. Musiki burada hatıralar ile özdeşleşmiştir. Yani musiki, yaşanan zamanı sese sıkıştırmış, orada yaşatmaktadır. Musiki ile ölümsüzlük kazanan bir hatıradan bahsedilir. *Huzur*'da Mümtaz Nuran ile aşkını muhasebe ettiği sırada musikinin zaman üstü olma özelliğine değinir: “*Musiki zamanın üzerinde çalışıyordu. Musiki zamanın nizamı idi; hali yok ediyordu*” (H: 299). Tanpınar, musikiyi zamanın sınırlarından çıkararak onu bütün zamanların ürünü olabilecek bir konuma yerleştirir. Ona göre;

*Musiki daima oluş hâlinindedir. Zaman gibi ve onun nizamıyla kendi kendisini yiyerek büyür, kendinde doğar ve kendinde kaybolur. (...) Musiki giydirilmiş zamandır. Diğer sanatların hemen hepsinde tabiatın bir şey var. Musiki sadece alır; zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir, sestem yani heyecanların en iptidâi işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidaidir. Düşünceyi değil, nabzı idare eder (EÜM: 38-39).*

Musiki, geçmiş ve geleceğe taşıyan bir vasıta. Tanpınar, bunu “*Mûsikî hafızanın kanunları birlikte gider; bir ikame sanatıdır*” (ED: 101) cümlesiyle ifade eder. Ona göre maddî herhangi bir unsura bağlı kalmadan insan ruhuna hitabıyla musiki, geçmiş ve geleceğin insanların ruhunu birleştirir. Nesiller arasındaki asırlar musiki ile kapatılır. Eski musiki “*açar bir altın anahtarla ruh ufuklarını*” (Beyatlı, 2002: 40). Farklı nesilleri aynı ruh iklimine sokan musikidir. Mimarîyi maddesiyle/fiziki varlığıyla zamanın taşıyıcılığını yaptığını söyleyen Tanpınar, musikinin bunu maddesiz yaptığı söyler. Mimarî, nesiller arası kültür aktarıcılığı yaparken musiki, hisleri ve duyguları aktarır.

*Huzur* romanında Tanpınar, devam fikrini örneklerken çocuk oyunları, şarkılar ve musikiyi kullanır. Sokakta çocukların söyledikleri oyun şarkıları bu bağlamda manidardır. Sokak oyunlarının şarkıları nesillerin çocukluk hafızasındaki seslerdir:

*Bu çocuk oyunu bundan yüzelli, ikiyüz yıl önce yine muhakkak vardı. Meselâ demin küçük bakiyesini seyrettiğim Hekimoğlu Ali paşa konağının büyük sofalarında, mermer döşeli harem taşlıklarında olduğu gibi, onun yanbaşındaki mescidin avlusunda da küçük kızlar yine böyle birbirini tutarak, itişe kakaşa, gülüşerek ve birbirlerini paylayarak oynuyorlardı. Şimdi benim şartlarını düşünemeyeceğim bir hayatın içinde yüz yıl sonra yine oynanacaktı. Her şey değişecek, fakat o kalacaktı ve o olduğu gibi kaldığı için biz de, bir yığın değişiklik üstünden, yine eskisi olarak kalacaktık, işte bu süreklilik, hayatın mucizesini yapacak, bu civıtlı çocuk sesleri arasından nesiller birbirine el uzatacaktı (G: 214).*

Çocukların söyledikleri şarkılar ve oynadıkları oyun, zamanın içinden gelerek geleceğe uzanan zinciri temsil eder. *Huzur*'da Mümtaz arkadaşlarına, çocukların oyun türküleri hakkında “*sabahleyin Hekimalipaşa Camii tarafında idim. Kız çocukları türkü ile oyun oynuyorlardı. Ta fetihten beri belki bu türküler vardı. Ve kız çocukları onları söyleyerek oynuyorlardı. İşte bu türkülerin devam etmesini istiyorum*” (H: 378) demektedir. Burada değişmeden aktarılan bir çekirdek, öz vardır. Mümtaz, sokakta oyun oynayan ve oyunun türküsünü söyleyen çocuklar hakkında bu türden düşünceler içindedir. Her ne kadar zaman ve hayat; konağı, mahalleyi eskitmişse de çocukların oyunları ve türküleri, şimdi yirmili yaşların sonunu yaşayan Nuran'ın çocukluk oyunları ve türküleridir. Aynı zamanda Nuran'ın annesinin oyun türküleri ve anneannesinin. Tanpınar'ın bu konudaki en sarih düşüncesini Mümtaz'ın çıkarımlarında görmek mümkündür:

*Devam etmesi lazım gelen 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 şeydir (H: 23).*

Tanpınar'ın aksettirdiği ‘damgayı basma’ ifadesi devam fikrinin yöntemini teşkil eder. Nesiller arası kültürel sürekliliği, devamlılığı sağlayabilmek bu damgayı bağlıdır. Günümüzdeki kültürel karmaşayı, modernizm ve gelenek arasında sıkışmışlığı çözecek anahtar, bu damga fikrindedir. İradeyle değiştirilen hayat alanlarına kendi ‘türkü’ müzü katmak kimlik bilincinin göstergesidir. Her yeniliğe ‘kendi damgamızı basmak’. Nesiller arasında bir ortaklık kurmak -ihtiyacın ortaklığı, zevk ve eğlencenin ortaklığı, duyguların ortaklığı- her değişime bu damganın basılabilmesiyle mümkündür. İhsan'ın “*her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır*” (H: 23) ifadesiyle tek cümleyle özetlediği milyonlarca ‘biz’i geleceğe taşımak ve milyarlarca ‘biz’ olmak. Ona göre çocuk oyunları sosyal hayatın içinde toplumsal hafızanın görünümülerindedir. Tanpınar çocuk oyunlarına ait geleneklerin değişmesi üzerinden zamanı okur. Eğer yirmi sene sonra da aynı oyun çocuklar tarafından oynanıyor, oyunlara ait şarkılar mahalle aralarında duyuluyorsa geleneğin devamı sağlanmış demektir. *Mahur Beste*'de Nuri Bey, arkadaşı Agop'un hareketlerinde çocukluğunda oynadığı oyunları hatırlatan bir taraf bulur. Burada oyunların adı da verilir: “*‘Bilbakalım bu nedir?’ yahut ‘Çift mi tek mi?’*” (MB: 143). Nuri Bey'in hafızasında çocukluk oyunları hala diri haliyle yaşamaktadır. Nuri Bey'in yetişkinlik zamanlarında çocukluk oyunlarından olan ‘Bilbakalım bu nedir?’ yahut ‘Çift mi tek mi?’ oyunlardaki yumruk sıkarak soru sorma hareketi Agop tarafından yapılınca bu oyun hafızasından çıkagelmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, on bir yaşındaki Nuran'ı ilk gördüğünde Nuran, üzerinde

tek çivi olan bir tahta parçasının üzerinde dönüyordur. Bu görüntü karşısında Cemal'in aklına gelen ilk şey o oyunu daha önce bilip bilmediği olur (SD: 148). Çünkü aynı ortamda çocukluk geçirmiş olan Cemal'in bu oyun hakkındaki bilgisi önemlidir. Böyle bir oyun aletini ilk kez gören Cemal onu biraz garipser. Fakat daha sonra bunun bir oyun değil "*Mevlevîlerin dönmeyi öğrendikleri tahta*" (SD: 148) olduğunu öğrenir. *Huzur*'da ise çocuk oyunları, kültürel süreklilikle özdeşleştirilir. Tanpınar'a göre çocuk oyunlarının şarkıları devam ettikçe kültürel kimlik de muhafaza edilmiş olacaktır. Çocuk oyunları bir kültürün sokaklara yansıyan renkli bir görüntüsüdür. Her çocuk oyununun yüzyıllar içinden akıp gelen bir tarihi vardır. Bu oyunlar nice çocuğu büyütmüş, eğlendirmiştir. İçinde milyonlarca gülüşü saklar.

*Huzur*'un musiki ile ilgili bağlantısını, eserdeki musiki yoğunluğunun ve musiki sembolizminin dışına taşımak Berna Moran'ın konu ile alakalı görüşleri ile mümkündür. Berna Moran'a göre *Huzur* romanı bütün olarak bir musiki eserini çağrıştırmaktadır. *Huzur*'un bölümleniş tarzından bu çıkarıma varan Berna Moran'a göre, "[romandaki] dört bölüm bir musiki yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevlerini yüklen[ir]. Hiç kuşkusuz Tanpınar *Huzur*'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış[ır]" (2009: 274). Tanpınar, İstanbul'un romanını yazarken musikiyi başat malzeme olarak kullandığı gibi, romanı musiki ile senkronik bir tarzda kaleme alır.

Musiki nesiller arası duygu aktarımını sağlayan kültürel unsurlardan biridir. Melâli anlayan, aynı duygu ve estetikte geçmişle buluşabilen bir neslin devamında musiki önemli bir konuma sahiptir. Yahya Kemal'in "Eski Musiki" şiirinde ifade ettiği gibi "*Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden/Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden*" (Beyatlı, 2002: 40). Musiki, bir milletin estetik ve zevk kodlarını taşır. Tanpınar musikiyi, Osmanlı'dan kalan ve Batı'ya karşı rekabet edilebilecek tek unsur olarak görür. "*Tanpınar'a göre, yüzümüzün Batı'ya çevrildiği devirde; ayakta duran tek sanatımız musikidir*" (Ayvazoğlu, 1997: 250). Osmanlı'nın musiki eserleri ve sanatkârları, Dede Efendi, İtri vs., yalnızca bir geleneğin devamını sağlayan alelade sanatkârlar değildir. Tanpınar, onları Batı sanatına karşı üstünlük sağlayacak mahiyette görür: "*Süleymaniye'den başka garpla ölçülecek bir iki musiki eserinden başka bir şey tanımıyorum*" (G: 323). Tanpınar, musikiyi "*sanattan ziyade dine*" (YG: 360) benzettir. Ona göre musiki, ruhu doyuran, insana benliğini anlatan manevî bir beslenme kaynağıdır. Tanpınar'a göre Türk musikisi ise "*mazideki benliğimizi vücuda getiren*" (YG: 360) bir terkip ve "*Büyük bir cemiyetin, çok sıhhatli bir hayat aşkının ve derin, huzursuz, her an ebediyetin muammasını çözmek için sabırsızlanan bir ruhun mahsulüdü[r]*" (YG: 360). Türk musikisi, bir milletin yüzyıllar boyunca yaşadığı ruh

macerasının estetik bir neticesidir. Musiki hem bir terkinin neticesi hem de terkinin bir tarafını oluşturan estetik bir amildir. Boğaz; mehtap ve musiki ile bir medeniyettir. Yalı, kayıklar ve musiki âlemleri Boğaz medeniyetini kuran parçalardır. *Huzur*'da Mümtaz Türk bestekârlar için “benliğimizin bir tarafını yapan” (H: 86) sanatkârlar olarak söz eder. Ve benliğimizi yapan sanatkârlar unutulmak üzerdedir:

*Biri çıksa da şunları tanıtısa, notaları neşredilse, diskleri yapılırsa, hulâsa, şu piyasa musikisinden bir parça kurtulsak! Düşün bir kere, Dede gibi bir adamı yetiştirmişsin, Seyid Nuh, Ebubekir Ağa, Hafız Post gibi adamlar gelmiş, muazzam eserler vermişler. Benliğimizin bir tarafı yapılmış. Sen farkında değilsin; ruh açlığı içindesin. Felâket şurada; bugünkü nesil ortadan çekildi mi, çoğu ezbere olan bu eserler kaybolacak. Meselâ tek başına Münir Nurettin in bildiklerini düşünün (H:85-86).*

Bu da İstanbul'un, İstanbul insanının benliğinden bir eksilme olacak demektir. Zira musiki, bu medeniyetin ruh dünyasını kuran bir parçadır. Bu üstatların yok oluşu şehrin ruhunu zayıflatacak, terkinin büyük bir tarafı yok olacaktır. Musiki medeniyetin her daim yaşayan ve medeniyeti yaşatan tarafıdır. *Mahur Beste*'de İsmail Molla'nın gelini Atiye, Sabri Hoca'nın “Şark yok, Şark öldü” (MB: 93) ifadesinden etkilenmiş ve “*Molla Bey bir beste okusaydı. Belki ölmediğini anlardık*” (MB: 93) demiştir. Şark medeniyetinin hala yaşadığını musiki ile tasdik etmenin mümkün olabileceğini düşünen Atiye, onun bu estetikte yaşamaya devam edebileceğine inanır. Klasik musiki yaşıyorsa, Şark da, medeniyet de yaşıyor demektir. “Musiki” şiirinde de Tanpınar, yeniden doğuşun musiki ile mümkün olabileceği çağrışımını yapar:

Musiki

*Bu çılgın uyanış her düşünceden  
Üst üste ve zalim, bir kader gibi,  
Bir melek uzanmış siyah geceden  
Mahur sularında tuttuğu gemi*

*Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede  
Tekrar doğar gibi ay ışığından?  
Bir altın uçurum derinleşmede  
Ve meçhule doğru süzüldü kervan*

*Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın  
Her şey bana karşı kendi içimde,  
Renk ve büyüyle bakışlarının  
Musiki hatıran gibi peşimde (Ş: 47).*

Asırlardır Boğaz'da yaşayan insanların yaşattıkları musiki geleneği, bu insanları geleceğe taşır. Boğaz'dan geçmiş, mehtabı tatmış, musikisini dinlemiş her insan bu musikide yaşamaya devam eder ve musiki ile asırlar sonra aynı ayın altında ve Boğaz'ın suları üstüne yeniden doğar.

Türk milletinin esas hüviyetini oluşturan amiller arasında musiki en derin etkiyi bırakandır. Zira musiki geçmiş zamanı kendinde biriktirir. Yüzyılların ruhunu, mazinin derinliğini kendine sığdıran musiki, her icra edilışinde bu ruhu sızdırır.

*Her musiki eseri, dinlendiği anın hususiyetleri ile birleşmekte böylece hayata ait hale gelmektedir. Musiki ile hayat arasında zaman vardır. Zaman an olarak 'Derin şekilde' hatırlanan musiki eserlerini, onların taşıdığı hususiyetleri, maziye hayata nakleder. Böylece mazi ile an arasında 'parçalanmaz' bir bütünlük sağlanmış olur (Yıldız, 2012: 278).*

*Huzur*'da müzik, geçmiş ile şimdinin bağını kuran önemli bir motif olarak kullanılır. Hatta Tanpınar'a göre müzik medeniyetlerin karakterini de üzerinde taşıyan sembollerdir. Nuran'ın "*Debussy'yi Wagner'i sevmek Mahur Beste'yi yaşamak, bizim talihimizdi*" (H: 151) düşüncesi buna dayanır. Doğu ruhuyla yetişmiş bir ferdin, ne kadar Batı müziğini seviyor bile olsa onun vaat ettiklerini yaşaması zorlu bir yoldur. Bu sebeple Behçet Bey, Mahur Beste'nin tesiriyle saadetinin yıkılacağı vehmine kapılır. Bir bestenin eşı Atiye Hanım'ın duygularında oluşturacağı etkilerden ürker Behçet Bey. Behçet Bey, eşı tarafından terkedilen Talat Bey'in yazdığı besteyi Atiye Hanım'ın dinleyip o bestenin kaderine doğru sürüklenmesinden korkar. Bu bestenin hikâyesi anlatırlarken onun yüzü "hiddetten, ıstıraptan, korkudan" değişir: "*Kimseyi mesut etmeyen, daha çok yıkıcı bir kadere benzeyen bu aşk hikâyesinin anlatılmaması için Behçet araya bir yığın laf karıştırmış[tı]. (...) Fatma Hanım'ın hikâyesinin karısına örnek olmasından korkuyordu*" (MB: 69). Doğulunun, Doğu ruhunu taşıyan Mahur Beste'nin hikâyesine doğru engellenemez bir meyli vardır. Kader onu bu hikâyenin içine çeker. Mümtaz, Nuran'ın sesinde İsmail Dede Efendi'nin "*bulunduğun yer cennetimizdir*" (H: 161) dizesini duyar. Bir Doğulu olarak Mümtaz'ın Nuran'ı sevme tarzı Doğu müziğinin şekillendirdiği his âleminde oluşmaktadır. "*Tanpınar, Mümtaz'la Nuran'ın aşkını iki kişinin birbirini sevmesi, aşkla kültürün hem aynileşip hem yer değiştirmesiyle, yani sanatla aşkı iç içe anlatarak çarpıcı bir kültür atmosferi yaratmaktadır*" (Tağızade Karaca, 2005: 69). Nuran ve Mümtaz kendi aralarında Üsküdar'daki gezinti yerlerinde uğradıkları kahveye "Derûnidil" adını verirler. Çünkü Mümtaz, orada Nuran'dan "Çıkmaz derûn-i dilden efendim muhabbetin" ile başlayan Tab'î Mustafa Efendi'nin bayâtîden aksak semaisini dinlemiş, kahveyi bu musikinin hüznüyle eşleştirmiştir. Mümtaz ve Nuran ilişkilerinin sembollerinde dahi Türk Musikisini kullanmakta, aşklarını musiki etrafında birleştirmektedir. Nuran ve Mümtaz "*bir başka gece Çengelköyü'nden Kandilli'ye dönerken, Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını ver[irler]*" (H: 179). Çünkü bu manzara Nuran ve Mümtaz'ın ruh âleminde nühüft bestenin uyandırdığı duyguya eş değer bir his uyandırmaktadır. İkilinin yaşadığı tüm hisler onların ruhundaki Türk musikisinde

karşılığını bulur. Mümtaz, Boğaz gezilerinden birinde dolunayı “*ayın ferahfeza peşrevi*” (H: 195) olarak niteler. Aşklarını bir musiki âlemi gibi yaşayarak her anını farklı bestekârdan farklı bir makamda duyarlar. Dolunay altında bir kayıkta Nuran ve Mümtaz, “*görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada*” (H: 195) hisseder kendilerini. Bu Dede'nin Ferahfeza Peşrevi'nin dünyasıdır. Nuran ve Mümtaz aşklarını Doğu müziğinde yaşarlar çünkü ruhlarında o vardır. Aşklarına Batı müziği eşlik etmez, edemez. Mümtaz ve Nuran ikilisinin içlerinden çıkıp gelen, onları bu devre taşıyan, benliğini, kimliğini yoğuran Doğu musikisidir. Batı musikisi, onlarda dışardan edinilen bir zevk olarak kalır. Onu yaşayamazlar, sadece duyar, dinler ve zevk alırlar. Batı müziğini yaşayabilmek Batı medeniyetinin de içinde olduğu bir terkibe ulaşmakla mümkün olabilecektir.

*Beethoven'i yahut Debussy'yi, Wagner'i yaşayabilmenin, medeniyet buhranından kurtulmanın yolu, maziye, mazinin ilişkili olduğu Doğu medeniyetini inkâr etmek değil, Doğu medeniyetine ait olmakla birlikte maziden günümüze intikal eden dolayısıyla canlılığını sürdüren unsurlarla Batı arasında bir terkibe varmaktır (Yıldız, 2012: 284).*

Aynı şekilde Batı medeniyetinin Doğu'ya karşı duyduğu yabancılık da onun müziğini anlamamasından kaynaklıdır. “*İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel tarafımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu*” (H: 183). Çünkü müzik, bir medeniyetin zevk, estetik ve hayat kodlarını verir; yüzyılların ve coğrafyanın yaşanmışlıklarının ürünüdür. Türküler de coğrafyanın müzik kültürünün bir parçasını teşkil eder. Türküler “*kendilerini yaratan insanların malıdır, bize toprağı, iklimi, hayatı, insanı, onun talihini ve acılarını verirler*” (BŞ: 181). Boğaziçi medeniyetinin teşekkülünde de müzik önemli bir rol oynar.

Müzik, Boğaziçi'nde mehtap sefasının üç temel unsurundan biridir. Diğer ikisi mehtap ve kayıktır. Müzik sadece kayık sefalarında Boğaz'ın sesi olmaz. Boğaziçi yalıları da musiki âlemlerine ev sahipliği yapan özel mekânlardır. Zira *Mahur Beste*'de İsmail Molla, Boğaz havası Atiye Hanım'a yaramayınca iç taraftan küçük bir köşk alır fakat saz âlemleri için eskisi yalıtı bırakır (MB: 63). Romanda yalılardaki musiki âlemlerine dair bir kesit verilir:

*Molla Bey, bu kameriyede emektar uşağı Halil Ağa'nın gizlice hazırladığı işret masasının başında, komşu yalıtıdan gelen saz ve körpe kadın seslerini dinle[rdi]. (...) Muhakkak olan, Molla Bey' in vakit ilerledikçe yavaştan bu musikiye refakate başlaması ve komşu evde saz biter bitmez, çekildiği odasından, belki de davetsiz olarak iştirak ettiği bu ziyafete teşekkür için ağır ve dik sesiyle bir veya iki beste okuması idi. Molla Bey gençliğinde bütün İstanbul'un sesine koştuğu nadir insanlardandı. Onun için bu besteler başlar başlamaz, her tarafta ses kesilir, komşu evlerden, pencerelerden başlar uzanır, denizde gezinenler varsa orada, hemen pencerenin önünde dururlar ve Boğaz gecesinin geniş, pırlıtlı sükûtu, Bayatının, Mahurun sıcak busesi ile kucaklaşırdı. Mehtaplı gece birdenbire çılgin bir ihtirasın rüyasında uyanmak için kendi havaî gül rüyasından uyanırdı (MB: 21).*

Boğaz'ın sesini çoğunlukla ya mehtap gecelerinde kayıklardan yükselen gazeller, şarkılar, türküler oluşturur ya da bütün mevsimlerde duyulabilecek yalılarından gelen saz âlemlerinin sesi. Yazın mehtaplı gecelerinde Boğaz'da düzenlenen mehtap sefalarının kendine has bir kültürü vardır. Üç gün sürecek mehtabın davet sahibi ve konukları önceden ayarlanarak musikiyi temin edecek ekipten de söz alınarak gerçekleştirilen mehtap sefaları Boğaz halkının benimsediği bir gelenektir.

*Musiki cemiyetlerinin zenginliği; saz heyetinin kalabalıklığı, fasıl heyetinin okuyucu, yani hanende sayısının fazlalığı ve gazelhanların, ki tercihen iki tane olması ile makbuldür. Bunlar ayarlandıktan sonra fasıl heyeti toplu olarak bir sandalda, gazelhanlar ise birbirine en uzak iki sandalda bulunurlar. Önce seçilen makamdan bir fasıl takımı tam olarak icra edilir; giriş yani peşrev, arada bir saz taksimi ve sonunda semaiyle biter. Sonra yine aynı makamdan şarkılara geçilir. Bunlar bu sefer tek tek okunur. Hanendeler, solistlik kabiliyetlerini ve ses güzelliklerini gösterirler. Sonra da gazelhanlar birer uçtan gazel atmaya başlarlar (Dursun, 2016: 73)*

Boğaz'ın sesinde ve bu sesin kültüründe yaşatılan gelenek oraya özgü bir dokudur. *Sahnenin Dışındakiler* romanında işgalle birlikte Boğaz'ın karmaşıklaşan, bozulan sesinden bahis vardır. Mehtaplı bir gecede Boğaz'da kayıklardan sadece gazeller, sazlar değil; kitaralar (gitarlar), mandolinler duyulmaya başlamıştır. Romanda alaturka musikinin hazinesi (SD: 117) olarak bahsedilen Tefik Bey bu manzara karşısında rahatsız olur ve Boğaz'ı yüksek sesle okuduğu gazelle doldurur. Böylece “*birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi, en geniş şekilde yüksel[ir]*” (SD: 160). Zira bu seslerle Boğaz tarihî dokusuna bürünmektedir. Bu seslerin tarihi o an Boğaziçi'nde yeniden hayat bulmaktadır. *Aydaki Kadın*'da Selim'in okunan bir Ferahfeza bestesini dinlerken “*bütün bahçe, bütün Boğaziçi ve kendi ömrü bundan yüz, yüz yirmi sene evvel yaşamış Dede ismindeki daüssıralı bir dervişin ışığına girmişti. (...) Bütün bahçe Ferahfeza burcu dediği âleme girmişti (AK: 241)*” düşüncesine bürünmesi gibi musiki, eski zamanın ruhunu taşıma görevini üstlenerek devamlılığı sağlayan bir vazifelidir. Musikinin mekânsal ve zamansal bütünleştirici gücü nesiller ve mesafeler arasındaki farkı kapatmaktadır. Yahya Kemal, İtrî şiirinde, büyük bir musikişinasın sanatı mekân ve zaman engelini kaldırmasından bahseder:

*“Tâ Budin'den Irâk'a, Mısır'a kadar,  
Fethedilmiş uzak diyarlardan,  
Vatan üstünde hür esen rüzgâr,  
Ses götürmüş bütün baharlardan.  
O dehâ öyle toplamış ki bizi,  
Yedi yüz yıl süren hikâyemizi*

*Dinlemiş ihtiyar çınarlardan” (Beyatlı, 2002:18).*

Itri'nin müziği ile vatanın her köşesi aynı sesi, aynı hissi duyabilmektedir. Zira musiki hür esen bir rüzgârdır. Musikinin vatanın her yerine ulaşmasına engel bir şey yoktur. Aynı şekilde Itri sanatı ile, yedi yüz yıllık macerayı da aktarmaktadır. Tanpınar, birçok meselede olduğu gibi bu konuda da hocası olan ve üstadı olarak kabul ettiği Yahya Kemal'in etkisindedir. Tanpınar, *“bu cemiyeti ruhundan mı anlamak istiyorsunuz? Musikisine ve halk havalarına, tekke nefeslerine bakacaksınız. O zaman, bizi biz yapan, hayatla oynamaktan hoşlanan coşkunluğu, onun sanatta ifadesi olan büyük lirizmi keşfedersiniz...”* (YK: 28-29) demektedir.



Mehtap (i2.wp.com)

Tanpınar, klasik Türk musikisinin hem zevkine hem bilgisine sahip bir düşündürdür. Musikinin makamları, hikâyeleri ve yorumlamalarına da hâkim olan Tanpınar için musiki özel bir konuma sahiptir. Tanpınar'ın, sanatının ve ilhamının başlangıç noktası olarak gördüğü musikiye ilgisi uzmanlaşma noktasına erişir. Klasik Türk musikisi ile yakından ilgilenen Tanpınar, musiki ile medeniyet arasında bağ kurar. Ona göre bir bütün olarak Doğu'nun ve özelde Türk kültürünün musiki ile ilişkisi şöyledir:

*Bizim bugün Şark dediğimiz ve türlü şekilde tefsir ettiğimiz coşkun ve ızdıraplı âlem, üstüste hasretlerin ve burada tahlil etmemize imkân olmayan inkârların kurduğu acayip ve şaşkırtıcı dünya,*



*bundan iki yüz bu kadar sene evvel İstanbul'da yaşayan bir adamın, Buhurî-zâde İtrî Efendi'nin, Hafız'ın bir beyti etrafında ve tıpkı geceleyin bir yıldız ışığına takılarak yapılan bir yolculuk gibi kimbilir hangi uzak çağda ve hangi esrarlı şartlar altında bulunmuş bir ses kombinezonunun arkasından yürüyerek vücuda getirdiği bu büyük eserdir. (...) Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, İtrî'nin Nevâkâr'ı (isterseniz buna Mevlâna için yazdığı Na't'ı da ilâve edersiniz; yahut birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendinin Ferah-fezâ Âyini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler. Her şeyi bulmuş gibi görünen birincisinde garib bir tokluk ve arkaizm sadece bir zenginliği gösterir. Belki nağmenin şalı bulunmuştur. İtrî de eşyanın yerli yerinde oturduğu kurulmuş ve kendisini de idrâk etmiş âlemlerle karşılaşsınız. Klâsik bir san'attan beklenen her şeyle beraber. Üçüncüsünde, bir inkıraz devrinin bütün acısı, batan bir güneşin son ışıklarına benzeyen Nevâkâr, bu eserin arasında bir merkez gibidir (YG: 377-378).*

Farklı tarihlerde çeşitli dergilerde yayınlanan makalelerinden ve radyo konuşmalarından oluşan *Yaşadığım Gibi*'de Tanpınar'ın musiki ile ilgili görüşlerine ulaşmak mümkündür. O, klasik Türk musikisinin üstatları ve makamları hakkındaki bilgileri doğrultusunda birtakım yorumlamalara gider. Bu konuda “*Ahmet Hamdi Tanpınar, hocası Yahya Kemal gibi çok önem verdiği İtrî'yi, 'bizi etrafında toplayan' ve 'bize benzer o kâinatı akıtan' birleştirici bir kudret olarak görmekte, musiki tarihimiz içinde onu çok özel bir yere yerleştirmektedir*” (Tağızade Karaca, 2005: 44). Genel anlamda musikiyi kolektif hislenme aracı olarak gören Tanpınar, İtrî'den sonra İsmail Dede Efendi'yi ayrı bir yere koyar. Onu tüm Türk musiki tarihinin en büyük dehası olarak görür. Hatta Tanpınar, gelecek zamanları da bu çerçeveye dâhil eder. Ona göre ne kadar iyi bir musikişinas yetişirse yetişsin Dede'yi aşamayacaktır:

*İsmail Dede[;] İtrî, Zaharya, Tab î Mustafa Efendi, Ebubekir Ağa gibi her biri musikimizin ayrı bir devrini temsil eden büyük musikîşinaslarımızın sonuncusudur. Belki bu saydıklarımın aralarında bizim henüz tanımadığımız, yahut tekâmül zincirinde yerini henüz tayin edemediklerimiz vardır. Musiki tarihimizin henüz yazılmadığını başta hatırlatmak en doğrusudur. Fakat böyle de olsa Dede'nin vaziyeti değişmez. O, Türk musikisinin son büyük üstadıdır. Hatta daha ileriye giderek diyebiliriz ki, bir inkırazı, muhteşem bir zafer yapan dehasıdır (YG: 366).*

İsmail Dede Efendi, Türk musiki tarihinin hem en büyük üstadı hem de hulasası gibidir. Türk musikisinde en son gelen ve en muhteşem olandır İsmail Dede Efendi. Tanpınar onun sanatının İstanbul ve Boğaz'la tamama erdiğini söyler:

*Dede'nin musikisinde İstanbul peyzajının ve Boğaziçi'nin daima hissesi vardır. Hattâ diyebiliriz ki bir evvelki devirden itibaren dış âleme açılan musikimiz asıl zaferi onunla idrak eder.*

(...)

*Dede'nin bazı bestelerinde Boğaz ve İstanbul peyzajı bazı büyük mücevherlerde ve kıymetli taşlarda yüz binlerce sene evvelki oluş devrinden kalmış filigranlar gibi parlar (BŞ: 95,96)*

Şehir ve şehrin karakteri kendi musiki üstadını yaratmıştır. Tanpınar'a göre Dede Efendi'nin musikisinde İstanbul ve Boğaz, kıymetli taşların kendini gösterdiği gibi görünmektedir. Musikide şehrin hüznü, ağırlığı ve dokusu hissedilebilmektedir. Boğaz'ın estetiği, İstanbul'un tarihî dokusu Dede'nin musikini zirveye taşıyan etkenlerdir.

Tanpınar'ın görüşlerinden hareketle Şeyh Galib'in, Divan şiiri geleneğinde 'kuğunun son şarkısı' olduğu gibi İsmail Dede Efendi'nin de sanat musikisinde son şarkı olduğunu söylemek mümkündür. Yahya Kemal, "Eski Musiki" şiirinde İsmail Dede Efendi için;

*"Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir*

*Ve akıbet Dede'nin anlı şanlı devri gelir.*

*Bu musikiyi, o, son kudretiyle parlattı;*

*Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı" (Beyatlı, 2002: 40).*

demektedir. İsmail Dede Efendi, Tanpınar'a göre trajedi ve tasavvufu bir arada verebildiği için en büyük dehadır. O, hem klasik hem çağdaştır. Tanpınar'ın medeniyet değişmesi meselesine bakış açısının örneğidir Dede Efendi. Tanpınar İsmail Dede Efendi için "*bu ikizlik, sanatının bellibaşlı sihridir" (YG: 372)* demektedir. Tanpınar'ın gelenekselin çağdaş olanla karşılaşmasında ortaya çıkmasını umduğu şey bu minvaldedir. Gelenekselin izinde devam ederek çağdaşlığın özünü kavramak Tanpınar'ın benimsediği değişim çizgisidir. Dede Efendi'nin müziği hala klasiktir. Fakat o, Batı müziğinin özünü oluşturan trajedi eserine ekleyerek değişime yön verir. Burada esas olan ikinci nokta da kendi özünü kaybetmeden değişimin özünü kavramaktır. Semboller ya da görünümle yaşanan değişim değildir esas olan. Geleneksel olanda korunması gereken 'öz' olduğu gibi aktarılması gerekende de 'öz'dür. Bu çelişkili gibi görünebilir fakat uzun yıllar uğraşılan 'Batılılaşma' tartışmasının çözümü budur. Semboller, göstergeler ya da kelimeler aktarmak yerine Batı'yı, onun medeniyetini yani ulaşılmak isteneni oluşturan 'öz'ü kavramak medeniyet değişmesinde kördüğüm olan çözümün temelidir.

Tanpınar, klasik musikinin yanı sıra halk müziğine, türkülere de romanlarında ve denemelerinde yer verir. Tanpınar'ın sanatını oluşturmada ve dünya görüşünün şekillenmesinde esas etken klasik musiki olsa da o, cemiyet hayatıyla irtibatında halk müziğine önem verir. Özellikle Erzurum ve Konya'nın kültür hayatını, tarihini ve sosyal yapısını şekillendirenin halk müziği olduğuna dikkat çeken Tanpınar, "*Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler" (BŞ:155)* demektedir. Tanpınar, Anadolu insanının örtük his dünyasını türkülerin aydınlattığını düşünmektedir. Her biri ayrı ve çoğunlukla acı dolu bir hikâyeye sahip olan türküler, Anadolu insanının his dünyasıdır. Tanpınar, 'Gesi Bağları' türküsünün ümitsiz ve acı dolu sözlerini zehre benzetir:

*Konya hapishanesinin kadınlar kısmında yüzünü görmediğim fakat sesini çok iyi tanıdığım bir kadın vardı. Akşam saatlerinde onun türkü söylemesini âdeta beklerdim. Ve bilhassa isterdim ki "Gesi*

*bağlarında bir top gülüm var” türküsünü söylesin. Bu acayip türkü hiç fark edilmeden yutulan bir avuç zehire benzer (BŞ: 154).*

Türküler bir şehrin bir yörenin hissi alt yapısını ve sosyal algı sistemini yansıtmaktadır. Tanpınar, türküleri içeriği, ritmi ve dayandığı hikâyesiyle birlikte ele alır. Türkülerde ağırlık müzikte değil, içeriktedir. Türkülerin anlattıklarından Anadolu insanının hayat tarzı ve geleneksel yönü görülebilmektedir:

*Konya’da Mevlânâ kadar yükseklerde uçmasa bile varlığını bize onun kadar kuvvetle kabul ettiren ikinci -Selçuk epoesi de düşünülürse- üçüncü bir varlık daha vardır: Folklor. Ben Orta Anadolu türkülerini o gurbet, keder, türlü ten yorgunluğu ve iç darlığı dolu acı dert kervanlarını bu şehirde tanıdım (BŞ: 153).*

Anadolu türküleri demek gurbet, keder, ten yorgunluğu ve iç darlığı demektir. Yani koca bir his dünyası. Anadolu insanının his âlemine nüfuz edebilmenin yolu türkülerden geçmektedir:

*Bu İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa, yine Konya’da seferberlik içinde karşılaşmıştım. 1916 yaz sonu idi. Hükümet meydanının arkasında o küçük, kerpiç duvarları beyaz kireçle badanalanmış, genişçe eyvanı bütün sonbahar güneşini alan evlerden birinde oturuyorduk. Şehirde genç ve orta yaşta pek az erkek kalmıştı. Bir akşam bilmem niçin gittiğim -bilhassa niçin geciktiğim- istasyonda, kimbilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lâmbaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı. Hiçbir şikâyet bu kadar korkunç olamazdı. Vâkıa Kerkük’ten Konya’ya kadar gelişimizde o harbe ait, on dört on beş yaşlarındaki bir çocuğun cephe gerisinden görebileceği bir yığın faciayı görmüştüm. Fakat gördüklerimin hiçbiri ölüme ve her türlü acıya ve bakımsızlığa bile bile giden ve yaşanmamış, hiç yaşanmayacak bir yığın arzu ve sevgiyi kanlı bir köpük gibi bu istasyonun gecesine fırlatan bu biçarelere rastlayana kadar etrafımda olup biten şeylerin mânasını anlamamıştım. Ancak onları dinledikten sonra komşu evlerin sessizliğini, adım başında karşılaştığım çocukların ve kadınların, yalnızlıkları içinde daha güzel kadınların yüzlerindeki çizgilerin mânasını anladım (BŞ: 154).*

Türküler, Anadolu insanının ruh halinin, kederinin ve yaşanmışlıklarının tercümesidir. Türküleri dinlemek, anlamak Anadolu insanını anlamamanın anahtarıdır. Çünkü onların sihri bu türkülerdedir. Derdini, halini dışa yansıtmayan, yazarak içini dökemeyen Anadolu insanı, türkülerde sığınır. Böylece türküler Anadolu’nun sırlı sandıkları olur. Anadolu’nun tüm insanı hali türkülerdedir. Aşk, kederi, özlemi, özleme tarzı, sevme şekli, kayıplarını anma yöntemi, hepsi türkülerde gizlidir. Tanpınar, İstanbul’u teşekkür ettiren bir unsur olarak klasik musikiyi gördüğü gibi Anadolu’yu oluşturan bir unsur olarak da türküleri işaret eder. Tanpınar’ın Erzurum tecrübesinde türkülerin önemli bir yeri vardır. Türkülerin etkisi ile klasik musikiyi karşılaştıran Tanpınar, türküleri daha mahallî ve daha hususî bulur:

*Erzurum’da kaldığım müddetçe mahallî diyebileceğimiz musikiyi şahsî bir macera gibi yaşamıştım. Fakat ancak yıllardan sonra onunla yeniden karşılaşınca, taşıdığı ıstırap yükünü anlayabildim. Tabii bu havalarda hepsinde, olgun bir sanat kuvveti aramak, onlardan meselâ bir Tellâlzâde’nin veya Tab’î Mustafa Efendi’nin, Sadullah Ağa’nın, Seyyid Nuh’un veya millî hayatın her yanını yoklamış bir dehâ olan Dede Efendi’nin eserlerinden beklediklerimizi isteyemeyiz. Fakat bilhassa böyle olduğu içindir ki kendilerini yaratan insanların maldırlar, bize toprağı, iklimi, hayatı, insanı, onun tarihini ve acılarını verirler. Bir kere zihnimize takıldıktan sonra onların mucizeli bir nebat yürüyüşü ile bir an gelip dört yanımızı almamaları kabil değildir. Tabiatla doğrudan doğruya temas gibi insanı saran bir*

*hummaları vardır. Şüphesiz bu eserler klâsiklerden daha fazla geleneğe tâbidirler. Herhangi bir makamdan bir yürük semaî, bestekârdan bestekâra geçtikçe ayrı bir şey olur. Fakat bir mayanın, bir hoyratın değişmesine imkân yoktur. Asırların hazırladığı bu kadeh olduğu gibi kalacak, içine dökülen her şeye kendi hususiyetini verecektir. Bu itibarla çeşnisini ancak coğrafyaya tâbi olan bir üsluptur, denebilir (BŞ: 181).*

Türküler, Anadolu şehirlerinin toplumsal profili ve hayat felsefesi hakkında birer ipucudur. Tanpınar, türkülerden hareketle Anadolu insanının mütemadiyen mustarip ruh haline sahip olduğu kanaatine varır. İnsan ruhunun derinliklerinde yaşanan yoğun bir ıstırapın yansımasıdır bu türküler. Tanpınar, Anadolu'da türkülerin sadece tek bir şehre ait olmamasından bahseder. Erzurum tecrübelerini kalem aldığı sırada, Erzurum türkülerini örnek göstererek başka şehirlerden gelen parçalardan bahseder. Erzurum türkülerinin bir kısmı Azerbaycan ve Kafkasya kaynaklıdır. Bingöl havalisinin malı olan Erzurum türküleri de vardır. Tanpınar buna bir örnek olarak Yayla Türküsü'nü verir:

*Yaz gelende, çıkan yayla başına  
Kurban olam toprağına taşına  
Zalim felek ağı kattı aşıma,  
Ağam nerden aşar yolu yaylanın?*

*diye başlayan bu acayip kudretli ızdırıp, hangi ümitsiz gurbetten doğmuştur? Hangi zindanda havasızlıktan boğulduktan sonra, ruh birdenbire bu geniş, bu hür havaya kavuşur; bu çimen, taze sağılmış süt, koyun sürüsü, kır çiçeği kokusunu, bu dalga dalga büyük dağlar rüzgârını nereden bulmuştur? Sıla hasreti bu kadar geniş bir bayrağı pek az açmıştır. Ses bir kartal gibi süzülüp yükseldikçe ruhumuzu da beraberinde sürüklüyor. Yolda sevdiklerini eke eke kendini Suşehri'nde veya Sivas'ta bulmuş hangi biçare, sadece hatırlamanın kuvvetiyle bu yükseklere erişti? (BŞ: 182).*

Tanpınar'ın bu türküde duyduğu yoğun hisler, Erzurum çevresindeki tüm şehirlerin genel ruhsal durumunu anlatır. Zira türkülerin yalnızca bir şehir ahâlisinin hislerine değil aynı coğrafyadaki tüm insanlara hitap ediyor olması, aynı ruh iklimine girmiş insan topluluğuna işaret eder. Yayla Türküsü, Yemen Türküsü; Erzurum'un, Sivas'ın, Erzincan'ın ortak acılarının dilidir. Müzik, türkü formunda da birleştirici bir etkiye sahiptir. Hatta topoğrafik yelpazesi daha geniştir. Bütün bir coğrafyayı aynı histe birleştirebilen türküler, ıstıraplarını aynı ifadelerle dışa vurabilmektedir. Her yörenin bir Yemen ve Yayla Türküsü vardır. Birbirine benzer ifadeler ve hislerle dolu olan bu türküler, coğrafyalar arasındaki geçişgenliği ifade eder.

Tanpınar'ın ilk gençlik yıllarının geçtiği Antalya'ya dair *Huzur*'da geçen türkülerin tonlaması ise Konya ve Erzurum havasından farklıdır. Romanda Mümtaz'ın çocukluk yıllarının hatırası olarak verilen Antalya'da evlerinin sokağında bir çocuğun söylediği türküler hem daha ince telden hem de daha enerjiktir:

*Akşam oldu mu pencerenin yanına otururdu. Kaç gündür sokakta küçük bir çocuk peyda olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya başka bir kap, evlerinin önünden, türkü söyliyerek geçerdi. Mümtaz, daha sokağın başında iken onun sesini tanırdu:*

*Akşam oldu yakamadım gazımı,  
Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı,  
Doya doya sevemedim kuzumu,  
Ben ölürsem yavrum seni döverler.*

*Mümtaz, annesinin her başını kaldırdıkça, üstüne dikilmiş bakışlarında bu türkünün güftesine benzer bir mana bulunduğunu zannederek içi sızlardı. Bununla beraber onu dinlemekten de vazgeçemezdi. Çocuğun sesi güzel ve gürdü. Fakat henüz çok küçük, onun için tam nağmenin ortasında ağlayışa benzeyen garip yırtılışları olurdu.*

*Evlerinin biraz ilerisinde, aşağıya doğru giden sokağın tam başında türkü değişirdi. Ses birdenbire yükselir, aydınlanırdı. O kadar ki, evlerin duvarlarında, yolun üstünde, hatta havaya çarptıkça sanki çok parlak akislerle kırılırdı:*

*Şu İzmir'in minaresi sedeften, annem sedeften  
Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten...*

*Mümtaz, bu ikinci türkü ile küçücük ömrünün henüz manasını dahi kavramadığı kederlerin içinden çıkar, birdenbire çok ışıklı, taptaze; fakat bununla beraber yine hasret ve ıstırap dolu başka bir dünyaya girerdi. Bu, bir ucu İzmir'in Kordonboyu'nda başlayan, öbür ucu babasının hiç anlıyamadığı ölümünde biten dünya idi.*

*Orada da kendi çocuk muhayyilesine sığmayan bir yığın şey, orada da ölüm, gurbet, kan, yalnızlık ve içinde çöreklenen o yedi başlı ejder hüznü vardı.*

*Kim olduğunu bilmediği, fakat annesinin de işiteceği korkusu ile ürpererek yolunu beklediği çocuk geçince, Mümtaz için gün denen şey kapağını kapatıyordu. Ondan sonra ta ertesi akşama kadar yekpare bir zaman vardı (H:37-38).*

Türküler arka planında bir hikâye yaşattığından dolayı, klasik musiki gibi insan ruhunun estetik yönüne değil, dramatik ve trajik yönüne hitap eder. Türküler ve klasik musiki arasındaki bu farklardan, merkez olan İstanbul'da hayatın daha estetik ve sanatsal yaşamaya müsait olduğu, Anadolu'nun ise her adımda bir mücadeleyi gerektiren bir ortama sahip olduğu anlaşılabilir. Zira klasik musiki, zevk ve estetiğin doruklarına ulaşmaya talip iken, türküler yaşanmış acıların ve söylenemeyenlerin çığlıklarıdır.

Tanpınar, musikiyi bir medeniyetin özünü taşıyan ölümsüz bir varlık olarak görmektedir. Ona göre musiki, nesiller arası his dünyasını birleştirmekle bir medeniyetin devamını sağlar. Farklı zamanları aynı 'öz'de birleştirebilmek gücünü musikiye atfeden Tanpınar, onu en sağlam devam unsuru olarak görür. His dünyasına hitap eden musiki sayesinde öz muhafaza edilecek; zihinlerdeki ve hayat şartlarındaki değişim medeniyetin 'öz'ünden kopmadan hayata entegre edilebilecektir. Musiki ile kendini anlayabileceğini düşünen Tanpınar, mazinin musikide sıkıştırılmış olduğunu düşünür. O, musikiyi anlamakla, onu çözmekle musikide muhafaza edilen maziye duyabileceğine inanır. Bu sebeple şehrin dokusunu oluşturan musiki, şehrin özünü de verendir. Çünkü musiki şehrin geçmişini,

anlamını, oluşum aşamalarını ve hale geliş serüvenini içinde saklar. Şehrin ruhunu veren nağme, musikidedir. Bilhassa İstanbul ve Boğaz'ın anlamı musiki olmadan anlaşılamayacaktır. Musiki, şehrin en önemli estetik ve kültürel dinamiklerinden birisi olması hasebiyle Tanpınar'ın dikkatle eğildiği konulardan biridir. Medeniyet şehirde, şehir de musikidedir.

### 1.2.6. Beşikten Mezara Konut

Geleneksel dönemlerde yerleşim ihtiyaçtan öte kültürel bir oluşumdur. Ev, kişinin kültürünü görünür kılan unsurlardan biridir. Ev, kişinin hem bireysel tercihlerini uygulayabildiği hem de kültürel alt yapısını sergileyebildiği karakteristik bir özgürlük alanıdır.

*Yeni bir evin içinde düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar. (...) Ve kurulan düşler derinleştikçe derinleşir, öyle ki evle ilgili düş kuranın önünde en uzak belleğin ötesinde, düşünülemeyecek kadar eskiye kadar uzanan bir alan açılır. (...) O uzak alanda bellek ve imgelem iç içe geçmiş durumdadır (Bachelard, 1996: 33).*

Geleneksel dönemde evini kuran kişi tüm nesnelere kültürel belleğin imgelemine yansıtır. Ev, kişinin geçmiş ve gelecek tüm dünyasını tutmaya, saklamaya hazır bir anaçlıkla kurulur. Yıllar boyunca nesilleri büyüten evler “geçmiş günlerin hazinelerini koruyan” (Bachelard, 1996: 33) sandıklardır. İhtiyaçlar ve kültürel algılar doğrultusunda şekillenen geleneksel ev modelinde hareket alanı özgürdür. “Bir ev barınaktan fazla bir şeydir; kişinin anlamını bulduklarını bedenleyebileceği maddî çevreyi yaratabileceği bir dünyadır. Bu anlamda ev, içinde ikamet eden kişinin en güçlü kendi imi olur” (Alver, 2013: 65). Ev, kişinin hayata dair kültürel kodlarının ilk oluştuğu yerdir.

Türk toplum yapısının geleneksel ev kültüründe ahşap cumbalı evler ya da çok odalı konaklar vardır. Bu evlerde bir ailenin hayatı başladığı andan itibaren, ev aile ile bütünleşir. Ev, ailenin bir ferdi gibi görülür, onunla bağ kurulur. Ailelerin hayatını sürdürdüğü evler, zamanla aileye ait hatıraları, yaşanmışlıkları, azapları ve mutlulukları biriktirerek kendine ait bir hafızaya sahip olur. Türklerin geleneksel konut kültüründe, ev değiştirmek zorunlu şartlara bağlıdır. Bir aile bir evde oturmaya başladığı zaman -ki bu da çoğunlukla miras yoluyla sahip olunan bir ev olmaktadır- o ev artık ailenin toplumsal kıyafeti olarak görülür. Bir çeşit aile yüzü, siması gibidir. Evde yetişen nesil aile yadigârı bir eve ya gelin olarak gitmekte ya da gelmektedir. Genişletme ve değiştirme imkânına sahip olarak tasarlanan evler gereklilik durumunda genişletilerek aile bireylerinin hayatına uygun hale getirilir (Cansever, 2006: 97). Geniş hacimli konaklarda ise aile büyüklerinin kardeşleri ve bütün çocuklarıyla bir arada

yaşadığı görülür. *Mahur Beste*'de, uzun uzun anlatılan kişilerin hayatlarına bakıldığında, genel manada ailelerin geniş aile yapısına sahip oldukları ortaya çıkar. Romanda konakların ya eve gelin gelerek ya da içgüveysi alarak genişleyen yapısı dikkate değerdir. Nitekim Ata Molla'nın büyük damadı Halit, önce Molla'nın evine iç güveysi gitmiş daha sonra bu evden ayrılmak istediğinde ise eşiyile birlikte baba evine dönmüştür. Ata Molla hakkında da romanda “*kısa hayatında üç defa konağını satmış, yenisini almıştı*” (MB: 42) bilgisi verilmiştir. Devrin şartlarına göre bir ömürde birden fazla ev değiştirmek olağan dışı bir şey olarak karşılanmaktadır. Zira bir ev kurmak bir hayat kurmaktır. Ev, hayatla da bitmeyen geleceğe bırakılan bir varlıktır. Adile Hanım da tebdil-i mekân yaptığı üç seferinde de hep yakın dostları veya akrabalarıyla bir arada olmuştur. Kocasının ölümünden sonra dostu Büyüdidil'in konağına yerleşmiş onun ailesiyle bir arada yaşamış hatta kızına annelik yapmıştır. Sonra kızı evlenince onun ailesiyle ayrı bir eve taşınmış, bunun üzerinden on iki yıl geçince de dostunun konağına geri dönmüştür (MB: 121). Ata Molla'nın büyük damadı Halit Bey'in anneannesi Büyüdidil Hanım ve Adile Hanım, Esmâ Sultan'ın yetiştirmelerindedir. Aralarında kan bağı olmayan aynı eğitim dairesindeki iki arkadaş aynı evi paylaşma istidadı içindedirler. Olaylara yakın plandan bakıldığında, ne Büyüdidil ne Adile Hanım, ne Adile Hanım'ın kızı Sadberk ne de Büyüdidil'in kızı Sıdıka Hanım –annesi hayatta olmamasına rağmen- çekirdek aile değildirler. Sıdıka Hanım'ın oğlu olan Halit'in anlatımıyla onun babadan kalma evi bir hayli kalabalıktır. Babasının ve kendisinin sütineleri, kalfa, annesi Sıdıka Hanım ve Halit'in de eşiyile birlikte bu konağın nüfusu bir hayli kalabalıktır. Üç nesli barındıran demografik bir yapısı vardır. Geleneksel ev yapısında aileler bağımsız bir ev tutmayı, ayrıca bir hayat kurmayı amaçlamamaktadır. Yeni aileler on yıllardır hatıraların biriktirildiği evlere yeni hatıralar katmak üzere bu mekâna dâhil olmaktadır. Bu dönemde her birey doğduğu evde ölmek arzusunu yaşar. Kişi, hayatı boyunca dünyada tuttuğu mekânı benimser onunla bir bütünlük kurar. *Mahur Beste*'de Halit'in, Adile Hanım'ı sevmemesine rağmen onu bu konakta muhafaza etmesi, “*evi babasından kaldığı gibi devam ettirmek*” (MB: 124) istemesinden kaynaklanmaktadır. Halit Bey'in konağında onu saklama ve devam ettirme fikri hâkimdir. Halit Bey'in babasının vefatından sonra da onun fikirleri bu konakta yaşamaya devam etmektedir: “*Bu evin rahmetli babamdan kalma bir kaidesi vardır: herkes istediği gibi yaşar*” (MB: 115). Halit Bey'in evi kendinden önceki zamanları da hala içine tutan, yaşatan bir yapıya sahiptir. Hatta babasının yaşadığı dönemde bile ev “*bir müze haline girmesi için eşyanın üstünde etiketi eksik olan odalar*” (MB: 124) vardır. Halit Bey eşi Ruhsar Hanım'a evin durumunu tarif ederken “*oda, sofa, abdesthane aralığı, dolaplar tıklım tıklım işe yaramaz eşya ile doludur*” demektedir. Halit Bey'in ev ve eşya karşısındaki tavırlarını Tanpınar'ın

mazi ve hal fikriyle özdeşleştirmek mümkündür. Kullanım dışı eşyayı lüzumsuz gören Halit Bey, babasının ev ile ilgili kaidelerini ayakta tutmaya gayret gösterir. “Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir” (Baudrillard, 2014: 22). Halit Bey’in babasından kalan evdeki eşyalar ya müzeye gidecek kadar eskidir ya da aktif bir kullanım alanına sahiptir. Halit Bey eşyaları evin kimliğini oluşturan, baba evi kalmasını sağlayan önemli unsurlar olarak değerlendirir. O, evi yenilemek yerine, onu eskinin tüm hatıralarını yüklenmiş haliyle yaşatmayı tercih eder.

Aynı evde doğmak, yaşamak ve ölmek serüveni eve sahip olmayı değil, ona ait olmayı ifade eder. Teorik anlamda bir aile veya şahıs bir eve sahip olabilir fakat geleneksel kültürün felsefesinde kişi o eve aittir. Evin ve kişinin karakteri birbiri ile bütünleşir. *Aydaki Kadın*’da roman, başkarakter Selim’in eski köşkü satma işi ile başlar. Babadan kalma, Selim’in annesinin ömrünü tamamladığı mekân maddîyata bağlı unsurlarla elden çıkarılmak üzeridir. Selim bu satıştaki trajediyi şu cümlelerle anlatır : “Bugün köşk satılıyordur. Saat üç buçukta tapu dairesinde tahrir verilecek, senetler imzalanacak, o kadar sevdiği insanın yaşayıp öldüğü ev başkasının olacaktı” (MB:19). Eski geleneklerden kopuşun bir simgesidir bu durum. Selim, köşkün satışına; o evde yaşayıp ölmüş olan annesi ve kız kardeşi Nevzat’ın da katılacağını düşünmektedir. Nitekim satışa katılan diğer aile üyeleri İstanbul’un popüler ve alafranga semtleri Şişli, Cihangir, Aksaray ve Beyoğlu’ndan gelmektedir. Annesi ve Nevzat ise bıraktıkları yerde, köşktedir. Zira Selim’in annesinin ve Nevzat’ın bedenleri en son bu köşkte var olmuştur. Onların varlıkları ve hatıraları köşkte kalmıştır. Romanda Leyla ise doğduğu, yaşadığı yalıyı tekrar elde etmenin gayreti içindedir. Leyla, amcasının oğlu olan Refik’le evlendiğinde çocukluğunu geçirmiş olduğu yalıya kavuşmuş olur. Tanpınar’ın günlüklerde *Aydaki Kadın* romanından verdiği kısa parça ile Leyla’nın doğduğu köşke karşı hisleri daha iyi anlaşılacaktır. Tanpınar günlüğüne “Leylâ: Ben çocukluğumla evlendim, bu evde doğmuştum. Orada ölmek için evlendim.” (G: 318) cümlesini taslak olarak yazar. Bu cümle romanda bulunmamaktadır. Bu cümleye göre Leyla çocukluğunda yaşadığı eve geri dönmekle, hafızasını ve hatırasını geri almaktadır. Doğduğu evde ölmenin verdiği aidiyet hissi kültürel ihtiyacın yansımasıdır.

*Aydaki Kadın* romanında, 20. yüzyılda yoğunlaşan kültürel yozlaşmanın başlangıç evreleri verilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ise bu durumun artık hız kazandığı bir vaka zamanı işlenir. Romanda henüz geleneksel hayat tarzının yaşatıldığı kesitler de vardır.



*Saatleri Ayarlama Enstirüsü*'nde Hayri İrdal'ın Abdüsselam Bey'in evinde yetişen Emine ile evlenerek birlikte Abdüsselam Bey'in evinde yaşamaya başlamaları ve yeni evli çiftin 'muhabbet esirliğinden' (SAE: 81) sıkılarak evden ayrılmaya karar vermeleri; evden ayrılarak Hayri İrdal'ın eski baba evine dönmeyi tasarlamaları ev kurma konusundaki geleneksel anlayışın bir neticesidir. Bulunduğu evden ayrılmayı düşünen geleneksel anlayış karşısında kişi, var olan diğer alternatiflere odaklanmaktadır. Bu zaman zaman eski baba evi, süregelen ana evi olabilmektedir. Bu anlayışta eski evler her daim kullanım alanı içindedir. Genişletme veya değiştirme olanağına sahip olunan tasarımdan dolayı konut konusunda artırım ya da çoğaltma hızlı ve acil değildir. Bu denge hem kişiler arası ilişkilerin sıkı olmasını hem de mimarî yapıların özenli olarak ele alınmasını sağlar. Zira hızlı ve sadece ihtiyaç karşılamaya yönelik bir yapı inşaatına yönelmeye lüzum yoktur. Bu denge İstanbul'un göç alması ve yanlış bir göç politikasıyla yönetilmesi neticesinde bozulur. Batı özentisiyle İstanbul'un hayatına giren apartman ve yanlış yönetilen göç hareketi ile ortaya çıkan gecekondulaşma İstanbul'un çehresini bozan amillerdir. Apartman tipi konutla hayat tarzını da değiştirmek zorunda olan aileler küçülmüş, buna bağlı olarak konut ihtiyacı artmıştır. Apartman ve göç ile şehir halkı arasındaki ilişkiler kopmaya yüz tutmuş, imar yapıları özenini kaybederek geçirtilen birer tuğla yığını haline gelmiştir. Bu değişimler neticesinde ev anlayışına bakış da değişir. Ev, toplumsal ve bireysel kimliğin bir parçası, insanın "ilk evreni" (Bachelard, 1996: 35) değildir artık. Nesneleşen ev, tüketim kültürünün bir parçası haline gelir. Kişinin yaşadığı değil daha konforlu bir hayatın devamını sağladığı mekân haline gelir. Bireyin doğum, hayat ve ölümünün hatıralarını, damgasını taşıyan bir mekân olmaktan çıkan ev, her zaman daha iyisi aranan dışa dönük bir nesne seviyesine indirgenir. Sahip olunan her evden sonra daha konforlusu arzulanır, daha konforlusuna sahip olunca arzu ve ev tüketilmiş bir nesne olarak sonlanır. Böylece sonsuz bir döngü başlar. Evin bütünleştirici ve tamamlayıcı anlamını kaybeden insan ev sahibi olsa dahi 'evsiz'dir. Barınma ihtiyacını karşılıyor olsa da modern insan 'ev'in sahibi değildir. O evi, satın alabilmiş fakat sahip olamamıştır. Çünkü "modernlik, 'şimdi'nin cazibesine kapılmak; devrimin ve akışların bitmez tükenmezliğine hayran olmak; ama bir yandan da başka bir yeri ve zamanı özlemektir" (Boym, 2009: 51). Ruhunda eksilen parçalarıyla modern insan köksüzlükle karşı karşıyadır. Ev, onun için geçmişinin görünür bir ifadesi olan kültürüne dair bir değer taşımaz. Kişi, yapay bir düzenleme ile dışardan monte edilen bir ev kavramına tutunur. Roysi Ojalvo'nun aktarımıyla Heidegger, yer ve kültür bağlamını şöyle açıklar:

*İnsan dünyada 'yüzer-gezer' bir zihin olarak var olamaz; 'mesken tutmalıdır'. Yani; belirgin özelliklere sahip belirli bir 'yer'e ait olmalıdır. Heidegger'in terimleriyle; 'dünyada-olmak', dünyada*

*'evde olmak' ancak böyle mümkündür. Bu yaklaşımın kavramsallaştırmasında 'yer', herhangi bir lokasyon değildir. İnsanlar arasında, zaman içinde paylaşılan deneyimlerin demir attığı bir noktadır. Mekân, zamanla birlikte 'yoğunlaştıkça' -zamanla bir kültür ona kök saldıkça- 'yer'e dönüşür. Yani 'yer', sabit değerlerin -geleneklerin, davranış ve düşünce alışkanlıklarının- taşıyıcısıdır. İnsanları kendine ve kültür aracılığıyla birbirlerine bağlar. İşte 'mesken tutmak' da; böyle bir bütünsel yapının parçası olmakla mümkündür. Bir kültür, bir 'yer', bir insan topluluğu arasındaki armonik bütünselliğe dayanır (Ojalvo, 2012: 173).*

Evi bir yer, bir yuva yapan kültür; evin bağlamını kurmakla mümkün olabilmektedir. Evi sığınacak bir kucak olmaktan çıkarmak ona ait bütün değeri kaybetmek demektir. Modern kentlerin dört duvar evleri, kişiyi ölümden ve tehlikeden koruma görevini yerine getirmekten başka bir aidiyet ifade etmemektedir. Modern kent evleri insanı ne yaşatır ne öldürür.

Tanpınar'ın roman kişileri çoğunlukla uzun yıllar süregelen konak kültürünün içinde yaşarlar. Bilhassa birbiri ile bağlantılı kişilerin hayat hikâyelerinden oluşan *Mahur Beste*'de kişilerin hayat alanı babalarından kalma konaklardır. Herhangi bir konaktan ayrılma durumu zuhur ettiğinde gidilecek yer, yeni bir ev değil, hala süregiden bir hayatın olduğu başka bir konaktır. Ev bir sığınma, ait olunan yere dönme noktasıdır. Tanpınar'ın eserlerinde çoğunlukla ev henüz metalaşmamış veya modernleşmenin bir aracı olmamıştır.

### **1.2.7. Şehrin Manevî Çehresinin Değişimi**

İnsan psikolojisinde, sahip olduğu eşyaya karşı duygusal bir bağlanma söz konusudur. Kapitalist hayat felsefesinin yaygınlaştığı döneme kadar eşya ve insan arasındaki bağ daha belirgin ve yoğundur. İnsandaki sembolleştirme reflekslerine bağlı olarak eşya yalnızca nesne olarak var olmaz. Eşya çoğu zaman bir geçmişi, anlayışı ya da duyguyu sembolize eder. Eşyalar, sadece ihtiyacı giderecek tüketim malzemesi olarak algılanmaz. Her eşya; insan hayatına giren, kendine orada bir yer bulan, bir anlam ifade eden varlıklar olarak tanımlanabilmektedir. *"Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danışıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde yaşayan bir 'kişilik' gibi algılanmaktadırlar"* (Baudrillard, 2014: 22). Nesnelerin anlamlandırılmasında, işlevsel özellikleri çerçevesinde atıf yaptığı arka plan ya da yaşanmışlıklara dair hatırlatmalar etkilidir. Nesneler 'tüketim' ya da 'işlevsellik' olarak tek bir anlama sıkıştırılamaz. Oysa modern dünya kapitalist anlayışla eşyayı yalnızca tüketim unsuru olarak görür. *"Modern nesne temsil etme yeteneğinden yoksundur"* (Baudrillard, 2014: 23). Eşya ile kişi arasında duygusal bir bağ kurulmasının karşısındadır. Eğer bir nesne hayatın içine dâhil olmuyor, yalnızca aracı konumda kalıyorsa; tüketimi, hızı, maddiyatı amaçlıyorsa modern nesne olmuş demektir ve anlamlandırılma özelliğini kaybetmiştir.

Müstesna bir medeniyetin ev sahipliğini yapan İstanbul'da, Boğaz Köprüsü ve vapur kullanımını meselesine bu açıdan bakmak mümkündür. Boğaz'daki iki kıyı arasındaki ulaşım ihtiyacını üç asır gibi uzun bir süre kayıklar karşılamıştır. Kayık, ihtiyaç karşılayan bir nesnenin ötesinde artık köklü bir kültürün temsilcisidir. İstanbul'da kayık kültürü Boğaz'ın sembollerinden biridir. Kayık hem adıyla hem de tasarımıyla yerli bir üretilmiştir. *“Kayık halkın kendiliğinden bulduğu ve türettiği, som Türkçe bir isimdir”* (Mazak, 2010: 12). Su ile teması olan bütün halkların kendine ait bir su taşıtı tasarımına sahip olması gibi İstanbul'un özgün su taşıtı da kayıklardır. *“Kayıklar Venedikli değil, Bizanslı değil, Arap veya Acem değil, Avrupalı da değil, yalnız Türk ve İstanbullu, Boğaziçi zevkinin bir hülâsasıydı”* (Hisar, 1997: 20) Kayık İstanbul'un günlük hayatında, iktisadi ve kültürel hayatında önemli bir yere sahiptir. Boğaz'a anlamını veren en zarif dekorlardır kayıklar. Boğaz'da mehtabı yaşama zevki kayık üstünde zirve noktasına ulaşır. Zamansızlığın ve mekânsızlığın enfes boşluğunun yaşandığı andır kayık üstünde gece. *“Kayıklar, dünyanın en ince ve emsalsiz güzelliğini gözler ve ruhlar için yaşanmış bir rüya haline getirmek üzere yapılmışlardır ve sanki ancak rüyalarda binilen birtakım salıncaklardır”* (Hisar, 1997: 20). Kayıklar başlı başına Osmanlı tezyinatının orijinal örnekleridir. *“Genelde bütün kayıklar, özelde ise saltanat kayıkları minyatür su sarayları olarak algılanmaktadır”* (Mazak 2016: 11). Bunun sebebi kayıkların bir saray süsleme üslubuyla işlenmiş olmasıdır. Kayık; Boğaziçi saltanatının, mehtap gezilerinin, musiki şölenlerinin su üzerinde dans eden perisidir. Boğaz'daki mehtap seyirlerinin taşıtı olan kayık, sanatsal üslubun üzerine işlendiği, özgün davranış kalıbına sahip bir figürdür.

*Boğaz'da kayık mevsim işi değildir. O, Boğaz'ın tabii vasıtası, her saat başvurulmuş çare, her mizaca göre spor, eğlencedir. O kadar ki, bir Newyorklunun neden bir Ford veya başka bir marka otomobille doğmadığına şaşmayanlar bile, Boğaz'da doğan çocukların beraberinde bir sandalla dünyaya gelmediklerine şaşabilirler (H: 129).*

Kayık, hem Boğaz insanının ulaşımı adına temel bir ihtiyaç hem de Boğaz'ın ruh manzarasının en gözde dekorudur. Kayık *“bütün hayatı içine alan bir sanat terkibi”dir* (BŞ: 101). Tanpınar, Boğaz'daki kayık kültürünün, kadınları şehrin sosyal hayatına dâhil ettiğini söyler. Boğaz'a kayık üstünde çıkan kadınlar artık şehirde daha görünür olmaktadır. *“Masal kuşu biçimli zarif piyadelerde şemsiye, yaşmak ve mücevher parıltısı içinde şehir, kadın güzelliği denen şeyi tadyordu.”* (BŞ: 100) sözleriyle Tanpınar, kadınların Boğaz'da varlık göstermesini aynı zamanda Boğaz'ı ve şehri güzelleştiren bir yenilik olarak gördüğünü ifade eder. Kayıklar hem kendi varlıklarıyla hem de kadınları görünür kılmasıyla şehri süsleyen, şehre zarafet katan nadide varlıklardır Tanpınar'a göre. Ve bu özellikleriyle kayık Boğaz

medeniyetinin sembollerinden biri olur. Vapur'un 19. yüzyılın ilk yarısında Boğaz'a, ulaşım kolaylığı amacıyla dâhil olmasıyla birlikte kayığın itibarı sarsılır.

*Bâbiâli, yabancıların Boğaziçi'nde yük ve yolcu seferleri yapmasını önlemek, dolayısıyla onlarla kendi sularında rekabet edebilmek ve Boğaziçi'nin yolcu taşıma işini yabancılara bırakmamak için devlet adamlarının ortaklaşa sermayeleri ile Şirket-i Hayriye adı verilen milli bir vapur şirketinin kurulmasına izin vermişti[r] (Düzcü 2012: 472).*

Fakat kayık kadar tarihsel ve geleneksel bir arka planı olmasa da bu yenilikle bir vapur kültürü doğar. Vapur'un, Boğaz'daki demografik yapının değişimine de etkisi olmuştur. “Boğaz vapurlarının başlaması, hem Boğaz köylerinin nüfusunu, hem de buralardaki mesirelere halkın rağbetini artırır” (BŞ: 100). Bu değişim, şehrin genel yapısı üzerinde bozucu bir etki oluşturmamış aksine yeni bir ulaşım kültürünün oluşmasına sebebiyet vermiştir. Vapur, yolculuklarına kayığa göre toplu bir ortak alan kullanımı sunar. Vapur toplumsal ilişkilerin geliştiği bir ortamdır. Kayık daha mahrem ve kişisel, vapur ise ortak alandır. Fakat vapur ilişkilerinin de kendine has bir ortamı vardır. Vapur güverteleri, yolculuk boyunca çeşitli müzik gösterilerinin mekânı olabilmektedir. *Aydaki Kadın* romanında Selim, vapurun boğazı geçişi sırasında güvertede hiç türkü ve kemençe sesi olmayışını yadırgar (AK: 133). Zira vapur sadece bir ulaşım aracı değil, sunduğu samimi ortam sayesinde yolculuk süresi boyunca toplanma mekânı özelliği taşır. İş yoğunluğu içinde şehrin sınırlarını kaybetmediği, semtlerin kendine has özellikleriyle bir bütün halinde devindiği dönemde vapurlar iki kıyı insanı arasında taşımacılık görevini ifa etmektedir. Vapur, Boğaz insanının taşıma aracı olmuştur ve bu işleve yönelik bir temsil yüklenir. Vapur tanışıklıklarının, arkadaşlıklarının ve sohbetlerinin özel bir anlamı vardır. Nitekim *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran vapurda tanışmıştır: “Mümtaz'la, Nuran bir sene evvel, bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı” (H: 79). Bu alelade bir tesadüfe bağlı bir tanışıklık değildir. Nuran ve Mümtaz'ın ilişkileri vapurda gelişir. İkinci buluşma da vapurda gerçekleşir: “Ertesi akşam söz vermiş gibi iskelede birbirlerini buldular. Sabih'le karısı ortada yoktu; genç kadın Fatma'yı halasına bırakmıştı. İskele ağır bir bahar kokusu içindeydi. Hemen herkesin elinde büyükçe bir çiçek dalı vardı” (H: 114). Bu, görünüşte tesadüfi bir buluşma olsa da esasen birbirine meyyal iki kalbin gayr-i ihtiyari yönlendirmesiyle gerçekleşmiştir. Mümtaz ve Nuran birbirlerini vapurda görebileceklerini bilmektedir. Mümtaz ve Nuran birbirlerine vapur güvertesinde açılırlar, uzun sohbetlerle birbirlerini keşfetme imkânı bulurlar (H: 115-119). Vapur'u gelenekle modernliğin, teknolojinin bütünleşmesine bir örnek olarak göstermek mümkündür. Vapur'un Boğaz'a gelmesiyle ortaya çıkan değişiklikler içinde yıkıcı etkiye sahip olanı sayıca azdır. Kabul etmek gerekir ki vapurla birlikte, kayık gibi yüzyılların

kültürel birikimini taşımış olan bir gelenek sarsıntıya uğramıştır. Fakat vapur, yerine koyduklarıyla, zarara uğrattığını telafi etmek ister gibidir. Vapur'un İstanbullunun hayatına girmesi oldukça yumuşak bir geçişle olur. Bu değişimin şehirde yaşattığı etki ani ve sarsıcı şekilde değil; zamana yayılarak, sindirilerek gerçekleşir. Yani vapur yeni bir gelenek oluşturma sürecinden geçer.

Boğaz insanı, vapur yolculuğuna has davranış kalıpları geliştirerek onu benimser. *“Hangi İstanbullu bindiği vapurda kimlerin bulunup bulunmadığını merak etmez”* (H: 81). Artık vapur yerli kültüre dâhil olmuştur. Vapur, bir toplanma mekânı özelliği kazanarak insan ilişkilerinin geliştiği bir şehir dokusu haline gelir. 1973 yılına gelindiğinde Boğaziçi Köprüsü'nün trafiğe açılmasıyla birlikte Boğaz'ın da, vapurun da anlamı değişir. Bu gelişme, sönmekte olan kayık kültürüne son darbe olur. 1950'li yıllarda kontrolsüzce kalabalıklaşan ve kaosa dönüşme yolunda ilerleyen İstanbul için köprü bir çözüm değil, yeni sorunların başlangıcı olacaktır. Turgut Cansever, köprünün inşasıyla birlikte öngörülen sorunların başında şehrin yapısının bozulması tehlikesinden bahseder. Ona göre köprü İstanbul'u büyütecektir ve bütünleştirecektir (1995: 74). Fakat bu büyüme ve bütünlük olumlu manada değildir. Bu girişimle şehir asıl hüviyetini kaybedecek, kaos ve kargaşanın, yığın olarak bir kalabalığın mekânına dönüşecektir. Bir diğer mesele olarak Boğaz'ın şehirli nezdinde anlamı değişir; çünkü *“Boğaziçi, Yıldız kümesinin içinden geçen mucizevi bir deniz değil de geçilmesi şart olan bir engel gibi görülür”* (Uçar, 2007). Vapurun anlamının değişimi ise kullanım amacına sevk eden sebebin değişimi ile doğru orantılı olarak değişir. 'Karşı'ya ulaşmak için vapur kullanımı; 'iş', 'yetiştirme' ve 'hız' sebeplerine indirgenir. Tamamen silinen kayık kültürüne karşın vapur, İstanbullular için anlamını bir nebze olsun korumaya devam eder. Şehirlinin vapurla arasında kurulmuş duygusal bir bağ vardır. Vapurla, vapurun işlevine dönük duygusal bir bağ kurulur. İnanlar 'vapurla taşınma' faaliyetiyle aralarında anlamlı bir münasebet geliştirir. Oysa köprünün işlevine dönük duygusal bir bağ kurmak hayli zordur. Buradaki önerme Boğaziçi Köprüsü'nün durumu üzerine kurulan bir önermedir. Zira Boğaziçi Köprüsü şehrin iki yakası arasında geçiş kolaylığı sağlaması için üretilmiş bir projedir. *“İlkinden sonra ne yap[ılırsa] yap[ılısın] İstanbul hep bir köprü eksik hissedecektir kendini”* (Uçar, 2007). Bir kez köprü ile iki yaka birleştirilince dönüşü olmayan bir ihtiyaçlar silsilesi doğacaktır. Köprüyü yalnızca işlevsel bir nesne olmaktan kurtaran Boğaz manzarasına olan katkısıdır. Bu da onun işlevselliğiyle ilgili bir olumlama olmamakla birlikte tartışılır bir meseledir. Köprüyle, onu kullanan şehirlinin teması da oldukça kısıtlıdır. Çünkü köprü transit geçişi sağlar. Ortalama beş dakikalık bir süreyle köprü tecrübesi yaşanır ve bu geçiş oldukça

hızlı gerçekleşir. Bu da karşıya geçme faaliyeti adına değer taşıyan bir anlama atıfta bulunmaz.

Vapur ise hem Boğaz manzarasının naif bir figürü hem de şehrin dokusunda renkli bir ilmektir. Vapur ve onun düdüğü Boğaz'ın motiflerinden biridir. *Aydaki Kadın* romanında Leyla karakterinin vapurla özdeşleşmiş bir çocukluğu vardır. Leyla bir Boğaz çocuğudur. Leyla'nın çocukluğu Boğaz'daki yalılarından birinde geçmiş, o Boğaz'da yetişmiştir. Tanpınar'a göre Boğaz çocuğu olmak, yalnızca o coğrafyada doğmuş, büyümüş olmakla sınırlı değildir. Huzur'da Mümtaz'ın kadın güzelliğinde aradığı ilk iki şartın "*İstanbul olmak ve Boğaz'da yetişmek*" (H: 81) olması anlamlıdır. Zira Boğaz bir medeniyettir, su ve karanın oluşturduğu özel bir alandır. Leyla da bir Boğaz çocuğudur. Boğaz'da her günün aynı saatinde çalan vapur düdüğü Leyla'nın çocukluğuna işlenmiş seslerdendir. Leyla, küçüklüğünde dönüş yolunu beklediği kişilerden dolayı vapur seslerine karşı hassaslaşmıştır. Kırklı yaşlarına gelmiş olmasına rağmen şehirde aynı mekide oturan Leyla'nın zihni, hala vapur düdüğüne karşı duyarlıdır. Nitekim Leyla'nın çocukluğunda âşık olduğu Mehmet Kaptan'ın yalının önünden her geçişinde 'selam' anlamına gelen düdükle çalma geleneği devam etmektedir. Mehmet Kaptan hala Leyla'nın yalısının önünden geçerken vapur düdüğünü çalmaktadır. Leyla'nın 'bir türlü kurtulamadığı çocukluğunun büyü'sü' yıllar sonrasına taşınmıştır:

*[Leyla,] 'ben çocukluğumda Mehmet Kaptan'la evlenmeğe karar vermiştim' dedi 'Herkes saatlerce ondan bahsedirdim. Bayağı âşıktım ve kendisine de söyledim. O zaman Mehmet Kaptan çok gençti. Bilir misin, güzeldi de... Yalının önünden geçerken hep düdükle çalardı. Nişanlımı selamlamak için çalıyorum, derdi.' Ve kulağı kırışte düdükle sesini bekledi. 'Eğer oysa muhakkak çalar...' (AK: 223).*

Mekân değişmemiş, Mehmet Kaptan değişmemiş, vapurlar hala aynı seferlerinde ve Boğaz aynı havasındadır. İki zaman arasında geçen kırk yıla rağmen şehirde değişmeyen şeylerin varlığı dikkat çekicidir. 2000'li yılların başı olan günümüzde on hatta beş yıl gibi kısa süreler bile bir şehrin çehresinin, âdetlerinin havasının bütünüyle değişmesine yeter sürelerdir. Her yıkımla gelen değişim o mekâna ait geçmişi silmektedir. Vapurun günümüzde kullanımı devam ediyor olsa da karşıya geçişin en hızlı olduğu yer köprülerdir. İstanbul'da karşıya geçmek için tercih edilen yöntem çoğunlukla köprü geçişleridir. Vapur, köprülerin hızına yenik düşmüş gönüllerdeki yerini kaybetmiştir. Köprülerin yolcularıyla, vapurların yolcularıyla arasında olan duygusal ilişkiye benzer bir yakın ilişki de kurulmuş değildir. Yahya Kemal bu konuyla ilgili görüşlerini belirtirken transit geçişin mukadder olduğunu belirtmiş fakat farklı bir öneri sunmuştur: "*İltizam olursa Boğaziçi altından bir tünel geçer – inşallah köprü geçmez, temenni etmem- İstanbul şehri de bundan istifade eder*" (Beyatlı,

2014: 155). Büyük olasılıkla, Yahya Kemal 1935 yılında İstanbul'un İmarı başlıklı konuşmasında yapmış olduğu bu öneriyi İstanbul'un o zaman dilimdeki nüfus ve araç yoğunluğunu dikkate alarak yapmış olmalıdır. 2017 yılına gelindiğinde Yahya Kemal'in önerdiği tünel hayata geçirilmiştir. Fakat temenni etmediği köprü çözümü de daha evvelinden iki yerde kullanılmış üçüncüsünün de hazırlığı yapılmaktadır. Marmaray adı verilen yer altı tüneli de sözü edilen iki köprü İstanbul'un iki yakası arasındaki ulaşımı sağlamada yetersiz kaldığı için uygulanmış bir projedir. Bu gelişmelerin şehirde yol açtığı iktisadi, ekonomik ve sosyal olumsuzluklar bir yana kültürel hayat adına yaşattığı kayıplar da söz konusudur. Vapur İstanbul şehir hayatına geç girmiş ama Boğaz'ın havasına uyum sağlamış bir kültürel unsurken, kayık yüzyılların hayatını, sanatını, geleneğini taşıyan bir değerdir. Köprü can çekişen kayık kültürünü tamamen bitirmiş, vapurun da anlamını değiştirmiştir. Böylece köprülerle birlikte şehirde bir gelenek ve bir duygu daha yok olmuştur. Halkın şehirle kurduğu hissî bağlardan biri silinmiş onun yerine şehirli ile olan ilişkisi mekanik düzeyde kalan bir materyal olan köprü konmuştur. Köprüyle birlikte şehrin mahiyeti de değişir. Turgut Cansever, *“İstanbul metropolünü bir ‘yıldız kümesi’ne benzetir. (...) Cansever'in, aralarındaki karanlıktan güç alan yıldızları birbirinden ayırt edilemez artık; karakterleri giderek birbirlerine benzer. Boşlukta genişleyerek komşularına uzanırlar ve nihayetinde tek ve azman bir yıldız: Birleşmiş İstanbul Kenti oluşur”* (Uçar, 2007). Bu kolaylıkla birlikte İstanbul ekonomik olanaklar bakımından daha fazla tercih edilen bir şehir olur. Şehrin mahiyeti maddî unsurlara indirgenmiş olur. Bir dönemin “taşı toprağı altın İstanbul” söylemi ekonomik refahı vaat eder. Böylece İstanbul kültürel kimliğini kaybetmeye başlar. Bundan sonraki süreç İstanbul'un özgün yapısını yaşatmak değil “korumak”tır. Doğal toplumsal akış doğrultusunda oluşturduğu kimlik yapısı ile varlığını sürdüren İstanbul'un kültürel yapısı artık bir çaba ve gayret sonucu yok olmaktan kurtulma sürecindedir.

Türkiye'nin yakın tarihine bakıldığında 'değişim'in çok hızlı, ani ve sık aralıklarla gerçekleştiği görülebilmektedir. Bilhassa modernleşme macerası çizgisinde uygulanan değişim modelleri en görünür olanlarıdır. Modernleşme çabaları ile eş zamanlı olarak yaşanan seferberlik ve savaş zamanları şehri iki farklı yönden etkilemiştir. Modernleşme ile daha müreffeh bir hayat hedefinde değişim öngörülürken, savaş ve zor zamanlar şehre yıkımı getirir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında, İstanbul'un işgali zamanında bir mahallenin altı sene gibi kısa bir süre içinde geçirdiği değişime değinilir. Daha geleneksel ve canlı bir hüviyeti olan mahalleyi romanın anlatıcısı konumundaki Cemal altı sene sonra döndüğünde oldukça farklı bulur. Cemal, mahallenin eski halinden farklı olduğunu, şehir imarına kurban

giden yapılarla birlikte savaşın verdiği derbederlikle dolu olduğunu görür: “*Şehir hiç de bıraktığım şehir değildi. Bana insanlar değişmiş, hayat değişmiş, evler, sokaklar ihtiyarlamış, yıpranmış gibi geldi*” (SD: 13). Cemal’in kendi evleri ve çocukluk hatıralarının büyük kısmında yer eden, adeta onlarla bütünleşen Elâgöz Mehmetefendi Camii de yıkılmış ve yeri yola dâhil olmuştur (SD: 12). Fakat bu caminin adı *Huzur* romanında geçmektedir. Sosyal zaman olarak *Huzur* daha ileri bir tarihte geçen olayları anlatmasına rağmen bahsi geçen caminin *Huzur*’da hala mevcut olması tarihî gerçeklik açısından anakronik bir durumdur. Nuran’ın on bir yaşında olduğu *Sahnenin Dışındakiler*’de yıkılan ve yol olan Elâgöz Mehmetefendi Camisi, Nuran’ın yirmi yedi yaşında olduğu *Huzur*’da hala ayakta ve hizmet vermektedir:

*Evin karşısındaki camiın kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. (...) Sokak ışık içindeydi. Mümtaz bu ışığa dalgın dalgın baktı. Sonra tekrar çocuğa, tekrar incir dalına ve onun üstünden –camiin, kurşunları bir elden eldiven gibi çıkarılmış veya bu incir ağacının meyvesinin kabukları gibi kolaylıkla soyulmuş- kubbesine baktı. ‘Elâgöz Mehmet Efendi...’ diye düşündü. ‘Hâlâ şu adamın kim olduğunu öğreneceğim!...’ Eyüp’te bir camii daha vardı ve türbesi oradaydı (H: 20-21).*

Mahallede çoğunlukla işgal hareketinin sebebiyet verdiği değişimler yaşanmıştır. Hem yıkım ve yokluk hem de “*dört muharebe senesinde birkaç nesil birden askere alındığı için yeni gelenlere öğretecek insan[ın]*” (SD: 13) kalmayışı mahalle hayatında bir revizyonu gerektirmektedir. Ve bu da bütün yönleriyle ‘yeni’ye dair bir değişim olacaktır. Zira “*uzun süren bir kıştan sonra, buzlar altında filiz süren otlar gibi her şey yeniden filizlen[mektedir]*” (SD:13). Tanpınar, şehrin yaşadığı bu değişimi ve yeniden kurulacak olmasını daima bir fırsat olarak değerlendirir. Fakat burada Tanpınar’ın önemseydiği, devre ait üslubun ve yaşantının gelenekten destek alarak imara yansıtılmış olmasıdır. Mahalle yangınlarını buna örnek olarak gösteren Tanpınar, “*İstanbul mahallelerini her nesil için yeni baştan denebilecek şekilde vücuda getiren bu yirmi otuz senelik merhaleleri tarihî hadiseler hazırlar*” (SD: 15) demektedir. Böylelikle her neslin kendine ait tarzını yansıtacağı bir alan ortaya çıkmış olur.

Savaş, *Sahnenin Dışındakiler*’in vaka zamanında yenileşme hareketlerinin temel sebebidir. Fakat savaşın götürdükleri yangınlardan fazladır. Gelenekleri yeni nesillere aktaracak, hayat üslubunun devamını sağlayacak zincirin halkaları da kopmuştur. Modernleşme hareketinin de gündemde olması yeni geliştirilecek şehir tasarımı konusunda farklı uygulamaları ortaya çıkarır. Şehri değişime iten olgunun savaş gibi umumi tesirde bir hadise olması yenilenme adına olması gereken gücün, enerjinin ve temelin yoksunluğuna sebep olmuştur. Romanda Cemal, altı sene önce yaşadığı evinin yıkılıp yol olmasını “*beledi ve umumî hizmete alındı*” (SD: 12) şeklinde ifade eder. Zira bu evin yerinde artık şehrin en



büyük bulvarı vardır. İlginç olan taraf ise Cemal'in bu olumlu ifadelerle anlattığı hadisenin bir yenilik olarak ifade edilmesidir. Altı sene önce evlerinin denize baktığı bilgisini veren Cemal, evin konumundan dolayı buradan deniz manzarasının layıkıyla seyredilemediğini söylemektedir: *“Bu evde ve yalnız benim odamın çıkma penceresinden, o da ayağa kalkmam şartıyla deniz görünürdü”* (SD: 12). Ev yıkılıp zemin düzleştiğinde *“hiçbir yüksekliğe çıkamadan mahallenin her tarafından Marmara alabildiğine”* (SD: 12) seyredilebilmektedir. Evin yıkılmasını, denizin manzarasını açtığı gerekçesiyle yerinde bir uygulama olarak gören Cemal, Elâgöz Mehmetefendi Camiinin yola katılmasına üzüdür: *“Yalnız bir şeye müteessir oldum. Evimizin karşısındaki Elâgöz Mehmetefendi Camii de beraberce yol olmuş, bu cami on yedinci asır başında yapılmış çok şirin bir eserdir”* (SD: 12). Bu üzüntüsüyle birlikte Cemal, caminin yapılış tarihini verir. Bu bilgiye göre caminin, üç asırlık bir eser olduğu anlaşılır. Fakat Cemal bu üç asırlık şirin mahalle camisini korumak adına hiçbir gayrette bulunmadığı için onun bu haline hayıflanmaya hakkı olmadığını ifade eder: *“Fakat ayakta kalması, yıkılmaması için hiçbir gayrette bulunmadığıma göre bu teessürümden fazla bahsetmeğe hakkım yok”* (SD: 12). Tanpınar, Cemal'in bu ifadeleriyle tarihî yapıların ve şehir dokusunun muhafazası adına gayret göstermeden yalnızca veryansın etmeyi kuru gürültü olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Burada şehirlinin şehre karşı taşıması gereken sorumluluğun sorgulanması görülür. Tanpınar, şehri yapan, yıkan, koruyan kısaca pasif kullanıcı olmayan insan faktörünü de gündeme getirir. Zira Cemal'in kendi evlerinin yıkılmasına gösterdiği yenilikçi yaklaşım Elâgöz Mehmetefendi caminin yıkımı söz konusu olduğunda eleştirel bir tavır olarak tecelli eder. Tanpınar'ın yenilik ve değişim karşısındaki tutucu olmayan tavrı bilinmektedir. Burada çelişkiyi ortaya çıkaran unsur niyette aranmalıdır. Nasıl evi bulvar yapan belediye bu değişimin deniz, manzara ve seyirlik yönüyle ilgilenmemiş, bu estetik değişim yalnızca Cemal'in dikkatiyle sınırlı kalmışsa caminin yıkılması meselesinde de belediye yine işin teknik yönüyle ilgilenmekle yetinmiştir. Tanpınar'a göre gelişim ve yenilenme adına eskinin kullanım dışı unsurlarını, yeniliğin getirdiği gelişmenin katkısı dikkate alınarak atmakta sakınca yoktur. Ancak bunu yaparken bilinçle hareket etmek şarttır. Şehirdeki imar faaliyetlerinde atılan her adım uzun uzun ölçüp biçilmeli, ince eleyip sık dokunmalı, sırça köşk üstüne basıyormuşçasına dikkatli olunmalıdır. Tanpınar, şehirlerdeki bu imar değişikliğiyle ilgili *“ben İstanbul'un imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir adam olsam, değil İbrahim paşa sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerine bırakırdım. Çünkü bu şehri güzelleştireyim derken fakirleştirmekten, hayatı soysuzlaştırmaktan çekinirim. Bu şehir en büyük zenginliğini mazisinden alır. Onu, nesiller*

*önünde yaşattıkça zengindir” (YG: 197) demektir. Geçmişten miras kalan yapılara gösterdiği hassasiyeti dengede tutmaya özen gösteren Tanpınar, sosyal gelişmelere ve ihtiyaçlara göre değişime açık olmanın gerektiğini savunur. Nitekim o, İstanbul’da zaman zaman çıkan yangınlarla yaşanan mimarî yapılardaki silinmenin bir fırsat olduğunu düşünür. *Sahnenin Dışındakiler* romanında geçen “İstanbul mahalleleri, yirmi, otuz senede bir çehre değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, 'hali arsa' geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire kaybolurlar. Dedelerimiz ahşap ev denen şeyi icat ettikleri gün, bir imkânı bize hazırlamışlardır” (SD: 14) ifadeleri Tanpınar’ın görüşünü açıkça ortaya koyar.*

İşgalle birlikte İstanbul’un çehresinde yaşanan değişim *Sahnenin Dışındakiler*’de yer yer görülmektedir. Boğaz’daki yabancı seslerle birlikte İstanbul’un zarif semti Beyoğlu da büyük değişime uğramıştır. Ve bunlarla birlikte tüm mahalleler bu değişimden etkilenir. Tanpınar, Beyoğlu’nun değişime uğramış, zapt edilmiş halini “*asıl maddesine çok derinden yabancı, haşin, köksüz ve gürültülü*” (SD: 232) olarak tanımlar. Yazık ki bu köksüzlük ve gürültü gittikçe artacaktır. Her ne kadar üniformalı yabancılar şehirden çekilmişse de sesleri ve görüntüleri İstanbul’da kalmaya devam edecektir: “*Beyoğlu büsbütün tanınmaz hale gelmişti. Birdenbire kendisine eklediği Sirkeci’den Tepebaşı’na oradan ta Osmanbey’e ve Şişli’ye kadar alaturka ve alafranga çalgılı, hiç olmazsa gramofonla müşterisini eğlendiren bir yığın eğlence yeri açılmıştı*” (SD: 232). Beyoğlu bütünüyle bir tarzın, üslubun taklidir. Küçük bir Paris kurgusudur. Tanpınar, Beyoğlu’nu “*hamlesi yarıda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırla[ta]*” (BŞ: 16) bir semt olarak görür. Beyoğlu bir eksikliğin sembolüdür. Fakat diğer İstanbul mahallelerindeki kontrolsüz değişim ise bir kaybın ve yok oluşun sembolü olurlar. Beyoğlu başlı başına bir tarza referans verir. Oysa 20. Yüzyılın ilk yarısında başlayan imar faaliyetlerinin referans aldığı bir tek üslup Batılılaşmanın dayattığı modern üsluptur. Plansız, gelişi güzel ve parçalı bir değişim hareketi vardır. *Aydaki Kadın* romanında Selim, eskiden özgün bir üslupla yapılmış konaklarla dolu mahallenin nasıl domino taşına benzeyen apartmanlarla doluşunu hüznle izlemektedir (AK: 53). Bu değişimin bireysel yönü de vardır. Konak tipi hayat tarzını değiştirmek adına evini satan ev sahipleri ve bu konaklara kimsenin ihtiyaç duymayacağını bildiği için onu apartmana çeviren alıcı vardır. Selim de bu satıcılardan birisidir. O da sattığı köşkün artık köşk olamayacağını bilmektedir. Ya yıkılacak ya da otel olacaktır: “*Alıcı da ne yapacağını henüz bilmiyordu. ‘Belki bir sanatoryum belki e bir otel yaparım...’ demişti. Fakat Selim daha ziyade yiktırılıp arsasını böleceğine emindi*” (AK: 20). *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal de mahallesinde yaşanan

yıkıcı ve hazin değişimleri gördükçe çocukluğunun, hatıralarının silindiğini hisseder. Artık o mekânlar Cemal'in hatırasında tatlı bir his olarak kalamayacaktır. Bekçiyle karşılaşan Cemal, onu gördüğüne sevinerek *“çok şükür o değişmemişti”* (SD: 214) demişse de, bu hatıra yıkıntılarının arasında daha fazla kalmak ve eski mahallesine gelmek istemeyecektir. Mahalle bekçisi Cemal'de Sabiha'ya ait hatıralarının gecesinde durmaktadır. Her gece bekçinin sopasının sesini duyduğunda Sabiha'nın da yatağında aynı sesi duyduğunu düşünerek Bekçi'yi romantizminin bir unsuru yapmıştır. Bekçi'nin sopasının sesi de Cemal'in çocukluğunun seslerinden biridir. Bekçi sopasının sesini aynı anda duymak mahallelinin ortak duygu dünyasında ve yaşantısında bir yer edinir. Onları birbirine ait hissettiren paydalardan biri olur bu ses. Mahalle bekçisi kavramı da mahalleyi ortak değerlerin ve benzeşen hayat tarzının bir arada bulunduğu bir birim yapar. Tüm mahalle bir kavramda bulur: Bekçi. Bu kavramların çokluğu mahalleli arasındaki bağın güçlenmesi adına önemlidirler. Ne kadar çok ortak noktası olursa o denli iletişim ve sahiplenme söz konusu olur. Cemal'in mahallesinde değişmeyen bir bekçi vardır, Kasım Ağa hala ordadır; fakat bekçi de dâhil olmak üzere tüm mahallenin hüviyeti değişmiştir. Evler yerindedir, mahallenin yolları aynıdır kısacası mahallede cismî pek az değişim vardır. Yine de Cemal mahalleyi kendine çok uzak bulur: *“Burada benim pek az şeyim kalmıştı; hâlbuki bir taraftan da her şey orada, olduğu gibiydi ve bu, beni tahammül edemeyeceğim kadar çok sıkıyordu”* (SD: 214). Geçmişin ruhunda bıraktığı tatlı hislerin mekânına yeniden yaptığı ziyaretle hayal kırıklığına uğrayan Cemal, bu yıkımla geçmişinin de elinden kaydığını hisseder. Cemal çocukluk zamanlarının mekânı olan mahallesinin değiştiğinin yani kendisine ait olmayan bir yer haline geldiğinin farkındadır. Mekâna yapılan her suni müdahale aynı zamanda mekânın hafızasına da müdahale anlamına gelir. Mekândaki tahribat, o mekâna sinen anıların da kaybolmasıyla daha trajik bir hal alır. Cemal'de köklerini kaybetmiş olma korkusunun yaşandığı görülür. Kök, aidiyet demektir ve bireyin ayaklarının zemine sağlam basmasının güvencesini verir. *“Kök salmak, insan ruhunun belki de en önemli fakat en az bilinen ihtiyacıdır. (...) Her insan bir sürü köke gerek duyar. Ahlaksal, entelektüel ve manevî yaşamın hemen hemen tümünü, doğal bir parçasını oluşturduğu çevreden almak onun için bir ihtiyaçtır”* (Weil akt. Sennett, 2013b: 266 ). Önemli bir ihtiyacını karşılayan dayanağını kaybetmiş olma hissi Cemal'in ruhuna ıstırap verir. Bu sebeple değişime uğrayan mahallesinde kalmaya tahammül edemez. Cemal'in muhayyilesindeki yıkım bununla sınırlı değildir. Cemal, Boğaz'a dair hatıralarının da yerinde durmadığını acıyla görecektir. Ona göre *“boğaz mehtabı adeta hatırlayarak yaşanan, daha ziyade zihnî bir şeymiş hissini veren bir güzelliği[r]”* (SD: 160). Fakat Cemal, Boğaz mehtabında arzuladığı sesi bulamaz. Tıpkı Selim'in *“bütün dönüş boyunca güvertede bir tek*

*türkü ve kemençe sesi işitmedik” (AK: 133) serzenişindeki gibi. Artık Boğaz’ın sesi değişmiştir. Sahnenin Dışındakiler romanının işgal zamanlarını, Aydaki Kadın’ın ise işgalden yaklaşık kırk sene sonrasını anlattığı düşünüldüğünde iki romanda da Boğaz’da yaşanan değişimin sebebinin farklılık gösterdiği söylenebilir. Sahnenin Dışındakiler’de işgal değişim üzerinde etkiliyken Aydaki Kadın’da değişimin amili modernizmdir. İşgal zamanında İstanbul’un çehresi değişmiştir; sokakları, caddeleri, eğlenceleri ve tabii Boğaz’ı. Değişen Boğaz manzarası karşısında Cemal “çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi’nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu” (SD:160) der. Zira Boğaz’da artık kitara (gitar), mandolin ve balalayka sesleri tanbur ve ud seslerine karışmaktadır. Muhayyilesinde özgün bir Boğaz terkihi olan Cemal ve diğer Boğaz insanları için bu manzara fazlasıyla rahatsız edicidir. Sahnenin Dışındakiler romanında çıkılan mehtap sefasında Cemal’in akrabası ve alaturka musikinin hazinesi (SD: 117) olan Tefvik Bey de ordadır. Bu manzara bilhassa Tefvik Bey’i fazlaca rahatsız etmiştir. Sonunda Tefvik Bey dayanamaz ve diğer tüm sesleri bastırarak şekilde alaturka musikiye başlar. Bu musiki Boğaz’ın esas musikisidir. Boğaz’ın kimliğinde şarkılar ve gazeller vardır. Tanpınar’da musiki üzerinden görünürlük kazanan bir medeniyet tasavvuru söz konusudur. Yabancı sesler Boğaz’ın kompozit yapısını bozmakta ve efsununu kaybettirmektedir. Boğaz’ı geleneksel terkihiyle bilincine nakşetmiş ruhlar elbette bu ifsat edici sesler karşısında “öldüresiye rahatsız”dırlar (SD: 160). Her ne kadar İstanbul, işgal altında olsa da Tefvik Bey, Boğaz’ın kültürünün işgal edilmesine sessiz kalmayacaktır. Tefvik Bey, oldukça ‘sesli’ bir karşılıkla Boğaz’ı bu muhasaradan kurtarır. Boğaz’ın sesi uddur, kemandır, tambur, şarkı ve gazeldir. Tefvik Bey, Boğaz’ın sesini ona iade ederek onu tekrar millî görünümüne kavuşturmuş, ait olduğu yerel değerlere teslim etmiştir. Cemal bu manzarayı “Boğaz tepeleriyle Bingöl dağları öpüşüyor sanmıştık. Hepimiz, galiba Yani ve İstratos da beraber, ağlayabilirdik” (SD: 160-161) cümleleriyle anlatır. Buradaki yerellik Türklük ya da Müslümanlık değildir. Tamamen bir kültür birliği ve terkihidir. Boğaz’ın bu muvaffakiyeti karşısında Hristiyan Yani ile İstratos da coşku duyarlar. Zira “bütün Boğaziçi, kendi içine kapalı bir âlem, kendine has, tamamiyle millî ve mahallî bir medeniyetin ifadesi[dir]” (Hisar 1997: 13). Boğaz’daki millîlik ve mahallîlik ırk ya da din bağlamında bir değer değildir. Boğaz’ın millî olması birlikte geçirilen zaman ve sahip olunan ortak değerlere dayanmaktadır. Farklı dinin mensupları ya da etnik kökeni başka olan Boğaz insanları da Boğaz’ın kültürüne ait olan sesi aramaktadır. Zira bu sesi onlar oluşturmuştur. Boğaz medeniyetinin oluşumunun her aşamasına bu katkıyı sunan herkes ona sahip çıkar.*

Tevfik Bey'in gayretiyle yabancı musiki işgalinden kurtulan Boğaziçi, 1950'li yıllarda modernizmin işgalinden kurtulamayacaktır. Tanpınar *Aydaki Kadın*'da Üsküdar iskelesinden görünen küçük dükkânlı dar yolların meydan yapılmak için yıkılmasıyla Boğaz'ın çehresini kaybetmesine değinir. Tanpınar yıkımla ilgili yorumlarını şu cümlelerle ifade eder: “*Fakat onlar yıkılınca meydanlar oldu mu sanki! Her şey nasıl birdenbire eskiyor. Bu vasıta yığıni, bu karmakarışıklık. Sanki Beypazarı'nda veya Yozgat'tasın. Fakiriz, fakir... Bir yığın zengini olan fakir memleket. İstanbul denen malûl köyler*” (AK: 46). Otuz-kırk yıl öncesinin kültür zengini bir semt bir anda fakirliğe düşüşü yaşar. Kültürel hazineleri yok edilmiştir çünkü. Tanpınar'ın 'fakir'likten kastı bu hazinelere sahip çıkma ve yaşatmadaki hassasiyet yoksulluğudur. “*Yapmasını çok iyi bilen ve seven Şark muhafaza etmesini bilmez*” (BŞ: 54) ve “*uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğu halde çırılçıplak yaş[ar]*” (H: 270). Tanpınar'ın karşı olduğu değişim değildir. O, özün muhafaza ederek geliştirilmesi taraftarıdır.

1950'li yıllara gelindiğinde fakirlik ve çıplaklık daha fazla hissedilmeye, şehir hüviyetini kaybetmeye başlar. Yüzyıllar boyunca İstanbul'da yıkımın ve değişimin tek amili doğal afetler; deprem ve yangınlar olmuştur. Tanpınar bunu güncellenme, yenilenme adına bir fırsat olarak addeder (SD: 15). Otuz senede bir çıkan yangınlar her mahallenin yenilenen genç ruhuna uygun yeniden inşa edilmesine imkân sağlamaktadır. Oysa 1950'lerden sonra insanın iradi olarak şehre, mahallelere yaşattığı yıkım bir yenilenmenin başlangıcını temsil etmemektedir. Bu eskiyi yıkmak, yenisini yapmaktır. Yenilemek değildir. Eski ile yeninin arasında bir bağ ya da geçiş yoktur. Bu da şehrin, eşyanın ve hayatın anlamının değişmesi demektir. Şehir ve şehri oluşturan yapılar artık yaşanan yerler değildir. Onlar olduğu yerde bırakılmış yeni bir hayat alanı kurulmaya yönelinmiştir. Eski şehir hayatı hayatın içinden çıkarılmış yaşayarak, aktif bir şekilde var olma özelliğini yitirmiştir. Eşyanın tabiatına uygun olarak onu kullanmak yıpratmak değildir. Eşyayı kullanmak ona hayat vermektir. Varlık anlamını teslim etmektir. Eşyayı kullanmamak ise, müzeli olarak bir bakım görmüyorsa, ondaki yıpranma oranını artırır. Müze eşyası olmak meselesinde ise her ne kadar eşyanın fiziksel olarak varlığı diri kalıyorsa da müzeye giden eşyanın anlamı, hayattaki yeri sönmüş demektir. İstanbul ve Boğaz da bu değişimden etkilenmiştir. *Aydaki Kadın* romanında Faik'in “*mehtap var, beyefendi, mehtap... Tam denizde gezmenin zamanı*” (AK: 95) sözlerini sarf ettiği dönem henüz Boğaz'ın fiziksel olarak değişime uğramamış dönemlerine aittir. Boğaz hala kayıkla mehtap gezilerinin yapılabileceği şartları haizdir. Fakat eski Boğaz ruhu yoktur. “*her şey[in] sanki sarı esmer bir cam fanusun altında, olduğundan başka, hakikatle hülyanın*

arasında” (AK: 96) olan Boğaz’a çıkan arkadaş grubunun Boğaz sevinci suni bir sevki sezdirmektedir. Çünkü artık Boğaz, cam fanusun altına girmiş, hakikatken hülya olmaya başlamış, asıl hüviyetini kaybetmiştir. Hakikatken hülya olan bir olgunun hakikat âleminde boşalttığı yeri bir hakikat doldurmak zorundadır. Artık Boğaz sefası şehrin hakikati değildir. Hakikat olan artık Boğaz’ın engel teşkil etmesidir.

Tanpınar, İstanbul’un merkez olduğu, yüzyılların birikimi ile teşekkül etmiş olan Türk kültürü ve medeniyetini son deminde tanımış olmaktan mesrurdur. Zira o bu terkinin içinde, oluşumunun devam ettiği zamanlarda yaşamakla derya içinde olup deryanın anlamını bilmeyen balıklardan olma ihtimalinden tedirgindir. Tanpınar kendi neslinin bu terkinin neresinde olduğunu şu cümlelerle anlatır:

*Bizim nesil için İstanbul, dedelerimiz, hattâ babalarımız için olduğundan çok ayrı bir şeydir. O muhayyilemize sırmalı, altın işlemeli hil’atlere bürünerek gelmiyor, ne de din çerçevesinden onu görüyoruz. Bu kelimeden taşan aydınlık bizim için daha ziyade, kendi ruh hâletlerimize göre seçtiğimiz mazi hâtıralarının, hasretlerin aydınlığıdır (BŞ: 15).*

Fakat Tanpınar, bu ayrılığı bir kopuş olarak görmez. O, balığın kafasını sudan çıkarıp sokması gibi asla ölümle sonlanmayacak derya ile bağıni koparmayacak ve onun kıymetini, varlığını keşfedecek bir çerçeveye sığdırır bu durumu. Ona göre “bu hasret sade geçmiş zamana ait olan ve bugünkü hayatımızla, mantığımızla zarurî olarak çatışan bir duygu değildir. Bu çok karışık duygunun bir kolu gündelik hayatımıza, saadet hülyalarımıza kadar uzanır” (BŞ: 15). Tanpınar, yaşadığı devri kültürel birikimin zirvesi olarak görür. Bu kültürün zaman içinde kendine ekledikleriyle tamamlandığına inanır. Şehirdeki yapıların ve şehir hayatının asıl değerine yılların biriktirdiği kültürel kazançlarla sahip olduğunu düşünen Tanpınar, onları son ve kâmil haliyle görmekten memnundur:

*Kanunî’nin, Sokullu’nun İstanbul’unda on dakikadan fazla yaşayamam. Böyle bir şey için ne kadar kazanca göz yummak, benliğimden ne mühim parçaları kesip atmak lâzım. Süleymaniye’yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek, bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye’yi tıpkı geceleyin Boğaz koylarında uzanan ışıkların suda o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz. (...) Hayır, aradığım şey ne onlar, ne de zamanlarıdır. (...) On yedinci asırdan beri iki sahil boyunca açık kalmış bir mücevher kutusu gibi parıldadığını tahayyül ettiğimiz ve bizim ancak batmakta olan bir güneşin son ışığına şahit olabildiğimiz yalılar, bugün ortada olsa idiler, belki kendimizi daha başka türlü zengin bulacaktık; fakat hiçbir zaman yokluklarının bizde uyandırdığı duyguyu tatmayacaktık (BŞ: 102).*

Ona göre Süleymaniye, ilk yapıldığı dönemde eksiktir. İnşası bitmiş, kullanıma girmiş bile olsa değeri ve anlamı henüz tamamlanmış değildir. Zamanın ve hayatın birikimi ile Süleymaniye ilk yapıldığı döneme göre daha fazla değere sahiptir. Tanpınar maziyi bugünde yaşamamanın en güzel örneğini verir. Maziyi ondan süzülen özülle yaşamaktadır. Yahya

Kemal'in "kökü mazide olan ati" ifadesinin anlamını bulduğu fikir budur. Değişerek devam etmek fikrinin özü de buradadır. Ona göre zaman, "gelişerek değişen ve değişerek gelişen ve kendi iç dinamiğini sergileyerek sonsuza kadar kesintisiz devam eden salt ve mutlak bir akışa sahiptir" (Özcan, 2012: 80). Eskinin aynısı değil devamı olabilmek. Devamı olmakla yenilenmek Tanpınar'ın fikir dünyasının teorik çerçevesidir. Onun fikir dünyasının temelinde Yahya Kemal'in gelişerek devam etme, imtidat teorisi yatmaktadır:

*Yahya Kemal'in ve öteki Dergâhçıların anladığı manada Doğu Rönesansı, medeniyetimizin ölü taraftarıyla değil, bir zamanlar ona hayatîyet kazandıran ruhuyla dirilmesi ve yepyeni bir hayat hamlesiyle çağını kucaklaması demektir. Kısaca, bu diriliş ne geçmişin tekrarı, ne de inkârıydı, bir imtidad'dı. İmtidat, Yahya Kemal'in lügatinde, sürekli bir değişme içinde değişmeyen, yani asıl hürriyetimizin muhafazası manasına geliyordu (Ayvazoğlu, akt. Köroğlu t.y.: 495).*

Tanpınar, gelişerek devam etme teorisi hakkında destekleyici fikirleriyle bu teoriyi geliştirmiş ve daha uygulanabilir bir zemine oturtmuştur.

Tanpınar'ın, romanlarında ve denemelerinde, şehri bir fon ya da arka plan olarak değil, başlı başına bir mesele olarak ele almasından dolayı şehre dair değişimi dikkatle takip etmiş ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Şehrin değişimini etkileyen unsurları da kendi içinde değerlendirmeye tabi tutan Tanpınar, bu değişimde başlıca amil olarak Batılılaşmayı görür. İkinci mesele olarak ise İstanbul'un işgal zamanlarıdır. Tanpınar bu etkenlerin şehrin hangi unsuru üzerinde yıkıcı etkilerinin olduğu konusunda değerlendirmelerde bulunmuş, romanlarında işlemiştir. Romanlarında daha trajik olarak işlenen şehrin değişimine dair meseleler, denemelerinde soğukkanlılıkla ele alınır.

## İKİNCİ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR VE ŞEHİRLİ KİMLİĞİ

Şehrin çehresini oluşturan genel ve spesifik anlamdaki her şey insan elinden çıkmadır. Şehri oluşturan maddî unsurlar insan yapımı, manevî unsurlar ise insan hayatını kuran parçalardır. İnsan, şehri var eden esas amil olarak zamanla geri plana düşer ve etkilenen konumuna gelir. Şehirli, şehri oluşturan parçalardan biri olur. Şehri meydana getiren her parça, şehrin imgesidir. Şehirli de bu imgelere karşılık yükleyen kişidir. “Her şehirli, der Lynch, zihninin bir yerlerinde ‘nereye ait olduğu’na dair bir imge taşır” (Sennett, 2008: 329). Şehir, aidiyet imgelerinin somut karşılıklarıyla doludur, şehirlinin zihni de imgelerle.

Bireyler, şehre karşı duyduğu aidiyet ölçüsünde şehirli olabilmektedir. İnsan ve şehir arasında güçlü bir aidiyet ilişkisi ile şehirli ortaya çıkar. Şehirli, şehri oluşturan maddî ve manevî unsurlarla organik bir ilişkiye girmiş olmalıdır. İnsan ve şehir bütünleşmesinden meydana gelen şehirli kimliği aynı zamanda şehrin de kimliğidir. “Kentsel aidiyetin önemli bir bileşeni kentin manevî ve tinsel yönünün bireyin anlam dünyası ve tarihi ile örtüşmesidir. (...)Kentli, şehrin kendi varlığına dayalı bir evreni, felsefesi ve tinsel bir yönü ile ilişki kurabilmelidir” (Nebati, 2017: 73,77). Şehir, bireyin zihninde ve değer dünyasında karşılık bulduğu sürece şehirliyi üretebilecektir ve birey de şehirli yani şehrine ait olabilecektir. Kültür bu noktada önemli bir görev icra eder. Kültür, şehir ve bireyi ortak noktada buluşturan mekanizmadır. Yani şehirlinin meydana geldiği ortamdır.

Şehir hayatında toplumsal bir üretim ve tüketim unsuru olarak kültür, bireyin şehirli hale gelmesinde çok önemli bir fonksiyon icra eder. Bu da birey açısından kültürün bir ihtiyaç olarak algılanıp algılanmamasında yatar. Şehir hayatı, kültürün bireyler açısından diğer gereksinimler gibi bir ihtiyaç olduğu kurgusuna dayanır. Bu kurgunun gerçeğe dönüşmesi bireyi şehirli hale getirir (Bilgili, 2015: 387).

Tanpınar’ın eserlerinde şehir, çoğunlukla insandan arda kalan yönüyle yer bulsa da satır aralarında şehirliyi görmek mümkündür. Tanpınar’ın eserlerinde, bulunduğu şehrin kültürünü yaşatan ve hayat tarzını yansıtan şehirli, şehrin dinamik yönüdür. Şehirli, Tanpınar’da şehre karşı pasif bir konumda değildir. Şehir hayatından etkilenen ve şehri etkileyen bir dinamizmi vardır. Tanpınar’da bedenen dünyadan göçmüş ve şehre manevî çehresini kazandırmada katkıda bulunmuş şehirlilerin de bahsi vardır. Hayatta olmayan manevî şahsiyetlerin şehre kattığı dinamizme çokça vurgu yapan Tanpınar, onları şehrin kurucuları/yapıcıları olarak görür.



## 2.1. Manevî Şahsiyetler

Tanpınar, ‘Beş Şehir’i anlatırken bahsi geçen her şehirde muhakkak manevî şahsiyetlere yer verir. Manevî şahsiyetler İstanbul, Bursa, Konya, Erzurum ve Ankara’ya kimliğini kazandıran unsurlardır. Bu etki, aynı zamanda, şehirlinin şehri, şehrin de insanı dönüştürme gücüne işaret eder.

İstanbul, manevî şahsiyetlerin ruhaniyeti üzerine kurulmuş bir şehirdir. Zira Tanpınar İstanbul’un ilk evliyelerini fetih ordusunun şehitleri olarak kabul eder: “*İstanbul evliya ile doludur. Bunların başında fetih ordusunun şehitleri gelir*” (BŞ: 45). Fethedilme aşamasında şehitlik mertebesiyle şehre manevîyatını da getiren şehirliler, şehri kendi kültürel kodlarıyla inşa etmede ilk adımı atmış olurlar. Tanpınar şehirlerin manevî şahsiyetler üzerine kurulması ya da şehirlerde manevî havayı tesis eden şehirlilerin bulunuşunu medeniyet anlayışına bağlar. Ona göre “*medeniyetimiz dinî bir medeniyetti. Beğendiği, benimsediği adama ölümünden sonra verilecek bir tek rütbesi vardı: Evliyalık. Halkın sevgisini kazanmış adam mübarek tanınır, ölünce veli olurdu. Onun içindir ki İstanbul evliya ile doludur*” (BŞ: 45). Yaşarken şehrin manevî havasını besleyen bu şahsiyetler ölümlerinden sonra da hizmetlerine devam etmektedirler. Hayatlarında adlarına yaptırdıkları camiler ve vefatlarıyla yapılan türbeler şehrin önceki sahiplerini hatırlatan bir etkiye sahiptir. Şehrin manevî havasını şekillendiren şehirliler, zamanla bozulması zor bir bütünlük bırakır şehrin üstüne.

İstanbul, ilim ve irfanın merkezi olması hasebiyle birçok âlim ve evliya yetiştirmiştir. Dirisi ve ölüsüyle bu şahsiyetler şehir kültüründe kemalâta ulaşmada önemli rol oynamışlardır. Kendileri halk arasında birer manevî dinamik olurken vesile oldukları mimarî yapılar sayesinde şehri maddî ve manevî anlamda kurarlar.

*[İstanbul’da] Fetih şehitlerinden sonra şehrin cemiyetlerin hayatına kuvvetle karışan, devrine temiz ahlâkın nefisle devamlı bir mücadele -ki ermişler dilinde buna Cihad-ı Azam denirdi- ve murakabeden doğan hikmetin, sevginin izlerini geçiren, hulâsa kendi tecrübesini başkaları için faydalı bir şey yapan büyük adam veli olurdu. Kanunî’nin süt kardeşi Yahya Efendi, ondan biraz evvelkilerden, Sümbül Sinan, onun halifesi Merkez Efendi, XVII. Asrın başında bütün İstanbul’a hükmeden Celveti tarikatının kurucusu Aziz Mahmud Hüdayi Efendi gibi.*

*Yahya Efendi, Kanunînin hususî hayatına karışacak kadar cesur ve kendini saydırmış bir adamdı. Devrinin bütün ilim adamları gibi azil, tayin ve terakkilerle geçen hayatında, padişaha darılmak ve senelerce saraya uğramamak gibi şeyler de vardır. Yahya Efendi, Beşiktaş ile Ortaköy arasında, çok saffetli bir şiirde övdüğü bahçesinde yatar.*

*Zaten bu velilerin çoğu hayatlarında ev, dergâh, bahçe olarak mezarlarını hazırlarlar. Yaşadıkları ve ibadet ettikleri yerler, onlar için bir çeşit koza gibidir. Onların mezarlık hâline gelmesi, daha sonra ruhaniyetlerinden feyz almak isteyenlerin de onlara komşu olmayı tercih etmelerindedir. İlâhî mağfîret Yahya Efendi dergâhında âdeta güzel bir insan yüzü takınır. Ölüm burada, hemen iki üç basamak merdiven ve bir iki setle çikiliveren bir bahçede hayatla o kadar kardeşdir ki bir nevi erme*

*yolu, yahut aşk bahçesi sanılabilir. Yahya Efendi dergâhım kendisine mahsus zamanı olan ilhamlı yerlerin başında saymalıdır (BŞ: 45).*

İstanbul'un manevî çehresini yapan bu şahsiyetler, şehirle girmiş oldukları alışverişte şehre katkıda bulunurken ideal bir şehirlili olurlar. Bu insanlar artık bütünüyle o şehre aittir ve diğer şehirliler için aidiyet imgesi haline gelmişlerdir. Zira “*bireyin, mekânla yakınlık kurması, keşfetmesi, sınırlandırması, el koyması, hâkim olması, düzenlemesi ve değiştirmesi kendileme sürecinin ürünüdür*” (Ayyıldız Potur, 2006: 38). Ayla Ayyıldız Potur, ‘kendileme’yi Moles’tan aktarımıyla “*bireyin çevresine (evrene) demir atması, kök salması*” olarak tanımlar. Hem maddî hem manevî olarak şehre etki eden bu şehirliler, kendileme sürecini tüm boyutlarıyla tamamlamış olurlar. Şehrin manevî şahsiyetleri hem bireysel serüvenlerini hem de toplumsal kayıtları şehrin bünyesine katarlar. Yaptırdıkları ya da adlarına yapılan çoğunluğu dinî yapılar, toplumsal birer vesika hükmüne geçer:

*[Koca Mustafa Paşa Camiinin] bahçesine girenler, onun havasında dolaşanlar bu Koca Mustafa Paşa'nın II. Bayezid'in berberi olduğunu ve kapıcıbaşı iken suret-i hususiyede gönderildiği İtalya'da Cem Sultan'ı zehirlemeye 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, Sümbül Sinan'ın kendisi, yanı başında etrafı Yesarî yazısıyla çevrilmiş, yıldırım vurmuş çınar orada İstanbul'un en güzel manzaralarından birini yapar.*

*Şüphesiz yarın bu peyzaj da değişecek. Şimdi çorap atelyesi filan gibi şeyler olan o eski harap konaklar ortadan kalkacak, yerlerini modem atelyeler alacak, iş şartları değişmiş, dünyaya başka gözle bakan insanlar Sümbül Sinan'ın etrafında yaşamaya başlayacaklar; fakat Yahya Kemal'in merhamet ve sevgi şiiri asırların yığıldığı bu havayı bize muhafaza edecek.*

*Sümbül Sinan'ın halifesi Merkez Efendi, surların dışında kendi yaptırdığı camiin ve kendi bulduğu bir ayazmanın yanında yatar. Yazık ki çocukluğunun hâtıraları arasında kuytu ve haşyetli rahmaniyyetine güçlüklerle yaklaşılacak bir kürsü gibi parıldayan bu Müslüman 'asklepion'u artık kaybolmuştur. Ziyareti o kadar karanlık yapan ağaçlar kesilmiş, avludaki dergâh hücreleri yıkılmış, kuyu kapatılmış, hulâsa sırrın kendisini yapan unsurlar ortadan kalkmıştır. Mimarısız, düz bir kışla odasında yatan birkaç ölü ile ayazmanın derindeki havuzuna bakan silik yıldızlı kafesi ancak görülen çile odası duruyor.*

*Merkez Efendi bu kafesin arkasında, bu yeraltı havuzunun gümüş parıltılarla yer yer bulanan ve bir kurbağa gözü gibi aydınlık menevişlerle dolu defne yeşilini ve belki de benim çocukluğumda, öğrettikleri şekilde yiyecek şeyler attığım balıkların gidiş gelişini seyrede seyrede büyük hikmet murakabelerine dalar, hatimlerini indirir, uzun ve ıssız kış gecelerini bitmez tükenmez duaların zinciriyle sabaha ve güneşe doğru çekerdi.*

*Üstüne eğildikleri Kur'an sayfalarının aydınlığını benimseyen ve ferdî çizgilerini böylece onda erittikleri yüzleri, bize artık bir insan yerine iyi tezhip edilmiş bir Fatıha gibi ilhamlı ve rahmanî görünen bu insanlar, eski medeniyetimizin belki en güzel ve en iyi taraflarıydı (BŞ: 47-48).*

Tanpınar'ın şehir hayatında manevî şahsiyetlerin rolü hakkında dikkat çektiği nokta oldukça önemlidir. Şehrin manevî şahsiyetlerinin bir süre sonra topluma mal olması ve onların topluma ait bir değer olarak kabul edilmesi söz konusudur. Tanpınar, bu şahsiyetlerin toplumsal yapı içindeki rolünü ve etkisini *Onların sayesinde devirlerin sert hayatı yumuşuyordu. Zaten devirlerinin asık yüzünde bir şefkat tebessümüne benzerlerdi. Bazen abese kadar giden Müslüman merhametinin ve müsamahasının en güzel misaliydiler (BŞ: 48)*

cümlesiyle özetler. Şehrin manevî şahsiyetleri ölümlerden asırlarca sonra dahi şehrin ruhaniyetini etkilemeye devam etmektedirler. Yıllar boyu şehirli tarafından kabul gören evlialıkları nesilden nesle aktarılır. Bedenen dünyadan göçmüş olan evliya olarak kabul edilen bu zatların ruhaniyeti asırlarca yaşamaya devam eder. Bu, onların şehirli üzerinde bıraktığı tesirden ve şehirlinin de onları benimsemesinden kaynaklı bir devamlılıktır. Türbe geleneğinin de bu devamlılığın sağlanmasında, fitrî olan unutma eyleminin önüne geçmesinde payı vardır. Türbesi, medresesi, dergâhı dimdik ayakta kalan bir zatın ruhaniyeti, manevî varlığı yaşamaya devam etmektedir. Eksik olan tek şey bedeni gibidir. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın İstanbul gezisinde Sümbül Sinan ve Merkez Efendi Cami'lerinde hissettikleri, şehirli ruhuna tam mutabıktır:

*Kocamustafapaşa'ya vardıkları zaman, epeyce yorgundular. Evvela camiin önündeki kahveye oturup çay içtiler. Sonra türbeyi gezdiler. Nuran kurumuş çınarı muhafaza için etrafına çekilen parmaklığa, Yesari yazısıyla firdolayı yazılan bu çınarın ve yerin hikâyesine bayıldı.*

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

*-Nasıl bir adamdı bu?*

*-Bunların hepsi manevî vazifelerine inanmış, muayyen bir ruh nizamından geçmiş, nefislerini terbiye etmiş insanlardı. Onun için şahsiyetlerini ölümden ötede bile kabul ettirdiler. Sümbül Sinan öbürlerinden biraz daha başkadır. Evvela büyük bir alimdi. Sonra da şakacı ve hazır cevaptı.*

*Bir müddet durdu, sonra gülerek ilave etti:*

*-Hepsinin bir yığın ince tarafı vardır. Burada yatan adamın, bilir misin Sümbül lakabı nereden gelir? Sarığına mevsiminde sümbül takarmış. İstanbul mevsimlerini sevebilecek kadar bize yakın.*

*-Ya Merkez Efendi? O nasıldı?*

*-O büsbütün başka türlü idi. Hatta en muzır hayvanlara bile fenalık edemezdi. Kediyi çok sevdiği halde, -Komşumuz fareleri ızzar eder.- diye evinde kedi bulundurmamış. Sen bir ruh saltanatının kolay kolay kurulacağına inanır mısın? (H: 202).*

Romanda Nuran ve Mümtaz'ın bu diyalogunda geçen hisleri ve fikirleri destekleyecek bir kurgu vardır. Bu diyalogun sonunda Nuran ve Mümtaz'ın görüş açısına giren yolda beliren ihtiyar bir kadın ve bu kadının türbeye dua etmeye gelişi gerçekleşir:

*Yolun ucundan adeta iki kat geliyordu. Elindeki değnekle, baston arasında bir şeye dayanıyordu. Zayıf, mecalsiz adımlarla türbeye yaklaştı. Dua etti, dişsiz ağız bir şeyler mırıldandı; iki eliyle parmaklığa asıldı ve orada bir müddet kaldı. Camiin önünden her yaptığını görebiliyorlardı. Ne kadar sefil giyinmişti. Üstünde her şey parça parça idi.*

*-Kim bilir, nesi vardır? Sümbül Sinan şimdi onun ruhunda konuşuyor, ona büyük sükunetler vadediyor. Hiçbir şey yapamazsa, hayattan öteyi onun için süslüyor. Her şeyi bırak, bu insan ıstıraplı, iltica ve ümitsizlik burayı kutsileştirmeye kâfi gelmez mi sanırsın? (H: 204).*

Bu ihtiyar kadın şehirlidir. Şehrinin ruhuna, mazisine, hayatına uyumludur. İhtiyar kadının hafıza kodları ile şehrin hafıza kodları örtüşmektedir. Onun, kendinden asırlarca önce aynı şehirde yaşamış ‘hemşehrisi’ ile irtibatı daimidir. *Huzur*’da başka bir karakter olan Tevfik Bey’in de anlayışı da bu doğrultudadır:

*Hemen herkes kendi ömrünün rüzgârında dağılmış gibiydi. Yalnız Emin Bey ayakta çok temiz ve dürüst kıyafetiyle, yüzü sertleşmiş, sırrın ve nağmenin mahfazası uzviyetiyle bir sembol gibi duruyordu. Kendi içinde toplanmanın bütün sırrı bu çehrenin içi, ten sertliğindeydi; onun yambaşında biraz arkada ressam Cemil, kumral saksonya fağfuru çehresi biraz daha incelmış tatlı bir gülümsemede sanki biraz evvel geçtikleri yolu seyrediyordu. Tevfik Bey öbür tarafta kucagında kudümü, alaturka sazların sandalye oturuşuna kattığı o daima yadırgatıcı rahatsızlık içinde bekliyordu.*

*İhsan dayanamadı; çok yavaş bir sesle:*

*-Dedem, senin muhteşem bir renk dünyan var... dedi. Emin Bey bir gözü kudümünü çalmağa hazırlanan Tevfik Bey’de, tam bir neyzen bakışıyla ve aynı yavaş sesle cevap verdi:*

*-Erenler, pirin himmetini unutma... sonra sizin o renk dediğiniz şey, ben olsam aşk derdim ya, asıl merhum Dede Efendimizde... Emin Bey eski musikişinaslardan veya velilerden yaşayan insanlar gibi bahsetmekle kalmıyor, ölümlerinin uzaklığını, üstadımız, pirimiz, efendimiz gibi şahsını bir nevi bağışlama vasfında siliyor, böylece kendisi, yaşadığı zaman, bahsettiği insan ve ölümün mücerret zamanı birleşmiş oluyordu (H: 284).*

Dede Efendi ve Emin Bey, iki ayrı devrin musiki üstadı olarak söyleşirler. Dede Efendi’nin estetiği ve ruhu Emin Bey’de yaşamaktadır. Emin Bey, şehrin musiki dinamiği Dede Efendi’yi yaşatan ve temsil eden kişidir. Böylece Emin Bey de şehrin manevî dinamiklerinden biri olmuş olur. O, Dede Efendi’nin şahsında yaşatılan bir şehir kültürünün devamını sağlayan şahsiyetlerden biridir.

*Beş Şehir*’de Ankara bahsinde Tanpınar, Evliya Çelebi’den söz açar ve “*Cetlerimizden iki kişi vatan haritasını benimsemişlerdir. Bunlardan birincisi Mimar Sinan’dır*” (BŞ: 203) der. İkincisinin de Evliya Çelebi olduğunu söyleyen Tanpınar, Ankara’nın manevî şahsiyetlerinden konu açar. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde, Hacı Bayram-ı Veli’nin manevî hocası olan Erdede Sultan’dan bahis vardır. Tanpınar bu bahisle Ankara’da Erdede Sultan’a ait kabri araştırma yoluna gider. Zira Tanpınar’a göre şehrin manevî dinamikleri olan bu şahsiyetler sayesinde şehir, değerine kavuşur. Tanpınar, Hacı Bayram-ı Veli’yi, onun manevî hocası Erdede Sultan’ı ve Evliya Çelebi’yi Ankara’yı vücuda getiren değerlerin merkezine koyar: “*Ankara’da yaptığım gezintilerden dönerken çok defa bu yollarda bir sabah vakti, Evliya Çelebi’nin yanında gayb âleminden gelmiş rehberiyle konuşa konuşa yürümüş olması ihtimali benim için şehrin mazisiyle yaşadığım saati birleştiren garip bir zevk oldu*” (BŞ: 204). Ankara’nın mazisini yapan bu şahsiyetler ve daha nice unutulmuş şehirlilerdir.

*Beş Şehir*'de Konya ile ilgili kısımda görülebileceği üzere Konya, sahip olduğu tasavvufî kimliğini neredeyse bütünüyle Mevlâna'ya borçludur. Konya bahsinde uzunca bir bölüm Mevlâna'nın Konya'daki etkisi üzerine ayrılmıştır. Tanpınar'a göre Karatay Medresesi, Sırçalı Mescit, İnce Minareli Medrese gibi büyük eserler, Mevlâna'nın eserleri *Divan-ı Kebir* ve *Mesnevi* ile eş zamanlıdır ve Mevlâna'nın teşriflerinden faydalanmışlardır. *"Bu beraberlik, üzerinde fazla durmaktan ne kadar çekinirsek çekinelim, Konya'nın, mimarî ve ruh, kendisini araması demektir"* (BŞ: 145). Tanpınar'a göre Konya'nın mimarisine ve hayatına ruh veren Mevlâna'dır. Mevlâna'nın hocası Şems-i Tebrizî, Mevlâna'nın Şems'ten sonraki hocası Çelebi Salâhattin, oğlu Sultan Veled ve Sadrettin Konevi Konya'nın manevîyatına hükmeden şahsiyetler olmuşlardır. Asırlarca Konya'nın manevî havasına tesir eden, onunla bütünleşen, zamanla görüşlerinin tarikat olması hasebiyle Konya'yı manevî merkez haline getiren Mevlâna'dır. Babası Muhammed Bahaeddin Veled isminde büyük bir âlim olan Mevlâna Celâleddin, yirmi yaşında Konya'ya gelmiştir (BŞ: 144). Konya'ya geldiğinde tahsilini kısmen tamamlamış olan Mevlâna, babasının ölümünden sonra Konya'nın büyük âlimi olmuştur. *"Mevlâna Celâleddin, şüphe yok ki bilgisini, herkesten önce babasına borçludur. Babasının ölümünden sonra onun müritleri tarafından pîr ve ulu tanınmıştı. Hepsî, onun etrafında toplanmış o da babası gibi doğunun ve batının müftüsü sayılmıştı"* (Gölpınarlı, 1973: 8). Mevlâna'nın Konya'da babasından kalan halkayı genişletmesi, Şems'le olgunluğa erişmesi ve Şems'ten sonraki dönemi Konya'daki manevî hayatın seyrini verir. Mevlâna'nın mürit halkası genişledikçe şehirdeki medreselerin işlevselliği artar ve medreseler bir kimlik kazanır. Mevlâna'nın halkası Konya medreselerinin eğitim hayatının yürütücüsü konumundadır. Medreselerdeki canlılığın ve eğitim faaliyetlerinin öznesi Mevlâna'nın müritleridir. Tanpınar, Konya'da eski Türk vezirlerinden olan Sahip Ata'dan bahseder:

*Konya'da her an hatırası tazelenen büyüklerden biri Sahip Ata adındaki talihsiz Türk veziridir. Onun yaşadığı zamanda Selçuk saltanatı bir gölge, Anadolu ise Cengiz Han torunlarının ve maiyetlerinin kanlı heveslerine oyuncak olmuş, mağdur bir memleketti. Sahip Ata şüphesiz çok bağlı olduğu iktidar mevkiinin kendisine verdiği nadir dinlenme fırsatlarında ömrün acılığını cami, medrese, kervansaray, imaret yaptırmakla avutuyordu. Ne mutlu o adama ki kudretsizliği bir bahar kadar feyizlidir ve zamandan intikamını bir ırkın ve bir devrin rüyasını tahakkuk ettirmekle alır (HAB: 243).*

Konya'yı inşa eden kahramanlardan birisi olmasına rağmen başarısız bir devirde geldiği için sıkıntılı bir hayat geçiren Sahip Ata, varlığını mimarî eserler ile görünür kılar ve bu sayede adı daha fazla anılır. Sahip Ata, yürüttüğü kırk yıllık devlet görevi sırasında yaptırdığı mimarî eserler ile adını ebedileştirir. O, yaptırdığı mimarî eserlerle devlet adamlığından daha fazla hayır adamı olarak anılmaktadır:

*Anadolu Selçuklu Dönemi'nin en uzun siyasi kariyerine sahip kişiliklerinden biri Sahip Ata Fahreddin Ali'dir. Yaklaşık kırk yıllık devlet görevi esnasında tüm önemli görevlerde bulunan Sahip Ata, dönemin, en görkemli yapılarından bazılarının da banisidir. Sahip Ata, baniliğini üstlendiği mevcut onyedi, ayrıca, günümüze ulaşamayan, varlığını kaynaklardan öğrenebildiğimiz onbir yapıyla, Anadolu Selçuklu vezir veya emirleri içinde en fazla eser bırakan kişidir ve bu anlamda "Ebu'l-Hayrat (Hayırların Babası)" unvanını da hak etmektedir (Yavaş, 2007: vi).*

Tanpınar, Sahip Ata'nın kırk yıllık devlet adamlığı görevinde bu uzun sürenin onun hayatına acıdan başka bir şey katmamasının intikamını yaptırdığı mimarî eserlerle aldığını söyler. Devlet adamlığı ona bir şan verememişse bile Sahip Ata, Konya'da İnce Minareli Medrese, Larende Camii, Sahip Ata Han'ı, Sivas'ta Gök Medrese ve daha niceleri ile hem adını ebedileştirmiş hem de ruhunu tatmin etmiştir.



Konya Sahip Ata Camii- Ali Sina Özüstün Photography

Tanpınar, Bursa'nın fethini ve orada yeni bir kültürün doğuşunu da Geyikli Baba'ya atfeder. Şehrin ruhunun inşasına tek başına temel atan bir şehirli olarak Geyikli Baba

Bursa'nın atasıdır. “Geyikli Baba'ya gelince, o Bursa fethini o kadar masallaştıran ve yeni Türk Devleti'nin kuruluşunu yeni bir dinin doğuşuna benzeten Horasan Erleri'ndendir” (BŞ: 108). Şehrin manevî anlamda kuruluşuna varlığı ve ön görüşüyle yardımcı olan Geyikli Baba'dır. O, yeni fethedilmiş Bursa'ya ilk adımları atan ve bu adımların aksini adlarıyla duyuran şehir kurucularındandır (BŞ: 108). Geyikli Baba, şehrin fethinden önce manevî bakımdan şehre ulaşmış ve Bursa'yı etki alanının içine alarak onu fethetmeye hazırlamıştır. Bursa'nın fethinden önce İnegöl yakınlarına yerleşen Geyikli Baba ve müritlerinin bir rivayete göre geyikleriyle birlikte Bursa fethine katıldığı söylenmektedir (Ocak, 1996: 46). Tanpınar, *Beş Şehir*'de Bursa'yı yapan Bey ve eşlerinin yanı sıra Bursa mimarisini çeşmelerle dokuyan Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi'den bahseder. Tarihçi ve Şeyhülislam olan Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi Bursa doğumludur. Abdülaziz Efendi, Deli İbrahim olarak bilinen Sultan İbrahim'in hal' edilmesindeki tutumundan dolayı olumsuz bir intibaa sahiptir:

*Abdülaziz Efendi padişahın tahttan indirilmesi sırasında ön planda rol oynadı. Şehzade Mehmed'in (IV.) sağ koltuğundan tutarak tahtın yanına kadar getirdi. Sultan İbrahim'in itirazlarına sert sözlerle, hatta bazı kaynaklara göre ağır hakaretlerle karşılık verdi. Fakat İbrahim'in idamı üzerine bu karardan haberi olmadığını belirterek kendini savundu (Kaya, 2001: 382).*

Evliya Çelebi'nin Bursa'yı bir su şehri olarak ilan etmesi Tanpınar'ın zihnine Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi'yi getirir. Abdülaziz Efendi doğduğu şehir Bursa'yı kendi namına şekillendirmenin yolunu çeşme yapmakta bulmuştur. Tanpınar ise Abdülaziz Efendi'nin şehre çeşme yapmaktaki ısrarını, su sesleriyle bezenen Bursa'yı dinlediğinde anlayacaktır. Bursa, su ve Abdülaziz Efendi'nin ruhu Tanpınar'da yeni ufuklar açar:

*[Abdülaziz Efendi] Menfasını değiştirttiği bu su şehrinde çeşme yaptırmayı kendine biricik eğlence edinir ve servetinin mühim bir kısmını bunun için harcar. Böyle bir hayrata ihtiyaç olmadığını aklına bile getirmeden yaptırdığı bu çeşmelere Bursalılar hâlâ Müftü Çeşmeleri diyorlar. Bu hikâyeyi kitaplarda okuduğum zaman biraz şaşırılmış ve hattâ gülmüştüm. Fakat Bursa'yı gidip de bu şehrin üstünde, günün her ânına tılsımlı aynasını tutan su seslerini dinleyince yavaş yavaş Karaçelebizâde'ye hak verdim. Şimdi onu daha başka türlü tanıyor ve seviyorum. O benim için artık, şiiri hayatına sindirmiş ince ve zarif ruhlu rüya adamlarının ön safında geliyor (BŞ: 113).*

Karaçelebizâde, şehrin ruhunu okuyan ve ona uygun estetik olguları bütün gücüyle desteklemekten çekinmeyen bir şehirlidir. Şehri kendi zevk dünyasının bir parçası olarak gören Karaçelebizâde, Bursa'da sürgünde olmasına rağmen şehirle dost olmuş ve onunla özel bir bağ kurmuştur. Karaçelebizâde Tanpınar'a göre, Bursa'ya şiirsel açıdan yaklaşan, onu geliştirirken kendi ruhunu da besleyen hassas bir kalp adamıdır:

*Sevdiği kadını, güzelliğini bir kat daha açacak mücevherler ve pırlantalara garkeden çılgın ve fakat zevk sahibi bir âşık gibi o da güzelliğinin şuuruna erdiği bu şehre su seslerinden çelenkler, âvizeler, sabahların uyanışına inci dizileri gibi dökülen ve akşamların gurbetinde büyük mücevherlerin parıltısıyla tutuşan gerdanlıklar hediye etmiş, istemiş ki günün her saatinde bu çeşmelerle, kendi ikbalperest ve mustarip ruhunun, doğduğu ve büyüdüğü şehirden uzak, hayat ve harekete yabancı bir*

*menfada tükenmeye mahkûm ruhunun feryatlarını gelen geçen anlasın. Bu ses onlara ömrün büyük dönüm noktalarının, mevsimlerin güzelliğini ve hayatın fâniliğini söylesin. Büyülü bakışlı arzudan, zalim ölümden bahsetsin, تنها gece saatlerinde acı nefis muhasebelerine dalsın, aldatıcı ikbali, haşin bilekli talihi terennüm etsin. Kim bilir belki de bizzat kendisi her şeye ve herkese küskün geçirdiği acı ve uzun uzlet saatlerinde bu iki yüz çeşmenin sesini muhayyilesinde bir kanunun telleri gibi ayarlamaya çalışır ve bu hayalî musikiden kâh mehtaplı Boğaz gecelerini canlandıran altın hışırtılı nağmeler çıkartır, kâh onda İstanbul sabahlarını o kadar nuranî yapan ezan seslerinin bir aksini arar, ona ömrünün macerasını nakledecek feryatları huzursuz ruhunda kopan fırtınaların çığlıklarını emanet eder ve sonra hepsini birden, bir daha göremeyeceğini çok iyi bildiği ve hasretini çektiği İstanbul'a bu güzeller güzeli şehre ithaf ederdi.*

*Zavallı Aziz Efendi! Şimdi onu Bursa sokaklarında, arkasında Bursa vakıflarında çalışan mimar, kalfa ve su yolcularının teşkil ettiği küçük bir kalabalıkla dolaşır ve bu iki yüz çeşmenin yerlerini bir bir işaret ederken görüyor gibiyim. Şüphesiz ara sıra başını kaldırıyor, açık Bursa havasından billûr renkli kavislerin birbirini katedeceğini, büyük toplanış noktalarını ve hepsinin birden bu şehrin semasında yapacağı âhenkli âlemi düşünerek bir orkestra şefinin ve bir iç âlem mimarının gururuyla gülümsüyordu (BŞ: 114).*

Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi, Bursa'nın su mimarıdır. Orayı bir su şehri yapan, çeşmelerle donatan Abdülaziz Efendi, Bursa'nın şehir kültürünü şekillendiren bir şehirlidir. Tanpınar, Bursa'nın manevî şahsiyetlerinden Celvetî İsmail Hakkı Efendi'den de bahseder. Fakat İsmail Hakkı Efendi *Beş Şehir*'de daha çok şeyhi Osman Fazlî Efendi'nin siyasi vakaları ve İsmail Hakkı Efendi'nin bu vakalardaki konumu ile ilgili olarak yer alır.

Bursa'da Emir Sultan, 15. yüzyılın manevî hayatına tesir eden bir mutasavvıftır. 2000'li yıllara gelindiğinde de hala Bursa'nın manevî hayatında etkisi devam eden bir şahsiyettir. Buhara'da doğmuş olan Emir Sultan, Yıldırım Bayezid zamanında Bursa'ya yerleşmiştir (Algül; Azamat, 1995: 146). Döneminde halkın hayatına yaptığı tesirleri ile ve sonrasında türbesiyle Emir Sultan Bursa'nın kaybolmayan şahsiyetlerindedir. Tanpınar'a göre Emir Sultan, Bursa'nın hem uhrevî hem de kalbî hayatını yapmaktadır:

*Emirsultan Türbesi'nin etrafında yatan ölüleri her bahar kendiliğinden açılan bu hayat ve arzu sofrası, cömertçe kandırır. Eskiden bu türbede ayrıca bir köylü ve hasta topluluğu yapıldığını civarındaki ahilerin buraya toplandığını da söylüyorlar. Yıldırım'ın âşık olduğu kızını onun elinden zorla, hattâ bizim için biraz da kanlı bir şekilde alan-kızını geriye almak isteyen Yıldırım'ın gönderdiği askerleri hep öldürür- Emir Sultan, Bursa'nın büyük aşk maceralarından birinin kahramanı sıfatıyla âşıklara manevîyatıyla yardım eder, evlenmelerini kolaylaştırmış (BŞ: 121).*

Emir Sultan'ın hayat hikâyesi ile kendi umutlarını özdeşleştiren şehirli ondan bu açıdan da medet ummakta, onu kalbî hayatın tesisinde pir gibi görmektedirler. Emir Sultan tasavvuf ehlinden olmasıyla şehrin manevî hayatı üzerinde de tesirlidir. Hem aşk hikâyesi hem de tasavvufî yönü ile "*Emir Sultan belki de bu XV. asır Türkiye'sinin halk muhayyilesine en fazla mal olmuş şehresidir*" (BŞ: 121). Yaşadığı devirde Bursa'nın manevî hayatına tesir eden Emîr Sultan, cami ve türbesiyle asırlar sonra da bu etkisini devam ettirir. Devrinde de güçlü bir etkiye sahip olan Emîr Sultan, Bursa'nın manevî dayanağıdır. Tanpınar, Bursa'nın manevîyatını tesis eden şahsiyetlerin çokluğuna ve onların tesirine şu cümlelerle temas eder:



*Onbeş ve onaltıncı Yüzyıllar boyunca Bursa, hatta İstanbul'un karşısında bile bir manevî saltanattır. Ancak Üftâde'nin müridi Aziz Mahmud Hüdaî'nin İstanbul'a gelişle ikilik ortadan kalkar.*

*Bu kuruluş çağı velilerini burada beyhude yere hatırlamıyorum. Onlar yaptıkları işi biliyorlardı. Onların murakabe ve duaları yalnız cennetin kapısını, ölümden ötedeki hayatı zorlamıyordu. Böyle olsa bile onu yaparken yeni bir hayatın, yeni bir insanın üzerinde idiler. Bu iç âlem mimarlarının bir bakıma en sonuncusu olan Hacı Bayram bir ilâhisinde:*

*Nâgehan ol şara vardım,/ol şârı yapılır gördüm  
Ben dahi bile yapıldım/taş u toprak arasında*

*diye haykırır. Bu güzel beyitte bir milletin kendi imanından yeni baştan doğuşunun bütün sırrı vardır.  
Yunus Emre:*

*Taptuğun tapusunda/kul olduk kapusunda  
Yunus miskin çiğ idik/piştik elhamdülillah*

*beytiyle aynı şeyi tekrarlar. Bu iki manzume ve benzerlerinin manâsı şudur: Zaman içinde bizim bugünkü halkası olduğumuz bir devam zinciri dövülüyordu.*

Aralarında birkaç yüzyıl bulunan iki manevî şahsiyet farklı mekânlarda aynı şeyleri söylemesi şehir, medeniyet ve toplumsal kimliğe bakış açılarının aynı olduğunu, aynı oluşumun insanları ve birbirlerinin devamı olduklarını göstermektedir. 13. yüzyılın Yunus Emre'si 15. yüzyılda Hacı Bayram Veli olmuş, aradaki yüzyıllarda farklı temsilcilerle devam ederek 20. yüzyılda da Tanpınar olmuştur. Tanpınar ve nesli devam edegelen zincirin dönemindeki halkasıdır.

## **2.2. Hayatın İçinde Şehirli**

Şehrin mazisi ve kültürel bilincinin şehirde yaşayan toplumun beklenti ve değerleri ile uyumlu olması şehirliyi meydana getirmektedir. Aynı geçmiş ve kültürel temele sahip olan bireyler de günlük hayatın yazısız kuralları çerçevesinde uyumu yakalayarak ortak bir tavır sergilerler. Böylece her şehrin kendine has bir davranış karakteri oluşur. Günlük hayat pratiklerinden, eğlence ritüellerine, özel gün programlarından sorumluluk bilincine varıncaya kadar ortak bir anlayış söz konusudur.

Tanpınar *Beş Şehir*'de Erzurum'un hayatına dair ayrıntılardan bahsederken şehirlinin eğlence anlayışına değinir. Erzurum'da uzun yıllardır süregelen eğlence anlayışının devam ettiği ve tüm şehir halkının özel bir telkin olmadan bu anlayışa ayak uydurduğu görülür:

*Halk, tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, bilhassa varlıklı şehir halkının çadıra çıktığı Boğaz'a, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silâhlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına çok defa İstanbul'un Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı Kahve'de (Tebriş Kapısı'nda) Âşık Kerem, Battal Gazi hikâyeleri okuyan, Geyik Destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem'in zamanında olduğu gibi şiir müsabakası yapan, birbirine tarzli cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliğini öven, geçtiği yolları gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikayecilerinin etrafında toplanır, yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş.*

*Erzurum'un asıl hayatını bu esnaf yapıyordu. Asıl güzel olan şey de, sağlam bir sınıf şuuruna ermesi, yukarıya imrenmeden kendisini aşağıya açık tutmasıydı. Esnaf kadını, eşraf kadınının giydikleri elbiseleri giyemez, yani kutnu'larla sırmalı elbiselerle süslenmezdi. İş terbiyesi almış, eli işlediği, yarattığı için nefesine saygı duygusu yerleşmiş şahsiyetli, kendine güvenir vatandaşlardan teşekkül etmiş bir kalabalık... On üç yaşında henüz çıraklığa giren bir çocukta bile az zamanda nefesine güven başlar, el emeğine dayanan bir hayatın mesuliyet fikrinin insanoğlunu nasıl yükselttiği görülürmüş (BŞ: 168).*

Tanpınar'ın bu örneğinde çok sistemli ve destekli bir şekilde çalışan bir şehir hayatı, şehirli şuuru görülmektedir. Şehirde kurulan tabii düzen, şehir hayatıyla şehirlinin bütünleşmesinin bir neticesidir. Her devir için gelecek neslin şehirlisi, kurulmuş ve öğrenilmiş bir hayatın üzerine doğmaktadır.

*Bu çok düzenli hayatta mevsimler kendilerine mahsus bir teşrifatla gelirdi. Çünkü her şey evvelden tanzim edilmişti. Binaenaleyh hepsinin habercileri ve solakları vardı. Çocuklar yaz geldiğini çadırcı ustasının eve uğradığı zaman öğrenirlermiş. O zaman bahçeye çadırlar yığılır, ihtiyar, yatkın elli ustalar Boğaz'a, Ilıca'ya, açık havaya, eğlenceye kavuşacaklarını anlayıp sevinen küçüklerin çılgınlıkları arasında onları tamir eder, söküklüklerini diker, yurtık yerlerini değiştirir, yağmura, rüzgâra dayanacak hâle getirirmiş.*

*Kışın geldiğini kürkçü müjdelermiş. Daha Kop Dağı'nın başı beyazlanmadan, Palandöken sırtları kaşlarını çatmadan önce, Erzincan'dan gelen siyah üzümün renginden, yaylanın üstünden cenuba doğru akan kuş sürülerinden vaktin yaklaştığını anlayan tecrübeliler, kürkçüyü çağırırlarmış. Bu sefer gocuklar, samur, tilki, kurt, postundan kürkler, tulumlar geniş selâmlık sofalarında ortaya konur, gözlüklü ihtiyar kürk ustaları tığlarıyla onları düzeltir, eksiklerini tamamlarmış. Bu, Erzurum'un ikinci hayatının başlangıcı, sıcak sobanın, gümüş çay tepsisinde küçük bir şafak gibi gülen çayların, uzun sohbetlerin devridir.*

*Şehir, kapılarını kapatır, kendi âleminde yaşardı; kızak üstünde siyah yamçılı, uzun konçlu çizmeli, kıvrak bıyıklı postacıların acayip kurt tipi hikâyeleriyle beraber iki üç haftada bir getirdikleri gazetelerin havadisleri uzun uzun münakaşa edilir, geçmiş zaman hâtraları anlatılır, dedikodu yapılır, çok zarif, ustalıklı cümlelerle eşe dosta tariz edilirdi. Belki de bu kapalı kış aylarının beslediği sohbet yüzünden hemen her Erzurumlu biraz nükteci, biraz hicivci-dir. Fakat, her şeyde olduğu gibi, her nesilden birkaç kişi bu umumî mazhariyetin üstüne çıkar. Bunlar konuşma sanatının şöhret kurmuş ustalarıdır (BŞ: 169)*

Şehrin doğası, kültürü ile şehirlinin bir bütünlük ve uyum içinde birbirini rahatsız etmeden yaşamasının tasvirini yapmış olan Tanpınar, gelenekselde ideal olanı gösterir. Toplumda herkes sevk-i tabii ile uygun olan konumuna yerleşmektedir. Bunu robotlaşma değil sorumluluk bilincine uygun davranma olarak yorumlamak uygun olacaktır. Aynı uyumu İstanbul eğlencelerinde de görmek mümkündür:

*Tanzimat Türk kadınının da hayat şartını değiştirmişti. İlk Türk romanlarından Beyoğlu dışındaki atla gezintilerin Abdülaziz devri sonunda devam ettiğini biliyoruz. Şüphesiz bu devirde Bayezit'tan iki yana doğru da bu atlı gezintiler vardı. Fakat bu ilk piyasaların asıl revnakını veren saraydan başlayarak yavaş yavaş moda olan araba idi. Yaya halk bu gezintilere gerek Beyoğlu'nda gerek İstanbul tarafında iştirak ediyordu. Bayezit Camii'nde ramazanları açılan sergiler kibar halkın toplantı yerleriydi. Bayezit ile Şehzadebaşı arasında akşam gezintisinin asıl mevsimi ramazandı. İkinci ile iftar arasındaki boş zamanda vaaz dinlemeğe gelen şık hanımlar ve beyler yirmi otuz yıl evvel yeniçerilerin kuş uçurtmadıkları bu yolda şüphesiz Çamlıca'dan ve Boğaz mesirelerinden biraz daha çekingen ve ihtiyatlı dolaşıyorlardı. Hakikatte bu piyasalar 1848 ihtilâlinde evvel Kral Louis-Phillippe'in de iştirak ettiği Boulevard Italienne ve Grand Boulevard'daki arabalı gezintilerin bize kadar gelmiş uzak serpintileri idi (BŞ: 65-66).*

İstanbul'da Boğaz eğlencesi, mehtap sefası ise bütünüyle şehirlinin ortak zevk ve anlayışına dayanmaktadır. Yazın mehtaplı gecelerinde Boğaz'da düzenlenen mehtap sefalarının tüm şehir halkı tarafından benimsenmiş kendine has bir kültürü vardır. Üç gün sürecek mehtabın davet sahibi ve konukları önceden ayarlanarak musikiyi temin edecek ekipten de söz alınıp gerçekleştirilen mehtap sefaları İstanbul'un ortak zevk ve anlayışının bir göstergesidir. Tanpınar, mehtap sefalarını Huzur'da şu cümlelerle anlatır:

*İşte tabiata ve beraber yaşamaya bu açıktır ki sonunda zevk tarihimizin en dikkate değer icadı olan mehtap âlemlerinin doğmasını sağlar. Bütün bir âdâb ve teşrifatı bulunan her mehtap gecesi bir yalı tarafından yaptırılan bu âlemler maşeri bir opera, bir nevi ay ışığı ibadeti gibi bir şeydi ve şehir onunla, Venedik doylarının denizle evlenme merasimi gibi kendi güzelliğini, yaşama tarzını, kendi sanatını, bütün hususiyetini aldığı denizle tebcil ediyordu. Hissi hayatımızda o kadar yeri olan ve bize bir yığın asil içlenmeyi telkin eden burada en yüksek sanatlarımızdan biri olan musiki ile birleşiyordu (BŞ: 100-101).*

Her İstanbullu ve bilhassa Boğaz insanı musiki, kayık ve mehtap terkininin oluşturduğu ayrıcalıklı estetik hazzı duyabilmektedir. Şehirli aynı estetikte ve zevkte buluşmuş, ortak duyguların paylaşımına erişmiştir.

Şehirde bütünlüğü oluşturabilmek her çeşit şehirlinin birbiriyle uyum içinde yaşamıyla mümkün olabilmektedir. Bunun en iyi örneği geleneksel şehir anlayışında görülebilir. Zira modern kent düzeninde bireysellik ve sosyal kimlik gruplaşması söz konusu iken geleneksel şehir anlayışında şehir, tüm kesimlerini bir arada uyum içinde tutmanın gayreti üzerinde durur. Şehirde esnaf, ulema, zevk ehli, yöneticiler vs. şehrin dokusunu tamamlayan şehirlilerdir. Hatta küçük bir şehir düzenine malik mahallede de her kimlik sorumluluğunun ve aidiyetinin bilincindedir. Mahalle bakkalı, berberi, kabadayısı, genç kıızı, delikanlısı, zengini, delisi ve ihtiyarı mahallenin mensubu ve rengidir. Bu şehirliler sadece şehirde ya da mahallede yaşayan insanlar değil, sahip oldukları kimlikler ve vasıflarla toplumun parçasıdır. Tanpınar'ın şehirlerinde gelir düzeyi farklılaşan insanların bir arada yaşadığı görülür. Çoğunlukla konak, yalı ve köşk hayatının tasvir edildiği Tanpınar'ın eserlerinde bu hayatın çevresinde devam eden diğer meslek gruplarından da bahsedilir. Mahallenin arabacısı ya da dondurmacısı da o mahallenin bir parçasıdır. *Aydaki Kadın*'da arabacı ve dondurmacı küçük Nevzat'ın dostudur (AK: 65). *Huzur*'da gelir eşitsizliğinin ve kültürel farklılığın vurgulandığı bazı noktalar vardır. Mümtaz, kayıkçı Mehmet'in, Boğaz'ın estetik kültürüne dâhil olamadığından bahseder. Mehmet yetişme ortamından kaynaklı olarak Boğaz'ın ince ruhunu hissedememekte, duygularını Boğaz estetiğinden süzerek yaşayamamaktadır:

*Kaç zamandır, Mehmet'in âşık olduğunu biliyordu; belki de sevgilisi Büyükdere'de oturuyordu. Böylece tesadüf kendiliğinden hayatlarına bir Moliere komedisinin çift planını sokmuştu. Hatta Boyacıköy'deki kahvenin çırağı ile Anahid'in macerası düşünülürse, bu plan üçüzlü oluyordu. Bu, ne yaparsa yapsın, hangi mutlak veya erişilmez iklimlerde dolaşırsa dolaşsın, insanoglunun hayatın kanunları içinde yaşamastıydı. İşte bir adam ki Tab'i Mustafa Efendi veya Dede'yi tanımadan, Baudelaire'e ve Yahya Kemal'e hayran olmadan sevebiliyordu (H: 189).*

Aynı şekilde kahveci çırağının da Boğaz'ın ikliminden mahrum olarak aşk yaşayabilmesi Mümtaz'a ilginç gelmektedir. Onların hayata bakışını, kaygı unsurlarını Boğaz insanından ayırır: “Boyacıköyü'ndeki kahveci çırağı da böyle idi. Anahid'i yalnız gökyüzünde benzerleri bulunan bir varlık gibi görmüyordu. Gözlerinin derinliklerinde kendi kaderini sezmiyor, tenine gömülürken kaybolmuş bir dinin ayın ve ibadeti bende diriliyor diye düşünmüyordu” (H: 192). Bununla birlikte Mehmet ve kahveci çırağı Boğaz hayatının bir parçasındır. Sahip oldukları farklılıklarla onlar şehrin dokusudur. Birlikte yaşama üslubunun örneğidir.

Tanpınar, *Beş Şehir*'de İstanbul'un şehirli profiline dair külhanbeyinden bahseder. Külhanbeyinin şehirdeki konumu ve şehri tamamlayan yönünü ele alan Tanpınar, külhanbeyi hakkında çoğunlukla övücü ifadeler kullanır ve onu şehre dair bir artı olarak görür:

*Tulumbacı dediğimiz ve şimdi bize bir daha dönmeyecek şeylerin büyüğü ve rengi ile beraber geldiği için biraz da yokluğunu yadırgadığımız, yalnız İstanbul'a mahsus o çok acayip ve süzme külhanbeyi tipini de bu korkunç âfet doğurmuştu. Eski İstanbul nasıl bir tarafı ile yeniçeri ise Tanzimat'tan sonraki İstanbul'un bütün bir tarafı da az çok külhanbey idi. Bazı küçük esnafın, sokak satıcılarının mânilerini ve destanlarını o kadar ince ve zarif yapan, onların ağzına kendine mahsus bir konuşma ve yaşama üslubu veren, yatağana mukabil saldırmalı ve bıçaklı, sırasına göre uysal, vefalı, kendi aralarında çok disiplinli ve haddinden fazla zalim, namuslu kadına hürmetkâr, bir kere büyük tanıdığına karşısında daima boynu bükük, alabildiğine heccav ve komik, bayağı, teşkilât sahibi bu külhanbeylerinden başta Ebüzziya'nın **Yeni Osmanlılar**'ı bulunmak üzere İstanbul'a dair yazılmış her hâtıra eseri bahseder. Bugün Amerikan filmlerinde seyrettiğimiz gangsterlerin bir başka şekil ve şüphesiz çok daha yumuşağı, hattâ medenisi ve zararsız olan bu külhanbeylerin hayatını mensup oldukları nüfuzlu insanlar ve ufak tefek şahsî teşebbüsleri temin ediyorlardı. Bir kısmı esnaflık ve satıcılık yapardı. Çoğu balıkçı ve kahveci, hattâ meyhaneciydi. Dediğim gibi bir kısım esnafa üslûplarını ve konuşma tarzlarını kabul ettirdikleri için külhanbey olmayanlar da böyle sanılırdı. Tulumbacı koğuşları için bu sınıfın daha kibar ve daha süzölmüşü diyemezsek bile aralarına katılan zengin mirasyediler, hattâ paşa çocukları yüzünden daha karışığı idi. Bunların içinde devlet dairelerinde memur olanlar bile vardı. Tulumbacılık bir bakıma sporsuz İstanbul'un tek sporuydu. Daima harekete hazır civa gibi insanlardı ve bilhassa birbirlerine karşı son derece vefalıydılar(BŞ: 60-61).*

Bilhassa mahalle içinde görülen, insanlar arasındaki bu dayanışma, karşılıklı kabul ve alaka ile ilgilidir. Mahalle sakinleri birbirlerinin tavırları ve konumlarıyla uyumludur. Karşılıklı kabule ve sorumluluğa dayanan bir ilişki vardır.

Toplumda normalin dışında olan akıl melekesinden yoksun deliler ve meczupların Osmanlı toplumunda kabul görüş, hatta sahipleniliş şekli dikkate değerdir. Çevre deli ya da meczup kişileri ailelerinin bir sorunu olarak görmek yerine onları toplumun bir parçası, rengi olarak kabul eder. Hoşgörü ve şefkat duyguları daha ağır basmak üzere deliler ve meczuplara

gösterilen ilgi üst düzeydedir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in çocukluk arkadaşı Deli Ömer'de bunun bir örneğini görmek mümkündür:

*Mektebe gitmediğim günlerde, bazen de kaçarak sabahtan akşama kadar evimize çok yakın olan ve bir kısmı kalenin eteklerine düşen kumsalda, Delibaş Mehmet Ağa adında bir ustanın bugünkü adını mazur görürseniz chantier'sinde, hakikatte ise deniz kenarına kurulmuş genişçe bir çalışma yerinde, çam tahtaları, iyi yontulmuş, âdeta cilâlı kalaslar, talaşlar, katranlar, halatlar içinde çekiç ve rende sesleri arasında vakit geçirirdim. Bu merakım, babamı ve beni çok seven mutasarrıfın pek hoşuna gittiği için, beni korusun diye maiyetime bir de jandarma onbaşı vermişti. Adı Kasım olan bu onbaşı, Sinop'un bütün çocuklarının dostu olan Deli Ömer'le beraber en yakın ahbablarımdı. Fakat Deli Ömer'i ustalar inşaat yerine sokmazlardı. O bana kumsala kadar ancak yoldaşlık eder, orada salyalı ağzını eğerek -bu veda şekliydi- ayrılırdı. Akşamüstü yine yolumu bekler böylece bir deli ile jandarma arasında baba evine ellerim, yüzüm, dizlerim, tahta cızıkları ve katran zifti içinde dönerdim (SD: 15).*

Mahalledeki herkes Deli Ömer'i kabullenmiş, ona pozitif ayrıcalık tanımışlardır. 2000'li yıllarda farklı üstelik eksik olanın dışlanıp hor görüldüğü bir ortama kıyasla Deli Ömer'in mahalle çocuklarıyla kurduğu dostluk dikkat çekicidir. Bilhassa çocukların bu farklılığı olumlu bir tavırla karşılamaları önemlidir. Bu onların Deli Ömer'e karşı çevrelerinden gözlemlediklerinin yansımasıdır.

“Erzurumlu Tahsin” hikâyesinde de benzer bir durum söz konusudur. Şehirde bir meczup olarak nam salmış Tahsin, tüm şehirliler için bir dikkat meselesidir. Şehirlinin onu tanınması, onunla iletişim kurması, Tahsin'in ailesine ve hikâyesine saygı duyması şehirli arasında kurulan münasebetin neticesidir. Şehirden kaybolan ve uzun yıllar görünmeyen Tahsin'in şehre gelişi Tophaneli kahvesinde duyurulur.

*Bir gün Tophaneli kahvesinde birkaç kişi oturmuş, çay içiyorduk. Birdenbire bir arkadaş nefes nefese içeriye girdi:*

*-Haberiniz var mı? Tahsin Efendi gelmiş. Üç gündür, Erzurum da imiş. Kardeşleri gizlemişler; üst baş bitik... Anası sevincinden ölümler geçirmiş, iki gece evde kalmış, yıkamışlar, yeni urubalar giydirmişler, mirasını vermişler. Anası oğlunu evlendirmeye bile kalkmış... İlk önce “olur olur” la geçiştirmiş, sonra dün anasına “Vazgeçin, demiş, bunlardan vazgeçin. Benim dünya malında gözüm yok, ben dünyayı boşadım. Böyle evlerde oturamam, elbise, muntazam yiyecek, sıcak yatak; bunlar bana zor geliyor... ben gideceğim, benim mala, mülke ihtiyacım yok” demiş.*

*Anası yalvarmış, yakarmış, baygınlıklar geçirmiş, kardeşleri; “Bari ananın hatırı için yapma” demişler; onun üzerine: “Benim anam, kardeşim yoktur ben ölüyüm; ölümlerin anası, kardeşi olmaz.” Diye cevap vermiş. Sonra odasına kilitlenmiş, yemeğe filan gelmemiş, kimseye de kapıyı açmamış. Onlar da, çaresiz, kendi Hâline bırakmışlar.*

*Fakat Tahsin Efendi, onlar uyuyunca, yavaşça aşağıya inmiş, eski partallarını bulup giymiş, evden kaçmış. Şimdi nerede olduğunu kimse bilmiyormuş.*

*İçimizden biri:*

*-Acaba nereye gitti?.. diye sordu.*

*-Kimse bilmiyor. Kardeşleri her tarafa adam saldılar... Gören olmamış. Ilıca'da gizlenmiş diyenler var. Ağabeyi şimdi oraya gitti, ama zannetmem ki bulabilirsiniz (Hk: 87).*

Tahsin'in gelişi ve gidişindeki ayrıntılar kahvedekilerin dikkatini celbeder. Bu sadece olağandışına duyulan bir merak değil bir şehirli olarak Tahsin'e duyulan sorumluluk hissidir. Şehre ikinci gelişinde kahveye giren Tahsin Efendi'ye gösterilen ilgi ve yardım, şehirlinin onu topluma dâhil ediş tarzına iyi bir örnektir:

*O etrafta uyandırdığı dikkatten habersiz, yavaş yavaş kahvede ilerledi, tam ortada durdu ve sağ elini göğsüne götürerek bizi dervişçesine selamladıktan sonra Vâsıf'ın meşhur terci-i bendini okumağa başladı.*

*Ne güzel şiir okuyuşu vardı. Hele sıra:*

Mihneti kendine zevk etmedir âlemde hüner  
Gam u şâdi-i felek böyle gelir böyle gider.

*beytine geldikçe o kadar yepyeni bir şekilde kelimelerin üzerinde duruyordu ki...*

*Manzume biter bitmez bir köşeye çekildi ve kahvecinin masaların etrafında gezdirdiği tablanın dolmasını bekledi, fakat toplanan paranın hepsini almadı, içinden pek az bir şey aldı; gerisini kapı yanında oturan bir ihtiyarın önüne bıraktı ve etraftan yükselen:*

*- Buyurun Tahsin Bey, bir kahve için!., seslerine kulak bile asmadan kahveden çıktı (Hk: 90).*

Erzurumlu Tahsin'in şehirle münasebeti, şehirde kabul görüş şekli şehirlinin kendi arasında kurmuş olduğu munis ve kuşatıcı düzenin göstergesidir.

Bu kuşatıcılık şehirliler arasında maddî anlamdaki yoksunluk durumunda da gösterilir. Şehirlinin, toplumsal düzende pek de tasvip edilmeyen dilencilik kurumuna karşı dahi kurduğu bir düzen vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de bahsedilen her evin kendine zimmetli dilencisi olması ayrıntısı dikkat çekicidir:

*[Sabiha]:*

*- Biraz sonra her evin dilencisi gelir ... dedi. Bu doğru idi. Aşağı yukarı her evin sarıklı, abanî sarıklı, keçe külâhlı, fesli, derviş kıyafetli alil veya sağlam bir iki gedikli dilencisi vardı. Bunlar bilhassa akşamüstleri gelirler, küçük evlerin kapısında kendilerine verilen yemekleri yerler, eğer yakında çeşme varsa sahanları yıkayıp dua ederek ayrılırlardı (SD: 58).*

Her evin gedikli bir dilencisi olması İstanbul dışında her şehirde olan bir uygulama değilse bile genel anlamda şehirlinin dayanışmasında dilencilerin de yeri olduğunun göstergesidir. Osmanlı'da dilencilik faaliyetinin devlet kontrolüne alınmış olmasının yanı sıra halkın da bu meseleye duyarlılık gösterdiği açıktır. Zira devlet loncalarla ve bazı kanunlarla dilenciligi kayıt altında tutmaya, mümkün olduğu kadar azaltmaya çalışmıştır. *"İstanbul'da kayıtlı dilencilerin nerelerde faaliyet göstereceklerine, yetkililer tarafından karar verilir, kendilerine gösterilen yerler dışında dilenmeye kalkışmalarına izin verilmezdi"* (Demirtaş, 2006: 87). Dilencilik, her ne kadar toplumun aksayan bir yönü olsa da şehirli arasında tolere edilerek düzene oturtulmuş bir faaliyettir.

Şehirli arasındaki dayanışma mahalle ortamında daha iyi gözlemlenebilmektedir. Aynı şehirde yaşayıp aynı kültürel, tarihî ve estetik kodlara sahip olmanın yanı sıra doğrudan tanışıklığın da olması hatta mahalle ortamının bu tanışıklığı icap ettirmesi kişiler arasındaki münasebeti kuvvetlendirmiştir. Mahalleli birbirine karşı tavır ve davranışlarından sorumludur. Çoğunlukla mahalleli hareket ve tercihlerini diğer insanların etkilenebileceği durumlarda kısıtlama yoluna gidebilir. Mahalleli ev yaptırırken çevresindeki diğer evlerin ışığını kesmemeye riayet ettiği gibi yaptırdıktan sonra da mülk sahibi olarak evi üzerinde bütünüyle tasarruf sahibi değildir. Turgut Cansever'in aktarımına göre "1928-33 yılları arasında Bursa'da, hanımların bir araya geldiklerinde en çok konuştukları mevzu, kendilerine ait ortamın, evlerin ve sokakların renklerindeki uyumu[dur]" (2006: 79). Kendi evinin dış görünüşünü değiştirirken diğer evlerin durumunu dikkate almak durumunda olan ev sahibi diğer ev sahipleriyle görüş alışverişinde bulunur. Paralel doğrultuda mahalleye ait olan ağaçlardan faydalanma konusunda da mahalle sakinleri yazısız hatta sözsüz birtakım kurallar dizisine riayet eder. Mahalle ağaçlarındaki çeşitli meyvelerin sahipleri herkesçe belirlenmiştir. *Sahnenin Dışındakiler* romanında kahraman anlatıcı Cemal durumu şu cümlelerle anlatır:

*Benim çocukluğumda bahçenin iki incir ağacıyla, mürdüm eriği ve büyük ceviz ağacı semtte meşhurdu. Aşeren hanımlar-mevsimine tesadüf ederse,-mutlaka bu erikten yemek isterlerdi. Bu o devrin mahallemize mahsus, herkesçe kabul edilmiş bir isterisi idi. Koca mahallede, hattâ semtte, o mevsimde bir gebe kadın behemehal bulunacağı için biz çocuklar, ister açık kalmış kapıdan girelim, ister duvardan atlayalım, bu imrenme ve iştihaya hürmet ederdik. Hattâ kadar haşarı olan, bir şeyi behemehal yapması için yasak edilmesi kâfi gelen Sabiha bile, bir kere olsun bu ağaca dokunmamıştı. Zaten o daha ziyade, hiç kimse yokken ve bilhassa akşam loşluğunda camiin içinde saklanmayı yarı aydınlıkta sekiz on kişilik cemaatin teker teker toplanmasını seyretmeyi severdi. Sonra namaz başlayınca yavaşça bulunduğumuz yerden çıkar, arka penceren dışarıya süzülür ve oradan o yıllarda sayısı epeyce azalmış olan kandillerin, bu küçük kubbe altındaki karanlıkta ince, titrek çırpınışlarını seyrederdik.*

*Mürdüm eriğinden bizim hissemiz ancak yere düşenlerdi. Kim bilir belki de böyle yapmakla, bu sokakların bütün dünyaya kapalı yalnızlığında bizi zaman içinde devam ettirecek, bizden sonra, yaptığımız şeyleri yapacak; bu camiin bahçesine girecek, macunculara şarkı okutacak, keten helvacı ile konuşacak, çamaşır sepeti satan Yahudiye takılacak, yeni çıkan şehirli türkülerini ağızdan öğrenerek gelecek yaşlarının "psyhose"unu, o hüzün ve daüssıla kompleksini kendi içinde hazırlayacak yeni yolcuya, hulâsa bizden sonra biz olacak mahalleliye bir nevi kolaylık ve dostluk gösterdiğimizi santıyorduk (SD: 22).*

Küçük bir mahallede ufak bir davranış olarak ağacın meyveleriyle ilgili sınırlandırma hareketinin geleceğin şehirlisine tesir edeceği düşüncesi isabetli ve derin bir düşüncedir. Bu şehirlinin kendinden sonraki sahibine bıraktığı mirastır. Kendinden sonra geleceklere şehrine, mahallesine, sokağına, ağacına ve o şehrin insanına nasıl bakması gerektiğine dair bir işarettir.

### 2.3. İdeal Şehirli

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde bilhassa romanlarında başkarakterler ideal şehirli vasıflarına sahiptir. Bunlar, şehrine karşı duyarlı, şehrinin tarihine ve tarihî yapılarına karşı dikkati açık, şehir kültürüne ait tüm unsurların farkında olan insanlardır. *Huzur*'da Nuran, Mümtaz, Tevfik Bey ve İhsan; *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal ve Tevfik Bey; *Aydaki Kadın*'da Selim, Leyla ve Refik; *Mahur Beste*'de İsmail Molla ve Ata Molla Tanpınar'ın ideal şehirlileridir.

*Huzur*'da Nuran, norm karakter olarak hem Mümtaz için bir kılavuz hem de romanın tezi adına başlı başına bir semboldür. Zira norm karakter “romanda araç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan araçtır” (Harvey, 2010: 181). Nuran ideal olanı temsil eder. Mümtaz'ı İstanbul'a ve 'huzur'a götürecek olan Nuran'dır. Nuran öncelikle Boğaz çocuğudur. Bu Nuran'ın doğumundan itibaren Boğaz'ın hayat üslubuna hâkim olduğu anlamına gelmektedir. Doğduğu, ait olduğu şehrin kültürüne doğumuyla birlikte dâhil olmuştur. Nuran, davranış kalıplarıyla şehrinin bir şehirliden beklentisini karşılayacak durumdadır. Şehrin kültürel hayatının temel direklerinden biri olan musikiye hâkim olması Nuran'ı ideal bir şehirli yapmaktadır. O, musiki makamların çoğunu bilmekte, onları dinlemekten zevk almakta hatta makamıyla beste okuyacak kadar musiki alanında yetişmiş durumdadır:

*Geç kalmış iki misafir gecenin mahiyetini değiştirdiler. Bunlar Nuran'a vaktiyle tambur dersi vermiş ihtiyar bir baba dostu ile o akşam onu evinde misafir edecek olan Sabih'in o semtte oturan bir arkadaşıydı.*

*Onların gelişiyile sofraya bir içki meclisi hâline girdi. Nuran, eski hocasının ısrarına dayanmadığı için bu değişikliği kabul etti.*

*İkisi de alaturka musikiyi çok sevmekle beraber, muayyen makamlardan öteye pek az geçerlerdi.*

*Ferahfezayı, acemaşirani, beyatıyı, sultanîyegâhı, nü hüftü, mahuru tercih ederlerdi. Bunlar asıl ruh iklimleriydi... Fakat bunlarda da her eseri olduğu gibi kabul etmezlerdi. Çünkü Mümtaz'a göre alaturka musiki eski şiirimize benzerdi. Orada da asıl sanat addedilen ve Öyle yapılandır şüphe etmek gerekirdi. Daha ziyade bugünün muayyen seviyede zevkiyle, garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler güzel olabilirdi. Bunların dışında hüseyinîyi ancak Tab'î Mustafa Efendi'nin bestesi cinsinden birkaç eserinde ve Dede'nin bazı eserlerinde beğenirler. Hicazdan Hacı Halil Efendi'nin meşhur semaîsini bilirler, Uşakî Hacı Arif Bey'in meşhur iki şarkısıyla, suzidilârâyı Selim-i Sâlis'in kaderiyle birleşmiş hususî bir zaman addederlerdi.*

*Mecit ve Aziz devirlerinde çok başka cüşişli birkaç ağır şarkı ile, Emin Bey gibi zamanımızda klasik zevki en hâlis tarafından toprağını sevmiş bir egzotik nebat veya gecikmiş bir bahar gibi devam ettiren ustaların eserleri, saz semaîleri ve kâr-ı nâtıklar bu sevgileri tamamlardı. Mümtaz'a göre bunlar eski musikimizin modern duygu ve anlayışla birleştiği taraflardı. Elli altmış seneden i modem adı verilen resim cereyanlarının bin dört yüzle bin beş yüz arasında yetişmiş eski ustalarda bulunduğu şeyi, asıl sanat duygu yeniliğini, o, bu bestelerde, semaî ve şarkılarda, bu ağır ve yaldızlı, renkli oymalı tavanlara, mücevherlere gark olmuş sekiz çifteli kayıklarından seyredilen Boğaz manzaralarına benzeyen kârlarda bulurdu. Bunların dışında elbette kabuk, çekirdek, del, ağaç kökü,*



*hülasa bir yığın şey daha vardı. Fakat asıl lezzet, zevkin çiçeği, değişmez fikir ve diriltici usare, az tesadüf edilir hayal, hülasa hakiki ruh saltanatı bunlardaydı (H:159-160).*

Mümtaz, Nuran kadar idealize edilmiş bir şehirli olmasa da yetişmesi, hayat alanı ve çevresi hasebiyle ideal olma yolunda olan bir şehirli olarak kabul edilebilir. Tefik Bey *Huzur*'da, musiki bilgisi ve zevkiyle, kayak ve mehtap kültürü ile ideal bir İstanbulludur. Vaktiyle kendisine Bolahenk Tefik (H: 253) lakabı verilmiş olan Tefik Bey, İstanbul ve Boğaz kültürüne hâkimdir. Romanda Nuran ve Mümtaz'ın Yarımada'da ve Üsküdar'da yapmış oldukları cami, medrese, türbe ve köşk gezileri şehirleşme, şehir ile ilgili aidiyeti pekiştirme özelliği taşıyan faaliyetlerdir.

*Bir şehrin tanınması ve hakkında bilgi sahibi olunması o şehrin sosyal ve kültürel imkânlarından yararlanmanın en temel altyapısıdır. Aynı zamanda bireyin şehre olan aidiyetini de güçlendirir. Bireyler şehrin kültürel mekânlarını, tarihi mekânlarını, kültürel kimliğini kaybetmemiş semtlerini, simgesel ve anıt yapılarını, müzelerini, sanat galerilerini, yemek kültürünü, doğal güzelliklerini gerçek anlamda tanıyabilirlerse, buralardan kültürel olarak yararlanabilirse şehirleşme süreçlerini hızlandırmış olur (Bilgili, 2015: 388-389).*

Bir gün Üsküdar'ı gezen Nuran ve Mümtaz, ilişkileri boyunca bu gezintilerini İstanbul'un muhtelif yerlerinde sürdürmüşlerdir. Nuran ve Mümtaz bu gezilerinde çevreye ve mimarî yapılara bir turist gözüyle bakmamış, zamanı ruhunu ve mahiyetini duymaya çalışmışlardır. Nuran'ın Mümtaz'la çıktığı ilk gezintide gittikleri IV. Murat'ın gözdesinin köşkünde Nuran köşk için, “*Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik*” (H: 137) der. Koca Mustafa Paşa Camiine vardıklarında ise Nuran ve Mümtaz, Sümbül Sinan ve Merkez Efendi türbesinin mahiyetini, bu insanların şahsiyetini, topluma etkisini tahlil ederler. Burada şehri ile arasındaki bağı ve ona olan aidiyetini güçlendirmekte olan iki şehirli vardır.

*Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in şehirliliği, mahalle ve sokak hayatı, çocukluğunun şehri üzerine yoğunlaşılır. Mahallesinde yaşadığı birlik ve dayanışma Cemal'i hayata entegre eden önemli bir çocukluk devresidir:

*[Elâgöz Mehmetefendi] Camiin iki kapısı vardı. Biri bizim evin tam karşısında idi. Buradan –bütün mahalleli için olduğu gibi-benim çocukluğuma girilirdi. Çünkü bu kapıdan asıl camie giden yolun etrafındaki ağaçlar, bizi bir sadık lala gibi senelerce sırtlarında taşıdılar (SD: 20).*

*Sahnenin Dışındakiler*'deki Tefik Bey ile *Huzur*'daki Tefik Bey aynı karakterler olup *Huzur*'un vaka zamanı daha geç olması ve Tefik Bey, başkarakter Nuran'ın dayısı olması hasebiyle *Huzur*'da onun hakkında daha ayrıntılı bilgiler vardır. Fakat *Sahnenin Dışındakiler*'de Tefik Bey'in İşgal altındaki İstanbul'un bozulan çehresine verdiği tepki onun şehriyle olan kuvvetli bağı ispatlar niteliktedir:

*Boğaz mehtabı âdeta hatırlayarak yaşanan, daha ziyade zihnî bir şeymiş hissini veren bir güzelliği.*

*Bununla beraber yukarıdan beri bahsettiğim değişiklik burada da vardı. Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu.*

*Rum halkın 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.*

*Bu nasıl oldu, ben de anlayamadım. Kanlıca koyundan, tam çıkmak üzere idik ki, Tefik Bey birdenbire Yani ye: "Dön! dedi, şu heriflere bir ders verelim!" Ve birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi, en geniş şekilde yükseldi.*

*O anda, bütün Boğaz tepelerinin, Tefik Beyin okuduğu gazeli birbirine gönderdiği muhakkaktı.*

*İlk önce kitara ve mandolin sesleri sustu, sonra istimbottakiler sustular, sonra bütün etraf sustu. Tefik Beyin sesi Boğaz'ı tek başına zaptetmişti. Tefik Bey Yani 'ye;*

*-Bebek'e çek! dedi.*

*Hâlinde, malikânesinde isyan çıkmış da onu tenkil etmeğe gidiyormuş 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, Tefik Beyin emrine girmişti.*

*Bebek koyunda da aynı şey oldu. Yolda sadece Şakir Ağadan bir beste ile Hacı Arif Beyin iki şarkısını söyleyen Tefik Bey, körfeze girer girmez tekrar gazele başladı. Ve hemen arkasından halkımızın bütün hüznü ve hasretiyle dolu bir maya geldi.*

*Tefik Beyin sesi Boğaz gecesinde "Oğul... Oğul..." diye sızlanırken biz Boğaz tepeleriyle Bingöl dağları öpüşüyor sanmıştık. Hepimiz, galiba Yani ve İstratos da beraber, ağlayabilirdik (SD: 160).*

Aidiyet duyduğu, özünü bütünleştirdiği şehrini koruma adına bir şehirli olarak Tefik Bey'in gösterdiği refleks şehirliliğe somut bir örnek teşkil edebilir.

*Aydaki Kadın'* da şehrinin yaşadığı yıkıcı değişimin farkında olan Selim bunun ıstırabını çeker fakat elinden bir şey gelmez. Selim'i en fazla rahatsız eden, şehri zapt eden apartmanlardır. O, şehirli kimliği ile apartmanların uyumsuzluğunu ve çirkinliğini fark edebilmektedir. Şehrinin kimliği, tarihi ve kültürü ile bağ kurmuş olan Selim, onun yaşadığı değişim karşısında pasif kalamayacaktır.

*Sokağının büyük, ahşap köşklere yerine yapılmış, domino taşlarına benzeyen beton birkaç ev, büyükçe bir apartman ... Keşke balkonları sadece parmaklıkla kapatsalardı da bu mukavvaları asmasalardı. .. Daha sonra köşe başında mimarisi insana dehşet veren bir ikinci apartman. Pencere aralarını dolduran mozaik taklidi renkli levhalar. Üst katta bir türlü kendini göstermeyen açık mavi, san, tirşe, zevk sefaleti bir yuvarlak köşe, acayip teraslar (AK: 53).*

Bu uyumsuzluğu fark edebilmek şehirli olmayı gerektirir. Şehrini tanıyan ve ona karşı duyarlılığı olan birey için bu bir sorumluluktur. Modern binaların uyumsuzluğu, 2000'li yılların günümüz şehirlerini kapladığı halde şehirde yaşayan fakat şehirli olamayanlar tarafından fark edilememektedir. Birbiriyle uyuşmayan, şehrin kültürü ve tarihi ile örtüşmeyen taklit ve zorlama binalar yığını olan şehirlerde yaşayan insanların bu hatalı

durumu fark edememeleri, normal hatta tercih edilir bulmaları onların şehirlerini tanımadıkları, şehirli olamadıkları anlamına gelir. Tanpınar, Modern binaların İstanbul'da yaygınlaşması üzerine “[İstanbul] sırtlar[ı] Avrupalı binalarla dolunca, İstanbul ufku hiç tanımadığı bir sertlik kazandı” (YG: 188) demektedir. Şehrinin hüviyetinin, dokusunun idrakinde olan şehirli ufuktaki yumuşaklığı ve onu sertliğe dönüştürenin ne olduğunu fark edebilir. Bunların hepsi açık bir dikkat ve sorumluluk bilinci gerektirir.

Aydaki Kadın romanında Refik ve Leyla da çocukluklarını geçirmiş oldukları şehirlerine, muhitlerine hatta konaklarına bağlıdırlar. Leyla'nın kalbi, çocukluğuna sahip olan Refik'i tercih etmiştir. Refik, Leyla'ya verilecek en güzel hediye olan çocukluğunun geçtiği yalı olduğunun farkındadır. Zira yalı ve onun çağrıştırdıkları şehrinin dokusundan izler taşır. Bir şehirli olarak Leyla, şehrine dair sembolleri ihtiva eden yalıya yeniden sahip olmayı özel bir hediye olarak kabul edecektir:

*Esas olan bu yalı idi, Mehmet Kaptan'dı, rüyalarına kadar giren vapur düdükleiydi, önünde genişleyen bu denizdi ve bütün çocukluğuydu. Biçare ben bütün bunlarla nasıl mücadele edebilirdim? Tekrar ikinci defa olarak elini alnında dolaştırdı: “Ne gece yarabbim ...” dedi. Ve sonra Refik'in çok eskiden söylediği bir sözü hatırladı. “Ben bu yalıyı tekrar satın alacağım ... Görürsün Leyla alacağım” (AK: 225).*

Leyla'nın çocukluğunun geçtiği fakat ellerinden çıkan yalıyı tekrar alan Refik ile Leyla evleneceklerdir. Yalı Leyla için, deniz, vapur, Mehmet Kaptan ve mazarına ait olan her şey demektir. Leyla'nın hafızasındaki unsurların çoğu şehre, İstanbul'a dairedir.

*Mahur Beste*'de İsmail Molla ve Ata Molla, Boğaziçi hayatına mensup kişilerdir. Boğaziçi'nin hayatına bağlı, oranın kültürüyle bütünleşmiş şehirlilerdir. Yalı, mehtap ve musiki kültürü ile yetişmiş olan bu insanlar hayatlarının dinamizmini bunlara borçludurlar. İsmail Molla'nın İstanbulluluğu romanda şöyle tasvir edilir:

*Gençliğinde bütün İstanbul'un sesine koştuğu nadir insanlardandı. Onun için bu besteler başlar başlamaz, her tarafta ses kesilir, komşu evlerden, pencerelerden başlar uzanır, denizde gezinenler varsa orada, hemen pencerenin önünde dururlar ve Boğaz gecesinin geniş, pırıltılı sükûtu, Bayatının, Mahurun sıcak busesi ile kucaklaşırdı. Mehtaplı gece birdenbire çilgin bir ihtirasın rüyasında uyanmak için kendi havai gül rüyasından uyanırdı (MB: 21).*

Ata Molla ile İsmail Molla aynı muhitin ve kültürün insanları olup benzer bir hayat sürmektedirler. Boğaz, musiki ve mehtap Ata Molla için de İstanbullu olmanın hayatı kodlarıdır.

## 2.4. Bir Şehirli olarak Ahmet Hamdi Tanpınar

Tanpınar'ın şehirliliğinden bahsederken her şeyden önce *Beş Şehir* kitabını ele almak gereklidir. Konuya “Tanpınar’a *Beş Şehir*’i yazdıran nedir?” sorusuna verilecek cevapla başlamak uygun olacaktır. Tanpınar, “Bursa’da Zaman ve Hülya Saatleri” makalesini *Ülkü* dergisinde yayınlattıktan sonra buna diğer dört şehir olan İstanbul, Konya, Erzurum ve Ankara ile ilgili gözlemlerini yazdığı makaleleri eklenir (Okay, 2012: 316). Bir süre yaşadığı, ziyaret ettiği, görev icabıyla bulunduğu, bütünleştiği ve hayran olduğu şehirleri kaleme alan Tanpınar, şehirlerin sadece dış görünüşlerini tasvir etmemiştir. Tanpınar, bu şehirleri o güne getiren aşamaları, onların tarihî ve kültürel gelişimini hatta geleceklerini yorumlamıştır. *Beş Şehir*’i yazış sebebini Tanpınar, eserin önsözünde açıklar. 1945’te tamamlanan *Beş Şehir*, Tanpınar’ın o zamana kadar bu beş şehirde yaptığı gözlemler neticesinde ulaştığı çıkarımlardır. O, belki şehirlere bir gezi yazarı, tarihçi veya sosyolog gözüyle bakmamış fakat açık dikkati ve bilinçli gözlemleri ile bu şehirler hakkında bir yerlere not düşülmesi gerekliliğini hissetmiştir. Tanpınar, *Beş Şehir*’in yazılış gerekçesini şu cümlelerle açıklamaktadır:

*Beş Şehir’in asıl konusu hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır. İlk bakışta birbiriyle çatışır görünen bu iki duyguyu sevgi kelimesinde birleştirebiliriz. Bu sevginin kendisine çerçeve olarak seçtiği şehirler, benim hayatımın tesadüfleridir. Bu itibarla, onların arkasında kendi insanımızı ve hayatımızı, vatanın manevî çehresi olan kültürümüzü görmek daha doğru olur.*

*Bizden evvelki nesiller gibi bizim neslimiz de, bu değerlere şimdi medeniyet değişmesi dediğimiz, bütün yaşama ümitlerimizin bağlı olduğu uzun ve sarsıcı tecrübenin bizi getirdiği sert dönemeçlerden baktı. Yüz elli senedir hep onun uçurumlarına sarktık. Onun dirseklerinden arkada bıraktığımız yolu ve uzakta zahmetimize gülen vaitli manzarayı seyrettik.*

*Tenkidin, bir yığın inkârın, tekrar kabul ve reddin, ümit ve hülyanın ve zaman zaman da gerçek hesabın ikliminde yaşadığımız bu macera, daha uzun zaman, yani her mânasında verimli bir çalışmanın hayatımızı yeniden şekillendireceği güne kadar Türk cemiyetinin hakikî dramı olacaktır (BŞ: 7).*

*Beş Şehir* yalnızca beş ayrı şehrin tarihî ve kültürel tasviri değil, Türk milletinin asırlarca süren hayatının oluşturduğu yapının tahlilidir. *Beş Şehir*’in yazıldığı tarih olan 1940’lı yıllarda çelişkiye düşmüş, ârafta kalmış bir medeniyet vardır. Yenilenmek ya da devam etmenin manalarını kavramadan tercih yapmaya zorlanmış Türk milleti, bir dramın içindedir. Tanpınar, Türk kültürünü şekillendiren şehirlerin, tarihî ve kültürel yapısı üzerinden bu medeniyet çatışmasının çözümü adına ipuçlarını göstermeye çabalar:

*Gideceğimiz yolu hepimiz biliyoruz. Fakat yol uzadıkça ayrıldığımız âlem, bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu, hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor.*

*Sade millet ve cemiyetlerin değil, şahsiyetlerin de asıl mâna ve hüviyetini, çekirdeğini tarihîlik denen şeyin yaptığı düşünülürse, bu iç didişme hiç de yadırganmaz. Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz.*

*Beş Şehir işte bu hesaplaşma ihtiyacının doğurduğu bir konuşmadır. Bu çetin konuşmayı, aslı olan meselelere, daha açıkçası, biz neydik, neyiz ve nereye gidiyoruz? Suallerine indirmek ve öyle cevaplandırmak, belki daha vuzuhlu, hattâ daha çok faydalı olurdu. Fakat ben bu meselelere hayatımın arasında rastladım. Onlar bana Anadolu'yu dolduran Selçuk eserlerini dolaşırken, Süleymaniye'nin kubbesi altında küçüldüğümü hissederken, Bursa manzaralarında yalnızlığımı avuturken, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış su seslerinin gurbetini, İtrî'nin, Dede Efendinin musikisini dinlerken geldiler (BŞ: 7-8).*

Tanpınar'ın his ve fikir dünyasını dolduran şehirlere dair gözlemleri ona *Beş Şehir*'i yazdırmıştır. Ele aldığı her şehrin kendine has karakterini çözümleyen Tanpınar, eserinde bunları yorumlama ve ayrıntılı tashih etme yoluna gitmiştir.

Romanlarında bilhassa *Huzur*'da şehri önemli bir yere koyan Tanpınar, şehre dair unsurları romandaki hayatın, fikrin ve zevkin merkezine yerleştirmiştir. Tanpınar'ın deneme yazılarında da şehir, önemli bir yer tutar. *Yaşadığım Gibi* kitabında toplanmış olan dergi ve gazete yazılarında İstanbul öncelikli olmak üzere Paris ve Bursa gibi şehirlere çokça bahsedilmektedir. Hatta bu şehirler çoğu zaman Tanpınar'ın makalelerinin konusunu teşkil etmektedir.

Tanpınar, Cumhuriyet gazetesinde 1946'da yazdığı "Yaklaşan Büyük Yıl Dönümü" başlıklı makalesinde şunları söyler:

*Dün akşam benim yaptığım gibi bir Boğaz köyünden Süleymaniye'nin, Fatih'in minarelerini pırıl pırıl yanar gören ve bu güzelliğin beş yüz seneden beri bizim olduğunu düşünen her İstanbullu, fethi kendisi için bir kere daha kutlamış değil midir? Bunu her gün ve her zaman, hepimiz yaşıyoruz. Bulgurlu köyünden veya Libade'den yokuş yukarı bir sabah vakti çıkan yolcu, dinlediği bülbül sesinde İstanbul fethini kutlamaz da ne yapar? Yaşamak, etrafımızdaki şeylerin şuuruna erdikçe bir dua olur. İstanbul'da yaşayan herkes, az çok bir güzellik içinde yaşadığını ve bu güzelliğin bu toprakta ve bizim elimizle açıldığını, bizim ruh bahçemiz olduğunu bilir (YG: 171).*

Tanpınar şehri hakkıyla idrak etmenin şehrin fethini kutlamak anlamına geldiğini ifade ettiği bu cümlesinde şehre sahip olmanın ancak onu anlamakla mümkün olabileceğini ima eder. Şehirli olmak şehri bilmek, onu yaşamak ve duymakla mümkün olabilmektedir. Şehre sahip olmanın yıldönümünü kutlamak ona sahip olduğunun idrakiyle mümkün olabilmektedir. Şehre sahip ve ona ait olabilmekle şehirli olunmaktadır.

"İstanbul'un İmarı" yazısında Tanpınar, yaşadığı ve ait olduğunu hissettiği şehir hakkında endişelerini dile getirir. Modernleşme hareketi ile İstanbul'un değişen çehresini ve tarihî yapıların korunması konusunda pasif kalınması meselelerinden yola çıkarak İstanbul'un geleceğinin pek de iç açıcı durumda olmadığını ifade eder. Bir edebiyatçı kimliği ile yazdığı bu yazıda edebiyatçıdan ziyade şehri adına dertli bir şehirli görmek mümkündür. Tanpınar, bu

yazıda, genel olarak bütün yazılarında hatta romanlarında, eksik ya da yanlış gördüğü için tenkit ettiği meselelere çözümler de üretmiştir. Hatta tenkidinin gerekçelerini, geleceğe etkilerini ve çözüme nasıl ulaştığını dahi açıklamıştır. Bir şehirde her şehirlinin bu alaka ve bilgelikle şehriyle ilgilenmesi yapılacak hataların büyük oranda azalmasını sağlayabilir. Bilhassa yönetici kadronun bu hassasiyete sahip olması, bir şehirli sorumluluğudur:

*Hâlâ İstanbul için hiç olmazsa orta halli servetlere mahsus birkaç standart ev tipi tesbit edemememizden, hâlâ inşaatın ya parasızlığımızın zaruretleri veya fantezimizin hafifliği tarafından idare edilmesine razı olduğumuzdan, şehrin en güzel yerlerini, sahibi –kimin tasarrufunda olursa olsun- şehir ve cemiyet olan peyzajları üst üste kaybediyoruz.*

*Suadiye ve Anadolu kıyısını ne kadar çabuk kaybettik ve acayip mimarî nasıl ancak yeni raksların çığınca modasında eşi görülen bir sür'atle ilerledi. Her tarafı bürüdü. Bir kısım halkımız şimdi sayfiye diye Allah'ın sıcağında cam bir kavanozda oturup rahat rahat terliyor, bir kısım ikametgâhını teşkil eden balkon, taraça, veranda kalabalığı karşısında kendi evinde "nehari" dömi pansiyon yaşamının çaresini arıyor. Fakat modern ilerledi, zaferlerini üst üste kaydetti. Nis, Honolulu, İsviçre dağı, Şimalî İtalya, Hollanda hepsi geldi. Türk bahçesini, nasıl betonarmeli toprakta saksıya dizilmiş sardunya çiçekleri ve küçük fayanstan hayvan, Noel Baba heykelcikleri yendiyse, kapalı pancurları, vakur cephesini en zarif Venedik veya Viyana dantelâsından daha zarif şekilde süsleyen o nisbet mucizesi, rahat, oturaklı Türk köşk ve yalısını beş asır bu toprakta da deneye deneye bulduğumuz en güzel ev şeklini öylece yendi (YG: 192).*

Burada Tanpınar'ın yakındığı bilinçsizliğin ulaştığı ciddi boyuttur. Girdiği yeniliğin ve bıraktığı kültürün farkında olmadan, sadece modernizmin baskısıyla devam ettiği bu tavırlarla şehirli, şehrinin içten yıkılmaktadır:

*Bugün bu moda yavaş yavaş Boğaz'ı istilâya hazırlanıyor. Şimdiden bazı semtlere kaybolmuş gibi bakabiliyoruz. Nasıl Fatih'ten Edirnekapı'ya kadar bütün caddenin iki tarafını ve arkasındaki yangın yerlerinde âdeta birer işarete benzeyen müferrid binaları, hülâsa yeni ve esefle söyleyelim, sağlam yapılan şeylerin çoğunu kaybetmiş isek yarın da eski Boğaz'ı hatırlatan tek tük yerleri, Anadolu kıyısını zevkimin cenneti yapan köşeleri öylece kaybetmeye hazırlanmalıyız.*

*Meğerki iklimimize, şehrin kendisine, mimarimizin geleneğine uygun, eldeki eserlerle uyuşabilecek, onları tekdüz etmeyecek bir veya birkaç yapı şeklini tesbit edelim ve inşaat dediğimiz şey, resmî, şahsî her şeklinde tam bir kontrol altına girsin.*

*Boğaz'ın İstanbul şehirciliğinde ve mimarisindeki hususî yeri düşünülmezse, gerek şehir ve gerek zevkimiz bundan çok şey kaybedecektir. Boğaziçi, mûsikîmiz gibi, eski mimarlığımız gibi bizi biz yapan ve biz olarak gösteren şeylerden biridir (YG: 193).*

Hem yönetici hem halk tarafından gösterilmesi gereken hassasiyetin eksikliği neticesinde meydana gelen İstanbul ile ilgili bu olumsuz durumların çözümünü de sunmaktan geri durmayan Tanpınar, makul ve tutarlı açıklamalar yapar. Tanpınar, İstanbul gibi tarihî bir şehirde benimsenmesi gereken tavrın korumacı yönde olması gerektiğine inanmaktadır. Şehre gelecek her yenilik öncelikle eskiye tesiri yönüyle incelenmeli ve ona göre onay verilmelidir. Tanpınar, İstanbul'a yeni yapılacak Adalet Sarayı'nın İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkımını gerektirdiğini duyduğunda makalesi ile verdiği tepkisinde yıkımla ilgili görüşünü açıkça ifade eder: "Ben İstanbul imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir adam olsam, değil İbrahim Paşa

*sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bırakırdım”* (YG: 197). Tanpınar, hem halka hem de şehir üstünde tasarruf sahibi olan yöneticilere bir işaret göndermektedir. Yeniliklere karşı olmadığını sık sık yazılarında ve hayat tarzında ifade eden Tanpınar, eskiye dair hafıza mekânı özelliği taşıyan yapıların yıkılmaması taraftarıdır.

“Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta Tanpınar ömür serencamında, bulunmuş olduğu şehirlerden bahseder. Bu yazıda Tanpınar’ın çocukluğunun şehirleri ve onlarla ilgili münasebetini açıkça görmek mümkündür. Ergani’de üç yaşında iken kendine rastlayan Tanpınar, şehrin kış mevsimindeki manzarasını bilinçaltına nakşeder. Sonrasında Sinop’a geçen Tanpınar, denizi keşfeder ve onunla dostluk kurar. Siirt ve Kerkük’te ise sessizlik, yalnızlık ve yıldızlı geceleri tanır. Antalya ise Tanpınar’ın deniz ve mağara metaforunu besleyen şehir olmuştur. Burada dikkat çeken durum, Tanpınar’ın bilinçsiz çocukluk dönemlerinde dahi gittiği şehirlere oranın özelliklerine uygun olarak uyum sağlamaya çalışmış olmasıdır. Deniz kıyısı olan Sinop’ta denizle dost olup denizcilik faaliyetleriyle meşgul olan Tanpınar, Siirt ve Kerkük gibi dağlık ve sükûnetli yerlerde yıldızlarla baş başa kalır (YG: 348-353). Bulunduğu şehri benimsemeye ve oraya ait olmaya meyyal bir yapıda bulunan Tanpınar tam anlamıyla bir şehirlidir.

İlerlemiş yaşlarında Avrupa seyahatine nail olan Tanpınar, Paris’in şehirlisi olmakta ise güçlük çeker. O, hem kültürel farklılığın yoğunluğu hem de elli yıllık bir hayat yorgunluğunun neticesinde ulaştığı Paris’te bir turist olmaktan öteye geçemez. Paris gibi spesifik bir kültürel hayatın sürüldüğü bir şehre dışardan gelerek adapte olmaya çalışmanın da güçlüğü düşünüldüğünde Tanpınar’ın zorluk yaşaması normal görünecektir. Tanpınar ilk Paris tecrübesinde *“bir şehrin içine girmek ne kadar güç. Ben Paris’in kabuğundayım”* (M: 80) diyecektir. Bu denli geç gittiği şehirde ne kadar arzu duysa ve çaba gösterse de Paris, onun için yabancı kalacaktır. Mektuplarında Paris’e adapte olma gayreti açıkça görülebilmektedir. Tanpınar, şehrin içine girmeye, ona ait olmaya çalışmış fakat büyük ölçüde başarısız olmuştur. Orada Tanpınar’ın doğal bir çevresinin ve kurulmuş bir düzeninin var olmayışı, onu şehrin dışına itmiş olabilir.

Tanpınar’ın şehirlileri ideal şehirlidir. Onlar, şehriyle bütünleşmişlerdir. Şehrini varlığının bir parçası addeden insanlar, onun üzerindeki hakkını ve sorumluluğunu bilir. Tanpınar, romanlarında ve hikâyelerinde karakterlerini şehrin bir parçası olarak çizer. Şehrini dokusuna şehrin insanları da dâhildir. Şehrini tanıyan ve sorumluluk sahibi şehirlileri karakter

olarak çizen Tanpınar, onlara sık sık bu hassasiyeti gösterme fırsatı verir. Şehrinin geleceği hakkında endişelenen Mümtaz, şehrinin ruhuna nüfuz etmeye çalışan Nuran, şehrinin kimliğini koruması için gayret sarf eden Cemal, şehrinin kültürünü özünde yaşatan Tevfik bey ve şehri kendi varlığıyla eşdeğer görerek onun adına mücadele eden Tanpınar. Romanlarda ve denemelerde konunun özünün bu eylemler ve durumlar üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür.

Bir şehirli olarak Tanpınar, sadece roman ve hikâye aracılığıyla şehir ve gönül bağı kurduğu şehri İstanbul hakkında estetik bakışını yansıtmakla kalmamış, denemelerinde de fikir mücadelesi vermiştir. Tanpınar, şehirlinin nasıl olması gerektiğini çizdiği roman karakterleriyle ve kaleme aldığı makaleleri ile göstermiştir.





## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞEHRE DAİR TESPİT ETTİĞİ SORUNLAR VE SUNDUĞU ÇÖZÜMLER

### 3.1. İşe Baştan Başlamak: Şehir Eleştirisi

Varlık ve tarih cevherimizi kaybetmiş gibiyiz;  
bir kıymet buhranı içindeyiz  
Yaşadığım Gibi

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyatçı kimliği ile tarihî, kültürel, sosyal hatta felsefi meselelere kafa yormuş, hatta bu alanlarda belli görüşleri savunmuştur. Tanpınar'ın bütün meselelere bakış açısında Yahya Kemal ve Bergson'un tesiri vardır. Yerel meseleleri yorumlamada Yahya Kemal'in imtidad kavramını “değişerek devam etmek” olarak yorumlayan Tanpınar, kavramsal olarak hayata bakışta Bergson'un zaman-süreklilik tanımlamasını referans alır. Tanpınar, zamanı ve mekânı Bergson felsefesi bağlamda yorumlar ve kendi özgün fikrini inşa eder. Zaman, mazidir; mekânsa şehir. Maziye referans olarak gelecek inşa etmede mekânın rolünü ele alan Tanpınar, şehir kültürüne ayrıcalıklı bir yer verir. Tanpınar'ın yaptığı, tanımlamadan ibaret değildir. Onu bu kavramlar üzerine düşünmeye iten sebep bir sorunlar bütünüdür. Tanpınar, yaşadığı cevap arayışında kendini bu noktada bulur. Tanpınar, asrın başında, bir kimlik karmaşasının içinde doğar. O, düşünme çağına geldiğinde ise bu arayış sonlanmış değildir. Daha da karmaşıklaşmış durumdadır. Bu meselede Tanpınar için öncelikli adım sorunların tespiti olmalıdır. Tanpınar temel mesele olarak toplumsal zihniyeti ele alır. Doğu-Batı zıtlığının zihinsel karşılığını yani. O, “*Şark ile Garb Arasındaki Esaslı Farklar*” ve “*Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan*” makaleleri başlıca olmak üzere tüm yazılarında konunun üzerine eğilir. Tanpınar'a göre Doğu ve Batı arasındaki asıl fark zihniyetten kaynaklanır. Batı'nın gelişime açık zihin yapısı ile Doğu'nun yetinmecî, teslimiyetçi zihin yapısını karşılaştırır. “*Şark ile Garb arasındaki esaslı fark, yaptığı işi şahsen yaşamak, onun vasıtası ile realitenin içine iyiden iyiye yerleşme keyfiyetidir*” (YG: 27). Doğu ile Batı'nın karşı karşıya geldiği, çıkmaza giren bir karar verme aşamasının yaşandığı dönemde Tanpınar öncelikle tarafları tanımlama yoluna gider. Batı ve Doğu'nun esasta ne olduğu üzerine düşünür. Böylelikle çözüme ulaşmak daha kolay olacaktır. Osmanlı Devleti'nin Batı'ya karşı aşırı tutumunda -kabul veya ret anlamında- tanımlama ve ihtiyaç tespiti noktasında eksiklikler olduğunu düşünen Tanpınar, bu eksiklikleri tek tek tamamlamaya girişir. Romanları ve denemeleri bu amaca hizmet eder. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'de “*bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamiyle teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmiş gibiyiz; bir kıymet*

*buhranı içindeyiz” (YG: 35) tespitini yapar. Bu durumu o, ‘medeniyet değiştirmesi psikozu’ olarak tanımlar. Psikozdur çünkü saplantılıdır, hesapsızdır ve programsızdır. Tanzimat’la psikoz olarak gelişmeye başlayan medeniyet değiştirmesi yalnızca iki hedefe odaklanmıştır: geçmişi inkâr ve olabildiğince Batılılaşmak. Bu hedefe ulaşmanın yolu, yöntemi ve aşamaları üzerine düşünülmemiş; “ne şekilde olursa olsun” mantığı ile hareket edilmiştir. “Tanzimat’ın eksiği ihtirash ve idealist adamda değildi. Sakat olan idealin kendisi idi” (MS: 34). Tanpınar, değişime taraftar olmakla birlikte değişim esnasında aşılması gereken merhaleleri önemser ve bunların üzerine düşünür. Tanzimat’tan beri süregelen kafa karışıklığını *Huzur*’u kaleme aldığı yıllar olan 1947-48 yıllarında şöyle açıklar:*

*Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede’yi, Wagner olmadığı için, Yunus’u, Verlaine, Baki’yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya’nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çırcıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, herşey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz (H: 270).*

“Başka milletlerin tecrübesini yaşamaya çalışmak” belki de düşölen en büyük hatadır. Tanpınar, Batılılaşma düşöncesinde çıkmaza girilen noktayı aydınlatmaya çalışır. Makul ve gerçekçi açıdan bakmaya çalışan Tanpınar, yaşatılabilir olanın terkiibini bulmaya girişir. Bu noktada ‘öz’ kavramına dikkat çeker. Her milleti ‘kendi’ yapan bir ‘öz’ vardır ve her millet bu noktadan sesi duyurabilir:

*Beynelmillel toplulukta bizim çehremiz nedir? Vakıta henüz büyük mânasında orkestranın dışındayız. Konuşmadık ki çehremiz olsun. Şimdiye kadar içimizden bizi arayanlar hep meziyetlerimiz üzerinde durdu. Bana kalırsa bu işte kusurlarımızdan başlamak lazım. Milletler belki kusurlarıyla millî hayatta en güvendikleri, övündükleri taraflarıyla birbirinden ayrılıyorlar. Dikkatsizlik, fazla enfüsü olmak, sadece devlete güvenmek, tembellik, lirizm ihtiyacı ve cehalet ve gurur mu? (G: 234)*

Paragrafın son cümlesinde Tanpınar, Osmanlı’yı Batı karşısında geride bırakan bütün amilleri sıralamış olur. Bu cümlede sayılan sıfatlar Doğu’nun karakterini özetler niteliktedir. Doğu’nun arayış yoksunluğu, ifrat derecesinde kanaatkârlığı ve efsanevî anlara verdiği önem onu gelişen dünyada geride bırakır. Onu atıl yapan bu sıfatların içinde sıkışıp kalır. Değişimin zorunluluğu baskı yaptıkça ise Tanzimat zihniyeti ortaya çıkar. Tanzimat zihniyeti, ‘değişmiş gibi’ olmak ya da ‘değişmiş görünmek’ idealine odaklanır. “Tanzimat kendi basiretine göre biçtiği idealine nail oldu. Garb’ı almadı, garbın kabili nakil taraflarını Şark’a getirdi ve onları birer birer temsil etti” (MS: 36). Tanzimat, Batı yönelimli çıktığı değişim yolculuğunda temsilden yani sembollerden ibaret kalmıştır. Eskiye tasfiye konusunda da son derece katı olan Tanzimat zihniyeti, geçmişi atmış fakat yeni olanı kuramamıştır. Özü olmayan yalnızca semboller üzerine kurulu bir dünyanın peşinden giden Tanzimat zihniyeti köklerini kaybeder. Geçmişten kopuş, köksüzlük demektir. “Köksüz olan, akışta sürüklenir,

*köklü olan ise tutunur ve akıştan beslenir” (Tatar, 2017: 159). Tanzimat’la birlikte başıboş sürüklenen bir zihinsel karmaşa dönemine girilir. Tanpınar, bu karmaşayı doğuran sebepleri araştırarak çözüm yoluna gitmeyi amaçlar.*

*‘Şark ve Garp’ adlı yazısında, birbirine uzak iki dünyanın ve iki zihniyetin farklılıklarına bizim niçin ciddi bir hamle yapıp da gerçek anlamda Batılılaşamadığımızı çarpıcı örneklerle ortaya koyan Tanpınar, iki medeniyet ve iki dünya arasındaki temel farklılığı, insana vermiş olduğu değer açısından mukayese eder. Esasında Tanzimat hareketinin, birbirinden çok uzak gördüğü Şark ile Garb’ı yakınlaştırmaya kalkmasını da affedilmez bir hata olarak ele alır (Uçman, 2012: 173).*

Bu sebeple ona göre ilk hata Tanzimat’la yapılır. Önemli olan buradaki sorunu tespit etmek ve böylece çözüme yönelmektir. Tanzimat’la düşülen hata, eskiye karşı takınılan katı tavidir. Tanpınar, bu tavrı psikolojik boyutuyla değerlendirdiğinde haklı bulur. Fakat aydınların bu noktada daha akılcı davranmalarını bekler:

*Yeniye kendilerine ideal edilen sanatkâr ve mütefekkir nesiller eskiye karşı takındıkları bu vaziyette haklıydılar. Onlar çok rasyonel bir düşünce ile ideallerinin zaferini temine çalıştılar, iflas etmiş bir zevkin son ve anlayışsız mahsulleri arasında, okuduğu Frenk kitabının güzelliğini, dolaştığı Frenk şehrinin hayatı ile beraber memlekete getirmek isteyenler, elbette ki işe haklı ve faksız noktalan üzerinde pek o kadar düşünmeyecekleri bir inkârla başlayacaklardı. Bu inkârın sayesinde cemiyetimiz bütün hayat ve sanat tarzlarını değiştirdi (HAB: 229).*

Bilhassa edebiyat alanında Batı’ya yönelme hareketi yadsınamayacak kadar olumlu sonuç doğurmuştur. Batı tesirinde yeni gelişen edebî türler, Türk edebiyatı adına büyük bir zenginliktir. Fakat bu noktada yine zenginliği fakirleştiren temel problem ortaya çıkar: Geçmişin kayıtsız inkârı ve köksüzleşme. Bu inkâr hareketiyle ciddi bir değişime giren toplum kazandıklarının yanında kaybettiklerinin farkında değildir: *“Bütün bunlar olurken yavaş yavaş eski harsımızla olan rabitaları kestik ve birdenbire -kalabalık bir caddede hafızasını kaybetmiş bir adamın vaziyetinde- kaldık” (HAB: 230). Hafızasını kaybettiğinin farkında olmayan ya da bunu göze almış olan toplum, köksüzlüğü, hafızasızlığı kabul etmiş olmaktadır. Tanpınar, bu yokluğun etkilerine odaklanır. Ona göre hafızasız kalmak yalnızca geçmişi yok etmek değildir. Hafızası olmayan toplum gelecek de kuramayacaktır.*

### **3.1.1. Medeniyet Değişimi ve Zihniyet Yanılgıları**

Tanpınar, zihniyet değişiminin ve bu süreçte düşülen hataların, şehrin çehresinde ve hayatında oluşturduğu ve oluşturabileceği etkileri de irdeler. Bu etkilerin çoğunluğu olumsuz manadadır. Temelsiz, sembollerle aracılığıyla tesis edilmeye çalışılan değişim daha çok yıkmaya hizmet eder. Bu yıkımın en iyi gözlemlenebildiği alan ise şehrin yüzü olan mimarî yapılarıdır. Hem abidevi yapılar hem de bireysel konutlarda bu değişimin izleri gözlemlenir. *“Tanzimat’tan beri yapılan köksüz yeniliklerin, sakat tecrübelerin bozduğu Türk şehirciliği” (YG: 399) mimarî fikrindeki boşluğun ve arayışın neticesidir. Aramadan bulduğunu*

zannetmek vehmine kapılan fikir avcılarını, bunu bir hayat felsefesi haline getirir. Bunun en güzel örneği, ilerde değinileceği üzere, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde 'içten ve dıştan' saate benzeyen kurum binası tasarlama sürecinde görülebilir. Romanda tek referansı modernizm olan bir binanın yapım süreci vardır. Romanda birkaç mimarın fikrini ve iki mimarlık dergisinin tüyosunu alarak yeni ve modern bir yapı inşa eden Hayri İrdal'ın bu faaliyeti ironik bir üslupla eleştirilir. Oysa eleştirinin asıl yönelimi ülkede mimarî alanındaki genel üslupsuzluktur. Esasen, Türk mimarîsi, Türklerin Anadolu'ya yerleşiminden sonra özgün bir üslupla zirve eserlerini verir. Selçuklu ve Osmanlı kendi kültürünü ve sanat anlayışını mimarîde gösterir. Bu iki üslup farklı özellikler sergilese de temelde birbirinin devamı niteliğindedir. Tanpınar, "dışarıdan ve içeriden camilerimiz kadar güzel mimarî eseri azdır" dedikten sonra bu nadideliğe ulaştıran sırrı açıklar:

*Bu incinin böyle sade kendi ışık külçesi olarak teşekkül edebilmesi için ilkin Selçuk sedefinin yüzyıllarca bir yığın mazi mirası ve yerli anane üzerine kapanması, sonra İznik'le Bursa'nın imbiklerinden geçmesi, kabuklarını yavaş yavaş atması; Nilüfer imaretinde, Yıldırım'da, Yeşil'de, Edirne'deki Üç Şerefeli'de sağlamlığını denemesi lâzım geldi (BŞ:31).*

Neticede inciye ulaştıran bu gelişim aşamalarında aslolan yerlilik ve mazi mirasıdır. Tanpınar, ekleyerek ve gelişerek devam etmenin medeniyetleri mütakamiliyete ulaştıracağını düşünmektedir. Yenilikle birlikte yerliliğin de korunduğu eserler, mimarî kültürün devamını sağlayabilir. Tanpınar bunun örneğinin Osmanlı'nın gelenek anlayışında verildiğini söyler: "Ticaret eşyası vasıtasıyla memlekete giren bazı tezyinî sanat motiflerine gelince, bunlar İslam medeniyeti ve kültür dediğimiz büyük ve çok inzibatlı terkinin içinde derhal hüviyetlerini kaybetmişler ve yerlileşmişlerdir" (ODATET: 58). Mükemmel olana ulaşma gayesiyle, bir basamak hüviyetindeki her yapı, aynı zamanda mimarî kültürün bütünü ve gelişim aşamalarını temsil eder. Doğal sanatsal bir itkiyle gerçekleşen bu gelişim neticesinde kültürel bütünlük mükemmelle ulaşılır. *Metafor Olarak Mimarî*'de Karatani, "kriz anlarında yinelenen ve yenilenen bir mimarî irade damgasını vurmuştur Batı düşüncesine" (2014: 53) demektedir. Türk mimarî kültürünün gelişimde ise sükûnet devirlerinin mimarîyi ve sanatsal üslubu geliştirdiği söylenebilir. Kriz dönemleri, Türk mimarîsi için olumlu neticeler vermemiştir. Türk mimarîsine katkıda bulunurken modernizmin taşıyıcılığını yaptığında kriz baş gösterir ve mimarî üslup dağınık. "Tanzimat ve ona yaklaşan zaman şüphesiz ki geniş mânasında yapıcı bir devir olmuştur. Fakat sadece yapmakla kalmış, asıl yaratmaya gidememiştir. (...) Şehirlerimizin umumi çerçevesi içinde derhal yadırganan bir yığın eser, mimarînin sadece muayyen bir malzemeyi, muayyen bir gaye uğrunda kullanmaktan ibaret olmadığını gösterir" (BŞ: 122). İnşa sürecinde malzeme ve gaye mimarîyi tamamlamak adına

yeterli olmadığına parmak basar Tanpınar. Mimarîde üslup şarttır. Bunun için de bir dayanak olmalıdır. Üslubun alındığı bir referans. Tanpınar, şehirlerin fethinin, şehre yerli ve millî çehre kazandırmakla tamamlanacağını düşünür (BŞ:123). Ona göre şehir topraklarına sahip olmak, ona ait olmak için yeterli değildir. Şehri tam manası ile ‘kendi’ne katabilmek onun umumi çehresinin millîleştirilmesi ile mümkündür. Böylece şehir halkına, halk da şehrine ait olabilir. 21. yüzyılın Türkiye’inde şehirlerin aldığı çehre düşünülecek olduğunda bir mağlubiyetin yaşandığı, fethin yarım kaldığı açıktır. Toprak, coğrafya millî olsa da çehre, üslup yabancıdır. Ankara da başkent olduktan sonra mücadelesini yitirmeye başlayan şehirlerdendir:

*Şehir bir taraftan milli mücadeledeki sıkışık hayatına devam ediyor, bir taraftan da yeni baştan yapılıyordu. Her tarafta bir şantiye manzarası vardı. Hiçbirinin üslubu yanbaşındakini tutmayan, çoğu mimarî mecmualarından olduğu gibi nakledilmiş villalarıyla, küçük memur mahalleleriyle yeni şehrin kurulduğu devirdi bu (BŞ: 196).*

Yerli ve millî olanın değil, günün şartlarına uygun olanın tercih edildiği, hatta üzerine çok da fazla düşünülmeyen dönemde yeni çehresini kazanmaya çalışan Ankara –ve benzeri şehirler- görüntüde yenileniyor fakat arka planında boşluğa yaslanıyordu. “Yeniden canlanan şuur bir türlü esasın üzerinde duramıyor, teferruat üzerinde geziniyordu. Gerçekte kaybolan şey, bütün bir hayat tarzı, bütün bir dünya idi” (BŞ: 163). Görüntüde ve fizikî şartlarda yeni bir kılıfa giren şehir, yeni bir hüviyet kazanmakta muvaffak olamamıştır. Böyle bir gayesi de yoktur zaten. Çünkü;

*Biz şehir mefhumunu kaybettik. İçimizde fıkralığın nizamı kuruldu. Bilir misin ki, parasızlık tek başına mühim bir mesele değildir! Fakat fakrın nizamı bir yere yerleşip de hayatı idare etmeye başladı mı, işin ötesi yoktur. Biz çoktan beri şehir fikrini kaybettik. Bu nizamın emrinde yaşıyoruz. Yahut da ondan kaçıyoruz. Ve durmadan bu yüzden, bu güzelim şehri harcıyoruz. Bu şartlar içinde mimarî üstüne nasıl konuşursun? Bak şu İstanbul’daki hayatımıza! Abideleri bir başka gurbette, biz başka gurbetteyiz. Şehrin yarısı boş. Öbür yansı gecekonduların, küçük imalâthânelerin emrinde. Biraz imkânı olanlar da, hergün ya budayacak bir kuru buluyorlar. Yahut da istedikleri kırdadır çadır kurar gibi mahalle ve semt kuruyorlar. Bugün Levent, yarın bilmem neresi” (YG: 205).*

Burada amaç hızlı bir şekilde yeni bir oluşum sağlamak olmuştur. Bu amaç Ankara için başkentlik görevini almasıyla, diğer şehirler için ise İkinci Dünya Savaşı’yla devreye girmiş ve şehirlerin hüviyetini bozmaya başlamıştır. ‘Bozma’ kelimesi burada önemlidir. ‘Değişim’ değil ‘bozma’dır. Zira Tanpınar, değişime karşı tutucu değildir. Milletlerin kendi özünü katarak kazandığı yeni hüviyetleri daima gelişim olarak gören Tanpınar, köksüz ve taklit olanın karşısındadır. Bu sebeple o, ‘yenilenen’ şehirler için “haraptı, fakir ve biçareydi. Fakat kendine göre bir hayatı ve üslubu vardı. (...) Şehir, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır” (YG:206) der. Kaybolan, yerine yenisi konulmayan bu zevk ve terbiyedir. “Metropolitan bir kentte artık, insanın atalarının ve ailesinin nereden geldiğinin

*bilindiği ile ilgili kentsel aidiyet hissi yitirilmiştir” (Erzen, 2015: 176). Geçmiş, gelenek ve gelecek kavramlarının içi boşalmış tüm yapılanma günlük hayatın ihtiyaçlarını karşılama üzerine kurulmuştur. Bu oluşumun temel amili, tüm dünyada etkili olan modernizmdir.*

Modernizm, Batı’da ilk tohumlarını Rönesans’tan sonra atmış; Sanayi İnkılabı ile de hızlı bir yükselişe geçmiştir. Ekonomide seri üretime dayanan modernizmin alt yapısı tüketim odaklıdır. Üretim ve tüketim ilişkilerine dayalı bir hayat tarzını ortaya çıkaran modernizm için “vakit, nakittir”. Mekân gibi zaman da metalaşır. Zaman para döngüsünü sağlayan bir kavram haline gelir. Modernizm öncesi döneme kıyasla modern dönemde zaman hızlı, mekân ise sabit değildir. “*Mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesi*” ya da “*zamanın mekânsalaştırılması*” (Harvey, 2014: 302) olarak isimlendirilen bu durum mekânı bir meta haline dönüştürür. Artık zaman, geçmişin ruhunu taşıyan, yığılmış değerler bütünü; mekân da toplumsal hafızanın saklandığı hazine dolu sandıklar değildir. “*Aklın (İntellect) usa (reason) indirgenmesi ve insan aklının (intelligence) modern dünyada kurnazlık ve zekilikle sınırlanması kutsal bilgiyi ulaşılmaz ve bir bakıma anlamsız kıl[mıştır]*” (Nasr 2012: 15). Modernizmde, devasa yapılar inşa edebilen, kusursuz bir işleyiş ağı kurabilen insan zihni, ruhsal gelişimi ve birikimi göz ardı eder. Modern insan zihinsel deha ile yetinmeyi amaç edinir. Kastî olarak kutsal ve manevî olandan, geçmişi anıştırandan uzak durur. Modern zihniyette her şey her daim yenidir, yeni olmak zorundadır. Sürekli yenilenen bir düzende hatıra ve hafıza yoktur, kıymetsizdir. Modernizmin ideali, “*dünyayı bir aritmetik problemine dönüştürme, dünyanın her parçasını matematiksel formüllerle sabitleme[dir]*” (Simmel 2009: 319). Fakat Batı dünyasında gelişen modern zihniyet kendi temelini, kendi idealini kurar. Toplumsal olarak geçtiği merhaleler neticesinde topyekün kabul edilmiş, doğal bir gelişim çizgisi ile var olmuş bir modernizm anlayışı vardır. Bu sebeple Batı’daki modernizm, her ne kadar geçmişe karşı anarşik bir tutum takınıyor olsa da topluma ait, onun benimsediği, büyüttüğü bir olgudur. Türkiye’de modernizmin gelişimi ise “*bir tür kendimiz olmaktan utanmanın hikâyesidir*” (Dellaloğlu, 2012: 26). Modernizm Türkiye’de mecburiyet neticesinde kabul edilerek ithal edilmek zorunda kalınan bir kültür terkididir. Toplumunu modernizme ulaştıran aşamalardan geçmeyen Türkiye, modernizmi bir çözüm yolu olarak görür. Bu sebeple Türkiye’nin modernizme geçişi çok keskindir. Bu geçişte ciddi savrulmalar yaşayan kültürün tekrar toparlanması neredeyse imkânsızdır. “*Batı kendisi gibi olarak modern olabildi. Biz ise ancak kendimizden vazgeçerek modernleşebil[dik]*” (Dellaloğlu, 2012: 178). Kendiliğin yitirildiği topluma yeni bir kalıbın uydurulması bir hayli zor olacaktır. Cebren giydirilen modernizm, Türk toplumunda eğreti durur. Kültürel kodlar her an bu yeni kıyafeti reddetme eğilimindedir.

Türk modernleşmesinde, modernizme ait kavramlar ve hayat tarzı bir sembol olarak dâhil olabilir ancak. Medeniyetler arası eşya nakledilebilir fakat kültür nakledilemez. Nakledilmeye çalışılan kültür görünürde başarılı olmuş gibi dursa dahi, zihinsel alt yapısı eksik olduğu için kültür de bir sembole dönüşür. Tanpınar, Batı'yla entegre olabilmenin yolunu 'kendi özünü koruyarak zihniyet değişikliğine gitme'de bulur. Onun en çok eleştirdiği taraf geçmişin üstüne sünger çekilmesidir. "Maziyi ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder" (H: 269) diyen Tanpınar, realist bir bakış açısıyla meseleye yaklaşır. Toplumu oluşturan köklerin iyi tanınması gerektiği ve buna uygun bir reform geliştirilmesi gerektiğini savunur. Çünkü maziyi görmezden gelmek mümkün değildir. Modernizm gibi toplumun içinde gelişmemiş, ithal edilmiş bir yapının bu topluma uygulanması ise büsbütün imkânsıza koşmak anlamına gelecektir. Tanpınar, Tanzimat'tan beri yapılan yanlışları ve sonuçlarını şöyle sıralar:

*Hakikat şu ki biz sadece abeste ısrar ettik. Küçük emr-i vâkileri inkılâp ve ilerleme sandık. Din derslerinin, Arapça ve Acemcenin mektep programlarından kimsenin haberi olmaksızın çıkarılması gibi. Arkasından dil inkılâbı, arkasından münevver enflasyonu ve bütün bir konformizm. Kadrosuzluk. Dışarıya bol adam gönderememek. (...)Din meselesi: Din meselesi ihmal edilmeyecekti. Kanalize edilecekti. Biz halkımızı kendi elimizle cahil kuvvete teslim ettik. Dini, bir cenaze gömme meşe (esi yaptık. Türkiye Müslümandır; bu hakikati unuttuk. Laikliğimizi ilan ettik; fakat laik olmadık. Gizli atelik yaptık ve en sersem, yani her şeyi tesadüfe bırakarak. Bu suretle münevver köksüz kaldı (G: 315).*

Bu hataların temelinde baskıcı, tepeden inme reform anlayışının etkisi görülmektedir. Oysa Batı'da modernizm kaynağını halktan, toplumdan alır. Toplum, bilim, devlet, sosyal müesseseler hep birlikte modernizmi doğurmuşlardır. Öncelikli olarak toplumun kendi üretmediği bir kültürü ithal etmesinin aşamaları ve sonuçları üzerine yani bu değişimin fikrî altyapısı üzerine konuşulması gerekliliği göz ardı edilmiştir. Tanpınar, bu meselede en derinlere inerek sorunun halline çalışır.

*Huzur* romanında Tanpınar semboller üzerinden yeni medeniyetin oluşumu, şartları ve eksiklerini kurgular. *Huzur*'da "Nuran, aslında İstanbul'dur, hatta Tanpınar'ın tasavvur ettiği yeni medeniyetin kendisidir; Mümtaz ise bu medeniyet terkibine ulaşmaya çalışan mütereddit hâldir" hipotezinden hareket edilecek olunursa Nuran oldukça farklı bir hüviyete bürünür. Bu açıdan Nuran, romanda bir sembol olarak vardır. Müzik ve Boğaz'ın Nuran karakterinde cisimleşmesi romanda aşikâr olarak görülebilen bir göstergedir. Nuran'ın sanatkâr yönüyle de bir terkibi temsil ettiğini söylemek aşırı bir yorum olmayacaktır. Zira Nuran, klasik müziğin tüm makamlarına hâkimken halk türküleri ve oyunlarını da bilmektedir. Ve o bu vasıflara ailesinin farklı kollarından gelen istidatlar sayesinde sahip olmuştur. Dedesi, anneannesi ve dayısı onun sanatkâr yönünün gelişmesinde etkili olan kişilerdir. Mümtaz'ın İstanbul

sevgisinin Nuran'ın şahsında tatmine ulaşması, eski musikinin tadını onda bulması Nuran'ın romanda bir fikri temsil ettiğinin göstergeleridir. Tanpınar'ın bir röportajında “romanın asıl kahramanları İstanbul ve musikimizdir” (MS: 205) ifadesi bu çıkarımı destekler niteliktedir. Nuran, romanın asıl kahramanı olan İstanbul ve müziğin cisimleşmesine, dile gelmesine aracılık eden bir karakterdir. Mümtaz, “ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân” bulur (H: 222). Mümtaz Nuran’ı zihninde çoğaltır. Mümtaz’a göre birçok Nuran vardır. Ruhuna müziği duyuran Nuran, tarihî bir ânı zihninde canlandıran Nuran, bir minyatür figürü olarak Nuran Mümtaz’ın hayalindeki Nuran’lardandır. Mümtaz’ın gördüğü Nuran’lardan bazısı “Nuran’ın yaşayan varlığında bir yığın ecdat mirası uyanıyormuş gibi üst üste hüviyetlerine aitti[r]” (H: 190). Mümtaz Nuran’ın çehresinde geçmiş zamanların, mazinin efsanelerini görmektedir (H: 191). Nuran, Mümtaz için bütün bir kültürün cisimleşmiş halidir:

*Mümtaz Nuran’ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post’un rast semaî ve bestelerinde, Dede’nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârlarında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi görüldüğünü söylediği zaman hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran’ın fâni varlığı gerçekten bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu (H: 223).*

Nuran’ın, Tanpınar’ın tasavvur ettiği yeni medeniyetin terkiibini simgelediği, Mümtaz’ın da ona ulaşmaya çalışan mütereddit hali temsil ettiği hipotezine göre ise Suat’ın önemli bir rolü vardır. Suat’ın milletçe içine girilmiş olan değişimle ilgili düşüncelerinde mazinin hiç yeri yoktur (H: 99). Ona göre mazi tasfiye edilmesi gerekmektedir. “Yepyeni bir insan yaratılması için her şeyin yıkılıp atılmasını isteyen” (Moran, 2009:283) birisi olarak Suat, kendisi için zamanının adamı olduğu söyler. Nuran ve Mümtaz’ın evliliğini engelleyen ise aralarına giren Suat’ın ölüsüdür. Kendini öldürmüş olan Suat, fikirlerini hayata geçirmiş ve geçmişi öldürmüştür. Geçmişi öldürülen bir milletin yeni bir oluşum içine girmesi, yeni bir medeniyete kavuşması, aralarında böyle bir ölü varken mümkün değildir. Suat’ın intiharı için seçtiği mekân da manidardır. Suat, Nuran’la Mümtaz’ın evlendikten sonra oturmak üzere tutmuş oldukları apartman dairesinde eylemini gerçekleştirir. Nuran ve Mümtaz evlendikten sonra geleneksel İstanbul evi olan Emirgan’daki Mümtaz’ın evinde değil, Batılılaşmanın yoğun olarak yaşandığı Beyoğlu’nda tuttıkları bir apartmanda yaşamaya karar vermişlerdir. Yani Batılılaşma mekânında mazi öldürülmüş olur *Huzur*’da sarı köşkü mümtazla oturacakları evin prototipi olarak alan Nuran, evlilik hazırlıklarında ise Beyoğlu’nda bir apartman dairesi tutar. Böylece kayıkçıların Nuran’ın yalından başka yerde yaşayamayacağı ön görüşü de boşa çıkar. Nuran ve Mümtaz’ın da zemin hazırladığı yeni medeniyet ile oluşturulmaya çalışılan terkipte, Suat’ın intiharıyla bir gedik açılmış olur. Beyoğlu’ndaki ‘apartman’ dairesinde



‘mazi’nin ölüsü durmaktadır artık. Ulaşılmaya çalışılan terkip Batı kültürünün temsilcisi olan apartman dairesinde hayat bulamayacaktır kendine. Mazisi ve geleneği buna engeldir. Yeni terkip kendi köklerini kullanarak yeni bir inkişafa gitmelidir.

### 3.1.2. Mimariye Dair Eleştiri

Tanpınar, fikrî yozlaşmanın toplumsal boyuta ulaşmasında mimarîye yaptığı tesirin etkisi olduğunu düşünür. Zira mimarî hayat üslubudur. Taklit edilen mimarî, hayatın içinden doğmak yerine hayatı dışardan etkiler; mimarî hayata göre değil, hayat mimarîye göre şekillenir. Abide inşasında yaşanan mimarî üslup boşluğunun yanı sıra hayat tarzını değiştiren apartman yapımı Batılılaşma döneminde yozlaşmayı hızlandıran en önemli amil olmuştur. Apartman yalnızca şehrin çehresini bozmakla kalmamış, konut kültüründe ahşabın unutulmasına yol açmıştır. Tanpınar, *“Modern, (...) Türk köşk ve yalısını beş asır bu toprakta da deneye deneye bulduğumuz en güzel ev şeklini öylece yendi”* (YG: 192) demektedir. Modern, gelenekseli tam olarak ‘öylece’ yener. Modern yani apartman hızlıca ortaya çıkmış, asırların birikimi olan ahşap konut tarzının üstüne çökmüştür. Tanpınar, *“güvercinler insan olsalardı, Yunanlılar gibi bina yaparlardı. Ayılar insan olsalardı muhakkak ki bugünkü modern binaları yaparlardı”* (ED: 254) demektedir. Zarafet ve kabalık sembolleri üzerinden mimarî üslupları değerlendiren Tanpınar, modern binaları kaba bulmaktadır. İşleve yönelik; ruh ve sanatı, aidiyeti öteleyen modern binalar, hayatla insan arasında bir set gibi durur. Hayatı bir görev gibi sürdüren modern insan ‘yaşama’yı ıskalar. Şehir, *“bir san’at eserinin içinde imiş gibi”* (YG: 145) yürünen sokaklardan *“kimse[nin] yaşadığı yeri ciddiye alm[adığı], bir içeri bir dışarı koşturup durduğu binalarla ilgilenm[ediği]; şehirliler[in] kendi kentlerine sırf iş yapmak için kullanılacak bürolardan, lokantalardan ve dükkânlardan oluşmuş karmaşık bir araç gözüyle bak[tıkları]”* (Sennett, 2013b: 71) bir yapıya dönüşür. Modern şehir, hayatın doğal akışına bırakılması yerine hesaplamalar doğrultusunda yürütülmesinden yanadır. Tesadüfe ya da keşfe mahal vermez. Sokak yapıları, hayat konutları, kurumsal binalar hatta bu yapıların iç planları dahi kişiselliğe ve doğala kapalıdır. Oysa *“çoğu İslam kenti dar ve dönemeçli sokakları, kemerleri ve dar avluları ile her zaman dinamik, çeşitli ve sürekli değişen bir görüntü sunmuştur”* (Erzen, 2015: 170). Hiçbir mazi değeri taşımayan, geleceği sadece ulaşılması gereken bir hedef olarak gören, tümüyle planlanmış kıpırdamaya imkân bırakmayan modern şehir yapısı insan ruhunun yapısına aykırı düşer. Freud, *“günümüz insanının tanrıya benzemesinin kendisine mutluluk getirmediğini unutmamız gerekiyor”* (2004: 50) demektedir. hayata dair bütün kontrollere sahip olmak dinamikliği yok ediyor ve hayat, önceden bilenen aşamaları geçmek olarak sınırlanıyor.

Apartman tipi konut yapısı da modern şehrin kalıplaşmış hayat tarzının bir parçasıdır. Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde apartmanlarla dolan sokakları ironik bir güzelleme ile eleştirir. Romanda ev olarak mekân çoğunlukla apartmandır zaten. Hayri İrdal, Kahvecibaşı Mezarlığı'nın yıkılıp yerine apartmanlar dikilmesini "*Kaldı ki, bu harap binanın yerine yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt âdeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum*" (SAE:56) sözleriyle olumlar. Cemaatinin talan ettiği bir medrese ve bu medrese yerine dikilen apartmanlar, mahalleyi şenlendirmiştir. Romandaki ironik üslup düşünüldüğünde aslında şenlenmenin bir kederlenme anlamı taşıdığı görülür. Hayri İrdal'ı apartmanların varlığına sevindiren, onların birer modern hayat sembolü olmasıdır. Ve sadece modern konforu ve modern mimarîyi sevmek adına apartmanı sevmek yönlendirilmiş bir histir. Bu noktada Tanpınar, apartman yapısına Türk toplumunun yaklaşımını eleştirir. Modern görünmek adına apartmanlarda yaşayan, modern mimarîye geçiş için apartman inşaatını destekleyen köksüz bir hevesin, zorlayıcı bir kompleksin ürünü toplumsal zihniyet doğar. Modern hayatı sevmekten, apartmanları 'şen' bulmaktan başka çaresi yoktur insanların artık. İrdal da devrinin tüm insanları gibi 'kendini kandırmaca'yla modern dünyaya uyum sağlamaya çalışmaktadır. Doğal bir değişim sürecinden geçmeyen modern olana uyum meselesi yozlaşma ve kargaşa olarak baş göstermiştir. Değişimi ve yenileşmeyi imtidat anlayışı çerçevesinden daima destekleyen Tanpınar, konut tipinin de değişen dünyada eski haliyle kalamayacağını biliyordur. "*Kırk odalı, dört beş sofalı, haremlî, selâmlıklı yalının (...) devamı imkânsızdı, İstanbul'un yirmi sene içinde bir küçük müstahsiller şehri olması keyfiyeti ergeç Boğaziçi'ni değiştirecekti. Fakat yazık ki bu çözümlüş, eski yalının yerine yeni bina şeklini bulmadan oldu*" (YG:188). Eskinin yerine yine topluma ait, toplumun ürettiği, tasarladığı, bulduğu bir konut tarzı gelmeliydi. Ve bu olabildiğince doğal olmalıydı. Apartmanın gelişi ise birkaç yönden sakattır. Öncelikle çok hızlı ve kalıp olarak gelmiştir. İkinci olarak ise geliş nedeninde bir mecburiyet baskısı, kompleks yatmaktadır. Batı'ya kabul edilme, kaba tabirle yaranma kaygısıyla, oradan aktarılan bir yapıdır apartman. Apartman dairesine geçiş sürecinde sakinler çoğu 'apartmanda oturuyor olmak' için ve dolayısıyla Batılı ve modern görünmek için bu tercihi yapmışlardır. Çünkü apartman, "*'modernlik'in bir statü simgesi[dir]*" (Mumford 2013: 531). Bu sebeple apartmanın Türk toplumuna gelişinin zihinsel ve hissi temelleri de tümüyle hatalıdır. Bu tür hayat tarzı değişiklikleri, toplumlarda yenilenen unsurun kültürüyle eş zamanlı olarak inşa edildiği bir süreçten geçer. Apartmanda ise önce yapının kendisi gelmiştir, sonra kültürü. Hatta henüz bile, postmodern çağda apartman kültürünün oturmuş olduğunu söylemek zordur.

Çünkü ne ihtiyaca, ne kültüre, ne de dinî değerlere dayalı bir alt yapısı vardır apartmanın. Gelmesi gerektiği için gelmiştir. Bu da toplumla yeni karşılaştığı kültür arasındaki uyumu zorlaştırmaktadır.

Apartment ve modern yapıların şehirde yaygınlaşmasıyla bozulmaya başlan profil, eski ve değerli yapıların korunmasında gösterilen lakaytlık neticesinde eski halini kaybetmeye yüz tutar. Tanpınar, bu noktada Doğu medeniyetlerinin tutumuyla ilgili genel bir eleştiride bulunur. O, “*yapmasını çok iyi bilen ve seven şark muhafaza etmesini bilmez*” (BŞ: 54) demektedir. ‘Dünya malı’ mesabesinde koruma hassasiyeti gösterilmeyen yapılar modernizmle de eskiye ait oldukları için tahribe uğrar. Modernizmle yapılan yıkım bilinçli olduğu için tahripkârlığı elbette daha fazla olmuştur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal’ın çocukluğun hasarı ile yaptığı etik dışı davranışlar o günün şartlarında bu davranışları bilinçle yapan erkâna bir gönderme olarak okunabilir. Mihrimah Camii’nin yanı başındaki evlerinden bahseden Hayri İrdal, çocukluğunda camiye ne surette ve ne amaçla zarar verdiğini “ (...) *camiin şurasından burasından aşırduğım kurşun parçalarını leblebiciye satarak tedarik ettiğim Karagöz takımım ...*” (SAE: 23-24) cümlesiyle açıklar. İrdal’ın çocukluğundan başlayarak camiye talan edişi manidardır. Camiin değersizleşmesinin İrdal’ın yaşadığı para sıkıntısı neticesinde parmaklığını söküp satmasından öncesine dayandığını gösterir. Burada İrdal’ın şahsında bir nesil itham edilmektedir. Özellikle modern yapılanmanın fikir babaları ve uygulayıcıları Tanpınar’ın hedefindedir:

*Tanzimat ricali belediye ve imar işlerinden biraz anlasalardı, her şey altüst olmadan, borçla harçla olsa da, bize nisbeten tanzim edilmiş bir İstanbul bırakırlar, birkaç cadde açarlar, şehrin bazı semtlerini düzenlerlerdi. Fakat şehircilikten anlamıyorlardı. Rumeli şimendifer yolunu Saray bahçesinden geçirmeleri bunu gayet iyi gösterir. İstanbul’un en güzel, en göze çarpan tarafını böylece feda etmişlerdi (YG: 186).*

Hesapsızlığın ve programsızlığın, çalışmalarının fikrî alt yapısının olmayışının, herhangi bir köke dayanmayışının olumsuz etkileridir bunlar. Tanpınar 2 Nisan 1961’de günlüğüne şu cümleleri yazar: “*Okmeydanı bile dolmuş. İstanbul ancak yüz senede şehir olabilir artık. Yazık güzelim şehre*” (G: 269). Tanpınar’ın şehircilikte ilerlemeye dair iyimserliği ne yazık ki gerçekleşmeyecektir. Elli yedi yıl sonra günümüzde şehircilik bağlamında içinden çıkılamayacak bir hale gelen İstanbul’un sorunları artarak devam etmektedir. Tanpınar kendi zamanında ilk örneklerinin çıkmaya başladığı yeni tarz binaların niteliklerini ve hoşnutsuzluğu şöyle dile getirir:

*Rastgele, medeniyetin emrindedir; onun vasıtalarını, imkânlarını ve bazan en yenide, yeninin yenisinde ısrar etmek şartıyla kullanır. Rastgelenin ardında kendi mekteplerimiz, münevver yetiştirme müesseselerimiz, aydınlarımız vardır. O konforu sever, mizansenden hoşlanır, paralıdır, hattâ bir*

*bakıma zevk sahibidir; hesaplarını, menfaatlerini, keyfini iyi bilir. Balkonun, taraçanın, çiçeğin, kırmızı örtülü tentenin, yaz öğlesi rahavetiyle kış ürpermesinin tadlarını çıkarmak ister. Tıpkı sinemalarda ve renkli magazinlerde olduğu gibi ömrünün-kendisinden ziyade-başkaları için bir röprezantasyon olmasını, görülmeyi ve hayâl olarak zihinde saklanılmayı ister. Bilmem, son zamanlarda memleketimizi saran ve zevkimizi, yaşayış şeklimizi altüst eden, İstanbul'un bazı semtlerine eski bir şehirden ziyade bir nevi mimarî tecrübeler memleketi manzarasını veren moda binalardan bahsettiğimi anladınız mı? İstanbul'un gerçekten başka hiçbir yerde bulunmayan sürpriz peyzajları, adeta sokak ve ev haline gelmiş ruh haleti denebilecek sanatkâr ve asil köşeleri birbiri ardınca kaybolurken, beri tarafta bir zevk buhranından başka bir şey olmayan bu yenilik hevesi gittikçe artıyor (YG: 191).*

Tanpınar mimarî anlayışta köksüzlüğü, belirli bir üsluba bağlı olmamayı 'rastgele' kelimesiyle oldukça nazik bir dille ifade eder. Tanpınar, yüz yıl içinde 'rastgele'lerden kurtulmasını umduğu şehrin elli yıl içinde rastgelenin rastgelesine teslim edileceğini bilemezdi.

Tanpınar, günlüklerinde Edirnekapı'daki bakımsız bir Tekfur Sarayı'ndan bahseder. Ona göre Saray çok kıymetli bir mimarîye ve tarihe sahip olmasına rağmen yıkık ve bakımsız kalmıştır. Tekfur Sarayı'nın muhteşem bir mimarîsi olduğunu ifade eden Tanpınar, bakımsızlığından yakınır:

*Sarayın iki cephesi de harikulade güzel duruyor. Asırlar bütün etrafı yıkmış. Belli ki Osmanlılar bu sarayı ihmal etmişler, fakat cepheler ve structure bir tarafından kalmış. Aslı bulmak çok güç. Daha sarayın etrafında dolaşırken mahallenin çocukları meydana çıktılar. Bizimle beraber diler ve bize yardım ediyorlardı. Hiçbir Bizans âlimi onlar kadar bu işi bilemezdi. Tekfur Sarayı adında yanılmıyorsam İtalyan saraylarıyla (bilhassa Floransa) aynı karakteri taşıyor, fronton, sütun ve pilastre bulunmamasına rağmen aynı ufuk hâkim. Strozzi sarayı. Bittabi avlu mevcut değil. Kalmamış yahut... hulasa bilmiyorum (G: 262).*

Tekfur Sarayı'nın bakımsızlığı da İstanbul'un tarihî kimliği açısından bir kayıptır. Uzun süre Bizans'a ev sahipliği yapan İstanbul'un tarihindeki bu çeşitlilik yadsınamaz. Tanpınar, Tekfur Sarayı'na da İstanbul'un kimliğine ait bir yapı olarak bakar ve sahip çıkılması gerektiğini düşünür.

### 3.1.3. Şehre Yapılan Suni Müdahaleler

Yıkarak yapma, bilhassa modernleşen Türkiye'de şehircilik sorunlarının temelindeki anlayıştır. Her yıkılan yapı ile ait olduğu dönemin tarihinin somut göstergesi de yıkılır. Bu döngü devam ettikçe tarihî çehresinden silinmiş, kökleri saklanmış bir şehir ortaya çıkmaktadır. 1947'de Adalet Sarayı yapımı için 16. yüzyıldan kalma İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılması gündeme geldiğinde Tanpınar, on altıncı asır Türkiye'sinin bütün sihrine sahip olan binanın yıkımını "böyle bir binayı ortadan kaldırmak, bütün bu hatıraların üzerinden sünger geçirmekten başka bir şey midir? " (YG: 197) sözleriyle değerlendirir. Ona göre bu sarayın geleneği Kanunî devrine aittir ve sarayın yıkımı ile onca tarih hatırasının yıkımı demektir.

Yahya Kemal'in ifadesiyle “*kör kazma Türk İstanbul'un bir uzvunu daha kır[maktadır] ”* (2014: 127). Eski mimarî yapılar, döneminin mimarî üslubunu taşıdığı gibi aynı zamanda bir hatıralar yığınınını da çehresinde barındırır. Tanpınar, bir binanın yıkımına ancak yerine daha iyisinin yapılmasıyla müsaade edilebilir, demektedir. Devri geçmiş olan bir eserin ‘daha iyisi’ni yapmak ise imkân dışıdır. Muayyen bir devrin mahsulü bir eser sadece mimarî üstünlüğü ile değil tarihîliği ile de değerlendirilmelidir. Onun tarihîliğinin daha iyisi yapılamayacağından eski eserlerin yerine daha iyisini koymak mümkün değildir. “*Uzamin temel niteliği sürekliliktir*” (Bergson, 2007: 145) savından hareketle yapıların devamlılığının kendi varlıksal bütünlüğünün tamamlanması adına önem arz ettiği sonucuna varılabilir. Mimarî yapılar varlıklarıyla zamanı da taşırlar. Kendi zamanlarını yüzyıllar sonrasına aktarabilmeleri ile nesiller arası köprü vazifesi görürler. Mimarî yapılar devriyle birlikte bir medeniyeti ve hafızayı da aktarır. Eski yapıları ve teşekkülleri yok etmek medeniyetin de bir parçasını yok etmek demektir. Şehri taşıdığı değerler anlamıyla bozmak onu parçalamaktır. Tanpınar, Boğaziçi'nin yıpratılmasının şehri zevk bakımından ölüme sürüklediğini söyler.

*Şehrin en güzel tarafları amelî hayatta, iyi kurulmuş iktisadî bir makine içinde büyük hiçbir kıymeti olmayan bazı kolaylıklara çarçabuk feda ediliyor. (...) Bugün Boğaziçi'nin en güzel yerleri kömürlüktür. (...)Boğaziçi'nde kömür deposu, Haliç'te mezbaha kadar ağır ve hazin şeydir. Birisi şehrin sıhhatiyle, öbürü sıhhat kadar lüzumlu olan zevkiyle oynuyor (YG: 193).*

Buradaki temel sorun kayıtsızlıktır, dikkatsizliktir, bilgisizliktir. Özenti ile yapılan fakat başka prensibi olmayan yapıların doldurduğu bir İstanbul, yeni bir üslup kazanmadan eski üslubunu kaybetme noktasına gelir. Tanpınar, İstanbul'un başındaki bu olumsuzluğu Flaubert'in bir romanına benzeterek açıklar:

*Flaubert'in Bouvard ve Pécuchet adlı bir romanı vardır. Bu iki bekâr dost, günün birinde ellerine geçen mühimce bir serveti, öğretici halk kitaplarındaki şeylerin tatbiki uğrunda tüketirler. Çiftlik alırlar, o kitaplardaki gibi ziraat yapmaya başlarlar. Arı üretirler, meyvecilik yaparlar ve sonunda tam bir iflasla – tabii hissi macera da karışır – tecrübeyi kaparlar.*

*İstanbul yavaş yavaş Flaubert'in iyi niyet sahibi kahramanlarına benzemeye başladı. Dışarı memleketlerde çıkan magazinlerdeki bütün mimarî plânları, şahsî fantezilerle tatbik ediliyor. Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tablalı şamdan, sefer tasi, dışçı etajeri, çocuk oynacağı kılıklı evler, Çin pagoduna veya Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye benzemeyen apartmanlar, bir arsanın mantık dışı hendeselerini veya hendesesizliğini behemehâl ve sonuna kadar istismar için her türlü nispet fikrinin dışına çıkmış sekiz, dokuz dilli acayip dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı (YG: 191).*

Tanpınar, İstanbul'da bu kötüye doğru giden, köksüz, amaçsız, pespaye yapılaşma karşısında ciddi anlamda müteessirdir. Bir hevesin kurbanı olarak İstanbul'un ehil olmayan insanların elinde heba olduğunu, iflas ettiğini düşünmektedir. Yapılaşmanın dengesizliği, temelsizliği ve amaçsızlığına vurgu yapan Tanpınar, İstanbul'un ucuz ve taklit bir çehreye bürünmesi

tehlikesini kasteder. Tanpınar'a göre bu tehlike Tanzimat'tan beri vardır. Hatta Aziz Mahmut Hüdayi külliyesinin yeniden inşasında bu tehlikeli duruma düşülmüştür. Ona göre:

*Üsküdar Doğanlılar'ın biraz altındaki Aziz Mahmud Hüdayi külliyesi Tanzimat mimarisinin zevksizliğine en büyük misaldir. Kış bahçesi kılıklı camekânlarıyla, karşısındaki kadim eserler müzesi taklidi bina ile Bursalı Üftade'nin müridi, Aziz Mahmud Efendi'nin ne münasebeti vardır? Bu binalar ikinci imparatorluk devrinin o meşhur arması gibi her ruh ve mânaya yabancı kalıplardır (BŞ: 48).*

Tanpınar, yangından sonra yeniden inşa edilen külliye'nin mimarîsinin Aziz Mahmut Hüdayi'nin ruhuna uygun düşmediğini ifade eder. 16. yüzyılın “hükümdar kadar nüfuzlu olan manevî saltanatı Aziz Mahmut Hüdayi Efendi” (BŞ: 48) için yapılacak külliye 16. yüzyılın ve Aziz Mahmut Hüdayi'nin manevî ağırlığına uygun olmalıdır. İstanbul gibi asırların tarihini taşıyan bir şehre eklenecek her yapı için onun genel dokusunun gözetilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde eski hüviyetini kaybedecek olan şehir yeni bir anlam da yüklenemeyecektir.

Tanpınar, “İstanbul'un İmarı” yazısında, şehri diriltmek adına “*eski çağlardan kalma en kötü miras olan kayıtsızlığı[n], bu güzeller güzeli şehrin işlerinde*” (YG: 194) kökünden bırakılması gerektiğini ifade eder. Yapılara ve şehrin çehresine dikkat etme ve değer verme zamanı gelmiştir artık. Zira artık zaman eskinin lehine değil aleyhine işlemektedir. Eski olana zaman geçtikçe zamanı üzerinde biriktirerek değerlenen yapılar yerine yeninin yapılmasına engel teşkil eden kalabalık gözüyle bakılmaya başlanmıştır. *Aydaki Kadın* romanında eski yapıları yıkma suretiyle yeniyi kurma zihniyetinin örneği sergilenir. Tanpınar, *Aydaki Kadın*'da romanın vaka zamanı olan 1950'li yılların imar politikasını da eleştirir. Hatta doğrudan bu politikanın failini işaret eder. Ona göre dönemin başbakanı Adnan Menderes divanece imar faaliyeti yapmaktadır. Romanda başkarakter Selim “*bu imar işlerimize ne dersiniz?*” sorusuna “*düpedüz delilik*” (AK: 196) diye cevap verir. Adnan Menderes'in bizzat katıldığı çalışmalar “*dün Boğaziçi'ndeymiş. Küçük bir motorda, bütün maiyetiyle beraber tabii. İkide bir ayağa kalkıp yıkılacak yalıları gösteriyormuş. Sonuna doğru hiç oturmamış*” (AK: 196) cümleleriyle ifade edilir. Suat, “*ben kendim gördüm. Ayaktaydı ve eliyle işaretler yaparak konuşuyordu. Beylerbeyi'ndeydi. Eğer işaretlere bakarsak cami bile gidebilir*” (AK: 196) ifadelerinden sonra Adnan Menderes'i Hitler'e benzeter. Hitler'in II. Dünya Savaşı'nda işgal ettiği şehirleri yıkma politikası bilinmektedir. Romanda, Adnan Menderes de imar faaliyeti adı altında bir yıkım savaşçısı gibi şehri alt üst etmektedir. Nitekim Adnan Menderes'in imar faaliyetleri neticesinde, o dönemde birçok cami hakkında yıkım kararı verilmiş ve bu kararlar uygulanmıştır. Yıkarak yapmanın yalnızca Menderes dönemine has bir politika olduğunu söylemek çok keskin bir ifade olur. Batılılaşma ile başlayan bu tavır gücünü giderek artırmış, Demokrat Parti döneminde ise zirve noktasına ulaşmıştır. Bu konu ile ilgili

M. Şevket Eygi *Yakın Tarihimize Cami Kiyımı* adında bir eser kaleme almış ve Cumhuriyet’le başlayan tahribatı eserinde işlemiştir. Yıkılan camiler meselesini dinî bir taarruz algısı ile ele almayan Eygi “*dünyada bütün milletler, vatanlarını yani varoluş mekanlarının üzerindeki tarihi ecdat eserlerini titizlikle, hassasiyetle, kıskançlıkla korurlar, ayakta tutarlar. (...) Bizde ise (...) on bine yakın tarihî, mimarî, sanat kıymeti olan bina ve eser yok edilmiştir*” (Eygi, 2003: 11) sözlerinin devamında yıkılan camilerin yanında kitabelerin, hatların, eski halıların, örtülerin, evrakların, türbelerin, çinilerin, kabristanların ve müze eserlerinin tahribatından da bahseder. Romanda Adnan Menderes’in şahsında eleştirilen imar konusundaki açgözlülük günümüzün inşaat sektörünün temelindeki duyguyla eşdeğerdir. Bu açgözlülük, tahrip ederek inşa etmeyi doğuran esas sebeptir. Ağaçlar da şehirdeki doğal ve tarihî yapıya uygulanan yıkımdan nasibini almaktadır. Daha fazla yapı alanına yer açmak adına ağaçların yok edilmesi yalnızca doğal bir yapıya uygulanan kıyım değildir. Bir ağaçla birlikte; hayat üslubu, his dünyası, şehrin hüviyeti de kaybolur. Tanpınar *Beş Şehir*’de, İstanbul’un gittikçe ağaçsız kaldığından yakındıktan sonra ağacın şehirdeki önemine dair şunları söyler:

*Bu hâl[ağaçların yok edilmesi] aramızdan şu veya bu âdetin, geleneğin kaybolmasına benzemez. Gelenekler arkasından başkaları geldiği için veya kendilerine ihtiyaç kalmadığı için giderler. Fakat asırlık bir ağacın gitmesi başka şeydir. Yerine bir başkası dikilse bile o manzarayı alabilmesi için zaman ister. Alsa da evvelkisi, babalarımızın altında oturdukları zaman kutladığı ağaç olamaz...*

*Bir ağacın ölümü, büyük bir mimarî eserin kaybı gibi bir şeydir. Ne çare ki biz bir asırdan beri, hattâ biraz daha fazla, ikisine de alıştık. Gözümüzün önünde şaheserler birbiri ardınca suya düşmüş kaya tuzu gibi eriyor, kül, toprak yığını oluyor (BŞ: 53).*

Ağaçlar ve eski mimarî eserlerin yok edilmesi; geçmişle, kökle ve toprakla bağın koparılması anlamına gelmektedir. Hem doğayla hem tarihle bağlarını koparan bir toplum suni bir oluşum haline gelir. Tanpınar, buna örnek olarak İstanbul’un Beyoğlu semtini verir: “*Üsküdar’ın ikinci bir Beyoğlu gibi ağaçsız, ufuksuz, millî karakersiz inkişafına bir gün yol verilirse asıl İstanbul ve kendi zevkimiz gerçekten ezilir*” (YG: 188). Ağaç, şehre millî bir değer katan doğa unsurudur. Her şehrin hayat tarzına, tarihî geçmişine ve coğrafi koşullarına uygun ağaç sembolleri vardır. Bunları yitirmek, korumamak şehir kimliğinin aşama aşama törpülenmesi demektir.

#### **3.1.4. Bürokrasi**

Tanpınar’ın modernleşen şehirde eleştirdiği noktalardan birisi de bürokrasidir. Modern şehrin olmazsa olmazı bürokrasi, şehir halkını daha teknik ve dışsal bir güce bağlar. Weber, “*büyük modern devletin bürokratik bir temele kesin biçimde dayandığı açıktır*” (2012: 337)

demektedir. Weber'in tanımında da belirtildiği gibi (Weber, 2012: 323-325) bürokrasi, işlevselliğe dayalı yoğun teknik kurallara dayanır. Bürokrasi geleneksel şehrin, doğaçlama ve munis tavrına zıttır. Bürokraside belirlenmişlik ve işleyiş esastır. Bürokrasi, aksamaya, duygusallığa ve kişiselliğe tamamen kapalı bir modern kurumdur. Bireyleri de birer kural ve sistem bütünü haline getiren yönüyle bürokrasi, insanî olandan oldukça uzaktır. Modern birey “*bu kurumlarda, birer isim, numara, marka haline gelir*” (Aytaç 2005: 320). Birey bürokratik kurumlarda yalnızca bir araçtır. Hesaplanabilirlik ve kurallar bütünü üzerine inşa edilen bürokratik kurumlar sürprizlere kapalıdır. Sürpriz, beklenmedik olan bürokrasi için hata anlamına gelir. Statiklik bürokratik yönetimin talep ettiği hayat biçimidir. Oysa geleneksel şehirler, sürprizleri ve beklenmedik olayları karşılamaya hazır oluşuyla daima dinamiktir. Geleneksel şehirlerde zorunluluklar genel toplumsal kabulün bir neticesidir, bürokrasi gibi bir dış etkenin değil. Bürokrasi içsel bir kontrol mekanizmasının yerine girift ve denetime bağlı bir kontrol sistemine dayanır. “*Hassaslık, hız açıklık, dosya bilgisi, devamlılık, gizlilik, birlik, katı bağlılık, anlaşmazlığın, materyallerin ve kişisel giderlerin düşürülmesi*” (Weber, 2012: 340) bürokratik yönetimlerde en üst düzeydedir.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün neredeyse tamamında ironik bir dille bürokrasi üzerinden modern şehir eleştirisi yapar. SAE'de ironinin hedef aldığı nokta bürokrasi ve devlet kurumlarıdır. Romanda hayatın en doğal parçalarından biri olan ölüm hadisesinin bürokrasinin elinde nasıl çetrefilleştiğinin ironisi yapılır. Abdüselam Bey'in ölümüyle birçok “*resmi muamele zarureti ortaya*” (SAE: 88) çıkar. Abdüselam Bey'in ev içinde yaptığı küçük bir şaka işlerin karışmasına sebebiyet veren bir delil olur. Abdüselam Bey'in, Hayri İrdal'ın kızı Zehra'ya ‘valide’ diye seslenmesi ve küçük Zehra'yı da kendine ‘oğlum’ demesine alıştırması bütün bürokratik karmaşanın sebebidir. Vereseler ile birlikte Abdüselam Bey'in miras meselesi içinden çıkılmaz bir hal alır. Hayri İrdal'ın Sabri Bey'e uydurma bir elmadan bahsetmesiyle sonu gelmeyen davalar süreci yeniden alevlenir (SAE: 91, 93). Elması duyan Abdüselam Bey'in alacaklıları mahkemeye başvurur ve böylece Hayri İrdal da olmayan elmanın davasına dâhil olur. İrdal'ın daire arkadaşı Sabri Bey'in mahkeme sürecindeki ifadelerinin dağılmasını Tanpınar, “*ifadeleri zeytinyağı lekesi gibi genişliyor, büyüyordu*” (SAE: 93) cümlesiyle ifade eder. Bu cümle bürokrasinin özetidir. Herhangi bir iş vesilesiyle bir kez bürokrasinin içine giren kişi sürekli büyüyen ve zorlaşan bir yığın prosedürle karşılaşmaktadır. Bürokrasilerde “*fahri düzenlemeler idari işi ikincil bir etkinlik durumuna getirir*” (Weber, 2012: 340). Bürokraside işlerin karışması ve çıkmaza girmesi ise an meselesidir. Onca gayret ve koşturma neticesinde memurların bütün işleri aksatan sorunu



kişinin dikkatsizliğine ve ondan kaynaklanan eksikliklere bağlamaları ise olası durumlardan biridir. Yine bürokratik ciddiyetin yanlış anlamaları neticesinde İrdal kliniğe yatırılır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın rüya görememesi gibi irade dışı bir etkinliği dahi onun sorumluluğuna bağlar: *“Beni babasını beğenmeyen, her rast geldiği yerde kendisine baba arayan insanların görmesi icap eden rüyaları görmemekle itham ediyordu”* (SAE: 114). Hayri İrdal, çözüm bekleyen kişidir doktor ise çözecek kişi. Fakat doktorun oluşturduğu daraltıcı çemberle çözümsüzlüğün sebebi bir anda Hayri İrdal olur. Zira İrdal, doktorun yorumlayarak çözüme ulaşacağı rüyayı bir türlü görememektedir. Doktor, İrdal'a bürokrasinin hesaplanabilirliğine dayanarak görülecek rüyalar listesi verir: *“Size bu hafta görmeniz lâzım gelen rüyaların listesini veriyorum”* (SAE: 115). Aslında doktorun peşinde olduğu şey de Hayri İrdal'ın sorununun çözümü değildir. Kişisel hedeflerine ulaşmak için İrdal'ı bir basamak olarak kullanmaktadır. Hayri İrdal'ın yolu zaruri olarak Doktor Ramiz'le kesişmiştir. İrdal, hastaneden çıkmak için de onun raporuna muhtaçtır. Fakat Doktor Ramiz, İrdal'ı kısıpaca alarak kendi projelerini onun üzerinde uygular. Bu faaliyetlerin İrdal'ın beklediği raporla bir alakası yoktur. Zamanla doktor, İrdal'ın rapor işini de tamamen unuttur: *“Doktor Ramiz'in, önünde açılan yeni etüt sahaları uğrunda hakkımda vereceği raporu tamamiyle unuttuğu ve belki de en mucizeli şekilde iyileştigiime karar verdiği bugünlerden birinde beraatime daha doğrusu dâva dışı kalmama karar vermişti”* (SAE: 119). İrdal hasta değildir, haliyle iyileşmemiştir de. Bürokrasinin mantığı bu mevzuya da yansımıştır: İşleri zora sokmak ve çözümünü olabildiğince dolandırmak. Bürokratik aşamalarda zamanla esas olan iş, yerini tali sorunlara bırakır. Nitekim Ramiz, İrdal'ın beklediği raporu altı hafta geçmiş olmasına rağmen vermeyecektir: *“Eşyayı benimle beraber hazırladı. Eve kadar otomobille beraber gelmekte ısrar etti. Ne kadar iyi insandı! Şu anda benden fazla sevindiğine hiç şüphe edilemezdi. Buna rağmen altı hafta yerinden kımuldamamış, bir türlü başından beri vaat ettiği öbür raporu vermemiştii”* (SAE: 123). Bu sorunlarla uğraşmak esas işi neticelendirmekten daha zor olur. Bürokratik kurumlar sorunları kendi içinden türeyen ve bu sorunları çözmek için kurulan sayısız birimden oluşur. İhtiyaç ve gereklilik odaklı bir kurulum politikası yerine ihtiyacı sonradan oluşturan prosedür merkezli bir misyon geliştirilir. Prosedürlere uymak işin çözümünden öne geçmiş olur. Bu kavramlar, devamında protokolü getirir. Prosedürler ve protokoller, esas işten daha mühim addedilir ve uygulamalar bu anlayış doğrultusunda geliştirilir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü de bu fikir üzerine kurulmuştur.

Doktor Ramiz'in açtığı Psikanaliz Cemiyeti ve İspritizma Cemiyeti de içi boş, amaçsız ve gereksiz kurumlardır. Bunlar hiçbir amaca hizmet etmeyen yalnızca oyalanma ve toplanma

vazifesinin ifa edildiği, hayattan ciddi bir beklentisi olmayan zengin ve amaçsız sosyetenin rağbet ettiği mekânlardır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kadrosunun çoğunu da bu cemiyetlerdeki kişiler oluşturacaktır.

Romanda Hayri İrdal'ın Cemal Bey'in şirketinde geçirdiği ilk gün manidardır. Zil seslerine koşan bir hizmetkârken onun çaldığı zile koşacak hizmetkârları bulunan bir konuma gelen Hayri İrdal, bu avantajı ilk gün lüzumunun dışında 'civıklaş'ana kadar kullanacaktır:

*İlk gün üst üste sekiz defa aynı hademeyi çağırdım. Birinde havayı sordum, ikincisinde saati; üçüncüsünde paltomu tutup giydirmesini, dördüncüsünde çıkarmama yardım etmesini istedim; beşincisinde adını öğrendim... Vâkıa sonunda iş biraz civıklaştı. Altıncısında cigara ikram ederek karşıma oturmuş, yedincisinde kalkıp gitmesini, sekizincisini tekrar gelmesi için çalmıştım (s.171-172).*

Tanpınar'ın, İrdal'ın bu abes davranışıyla ironik bir dille eleştirdiği tutum çoğu kurumda görülen ve hak olarak addedilen tavırlardır. Hayri İrdal bu tavrıyla 'sıraya' girdiğini düşünmektedir. O, mevki kazanmak için sıraya girmiştir. Zira "modern memur, ister özel ofiste olsun isterse devlet dairesinde, yönetilenlere karşı her zaman belirgin biçimde yüceltilmiş bir sosyal saygı için mücadele eder ve genellikle de buna ulaşır" (Weber, 2012: 326).

Romanda bürokrasinin işleyişi Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ilk kurulduğu zamanda belediye başkanının kurumu gezmeye gelişinde ironik bir tarzda tasvir edilir. Belediye başkanı yanında yardımcısıyla enstitüyü incelemeye geldiğinde kısa işleri uzatmasını, basit işleri önemli gibi göstermesini iyi bilmektedir:

*Gezilecek ne vardı? Bizim odadan Halit Beyin odasına geçilecekti, o kadar. Fakat tecrübeli adamlar başka türlü oluyor. Belediye reisi bulunduğu yerle öteki odanın arasındaki birkaç adımı yarım saatlik bir mesafe yapmasını iyi biliyordu. Dip duvardaki içi boş etajerlere, dosya dolabına, fiş dolaplarına, masaların üzerinde ayniyattan alındığı gibi duran büyük, siyah ciltli defterlere, henüz kılıflarından çıkmamış daktilo makinalarına, uzun ve fâsılasız gece çalışmalarını vaat eden ampulsuz masa lambamıza, perdelere dikkatle, teker teker ve tekrar tekrar baktı. Sonra bir eli öbür odaya açılan kapının topuzunda tekrar döndü ve bir daha odayı gözden geçirdi. Meğer ne kadar yanılıyormuşum? Bu cins gezme ve görmeler için ne öyle gezilecek geniş mesafeye, ne de görülecek şeye ihtiyaç varmış. Esas olan sizin bu kararı vermenizmiş (SAE: 230).*

Bu ironik eleştiri bütün kurumların işleyiş şekline yapılmıştır. İcap ettiğinde -ki bu da oldukça keyfi bir durumdur- beş dakikalık iş, kitabına uydurularak yarım saate hatta belki birkaç güne çıkabilmektedir. Doktor Ramiz'in Hayri İrdal için gerekli olan raporu altı hafta gibi uzun bir süreye yayması gibi. Gerçekliği ve gerekliliği tartışılır onca kurum içinde Saatleri Ayarlama Enstitüsü kendine yer bulmakta güçlük çekmeyecektir. Zira önemli olan iş ve işlev değil, enstitünün kurulmasından itibaren takip edilen prosedürdür. Prosedür eksiksiz olduğu sürece her kurum devlet içinde kendine yer bulabilmektedir. Halit Ayarcı'nın yaptığı gibi bu

kurumda dahil olan herkese istediğini vermek esastır. Belediye reisine bu kurumun devletin büyümesine katkısı inandırılacaktır, denetçilere işleyişin mükemmelliği anlatılacaktır; çalışanlara ise coşku lazımdır. Esas her zaman usulün gerisinde durmalıdır yoksa kurum var olamayacaktır:

*Demek usul bu idi. Evvelâ muvaffakiyet denen bir şey kabul edilecek, sonra sahibi arayıp bulunacak, o tebrik edilecek, bu sefer o, muvaffakiyetin asıl karşısındakinin olduğunu iddia ederek ona aynıyla devredilecek, öteki çok mânalı bir kelime ile kendi hissesini ayırdıktan sonra yine geriye verecekti. Böylece üzerinde bu kadar devr ü teslim, iade ve tekrar iade muamelesi geçtikten sonra bu muvaffakiyetten artık kim şüphe edebilirdi? Enstitümüzün kurulması bir muvaffakiyetti (s.233).*

Usule ait meseleler bürokratik kurumlarda her daim daha önemli olmuş, esasın önüne geçmiştir. Bu tür kurumlarda ‘lüzum’ kelimesinin altı daha fazla anlamla doldurulabilmektedir. En ufak kalem işleri için ayrı bir memur tahsis edilir. Bu da işlerin uzamasına ve aksamaların çıkmasına sebebiyet verir. Fakat bu durum çözülmesi gereken problem olarak görülmez. Tüm bunlar ‘lüzum’ludur ve bu işin ‘usul’ü budur. İşin esasının henüz ne olduğu ve işlevinin ne olacağı bilinmezken Saatleri Ayarlama Enstitüsü müdür, müdür yardımcıları ve diğer çalışanlarla dolmuştur bile: “*Bir müdürümüz, bir müdür yardımcımız var. Ayrıca neşriyat müdürüne, bir kalem şefine, bir muamelât ve daire müdürüne muhtacız*” (SAE: 234). Halit Ayarcı’nın saydığı bu kadro en temel çekirdek kadrodur. Bu birimler zamanla katlanarak gitmektedir.

Halit Ayarcı’nın personel seçimindeki tercihi kurumlardaki kayırmacılığın bir ironisidir. Ayarcı’ya göre Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki memurlar Ayarcı ve İrdal’ın akraba ve yakınlarından oluşmalıdır. Memur seçiminde bilhassa bu yol tercih edilmelidir. Ona göre güvenilirlik ve çalışkanlık açısından bu yöntem çok önemlidir. Zira Ayarcı’nın mantığına göre tanımadıkları kişi aralarına girmiş olmayacak ve herkes minnet altında olacağı için işini iyi yapmaya gayret gösterecektir. “*Böylelikle her nevi dedikoduyu önlemiş olaca[klardır]*” (SAE: 237). Memurları kendilerinin yetiştireceğini iddia eden Ayarcı, bu işte istihdam edilecek olan tüm personelin liyakatsiz ve mütehassıs olmadığını itirafla birlikte bunun olumlu bir şey olduğuna dair ikna edicidir. İşler başladığında ise Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde her iş tersinden yapılır. Önce istatistik tabloları ve grafikleri yapılır sonra araştırma yapılır. Yahut o da yapılmaz. Halit Ayarcı, ‘olması gereken’ yöntemin “*müthiş zaman ye[diğini]*” (SAE: 241) söyler. Romanda abes olarak yansıtılan bu anlayış esasen tüm memur zihniyetine yöneltmiş ironik eleştiridir. Önceden çizilmiş bir tablonun anlamı “*şimdi ben bu sütunun fonksiyonunu bulmak zorundayım*” (SAE: 241) denerek sonradan icat edilir Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde. Bürokraside uygulamalar vardır fakat çoğunlukla anlamı

sonradan doldurulmuş bir zorunluluklar silsilesinden meydana gelen şeylerdir bunlar. Hayri İrdal'ın "bir de işimizi bilsek" sorusuna "saatleri ayarlayacağız" cevabını veren Ayarcı saatleri ayarlama işinin bu kadar kalabalık teşkilatla nasıl yapılacağını en kısa şekilde özetler: "*Herkes kendisine, tâyin olunduğu vazifenin adından bir iş çıkaracak*" (SAE: 266). Bu şekilde sonradan türetilen işler ortaya çıkmış olacak ve göstermelik bir koşturma ve işleyiş meydana gelecektir. Enstitüde saatlerin ayarlanması işi yapılana kadar bir yığın angarya iş yapılmış olacaktır. "*Merton, modern bürokrasilerin pek çok açıdan işlevsel olmadığını, hatta örgütsel amaçlara ulaşmayı engelleyecek işlev bozucu (dysfunctional) niteliklere sahip olduklarını ileri sürer*" (Aytaç 2005: 328). Birbirini çoğaltan birimler ve bu birimlerin evrak işleri esas olan işin yapılmasında engel teşkil eder. Fakat kurumlardaki 'usul' budur. Enstitünün ardından kurulan ayar istasyonları, Saat Severler Cemiyeti, Saatleme Bankası gibi birimler işleri çoğaltmak ve angaryayı artırmanın dışında işe katkısı olmayan kuruluşlardır. Kişiye göre birim açan Saatleri Ayarlama Enstitüsü, yozlaşmış devlet kurumlarının ironik özetidir. Tembel Asaf Bey için, 'Tamamlama bürosu' adıyla tembellik ofisi açılır. İki kâtip daha istihdam edilerek ona iş geciktirme vazifesi verilir (SAE: 313).

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, yeni enstitü binasının planının çizilmesi için görevlendirildiğinde yeni binayı içten ve dıştan saate benzetmek için masa başına oturur. İrdal ne mimardır ne de daha önce bir imar planı çizmiştir. Fakat o bu işi yapmaya azmeder. Binayı içten ve dıştan saate benzetme kaygısı, bina imarında gereğinden fazla alan ve malzeme kullanımına sebebiyet veriyor olsa da bu göz ardı edilir ve binanın saate benzerliği daha fazla önemsenir. Hayri İrdal, bu meselede ortaya çıkan abes durumları şöyle ifade eder: "*Nasıl kendimize iş bulmak için bu enstitüyü kurduysak bu üst salonu da öylece, holün büyüklüğünün zarurî kıldığı, dört sütuna iş bulmak için yapacaktık*" (SAE: 352). İrdal'ın baskı ve takıntılar neticesinde ortaya çıkardığı yeni enstitü binasının planında "*on, on iki salon ve kırk kadar oda*" (SAE: 357) vardır. Bu salonların ve odaların işlevi ya da gerekliliği düşünülmesi gereken ikinci mesele olarak görülür. Ayarcı'nın oda bakımından kalabalık bu binaya getirdiği açıklama yine bürokratik fikir yapısının çözüm önerisidir: "*Nasıl bir memuriyet adı kendi fonksiyonunu yaratırsa, bizimki gibi bir enstitüde boş bir oda ve salon kendi fonksiyonunu yaratır*" (SAE: 358). Mimarînin ciddiyeti, estetiği, üslubu tamamen göz ardı edilerek yapılması planlanan enstitü binası, dönemin devlet kurumu yapılarının ironisidir. Ehil kişilere verilmemiş, mimarî bir üslubu olmayan, labirentsi bir özellik taşıyan bu binanın teması saat olsa da manası olmayan bir görünümü vardır.

Modern devlet yapısında resmi kurumlar şehir düzeninin temelindeki işleyiş mekanizmalarıdır. Bürokrasi bu kurumların kurallar çerçevesini oluşturmaktadır. Tdk'da bürokrasi “1. Bir toplumda tabandan yukarıya doğru çıktıkça daralan bir yapı içinde örgütlenmiş olan, genel kural ve ilkelere göre çalışan profesyonel atanmış görevliler topluluğu. 2. Devlet idaresinde bir işi yapabilmek için alınması gereken izin, onay, imza ve uyulması gereken kurallar” olarak tanımlanır. Tdk, bu iki anlamın devamında bürokrasi için üçüncü bir anlam daha ekler: “3. Devletle ilgili işlerin yürütülmesinde gereksiz kural ve işlemler, kırtasiyecilik”. Bürokrasinin günlük hayatın geniş bir alanını kapladığı yerlerde kişiler sürekli bir uğraş ve kısıkaç içindedirler. Bürokrasi, mantıksız bir yığın kurallarla çevrelenmiş, hareket imkânı bırakılmamış bir hayat tarzı ortaya çıkarır. Modern bürokrasinin içinde bireyler, mutsuz ve tatminsiz hissetmektedirler. “Bireyler ‘yaparak ve yaratarak’ kendilerini ifade edemiyorlarsa ya da yaratıcılıklarının yankısını dış dünyada duyumsayamıyorlarsa ifade sorunları, tatminsizlik dolayısıyla depresyon içine girerler” (Aytaç, 2005: 323). Bu ruh hali içinde şehirli insan artık stres ile anılır olur. Bürokrasi şehrin ruhuna öldürücü darbeler vurmaktadır. Çünkü sürekli koşturmak ve iş halletmek peşinde olan insan, yaşadığı mekânla bütünleşmekte sıkıntı yaşar. Sürekli uzayan ve zorlaşan işlerin mekânı olarak görülmeye başlayan şehirler; estetiğini, ruhunu ve tarihini yitirir. Kurumsal binaların iç ve dış yapısının modern mimarî üsluba sahip olması, şehrin en soğuk ve biçimsiz yapıları olmaları şehirlerin çehresini bozmakta ve anlamsızlaştırmaktadır. Bürokrasinin kişiyi topluma yabancılaştırmasının yanı sıra bürokratik kurumlar şehirleri de özüne yabancılaştırmaktadır. Tanpınar, *Saatleri Ayaralama Enstitüsü*'nde kurumları ve işleyişi eleştirirken aynı zamanda bu yapıların toplumsal etkilerini de yansıtmış olur. Romanın başkarakteri Hayri İrdal boşluktur, onun sahip olduğu toplumsal bir kimliği ve aidiyet hissettiği bir oluşum yoktur. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün bünyesine dâhil olan herkes aynı durumdadır. İrdal “onlar da benim gibiydi” (SAE: 360) diyerek herkesin bir arayış ve boşluk içinde olduğunu tespit eder. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün her türlü abes ve absürt uygulamasını doğal karşılayan bu ekip, Saat Evleri projesinde mesele kendi evlerine gelince bir anda korumacı bir tavır takınır:

*Gariptir ki bu parlak muvaffakiyete rağmen, Saat Evleri'ni yaptırmağa başladığımız zaman bütün mahalle için yapılacak planların tarafımdan yapılmasını Halit Ayarcı teklif eder etmez beni o kadar alkışlayan arkadaşların hiçbiri bu işe razı olmadılar. Enstitünün son derece orijinal olduğunu aylarca iddia eden, bundan son derecede mesut görünen, günde değilse bile haftada hiç olmazsa iki defa inşaat yerine gidip seyredenler, dönüşte tebrik için odamın kapısında birbiriyle itişen en yakın dostlarımız buna itiraz ettiler (SAE: 359).*

Bu ekip sahip olduğu ve emin olduğu tek değeri terk etmek istememektedir. Evin bir kültürü ve değeri vardır. Bu sebeple onlar Saat Evleri projesine Şiddetle karşı çıkmış, kendilerini bu yatırımdan uzak tutmuŐlardır. Böylelikle Şehir acayip bir yapılar topluluğundan kurtulmuş olur.

Tanpınar'ın, modern bürokrasi eleŐtirisinde saat unsurunu kullanması manidardır. Zira *“saat, tam da modernliği temsil eder. Modern öncesindeki durağan hayatın aksine modernlik hayatı bir hesap, kitap ve ölçülebilen bir Şey olarak kurar. (...) Bu saat göndermesi, bürokrasinin kimi zaman rasyonel olmak adına yarattığı absürdün ilnıdır aslında Tanpınar'da”* (Saygılı, 2018: 348). Bürokratik kurumların kuŐattıęı Şehirler, kendilerini kuran tarihî ve estetik değerlerini zamanla yitirir. Zira kurumsal yapılar tekdüze ve kiŐiliksizdir. Geçmişe, kökene ya da kimliğe atıf yapmaz, yapmaktan bizzat kaçınırlar. Hız ve işleve yönelik tasarlanan kurumsal binalar hiçbir mimarî hassasiyet gözetilmeden inşa edilmektedir. Modern mimarînin felsefesi budur. Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier *“nemli olan evin güzelliği değil, işlevselliği[dir]”* (Botton, 2017: 67) demektedir. Bu yapıların bilinçsizce oğaltılması Şehirlerin kiŐilięine zarar verir. Son dönemlerde inşa edilen kurumsal yapıların mimarîsi postmodern anlayışa uygun olarak değiştirilmiş, manasız beton yapıların yerini tasarım yapılar almaya başlamıştır. Kurumların mimarî açıdan Şehre yaptıkları etkinin yanı sıra Şehir hayatını değiştirmesi yönüyle de önem arz eder. Şehirde ve Şehri yaşayan insanların yerine Şehirden geçen, Şehri kullanan insanlar gelir. Kurumlar arası uzayan işinin çözüme kavuşması için koŐturan bir kişinin Şehir kültürü artık bu koŐturmalarından ibaret olur. Şehrin ritmi koŐturan adımların seslerinden oluşur.

### **3.1.5. Yeniliklere Dönük Eleştiri**

Tanpınar'ın yenileşmeye karşı tutumunu olabildiğince dengede tutmaya çalıştığı bilinen bir gerçektir. O, Yahya Kemal'in dile getirdiği imtidat kavramını *“gelişerek değişmek”* olarak yorumlar. Bu köklerden kopmadan yenilenmek anlamına gelmektedir. Tanpınar 'gelişme' ölçüsünü ihtiyaç, toplum ve kişi yapısına uygunluk meselesi üzerinden belirler. Buradan Tanpınar'ın teknolojik gelişmelere açık olduğu sonucu çıkarılabilir. Fakat Tanpınar, teknolojik birer ürün olan ve ihtiyaç bağlamında ciddi bir boşluğu kapatan uçak ile motosiklet hakkında menfi yorumlar yapar. Sebepleriyle birlikte yaptığı eleştirilerde Tanpınar, geliŐmeyle ilgili tutumuna bağlı kalarak tutarlılık göstermektedir. Ona göre *“uçak yolculuğunun paradoksa benzeyen bir taraftı var[dır]. Sr'at, hareket fikrini, rahatlık ve zaman kısalığı yolculuğu ortadan kaldırı[r]”* (YG: 235). Yolculuk, Tanpınar'a göre, yalnızca

bir yerden bir yere ulaşmak değil bizzat eylemin kendisiyle insan ruhunda etkileri olan bir olgudur. Yol ve yolcu arasında var olan etkileşim uçak yolculuğunda ortadan kalkar. Uçakla seyahat bir yolculuk şekli olmaktan çok bir varış şeklidir. Yolcu ile yol arasındaki bağ kopuktur uçak yolculuğunda. Öncelikle zaten bir yol üzerinde değildir yolcu. Seyahati oldukça kısa olduğu gibi bu kısa sürede de yolcu yol hakkında herhangi bilgi ya da hisse sahip olamaz. Bu sebeple Tanpınar'a göre uçak yolculuğu, “*eski yolculuklardaki psikolojik zembereklerin işlemesine imkân vermiyor. Belki de işi tam tersine döndürüyor. ‘Ah bir kere daha ...’ nın yerini ‘aman bir an evvel’ alıyor*” (YG: 241). İnsan ruhunda geliştirici bir etkisi olan yolculuğun, uçak yolculuğunda kaybolması sebebiyle Tanpınar uçak yolculuğunu menfi bulur. Çok sert bir eleştirisi olmamakla birlikte Tanpınar'ın uçak hakkında olumlu kanaati olmadığı açıktır. Tanpınar otomobil, bilhassa motosikletle ilgili olarak ise daha sert eleştiriler yapar. Adalet Cimcoz'a 1953'te Paris'ten yazdığı mektupta Tanpınar, motosiklet hakkında şöyle der:

*Sabahtan akşama kadar otomobil önünden kaçacaksın, her lâhza motosikletin altındasın. Yarabdim ne kötü icat, zannederim ki insanlık kıyamet tablosu yapmaktan vazgeçtikten sonra, boşluğu başka şekilde doldurmak için motosikleti icat etmiş, İsrail'in sürü motosiklet gürültüsünün yanında kaç para eder? Sekiz tekerlekli kamyonlar bile onların yanında sirk arslanı gibi terbiyeli. Bana kalırsa cancazım motosiklet, Mösyö Sartre'dan sonra, yahut onunla beraber asrımızın tek şımarık çocuğu (G: 157).*

Toplumsal düzene karşı bir saldırı olarak gördüğü motosiklet, Tanpınar'ın en sert eleştirisi yaptığı unsurlardan biridir. Ona göre gürültüsü ve kullanım şekli ile şehrin sükûnetli hayatını en fazla tehdit eden motosiklettir.

### 3.1.6. Özeleştirisi

Tanpınar, modernleşme sürecindeki şehir yapısı üzerindeki yıkma, bozma, silme faaliyetlerini şiddetle eleştirdiği gibi geleneksel şehir yapılanmasına dair eleştirisi de yapar. İnsan hayatını olumsuz etkileyen hayat şartlarına çözüm bulunmaması, kültürel ve tarihî yapılara karşı kıymet bilmezlik, gelişim karşısındaki durgunluk Tanpınar'ın eleştirdiği noktalardandır. “*Yapmasını çok iyi bilen ve seven şark muhafaza etmesini bilmez*” (BŞ: 54) diyen Tanpınar, bu zihniyete karşı eleştirilerde bulunur. Osmanlı'daki ahşap yapı takıntısı Tanpınar'ın eleştirdiği konulardan birisidir. Ahşabın sebep olduğu çokça zarara rağmen değiştirilmeyen ahşap yapı geleneği eleştirilen konulardan biridir. Tanpınar yangınların verdiği büyük tahribata olumlu tarafından bakarak yangınlar sayesinde mahallenin yeni baştan yapıldığı ve yeni neslin üslubunu yansıttığını söylese de bu denli zarara sebep olan geleneğin

değiştirilmemesi hatta bu zararın kaynağının ahşap yapı olduğunun kabul edilmemesine hayretle bakar:

*Bu yangınlar yüzünden şehir hemen otuz senede bir yeni baştan yapılıyordu. Fakat, halı, kumaş, kürk, sanat eşyası, yazma kitap, mücevher her yangında bütün bir servet kendiliğinden kayboluyordu. Bütün bunlara rağmen ne kârgir binanın zarureti kabul edilir ne de sokakların araları açılır (BŞ: 55).*

Kaderin getirdiğine boyun eğme zihniyetinin tezahürü olan bu kısır döngü Tanpınar'ı rahatsız eder. Yangınları ahşabın doğası olarak kabul eden halk, bunu değiştirmek ya da engellemek adına hiçbir girişimde bulunmaz. Beşir Ayvazoğlu'nun aktarmasına göre yangın kulesini dahi ahşaptan inşa eden Osmanlı, yeni ve acı tecrübeleri yaşamaya ortam hazırlamaktadır: “Ahşabın munisliğini ve sıcaklığını seven Osmanlı, yangın kulesi yaparken bile alışkanlıklarını terk etmemek için direniyordu” (2010: 120). Bu hayret veren öngörüsüzlük genel bir zihniyet yapısına işaret eder. Geleneğe ve alışkanlıklara saplantı hali birçok sorunun temelini oluşturmasıyla yenilenme gündeme geldiğinde ilk saldırıya hedef olmuştur. Bu sebeple Tanpınar ayıklamak ve geliştirmek önerisini sunar. Bu öneriyi yaparken Doğu'nun zihin yapısına karşı eleştiri geliştirir:

*Değişmekten o kadar korkan, zihniyetlerinde, modalarında hiç değişmeyen Şark, eşyayı ve müesseseleri yerinde bırakmağa bir türlü razı olamaz. Unutulması, kendi köşesinde, kendi hayatını rahatça yaşaması gereken şeyler bizi âdeta rahatsız ediyor.*

*Ah Namık Kemal, ne olurdu bize her şeyden evvel bir 'seviye meselesi' olan hürriyet kelimesi yerine, o kadar âşıkı olduğun medeniyetin 'birikme' olduğunu ve gerçek ilerlemenin 'mevcudu muhafaza etmek' gibi bir esas şartı bulunduğunu öğretseydin!*

*Eski hayat tarzımızın kötü itiyad ve ananeleri, her şeyi insan hafızasına emanet etmekteki safdilliği bizi bugün çırılçıplak bıraktı (YG: 363).*

Değişmek istemeyen Doğu, aynı zamanda muhafaza etme terbiyesinden de yoksundur. Huzur'da Mümtaz Doğu medeniyetini “tembel, değişmekten hoşlanmaz, geleneklerinde âdeta mumyalanmış bir dünya” (H: 182) olarak niteler. Ona göre Doğu bir sır keşfetmiş fakat bu sırrı da mumyalayarak kenara bırakmıştır. Doğu, “kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık hâlinde görebilmenin sırrını” (H: 182) keşfetmiştir. Bulduğu bu keşifle yetinmiş onun ahlâkını yaparak hayata dâhil etmemiş, dinamik bir nitelik kazandırmamıştır. Doğu, kaybetmek istemediklerini dahi onların kaderine bırakır. Tanpınar'a göre Doğu zihniyetinin, geleneğinin ve üslubunun tesirlerinin görüldüğü yapılara karşı dikkati ve hassasiyeti zayıftır.

Doğu zihniyetinin çevresel figürleri muhafaza etmeye karşı gösterdiği kayıtsızlık Batılılaşma girişimiyle kasıtlı yıkım arzusuna dönüşünce bilhassa İstanbul talan edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Modernleşme sürecinde “Edirne *ihmal*, Bursa *imha*, İstanbul *istila* edil[miştir]” (Cündioğlu, 2012: 83). Bilhassa milenyum çağında İstanbul inşaat



işlerinde bir hazine olarak görülmüştür. Kapitalist bir kriterle kıymetlenen İstanbul'un belli kesimleri satan için kazanç, alan için ise itibar kaynağı haline gelmiştir. Herhangi manevî bir değere dayanmadan yükselen inşaatlar, sadece şehirdeki mimarî yapıyı değil aynı zamanda şehir kültürünü olumsuz etkiler. Tanpınar, modernleşme icraatlarında yapılan yıkıcı tavrı eleştirirken “*Osmanlı politikasının, mimarlık eserleriyle kalıcı kılınan bir milliyet anlayışına dayandığını, bu toprakları bize ait yapan eserlerin düşünmeden yok edilmesi halinde, uluslararası çizgilere ulaşabilecek ve hiç istemeyeceğimiz kültür problemleri ile karşılaşabileceğimizi*” (Alptekin, 2015: 23) söylemektedir. Tanpınar'ın eleştirisini dile getirirken dayanaklarını da zikreder. Ona göre millî unsurların mimarî anlayıştan çıkarılması kültürel bir boşluğa sebebiyet verecektir. Nitekim yarım asır içinde Tanpınar'ın öngörüsünün gerçekleştiği açıkça görülebilmektedir.

### 3.2. Geleceğe Gönderilen Mektup: Öneriler/Teklifler

Gerçek yapıcılığın,  
mevcudu muhafaza ile başladığını  
öğrendiğimiz gün mesut olacağız.  
Beş Şehir

Ahmet Hamdi Tanpınar, açık bir dikkatle ve gözleme dayanarak yaptığı eleştirilere ilave olarak birtakım çözümler de sunar. Tanpınar, neredeyse her işaret ettiği yanlışın devamında olması gerekeni de ifade eder. Hatta o henüz sorun haline gelmemiş potansiyel problemleri tespit ederek engellenmenin yolunu da gösterir. Değişim, Türkiye'nin önünde kaçınılmaz bir durumdur. Tanpınar, bu süreçte ne yapılması ve ne yapılmaması gerektiğiyle ilgili yorumlarda bulunur. Tanpınar öncelikle değişimin yönü ve tarzıyla ilgilenir. Değişimin yönünün Batı'ya dönük olacağı açıktır. Fakat nasıl olmalıdır bu değişim? Tanpınar, “*bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş şekli, yeni insan*” (M: 240) demektedir. Fakat tüm bu yeniler arasında eskiden getirilmiş, bir devamın niteliği olan unsurlar yeniliği millî kılacaktır. Bu durumda yapılması gereken “*evvelâ insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı yine ayrı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... Birisi bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar, ikisinin arasında bir kaynaşma lazım*” (H: 269). Eski hiçbir şey kalmayacak şekilde yenileşmeyi ya da yeniye tümüyle kapalı kalmayı gerçek dışı bulan Tanpınar ‘kaynaşma’yı önerir. Bununla ilgili olarak da birkaç çıkış noktası gösterir. Tanpınar'ın temel aldığı anlayış ‘gelişerek değişme’ anlayışıdır. Onun gelişerek değişme sloganına ise uyum eşlik eder. Tanpınar, coğrafi ve kültürel uyumu yeniliklerin mihveri olarak görür. Bilhassa şehir mimarisinde yeni inşa edilecek yapıların şehrin ve yakın

çevresinin mimarî bütünlüğüne uyum sağlaması gerektiğini ifade eder. Tanpınar, İbrahim Paşa Sarayı meselesinde, bu sarayın yerine inşa edilecek yeni Adalet Sarayı için öngörülen yerin Sultanahmet Camii karşısı olmasının uyumsuzluğun sebebi olacağına değinir. Zira ona göre Sultanahmet “dünyanın sayılı mimarî âbidelerindedir” ve “Sultanahmet camiinin karşısında yapacağımız her bina zayıf düşecektir” (YG: 200). Bu örnekle yeni inşa edilecek yapıların yer ve üslup tercihinde çevresiyle uyumunun önemine dikkat çekilir. Tanpınar, Ankara’nın inşa sürecinde tercih edilmesi gereken üslubun sade bir tarzda olması gerekliliğini bu gerekçeye bağlar. Ona göre Ankara’nın mimari yapısı sade ve temiz olmalıdır:

*Sanatkârlarımızın yaptıkları binalar da gösteriyor ki biz henüz, mimaride düz hatların, sade ve temiz cephenin güzelliğini tatmaktan çok uzağız, içimizde hâlâ mimari güzelliği, kubbede, kulakta, yaldızlı kapıda, eski cumba agrandismanı balkonda arayanlar, Ankara taşının nefasetini Kütahya çinisinin artıracığına kani olanlar var (HAB: 238).*

Tanpınar, Ankara gibi yeni kurulan bir şehrin modern üsluba yaklaşabileceği, şehrin genel çehresine uyum sağlayan düz ve süssüz yapılarla inşa edilebileceği fikrindedir. Burada Tanpınar’ın yerel malzemeye dikkat çekişi önemli bir ayrıntıdır. Ankara’nın inşasında kullanılması gereken oraya ait yerel bir malzeme olmalıdır. Kütahya çinisinin güzelliği yerelliğindedir. Aynı minvalde Ankara taşının da. Fakat bu makalenin yayımlanma tarihinin 1931 yılı olduğu düşünülüğünde Tanpınar’ın kubbe, yaldız ve cumbaya karşı kullandığı sert üslubun fikir çatışmasının yaşadığı dönemle ilgili olduğu sonucuna ulaşılabilir. Yine de Tanpınar’ın bu ifadeleri, devamı mümkün görünmeyen yerel unsurların nasıl dönüştürüleceğine dair ipucu vermesi hasebiyle önemli görülmelidir.

Tanpınar, gelenekten kopmayarak, her yeniliği geleneğin içinden süzerek almak gerektiğini savunur. Değişime ve zaman zaman tasfiyeye inanan Tanpınar, bu oluşumların toplumsal bir ihtiyaç ve süreçle yaşanması gerektiğine inanır. Bu sebeple Tanzimat döneminin değişim felsefesini hatalı bulur. Değişim ve yenilenme geleneğin içinden çıkıp gelmelidir. Dışsal bir etkiyle ve gönüllülük esasına dayanmadan gelen yenilikler bir mecburiyet baskısı yaratır. Son derece sunidir. Bunu kültüre eklemek ciddi manada zordur. Oysa kültür ve gelenek kendisine etki eden tüm unsurları kendi potasından geçirerek hayatına dâhil eder. Dinî, coğrafi, teknolojik ve etnik unsurlar toplum hayatında kültürün yapıcılarıdır. Korunması gereken bu kültürel oluşum şeklidir. *Mahur Beste*’de Tanpınar, Sabri Bey ve İsmail Molla arasında geçen uzun diyaloglarda din olarak İslamiyet’in toplumun kültürel hayatını etkilemiş şeklini açıklar:

*Bu Müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın*

*hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine frenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır (MB: 96).*

Dinin evrensel kaidelerini toplum kendi unsurlarıyla donatarak, kendinden bir şeyler katarak yerli kültüre yerleştirir. Topluma günlük hayatı etkileyecek yeni bir olgu girmiştir ve kültür onu yerlileştirmiştir. Tanpınar, *“burada bir halk var. Onun, kendisinden olan bir hayatı var. Onu içinden, dışından kendisi yaratıyor. İşte benim sevdiğim, inandığım bu hayattır”* (MB: 97) demektedir. Değişimi halk kendisi yaratmalıdır ona göre içinden ve dışından. Batılılaşma meselesinde de içten bir değişim yaşanmalıdır. Değişim içten olduğu sürece halk ‘öz’ünden kopmadan yeniliğe ulaşmış olur. Tanpınar bunu imkânsız görmez. *“Hem şarklı hem garplı olabilir miyiz? Elbette ki hayır. Fakat garplı bir şarklı olabiliriz. Şark bizim şimdilik çekirdeğimizdir. Ve galiba da uzun zaman öyle kalacaktır. Hüviyetimizden milletçe çıkmak imkânımız olmadığına göre aksi kabil değil”* (G: 256). Tanpınar’a göre asıl imkânsız olan bir toplumun bütünüyle geçmişinden ve kimliğinden kopmasıdır.

Toplumunu bütünüyle geçmişinden koparmak imkânsızdır. Zaten o, bunu doğru yol olarak görmez, fakat bütün toplumu yeniliğe sevk etmek imkân dâhilindedir. *“Biz Avrupalılaşacağız. Fakat Asya-yı Sagra’da oturan Türk milleti olarak. Ve kitle hâlinde Avrupalılaştığımız nispette Avrupalılaşacağız. Kitle hâlinde değişmek, işte bütün mesele. Bunun da tek yolu var: Sanayileşmek, müreffeh olmak”* (G:323). Değişen dünyada sanayileşmek kaçınılmaz bir realitedir. Bu realiteyi görmezden gelmek ya da plansız bir kaosla uygulamaya çalışmak yerine daha rantabl çözümler üretilmelidir. Tanpınar, *Huzur*’da İhsan karakteri aracılığıyla, bir yenilenme sürecine giren İstanbul hatta Türkiye için bazı önerilerde bulunur. Tanpınar’ın açık görüşlülüğü ve realiteye bağlı tavrı dikkat çeker. Ona göre, nasıl geçmişte İstanbul bir ticaret merkeziyse ileride de öyle olacaktır ve olmalıdır. Şehrin yenileşmesi bu öngörüler göz önüne alınarak gerçekleştirilmelidir. *“O kadar hususî istihsal kaynaklarımız var ki... İşte İstanbul. Daha dün yüksek müstehlikler şehriydi. Bütün yakın şark buraya akardı”* (H: 266). Bir üretim ve tüketim şehri olan İstanbul’un zaman zaman doğal afetlerle de olsa baştan inşası şehre güncel ve zaruri değişimin yolunu açmıştır. Tanpınar, İstanbul’un ve memleketin bütünüünün bir değişime ihtiyacı olduğu inancındadır. *Huzur*’da İhsan, İstanbul hakkında şunları söyler: *“İstanbul’da planlı bir çalışma, cemiyetimizin yüzünü yirmi senede değiştirebilir. Al Şarkî Anadolu’yu. Ziraatle, hayvancılıkla muazzam imkânlar hazinesi görürsün! Tortum şelâlesinden işe başla. Kademe kademe Akdeniz’e kadar elektriği indir. Marmara serveti içine gömülmüş uyuyor”* (H: 266). Tanpınar’ın çağa ayak uyduran görüşleri onun, kendi mazisine duygusal, tarafgir bakmayıp daha realist bir tavırla yaklaşmasından kaynaklanmaktadır.

*İstanbul gerektiği gibi düzenlenmesi zaman isteyen bir istihsal hayatıyla geçinmeye başladı. Kısacası, büyük müstehliklerin şehri, küçük müstahsilin şehri oldu. Yarınki İstanbul bu istihsalin şartlarına, şekillerine bağlıdır. Yurttaki gelişmelerin, kendi toprak ve imkân zenginliğinin, coğrafya vaziyetinin bu şehre yepyeni bir hayat, hür çalışma zevkini almış insanların hayatını vereceği muhakkaktır. Bugünün İstanbul'u oldukça uzun süren bir geçiş devresinden sonra bu hayata adımını atmış sayılabilir. Ama istediğimiz gibi geniş, verimli çağını idrak ettiği zamanda da eskiyi tamamıyla unutmuş olmayacağız. Çünkü o bizim ruh maceralarımızdan biridir (BŞ: 21)*

Artık geçerliliğini yitirmiş millî unsurların, hayatta karşılığı olmayan fazlalıkların ilerleme noktasında ayak bağı olduğunu düşünen Tanpınar, geleceğe daha yenilikçi bakma taraftarıdır. *Huzur*'da Suat'la İhsan'ın diyalogunda İhsan, Suat'ın "o halde maziye tasfiye ediyoruz?" sorusuna "elbette... Fakat icap eden yerlerde. Ölü kökleri atacağız; yeni bir istihsale gireceğiz: Onun insanını yetiştireceğiz (H: 99) diyerek cevap verir. Tanpınar'ın aradığı yeni insan üretilmeli, yetiştirilmelidir. Eskiye saplantılı kalmamalıdır. Geçerliliği dolmuş, toplumda karşılığı olmayan ölü köklerden kurtulmalıdır. Yeni insan, yeni hayat toplumun içinden çıkmalıdır. "Kültürel sürekliliğin dışına düşmüş 'artık'lar Tanpınar'a nahoş" gelmektedir (Gürbilek, 2012: 124). Bu sebeple yükselen bir maddî refahın içinde faydalanılmaya müsait bu coğrafyanın atıl kalmasına razı değildir. Gelişimin yönü artık üretim odaklıdır. Daha dışa dönük, hareketli ve görünür bir gelişim zamanıdır. "Artık duyan değil yaşayan insanındır söz ve sıra" (Kahraman, t.y.: 632). Kökünden kopmadan yeni üretimi, yeni hayatı tanımak, ona yönelmek ve yeni hayat tarzının kültürünü inşa etmek zamanıdır. Tanpınar, "insanlık şerefi ancak muayyen bir refah içinde mümkündür" (H:267) düşüncesindedir. 'Eski'ye bağlılığı hayat şartları açısından değil zihinsel kodlar bağlamında ele alan Tanpınar, maddî hayat refahına kavuşma arzusunu önemser. Zira bu arzu toplumu ve bireyleri gelişime sevk eden bir amil olacaktır. Fakirliği, yoksunluğu bir sorun olarak görerek bunun giderilmesi hususunda gayret göstermek gelişimin kapılarını aralar. Tanpınar "memleketimizde zihnî bir tembellik var. İstirapsız ve meselesiz yaşıyoruz" (MS: 206) demekte ve *Huzur*'u bu tembelliği silmeye yardım edecek bir roman olarak yazdığını eklemektedir. Zihnî tembellik, gelişime ve ilerlemeye bir engel oluşturmaktadır. Bu engelin yıkılması, bertaraf edilmesi ve dinç bir zihinle hayatın, şehrin yeniden tanzim edilmesi gerekmektedir. Tanpınar, "aileyi, evi, şehri ve köyü tekrar kuracağız... Bunu yaparken insanı da yapmış olacağız" (H: 268) der. Bu yenilenmenin de bazı usulleri vardır. *Huzur*, işte bu usullere dair ayrıntıları barındıran romandır. Neden ve hangi noktalarda maziye bağlı kalınmalıdır? Geçmişin hangi noktaları yavaşlatıcı birer yük halini almıştır? Yenilenmenin zemini neresi olmalıdır? Batı bu aşamada nerede durmaktadır? Batı ile mesafe ayarı neye göre yapılmalıdır? Şehre ruhunu veren yapılar yenileşme sürecinde neye maruz kalacaklar? Şehirde dokunulmazlığı olması gereken yapılar nelerdir ve bunun sebepleri nedir? Tanpınar

*Huzur*'da tüm bu soruların tartışmasını yapar. O, olgun bir terkinin peşindedir. Ona göre bu terkipte “*birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olma[malıdır]. İkisinin arasında bir kaynaşma lazım[dır]*” (H: 269). İlerlemeye, gelişmeye ve yenileşmeye dair esas alınan realiteye maziye bakarken daha çok ihtiyaç olduğu düşüncesinde olan Tanpınar, mazisiz bir geleceğin kurgulanamayacağını söyler:

*Maziye ihmal edersek hayatımızda ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder; terkinin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden gelmemiz lâzım gelen bir şeydir. Bu devam fikrine bir vehim de olsa muhtacız. Kaldı ki dün doğmadık. En çetin realitemiz budur. Sonra hangi köklere gideceğiz? Halk ve halkın hayatı bazen bir hazine, bazen de seraptır (H.269).*

Hayatın devamı, değişimi zorunlu kılmaktadır. Zira mevcut kültür, köklerinden çıktığı andan itibaren yenileşme, değişme ve eklemleme ile zamanına ulaşmıştır. Varoluşun doğal işleyişi bu şekilde kurgulanmıştır. Fakat öncelikle değişimin felsefesi kavranmalıdır. Tanpınar'a göre değişimin zihinsel yapısı şöyle olmalıdır:

*Kendimize mahsus, şartlarımıza uygun yeni yeni bir hayat kurmağa çalışacağız. Hayat bizimdir; ona istediğimiz şekli vereceğiz. Ve o şeklini alırken, kendi şarkısını yapacak. Fakat fikre, sanata hiç karıştırmayacağız! Onları hür bırakacağız. Çünkü, onlar hürriyet, mutlak hürriyet isterler. Masal bir anda, biz istiyoruz diye teşekkür etmez. O hayatın içinden fıskırır. Hele mazi ile bağlarımızı kesmek, garba kendimizi kapatmak! Asla! Ne zannediyorsunuz bizi! Biz şarkın en klasik zevkli milletiyez. Herşey bizden bir devam istiyor (H: 99).*

Bilinçli bir değişimin kapısında maziye yorumlamak şarttır. Yola bu yorumlama ile çıkılmalıdır. “*Hal, bu bıçak sırtı, hem mazinin yükünü taşır, hem de onu çizgi çizgi değiştirir*” (H: 372). Fakat çöküş devri insanları olarak Mümtaz, İhsan, Suat, Nuran yani Tanpınar ve münevverler, bilinçli bir değişimin içine girmiş bulunmuşlardır. Seçim yapmak, değişimi yönlendirmek onların elindedir. Bu noktada ince eleyip sık dokumak onların vazifesidir. Zira “*insan, bütün kâinattan mesuldür*” (H: 368). Evvela kendi muhitinden mesuldür.

Üsküdar'daki tarihin çehresini yansıtan yapıları gezen Nuran'da, İstanbul'un tamamını gezme daha doğru söyleyişle İstanbul'u tanıma arzusunu uyanmıştır. Zira Nuran ve Mümtaz, gezilerinde sadece bu tarihî yapıları bakmıyorlar, onlarda tarihin, mazinin, kendi öz kimliklerinin kokusunu duyuyorlardır. Böylelikle Nuran ve Mümtaz bütün İstanbul'un semt semt saray, cami, medrese ve türbelerini gezerler (H: 200). Bu gezilerde Nuran'ın hayranlığı katlanırken Mümtaz'ın ruhsal doyumunu zirveye çıkmaktadır. Maziye ve geleneği yenileşme tasavvurunda temel noktaya koyan Tanpınar, onun eksik, yanlış ve ölü yanlarını tasfiye etme taraftarıdır. İstanbul'un tarihî dokusunda doyumuna ulaşan Nuran ve Mümtaz çiftinin mahalle aralarında karşılaştığı olumsuz tabloyu bu açıdan yorumlamak gerekir. Tarihî doku açısından eşsiz olan İstanbul, istihdam açısından yetersizdir. Bu tarihin layık olduğu kentsel nizam göz ardı edilmiş, bu eşsiz tarihin arasında sefil bir yapılar yığını oluşmuştur:

*İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcaklığın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. (...) Ara sıra tıpkı caddedeki insanları ite kaka geçen hususî otomobiller, lüks arabalar gibi, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanı başında beyaz ve tahirî boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hala şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların da çoğu boyasızdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mazi artıklarıyla hiç de uyuşmayan biçare başlar uzanıyordu.*

*Onların yanı başlarında mimarîsi meçhul, her hangi hayat standardına girmesi imkânsız, upuzun veya tıknaz, biri öbürünü hiç tutmayan, semtin havasına sırtını çevirmiş, duvarları çivit boyalı kireçle örtülmüş yirmi sene evvelki kârgir evlere tesadüf ediyorlardı (H: 201-202).*

Bir konfor aracı olarak otomobilin şehre gelmesi ile yaşanan karmaşa ve uyumsuzluk gibi eski konak ile fakir evler arasındaki uyumsuzluğa dikkat çeken Tanpınar, maddî refahı hayata tam anlamıyla entegre edememenin getirdiği tezatları ve çirkinlikleri gösterir. Bu sebeple ona göre maddî refah ve teknik gelişim şarttır, fakat bu gelişim kültürel ve hayatî hüviyete uygun olmalıdır. Tanpınar, Hasan Tahsin Salor'a Londra'dan yazdığı mektupta “*Saatlerce yağmur yağıyor ve siz hiç çamursuz evinize dönebiliyorsunuz*” (M: 273) der. Yağmurun yağması çamur gibi bir neticeye şartlanmıştır oysa Tanpınar'ın zihninde. Zira henüz İstanbul'da bu bağlamı sonlandıracak bir gelişim söz konusu değildir. Tanpınar, romanda tasvirini yaptığı sefalet manzarasında göze çarpan tarihî ve estetik yapıları sefaletin içinde duyulan anlık bir nefes gibi manzaraya yerleştirerek eksik olanı göstermeye çalışır:

*İşte bu sefaletin, kirin bakımsızlığın içinde, tıpkı yolları dolduran, üstü başı perişan, sakat, yorgun ve iyi tıraş olmamış ve saçlarını düzeltmeğe vakit bulmadan sokağa fırlamış kadın ve erkekler arasında, kıyafetinin perişanlığını bakışlarıyla, endamıyla şahsiyetinin kudretiyle yenen ve çehreden başka bir şeye dikkat imkânını insanda bırakmayan kadınlar gibi birdenbire umulmadık yerde yaldızlı taş kırık bir geçmiş zaman çeşmesi parlıyor, biraz ötede kubbesi yıkılmış bir türbe düzgün ve vakur cephesiyle kendini gösteriyor, daha sonra içinde bir yığın çocuk civıltısı ile beyaz mermer sütunları yere devrilmiş, damında incir ağacı veya selvi bitmiş bir medrese meydana çıkıyor, nasılsa ayakta kalmış bir cami, geniş avlusuyla, sükûnetiyle sizi dünya nimetlerinin ötesine davet ediyordu (H: 202).*

Bu sefalet içinde geçmiş zaman çeşmesi, manevî çehresiyle türbe, bir medrese ve cami durmaktadır. Bu manzarada Tanpınar'ın terkindeki 'mazi kökleri' yerli yerindedir. Fakat hayata dair realiteler ışığında yapılması gereken yenilikler eksiktir. Yenileşmeyi köklerden koparak yapmak gerektiğine inanan ilk yenilikçi aydınlar ise tamamen yepyeni bir görünümün peşindedir. Tanpınar bunu da eleştirir. Toplumda yer etmiş her unsur bir boşluğu doldurmaktadır. Tanpınar'a göre eğer bir değişim yapılacaksa atılan unsurun bıraktığı boşluğu dolduracak yeni bir oluşum olmalıdır ve bu da toplumdan doğmalıdır. Yenileşme adına din gibi kültürün büyük bir kaynağını tasfiye etme girişimi daha yıkıcı sonuçlar doğuracaktır. Tanpınar'ın eleştirisi ve önerisi bu bağlamda önemlidir:

*Din meselesi: Din meselesi ihmal edilmeyecekti. Kanalize edilecekti. Biz halkımızı kendi elimizle cahil kuvvete teslim ettik. Dini, bir cenaze gömme meselesi yaptık. Türkiye Müslümandır; bu hakikati unuttuk. Laikliğimizi ilan ettik; fakat laik olmadık. Gizli atelik yaptık ve en sersem, yani her şeyi*

*tesadüfe bırakarak. Bu suretle münevver köksüz kaldı. Her şeyi yerine yenisini koymadan zedeledik (G: 315).*

Müslümanlık, Türk toplumunun hem dinî inancı hem kültürel dokusudur. Bu iki kuvvetli unsura temel oluşturan bir meseleyi tasfiye etmek daha ciddi sorunlara yol açacaktır.

Şehri yenileşme hareketine dâhil ederken temel alınması gereken nokta millî-manevî değerlerin muhafazasıdır. Tanpınar, bu konuda net ve keskin fikirlere sahiptir. Ona göre bir şehir geçmişin ruhunu taşıyan, hepsi birer hafıza mekânı olan eski yapılarla değerlidir, anlamlıdır. Ancak böyle bir şehir içinde yaşayanlara ait olabilir. Şehirli ve şehir arasındaki aidiyet bağlarını kuran tarihtir. Mimarî yapılar ise şehir tarihinin dışavurumudur. Tanpınar İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkımı ile ilgili kararı eleştirirken şunları söyler:

*Bir şehirde hatıralar ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir. Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsilik kazanmış tilsimin usta eli dokunduğu için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır. Ben İstanbul imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir adam olsam, değil İbrahim Paşa sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bırakırdım (YG: 197).*

Bir taş parçasının yerini değiştirme konusunda imtina eden Tanpınar'ın bu zihniyete oldukça uzak olan ekipler İstanbul gibi görsel tarih ansiklopedisi, sanat sergisi ve hafıza ambarı olan bir mekâna yalnızca belediyeçilik mantığıyla bakmaktadırlar. Şehir sadece yol, su elektrik hizmetinin verildiği mekân değildir. Şehirdeki manevî dinamikler ve kültürel yapılar şehre kimliğini verir. Belediye hizmetleri kapsamında bu yapıları yıkmak, yok etmek şehrin bütününe zarar verir. Mimarî yapıyı muhafaza etmek şehrin kimliğini muhafaza etmek demektir.

*Bizden evvelki devirden ve bizim olan her şey, bütün âbideler, mazi eserleri, büyük âbidelerden başlayarak, çeşme, imaret, medrese, mezarlık, hepsi, herşey düzeltilmeli, uzaktan görülenler en göz alıcı şekillerini almalı, ancak yakından tadılabilecek olanlar meydana çıkarılmalı, etrafları temizlenmeli, sürprizlerinin tam olmaları için lâzım gelen şeyler tamamlanmalı, tamir ve restorasyon, hepsi yapılmalıdır (YG: 174).*

İstanbul'un fethinin 500. yılı münasebetiyle yapılacak olan etkinlikler hakkında görüş bildiren Tanpınar, İstanbul'u kozmopolit yapısı içinde ortak vatan yapan ahlakî temelin gösterilmesi, İstanbul'da üst düzey bir medeniyetin varlığının anlatılması ve İstanbul'un Malazgirt'le başlayan bir koşunun son etabı olduğunun idrakinin olması gerektiğinden söz eder. Ona göre ancak bu üç unsur yerine getirildiğinde fethin üzerinden geçen 500 yılın şerefli bir hesabı verilmiş olacaktır. Tanpınar, fethin yıldönümü kutlamasında verilebilecek en güzel hediyeğin şehrin kendisi olarak sunulması gerektiği görüşündedir. Ona göre, "bu neticeye varmak için hazırlayabileceğimiz en güzel âbide, İstanbul'un kendisi olmalıdır. Büyük imar hareketlerinden bahsetmiyorum. Bir şehir kendi iktisadî kudreti kadar mâmur olur. İstanbul

*geliştikçe güzelleşecektir. Elde olanı gerektiği gibi vermek şimdilik yetiştir” (YG: 173).* Tanpınar, İstanbul’un iktisadî olarak da kalkınmaya müsait bir şehir olduğunu ve onun bu kalkınmayla daha da güzelleşeceğini ifade etmektedir. Fakat iktisadî kalkınma deneyimini zorlamamak gerektiği, Tanpınar’ın elde olanı gerektiği gibi değerlendirmenin yeterli olacağını ifade etmesinden anlaşılabilir.

Tanpınar daima İstanbul’un kalkınma merkezi olabileceğinden bahseder. Batılılaşmayla ilgili eleştirilerini yaparken sanayileşmeyi ve teknolojik ilerlemeyi farklı bir alan olarak değerlendiren Tanpınar, yeni hayatın kurulmasında ve yeni insanın yetişmesinde sanayi faktörünün etkili olacağına inanır. Tanpınar, etkili bir konumda olduğu takdirde, *“müdafaâ edeceğim tek fikir: Kalkınma ve plan” (G: 323)* demektedir. İstanbul; Prag ve Roma şehirlerinde örneği görüldüğü üzere, imarında ve kalkınmasında oldukça titiz davranılması gereken şehirlerdendir. Kalkınmanın yeri ve tarzı titizlikle belirlenmeli ve tüm koşulların uygun hale getirilmesi gerekmektedir. Tanpınar’ın da *“Boğaziçi’ni zevkimiz namına bize kaybettiren tütün ve Tekel depoları, küçük inşaat atölyeleri, o kömür depoları, hiçbir suretle hakemediğimiz bir zevk iflâsının eserleridir. Ne Boğaz ve ne Haliç, bu tarzda ticaret ve sanayi kolaylığı için feda edilecek yerler değildir.” (YG: 174)* diyerek eleştirdiği Haliç kıyılarının durumunun sebebini Turgut Cansever şöyle açıklar:

*1938’den sonra Lütüfi Kırdar ve danışman Henri Prost, Arnavutköy’den kuzeye doğru saray ve yalıları yıkıp kıyı yolunun açılmasına ve Haliç’te sanayi bölgesi oluşturulmasına imkân veren planını onaylatınca artık Boğaziçi ve Haliç’in su ulaşımı yerine kıyı yolu üzerindeki kara ulaşımı İstanbullulara dayatılmış oldu (1995: 73).*

İstanbul’un kalkınma planlarının çoğunlukla şehrin kültürel yapısına ve genel dokusuna büyük ölçüde zarar verecek neticelerle sonuçlanması, planlardaki öngörüsüzlük ve hala devam edegelen ‘Batılı görünme, Batılı olma’ kaygısıyla atılan yanlış adımlar sebebiyledir. Avrupa ve Asya’yı birbirine bağlayan geçiş yolu üzerinde bulunması hasebiyle İstanbul, gelişim ve kalkınmaya kayıtsız kalamayacak durumdadır. Cansever, bu gelişimin ihtiyaçlar doğrultusunda yavaş yavaş ve yönlendirilerek olması gerektiğini düşünür. Turgut Cansever, *“Uluslararası taşımacılık talebi böyle bir ulaşım sistemini beslenecek ölçüye gelinceye kadar araba vapurları sorunun çözümünde kullanılabilir” (1995: 74)* demektedir. Birinci köprünün inşasıyla ilgili değindiği meselede Cansever, şehir içine inşa edilecek ulaşım yolunun şehrin demografik dağılımına etkisinin iyi yorumlanması gerektiğini söyler ve birinci köprünün İstanbul’un kuzeyine doğru nüfus yoğunlaşmasına sebebiyet verdiğini ifade eder. Bu da şehri büyütecek, Tanpınar’ın ifadesiyle şehrin ‘iktisadî kudreti’nin aşılmasına sebebiyet verecektir. Nitekim Cansever, 1995’teki makalesinde köprünün inşasıyla ilgili 1970’li yıllarda yaptığı



öngörülerin, ne yazık ki, çıktığını söyler (1995: 73). Ona göre İstanbul'un iktisadî kalkınmasının Anadolu'dan desteklenmesi gerekmektedir. İstanbul'a bir nevi hinterland olan Adapazarı, Ereğli ve Eskişehir'in de iktisadî merkezler olması hem İstanbul korunması hem Anadolu kalkınması açısından önemlidir. Böylece belirli bir bölgede yığılma olmayacak hem nüfus hem gelişim bölgeleri geniş bir alana yayılacaktır. Tanpınar'ın İstanbul'un kalkınmasından umduğu muhtemeldir ki böyle bir plandır. Zira Tanpınar da Bursa'nın imarıyla ilgili Bursa valisine birtakım fikirler sunar:

*Son Bursa seyahatlerimden birinde beni dikkatle dinlemek, hattâ bazı fikirlerime iştirak etmek lütfunda bulunan Bursa valisine şehrin ovaya doğru yayılan bu kısmının Yıldırım Cami'i taraflarına kaydırılması imkânı olup olmadığını sormuştum. Hâla da böyle bir kaymanın hem ova, hem de mimarlık tarihimizin çok mühim eserlerinden biri olan ve İstanbul devrine kadar verdiği örnek az çok devam eden bu güzel câmi'i şehrin bir ucunda tek başına kendi talihini ve tarihini beklemekten kurtaracağına kaniim (YG: 223).*

Şehre anlamını verenin gelişim olduğuna inanan Tanpınar, atıl ve yalnız kalmanın da mimarîye zarar verdiğini düşünür. Gelişim devrinde sanayileşmek arzusu Tanpınar'da da vardır. Fakat nasıl ve ne yönde sorularının sorulması ve makul cevaplar alınması gerektiğinin farkındadır o. Bu arzunun hevesiyle akli devre dışı bırakmak geri dönülmeyecek kritik hatalara sebep olmaktadır. Tanpınar, ülkede yapılması gereken yenileşmenin yönü hakkında da fikir beyan etmektedir. Somut adımlar hakkında da önerilerde bulunan Tanpınar, ekonomik ve sosyal çözümler sunar:

*Bir milyon kilometre murabbana yakın bir toprak, yirmi milyona yakın bir halk, kırk binden fazla köy, harap yüzölçümlü iktisadî şartları bir türlü asrileşememiş kasaba ve şehirler, en çalışkanı bile günlük çalışma ve istihsal şartlarına göre çok defa verimsiz bir insanlık –ki yarısına yakını işsizdir- işletilecek bir yığın maden, nesli ıslah edilecek ve üretilecek, ihtiyacı karşılayabilecek ve servet kaynağı haline getirilecek bir yığın hayvan ve nebat, hülâsa en büyük manasında istihsal davası, hemen hepsi yeniden yapılması lazım gelen limanlar, köy arası dağ yollarından hava limanlarına varuncaya kadar her cinsten yol ve nakil vasıtası ihtiyacı, başta Tortum şelalelerinden başlayarak memleketi adım adım fethedecek elektrikleştirme bulunmak şartıyla istihsalimize uygun onu çoğaltacak en sağlam refah ve istikrar temeli olacak bir sanayileşme hareketi, bunlarla beraber yürütmemiz icap eden geniş bir nüfus ve iskân siyaseti, bizi ekonomik dünyaya şahsi bir şekilde sokacak her nevi tedbir ve çalışma, kurutulacak bir yığın bataklık, sağlık işleri, kanalizasyonundan başlayarak eğlencesine kadar halkın her ihtiyacını düşünecek ve halkla bu ihtiyaçların çerçevesinde ve onun nizamı altında işbirliği yapacak bir belediyeçilik ve köycülük; hülâsa bu yirmi milyona yakın halkı üzerinde yaşadığı bu aziz vatanın hakiki sahibi yapacak, ona verimli bir şekilde çalışan insanın gurur ve sevincini tattıracak ve bu çalışmanın nimet ve refahını –yatak, yorgan, ev, çamaşır, elbise, kundura, kitap, lamba ve huzur saati, insan hayatının hakiki iyilik tanrıları olan iş ve itiyatlar- temin edecek bir çalışma ve bu çalışmayı tanzim eden, hayatı mutlak kefaleti ve vesayeti altına alan, şümüllü, dikkatli, her parçası ayrı ayrı düşünülmüş olduğu için birbirini tamamlayan, tutan bir devlet programı; bizi her merhalesinde muhtaç olduğumuz kadar layık da olduğumuz refah seviyesine biraz daha yaklaştıracak geniş ve planlı bir program ki tahakkuk ettiği gün gelecek günlerin mesut Türkiye'si olacaktır (HAB: 247).*

Bütün ülkeyi kapsayacak önerileri ile Tanpınar hem ekonomi alanına hem de sosyal alana hitap eder. O, ekonomik refahın toplumsal kalkınmada başat faktör olduğunun farkındadır.

Tanpınar, büyük yıldönümü olarak adlandırdığı İstanbul'un 500. yıl kutlamalarının nasıl olması gerektiğinden bahsederken bilhassa şehir yapısı üzerinde durur. Şehri anlama ve anlatmanın, yıldönümü için yapılacak en önemli faaliyet olduğu açıktır. Tanpınar, şehrin ruhunu duymada şehre manevîyatını veren büyük şahsiyetleri tanımının önemli olduğu kanaatindedir. *“Türk İstanbul'un ilk büyük hemşehrilerinin hayat ve eserleri, hayrat ve külliyyeleri lâyıkiyle tanıtılmalıdır”* (YG:175). Tanpınar, şehir büyüklerinin eserlerinin yeniden basılması ve tanıtılması, fethe dair menkıbelerin tespit edilmesi ve fetih şehitlerinin mezarlarının tertip edilmesi gerektiğini ifade eder:

*Şimdi, elimize geçen mezar taşlarını müzelere taşıyor, mezarı ya yol yapıyor, yahut izsiz bırakıyoruz. Yoksa eski Mısırlılar gibi ruhun, adla beraber mezar taşında yaşadığına mı inanıyoruz? Bu mezar meselesi de ayrıca halledilmeli, cedlerin taşları kendi kemikleri üzerinde ve kemikleri de gömüldükleri yerde rahatça kalabilmesi için ne yapılmak lazımsa yapılmalı.* (YG: 178).

Ona göre büyük şahsiyetlerin yalnızca eserleri değil mezarları da layık olduğu ehemmiyeti görmelidir. Tanpınar, eski mezarlıklarla ilgili düzenlemelere naaşların gömüldüğü mezarların kaybolma ya da üzerindeki mezar taşının mezarın hizasından kayma tehlikesinden dolayı ihtiyaç duyar. Böyle bir neticeye giden mezarlık alanları büyük bir kayıtsızlık örneği teşkil edecektir zira. Mezar taşlarını mezarların üzerinde tutma sorumluluğu geride kalanların göçenlere karşı yüklendiği tek sorumluluktur. Mezar taşlarının müzelere taşınma modasından bahseden Tanpınar, bunun ölüyü hayatın dışına çıkarmak olduğunu ifade eder. Ona göre ölen kişi, izini bıraktığı yerde kalmalı, orada hatırlanmalıdır. *“Mezarlıklar, birçok şekilde insanın sonsuzlukla ve kalıcı doğa ile ilişkisini ve ölümsüzlük umutlarını ifade ed[er]”* (Erzen, 2015: 97). Bunu yerine getirmek şehirlinin, mirası devraldığı selefine karşı görevidir. Tüm bu faaliyetler fethi ve İstanbul'u daha iyi tanımaya ve anlamaya yöneliktir. Tanpınar, şehri anlamada şehrin sanat tarihini oluşturan yazı, tezhip, ciltçilik ve minyatürcülük arşivinin hazırlanmasının yanı sıra müzik arşivinin hazırlanmasına ayrıca önem verir. Ona göre, *“bizde belki de mimarî kadar ehemmiyetli bir sanat olan ve millî dehayı zannettiğimizden çok fazla aksettiren alaturka mûsikînin tam bir diskoteğini yapmamız lâzımdır”* (YG: 178). Müzik koleksiyonu şehrin dokusunun korunmasında önemli bir adım olacaktır. Musiki zevki ve onun devamı şehrin hüviyetinin muhafaza edilmesinde büyük bir aşamadır. Tüm bu tedbirler fethin yıldönümüne münhasır değildir. Bir şehre hakkını vermek adına devamlı surette kollarını gereken parçalardır bunlar. Tanpınar, şehrin kültürel kimliğinin korunması adına değiştirilmesi gereken genel tavırlardan da bahseder. Ona göre eksikler tamamlanırken dahi daima eksik bırakılmaktadır:

*Her şehre hüviyetini katan büyük şehirliler vardır, İstanbul'un büyük hemşehrileri de tesbit edilmeli, hayatları, eserleri araştırılmalı, Selim Ağa kütüphanesi. Şemsi paşa külliyesi gibi büyük mimarî*

*eserleri için monografiler hazırlamalıdır. Bizim bir şeye saplanmak gibi fena bir huyumuz vardır. Eskiden dünya fâni, âhiret baki derdik. Şimdi başka şeyler öğrendik; dünya yuvarlaktır, Sinan büyük mimardır, Barbaros denizcidir. İyi amma dört yüz sene deniz muharebesi yaparız, en aşağı yüz büyük mimarımız vardır; onlar? İstanbul'un beşyüzüncü yıldönümünü kutlarken bu saplanışlara nihayet vermeli, tarihimizi bir bütün olarak almayı öğrenmelidir (YG: 178).*

Fethi ve diğer başarıları yalnızca birkaç isme endekslemek efsane ve slogan saplantılı zihinsel yapının tezahürleridir. Tarih öğrenmedeki zayıf noktanın kaynağı olarak görülebilecek bu zihinsel yapı, şehri tanımak noktasında da engel teşkil eder.

Tanpınar, şehri imar etme meselesinde daima muhafaza eksenli bir tavır benimsemiş, medeniyet değişimi fikrinde olduğu gibi, eskiyi muhafaza ederek yeninin inşa edilmesi gerektiğini savunmuştur. Tanpınar'ın tarihî yapılara hassasiyeti üst seviyededir. Oraları yaşanmışlıkları tutan, hayatın sindiği hafıza mekânları olarak görür. *“Hafıza mekânının tanımı şudur: İnsanların iradesiyle ya da zamanın işleyişiyle herhangi bir topluluğun ortak hafıza malına ait simgesel öge haline getirdiği maddî ya da fikri düzendeki her anlamlı birim (Nora, 2006: 171). Şehirler hafıza mekânları ile donatılmıştır. Bilhassa İstanbul, uzun ve dinamik bir tarihin belleğidir. Her yapı; bir saltanat, hikâye ve üslup taşır. Üsküdar'daki kadın saltanatını (H: 180) yapan onlar adına inşa edilen camiler ve kabirlerinin bulunduğu türbelerdir. Atik Valide, Orta Valide, Mihrimah Sultan ve Yeni Valide Camii Üsküdar'ın kadın tarafıdır. “Üsküdar'ın bu dört büyük camii aşka, güzelliğe, yahut hiç olmazsa annelik duygusuna ithaf edilmişti[r]” (H: 180). Üsküdar'da bu yapılar sayesinde kadın sultanların saltanatının ruhu daima gezmektedir. Osmanlı'nın kadın sultanları geleceğe bu yapılarla iz bırakırlar. Zira “belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekansallaştırma eğilimi içindedir” (Assman, 2015: 47). Mekân aracılığı ile somutlaşan hafıza uzun dönemler boyunca diri kalır. Toplumsal hafızanın ve kültürün devamlılığı açısından mimarî yapılar önem arz ederler. Tanpınar da her mimarî yapıyı bu özel çerçevede değerlendirir. Ona göre mimarî bir eseri yıkmak hafızanın bir kısmına sünger çekmek demektir. Zira mimarî yapılar hafızanın mücessem halidir. 1947'de 16. yüzyıl eseri olan İbrahim Paşa Sarayı'nın yıkılarak yerine Adalet Sarayı yapılması projesine Tanpınar bu minvalde karşı çıkar. Hatta bu yıkım teklifini dahi ihanet olarak görür.*

*Bunlar[tarihî yapılar] o cinsten eserlerdendir ki, ancak sakınılmaz kader mahiyetinde darbelerle yokluğuna katlanılır ve böyle olunca da fırtına geçer geçmez ilk fırsatta plânlardan, hatıralardan, yazılı şahadetlerden istifade edilerek yerine konulur. Fakat kendi elimizle yıkmak... Asla! Bu millî vicdana karşı bir günah olur (YG: 198).*

İbrahim Paşa Sarayı meselesine Tanpınar bütün hassasiyeti ile sahip çıkar. Tarihî binayı inşa edildiği 16. yüzyılın bir parçası olarak görür. Ona göre bu yapı ve tüm tarihî yapılar yüzyıllarca bir mekân olarak yalnızca kendi cisimlerini taşımamış bununla birlikte zamanı da taşımışlardır. İbrahim Paşa Sarayı'nda 16. yüzyılın kendisi vardır. Bir zaman makinesi

mesabesinde sarayın kapısından girildiğinde dört yüz yıl öncesine gidilir. Bu sebeple Tanpınar, şayet imar işlerinde görevli olsa “*ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bırakırdım*” (YG: 197 ) demektedir. Tanpınar’ın bu hassas yaklaşımı tarihî yapıları yalnızca mimarî değeri olan herhangi bir bina olmanın ötesinde bir değerde görmesinden kaynaklanır. O, imar işleriyle meşgul birçok görevliye ders hatta düstur niteliğinde şu kaideyi söyler: “*Bizim burada yapacağımız, daha iyisini yapamazsak, bu binayı ufak bir tamirle olduğu gibi muhafazadır. Asıl şehircilik budur*” (YG: 196). Tarihî binaların daha iyisini yapmak ise, üzerine onca yaşanmışlığı, hatırayı ve hafızayı biriktirdiğinden dolayı imkânsızdır. Eski yapıları tarihiyle birlikte muhafaza etmek esas olmalıdır. Tanpınar’ın çoğu fikirlerinin babası olan Yahya Kemal de şehrin imarıyla ilgili olarak benzer fikirlere sahiptir. “*Cetlerimizden kalan binaları koruyabilirsek çok kâfi bir medeniyet gayreti göstermiş oluruz*” (Beyatlı, 2014: 129) diyen Yahya Kemal, mimarînin ruhunu duyar. Muhtemeldir ki Tanpınar’ın mimarî ve şehircilik anlayışını, Yahya Kemal’le yaptığı İstanbul gezintileri beslemiştir.

Tanpınar bilhassa, “Boğaz’da Gece” şiirinde “*iki sevgilim Paris ve İstanbul*” (Ş: 88) dediği, sevgilisi olarak gördüğü İstanbul adına öneriler geliştirir. Bursa, Osmanlı tarihinin dibacesi; İstanbul ise bercestesidir. İstanbul ve Bursa gibi iki nadideyi korumak ve ona layık olmak adına elinden geleni yapmaya gayret gösteren Tanpınar, bu konuda fikirler öne sürer. Tavsiyeleri spesifik manada İstanbul’u kapsıyor olsa da tüm şehirlerin planlamasında temel olarak alınacak tarzdadır. O, tüm şehirlerin imarında geçerli olabilecek “*meğerki iklimimize, şehrin kendisine, mimarîmizin geleneğine uygun, eldeki eserlerle uyuşabilecek, onları tekzib etmeyecek bir veya birkaç yapı şeklini tesbit edelim ve inşaat dediğimiz şey, resmî, şahsî her şekilde tam bir kontrol altına girsin*” (YG: 193) cümlesinde sonra bunun İstanbul’a yansımalarını zikreder:

*Boğaz’ın İstanbul şehirciliğinde ve mimarisindeki hususî yeri düşünülmezse, gerek şehir ve gerek zevkimiz bundan çok şey kaybedecektir. Boğaziçi, müsikimiz gibi, eski mimarlığımız gibi bizi biz yapan ve biz olarak gösteren şeylerden biridir. Yazık ki resmî ve yan resmî kurullar bile bunu gözönüne almıyorlar. Şehrin en güzel tarafları ameli hayatta, iyi kurulmuş iktisadî bir makine içinde büyük hiçbir kıymeti olmayan bazı kolaylıklara çarçabuk feda ediliyor. (...) Bugün Boğaziçi’nin en güzel yerleri kömürlüktür. (...)Boğaziçi’nde kömür deposu, Haliç te mezbaha kadar ağır ve hazin şeydir. Birisi şehrin sıhhatıyla, öbürü sıhhat kadar lüzumlu olan zevkiyle oynuyor (YG: 193)*

Tanpınar, imar hareketlerinde zemini tanımanın ve uyuma dikkat etmenin önemine dikkat çeker. Şehre kimliğini veren temel unsurları imar planının çerçevesine yerleştirmek gerekir. Yeniliklerin şehir kimlik yapısına uyum sağlamasına özen gösterilmelidir. Tanpınar, bu uyumun yakalanması adına öncelikle şehrin kimlik yapısının tanınması gerektiğini ifade eder.

İmar heyetinin şehrin mimarî geleneğini oluşturan tarzların ne olduğu hakkında fikir sahibi olduktan sonra yeni yapılacak inşaatları bu çizgi üzerinden, uyumu bozmayacak şekilde tasarlaması gerekmektedir. Şehri tanıma adına Tanpınar, İstanbul'un fethinin 500. yılı kutlamalarında yapılması gerekenlerle ilgili tavsiyelerde bulunurken geniş çaplı malumat vermektedir. Şehrin mimarî yapısı, şehir büyükleri, şehir büyüklerinin edebî eserleri, tarihî kaynaklar, şehrin genel profili şehri tanımak adına hâkim olunması gereken mevzulardır. Buna ek olarak Tanpınar, şehrin ayrıntılarından bahsederek şehirde göz önünde olmayan tarafların önemine değinir:

*İstanbul'daki ahşap bina tarzı, asıl sivil mimarî eserleri, hiç olmazsa ev ve konaklar zamana karşı çok mukavemetsizdiler. Hemen iki üç senede bir şehrin mühim bir kısmını silip süpüren yangınlar, şehirde cami, hamam, medrese gibi taş eserlerin haricinde eski eser bırakmamıştı. Bu yüzden İstanbul'da muhafaza edilecek şey -büyük ve taş binalar hariç- şehrin umumî manzarasıyla, tesadüf veya sürpriz peyzaj diyeceğimiz iç köşelerdi (YG: 183)*

Tanpınar'a göre taş binaların bizzat insan eliyle yıkılmadığı sürece çoğunlukla korunmaya ihtiyacı yoktur. Fakat mahallelerdeki sivil mimari örneği olan ahşap konutlar, bilhassa bir şehir klasiği haline gelen yangınlar dolayısıyla korunmaya muhtaçtır. Yangınlardan binanın kendini korumak mümkün olmasa dahi ahşap mimarî tarzının muhafaza edilmesi önem arz eder. İstanbul mahallelerinin iç köşe peyzajını korumak aynı zamanda şehri meydana getiren parçaların korunması demektir. Zira bu peyzaj bir hayat tarzının yansımasıdır. Bunu korumak mahalle hayat tarzını korumak demektir, bütün şehir kültürünü.

Bütün gençliği boyunca arzuladığı Avrupa seyahatini elli yaşından sonra gerçekleştirebilen Tanpınar, Avrupa'yı gözlemleme fırsatı bulur. Avrupa'nın fizikî koşullarını oldukça yaşanılır bulan Tanpınar'ın gönlü daima İstanbul'u çeker. İstanbul, onun ait olduğu yerdir; Avrupa ise tecrübesini arzuladığı yer. Tanpınar, Avrupa'da gördüklerinden mutlu olsa da İstanbul'a dönmekten daha mutludur. Tanpınar için Avrupa, Yahya Kemal için olduğu gibi bir mektep değil, fikirlerinin sağlamasını yaptığı bir deneyimdir. Tanpınar'ın Paris hakkındaki görüşlerinden bir kısmı şöyledir:

*Bu tepenizde alabildiğine yükselere fırlatılmış kemerler, galeriler, bu içiçe rüyalarımız gibi birbirinden doğan hendese, pilpayelerin kalın kütlelerini bir hava fişeği dağılıyormuş gibi ışık cümbüşü yapan ve üstünüze öyle dökülen bu narin ve muntazam çizgi demetleri, bu imkânsız dağılma ve toplanmalar en cü'etli, en sağlam mimarî nizamlarından biridir" (YG: 257).*

Avrupa şehirlerinin nizamından ve temizliğinden çokça etkilenen Tanpınar, Avrupa'da yaklaşık on şehir gezmiştir. Bunlardan bazıları; Paris, Londra, Gand, Amsterdam Brüksel, Madrid, Zürih ve Münih'tir. Hollanda'nın cadde nizamını ve temizliğini abartılı bulan Tanpınar'ın "Hollanda'da tuğla cadde, temizlik, insanı kusturacak cinsten temizlik, para

*sarfi*” (M: 109) sözleri kısmen muğlaktır. Temizliği ‘kusturacak’ kadar abartılı bulmasını yalnızca para israfına bağlaması mantikî açıdan yeterli bir açıklama değildir. Zira Tanpınar şehir düzenlemeleriyle ilgili görüşlerinde neredeyse hiçbir zaman para konusuna girmemiştir. Paris’te bindiği metro ise Tanpınar’ı olumlu manada etkiler. Yürüyüş ya da metro yoluculuğunun şehridir Paris. M. Ali Cimcoz’a yazdığı mektupta “*metroya gelince, bak kardeşim, ona behemahal bineceksin. Ve binince göreceksin ki, bundan akıllıca bir hareket yoktur, hattâ icat da. Bunlar çok rahat şeyler*” (M: 93) diyen Tanpınar, metroyu uçak ya da motosiklet gibi olumsuz bulmaz. Uçağın yolculuk aşamasını ortadan kaldırmasından dolayı kişinin psikolojini olumsuz etkilediğini, motosikletin de gürültülü ve haylaz tavırlarından dolayı toplumsal yapıyı bozduğunu ifade eden Tanpınar, metroyu şehir hayatına uygun görür. 1935’te Yahya Kemal de, İstanbul Boğaz’ı için yeraltından geçecek bir tünelin gelecek yıllardaki ulaşım sorununa bir çözüm olabileceğini ifade etmiştir: “*İltizam olursa Boğaziçi altından bir tünel geçer –inşallah köprü geçmez, temenni etmem- İstanbul şehri de bundan istifade eder*” (Beyatlı, 2014: 155). Ulaşım sorununun yeraltı hatlarıyla çözümünün makul karşılanması, şehrin görünen kısmındaki genel profilin bozulmaması adına olabilir. Tanpınar’ın metroya ilişkin olumlu bakışı, onun gelişerek devam etme felsefesinin somut bir göstergesidir. Fetihle birlikte ortaya çıkmış olan kayık kültürü gibi, teknoloji ve ihtiyaç neticesinde kültüre dâhil olan vapur gibi, metro da kültürün bir parçası olma istidadına sahip icatlardandır.

Tanpınar, gelişerek devam etme felsefesinde ‘uyum’u çıkış noktası olarak alır. Devamı makul olan, ihtiyaca cevap veren ve millî değer taşıyan bir unsurun üzerine yeni olan eklenerek veya uygun formda yeni ile birleştirilerek gelişim yolu takip edilmelidir. “*Modern ve insancıl bir kentin plancısı farklılıkları birbirinden ayırmak yerine, onları üst üste yığmalıdır*” (Sennett, 2013b: 236). Tanpınar’ın önerdiği yol da Sennett’in tanımına yakındır. Düzenlemelerde ve yeniliklerde yerli ve mahallî olana yer vermek eski ile yeni arasındaki bağın tesisi açısından önemlidir. Tanpınar, Erzurum’da yeni inşa edilen bir ilkokul binasıyla ilgili olarak kullanılan malzemenin yerli olmasının tesirine dikkat çeker:

*Erzurum taşı dururken çimentonun kullanılmasını bir türlü aklım almaz. Betonun getirdiği bir yığın kolaylık meydana. Fakat bu kolaylıklar bazan da mimarînin aleyhinde oluyor. Hele mahillî rengi bozuyor. Erzurum taşı, Ankara taşı gibi, çok kullanışlı. Her girdiği yere âbide asilliği veren bir mimarî malzemesidir (BŞ: 192).*

Yeni imar hareketlerinde yerli kalabilmek adına kullanılan malzemenin cinsi önemlidir. Şehrin genel dokusuna uyum sağlayabilmesi için yeni binanın, mimarî tarzında değişiklik olsa

da, inşa malzemesinin yerli olması yeterli olabilmektedir. Yerli malzeme kullanmak şehirdeki diğer eski yapıların dış görünüşüne uygun bir bina inşa etmenin en iyi yoludur. Turgut Cansever de Beyazıt meydanındaki yenileştirme hareketinde yer döşemesi malzemenin türüne bilhassa dikkat çeker:

*Eğer Cansever'in projesi uygulanabilseydi, mesela üzerine bastığım, güvercinlerin serpilen yemleri kapıştıkları zemin, granit değil tuğla kaplama olacak, bu kaplama meydanın mimarî dokusu ve ağaçlarıyla sıcak bir ilişkiye girdiği gibi, 'Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu tuğla geleneğiyle bağ kuracaktı' (Ayvazoğlu, 2010: 111).*

Mekânı, çevreyi ve halkı tanımak, mimarîye ait terminoloji ve malzeme bilgisine hâkim olmak uyumlu bir gelişimin, yenileşmenin yaşanması adına gereklidir. Bu sebeple Tanpınar, *"Hakikî bir mimar, bütün bir cemiyet hayatını tanzim eder, denebilir. Tanzimat'tan beri yapılan köksüz yeniliklerin, sakat tecrübelerin bozduğu Türk şehirciliğinin bütün ümitleri de bu şubededir"* (YG: 399) demektedir. Mimarlık öğrencilerinin maziye anlamaya yönelmesini Tanpınar, sevindirici bulur. Zira Tanpınar'a göre, onun *"bütün dünyanın malı olan bir üslup"* (YG: 400) olarak nitelendirdiği modern üsluba yerli damgasının vurulması bu yoldan geçmektedir. Özgün bir üslubun oluşabilmesi için yerli tarzın yeni olana yansıtılması şarttır. Bunu yapabilmenin ilk yolu da eskiyi tüm yönleriyle tanımaktır.

Tanpınar'ın tekliflerinin devrinin şehircilik sorunlarına yönelik olduğu gibi "kent sorunsalı" olarak isimlendirilen postmodern evrede bile geçerliliğini koruması, onun öngörüsünün yüksekliği kadar, şehir konusundaki hatalarda ne denli ısrar edildiğinin de bir göstergesidir. Şehir yapısının bozulmaya başlamasının üzerinden geçen yarım asırlık sürede Tanpınar'ın tekliflerinin aksi yönünde bir süreç işler. Her geçen on yıl şiddetini ve hızını artırarak devam eden bozulma şehirleri bir kimlikten yoksun bırakır. Tanpınar'ın teklifleri hem şehir kimliğindeki bozulmayı önlemeye hem de şehri korumaya yöneliktir.

## SONUÇ

Edebî metinlerin sosyal meselelere ışık tutan yönü sayesinde zaman zaman şehre dair meseleler de edebiyatın ele aldığı konulardan olur. Kimi metinlerde şehir konunun zeminini oluşturan bir fon olarak kalırken kimi metinlerde de başlı başına şehir metnin temel konusu olmuştur. Şehri ve şehir kültürünü bir edebiyatçının tanıklığında müşahede etme amacı taşıyan bu çalışmada Tanpınar metnlerinin şehir göstergeleri açısından son derece zengin olduğu görülmüştür. *Huzur*'da İstanbul şehrini bir karakter olarak çizen ve romanda İstanbul'un esas konuyu teşkil ettiğini söyleyen Tanpınar'ın tüm eserlerinde şehir büyük oranda yer alır. Şehir kültürü ve şehre dair unsurlar Tanpınar'ın metinlerinde geniş bir fon ya da esas konu olarak var olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, devrinin diğer aydınları gibi edebiyatçı kimliği ile döneminde devam edegelen sorunların üzerine eğilmiştir. Tanpınar'ın geleneksel şehir yapısına büyük oranda tesir ederek, şehri bir sorunsal haline getiren Batılılaşmaya yaklaşımı devrinin aydınlarına göre farklılık arz eder. O, bu meselede sivri düşüncelerden ve ifadelerden kaçınır. Tanpınar'dan önce de zikredilmekte olan Doğu-Batı sentezi söylemi yüzeysel bir ifade kalmış, fikrî ve felsefî arka planı inşa edilememiştir.

Tanpınar, Doğu-Batı sentezi söyleminin fikrî ve felsefî arka planına kafa yormuş, iki kavramı tanımlayarak en uygun olan yolu tespit etmeye çalışmıştır. Tanpınar; romanlarında, hikâyelerinde, denemelerinde, mektuplarında hatta günlüklerinde dahi bu meseleyle ilgilenmiştir. Romanlarında kurgunun içinde fikrî diyaloglar yoğunluktadır. Roman karakterlerinin iç monologlarında da zaman zaman Doğu-Batı sentezi, Tanpınar'ın ifadesi ile terkihi konusunda tespitler vardır. Tanpınar, aynı anda iki medeniyete de mensup bulunmanın imkânsızlığını, aslolanın sahip olduğu medeniyet çizgisinden çıkmadan diğer medeniyetin unsurlarını kendine dâhil etmek olduğunu söyler. Ona göre, hem Doğulu hem Batılı hale gelmek mümkün ve mantıklı değildir. Hedeflenen 'Batılı bir Doğulu' olmaktır. Doğu medeniyeti bir Doğulu için çekirdek hükmündedir. Doğulunun yeniden düzenleyeceği medeniyet anlayışında Doğu çekirdek olmalı, yeni düzen bunun üzerine inşa edilmelidir. Tanpınar, geliştirdiği bu fikrî alt yapı üzerine şehre ve medeniyete dair diğer meseleleri yorumlamış ve çatışma noktalarında çözümler sunmuştur.

Tanpınar, eserlerinde şehre temas ederken şehirlerin yalnızca dış görünüş ve fizikî yapısını incelememiş, şehre hüviyetini veren manevî dinamikleri de göz önünde bulundurmuştur. Bilhassa mimarî eserler, fizikî yapıları ile şehrin çehresidir. Ama aynı



zamanda bu yapılar tarihin temsilcileri oldukları için manevî bir anlam da yüklenirler. Tanpınar, şehirde mimarî yapıların şehir kültürünün görünen yüzü olduğunu görüşündedir. Mimarî yapılarda tarihin canlı kaldığını düşünen Tanpınar, onları estetik tarihinin de birer temsilcisi olarak görür. Her mimarî yapı Türk estetik anlayışını yansıtan bir vesikadır. Bursa Osmanlı kültür tarihinin başlangıcıdır. Fatih'e kadar olan tüm bey ve padişahların türbesi Bursa'dadır. Bursa aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin siyasetten önce manevî yönünü kuran veli zatların kabirleri ile doludur. Tanpınar'a göre bu mimarî yapılar ile Osmanlı'nın ilk mimarî zevk ve estetik örneği verilmiş olur. İstanbul ise fetihle birlikte bir kültür şölenine tanıklık eder. Mimarî yapılar bu şölende kültür ve estetik anlayışının en fazla konuşulduğu alandır. İstanbul'a çehresini veren, onun tarihî dokusunu oluşturan dört asır boyunca inşa edilen mimarî yapılardır. Tanpınar, İstanbul'un dokusunu oluşturan mimarî yapılarda Mimar Sinan'ın etkisine ayrıca önem verir. Ona göre Mimar Sinan taş bir şair edasıyla yaklaşmış, milletinin ruhunu eserlerine yansıtmıştır. Bu sebeple Tanpınar'a göre Sinan'ın eserleri İstanbul'un ruhu ve estetiğini yansıtır. İstanbul'daki mimarî eserlere bir bütün olarak bakıldığında şehrin kültür tarihi hakkında bilgi edinmek mümkündür. Tanpınar da İstanbul'un mimarî çehresini okuyarak romanlarında ve denemelerinde yorumlamıştır. Ona göre Üsküdar, kadın sultanların orada çokça cami ya da türbelerinin bulunmasından dolayı, bir kadın saltanatının izlerini taşır. Süleymaniye ise ona göre Batı'nın kültürel devrimleri karşısına konulabilecek tek eserdir.

Tanpınar, Konya ve Erzurum'u Selçuklu mimarisinin örneklerinin yoğunlaştığı şehirler olarak anlatır. Bilhassa Konya, sahip olduğu mimarî doku ile Selçuklu tarihinin görünür kılmasını sağlamaktadır. Tanpınar, Konya'da her mimarî yapıda Selçuklu tarihine dair bir vakayı hisseder. Ona göre Konya ovasında gerçekleşmiş her olay bu yapılara sinmiştir. Selçuklu'nun taşla olan münasebeti, taşta şekil verme tarzı Konya ve Erzurum mimarisinde kendini gösterir. Tanpınar, Selçuklu estetik tarzının serüvenini onların taşta hükmetme biçiminden okur. Ona göre Selçuklu mimarîsi çadırdan taş geçişin aşamasıdır. Çadır motiflerini andıran taş oymaları, Tanpınar'ın gözünde bu geçişin işaretleridir. Erzurum mimarîsi ise çininin saltanatıdır. Tanpınar Erzurum'daki Selçuklu abidelerine çininin hükmettiğini görür. Ankara'da ise Tanpınar'a göre mimarî bir çeşitlilik vardır. Ankara tarihindeki bu çeşitliliği mimarîsine yansıtması Tanpınar için artı bir değerdir. Zira ona göre şehrin tarihine dâhil olan her unsur onun hüviyetine de dâhildir. Ankara'nın hüviyetini temsil eden yapıların bir arada uyumlu bir şekilde bulunması şehrin dokusudur. Mimarî yapılar, şehrin çehresine hüviyetini verirken tarihî geçmişle ilgili de malumat sunmaktadır. Bu

yapılar aynı zamanda şehrin estetik geçmişi ve sanat anlayışıyla ilgili de bilgi vermektedirler. Tanpınar, *Beş Şehir*'de mimarî yapıları okuyarak şehrin, tarihi ve kültürü hakkında yorumlamalara ulaşır.

Tanpınar'ın romanlarında ve hikâyelerinde mekân olarak çoğunlukla konak, köşk ya da yalının tercih edildiği görülür. Kurmaca eserlerinde şehir olarak mekânlar çoğunlukla İstanbul'dan seçilir. Antalya, Sinop, İzmir, Bursa ve Erzurum zaman zaman romanın geçtiği mekânlar olsa da İstanbul başat mekândır. İstanbul'un hayat kültüründe de konut çoğunlukla konak, yalı ve köşktür. Tanpınar'ın karakterlerini konak, yalı ya da köşk sahibi olarak tasarlamasında bu mekânların İstanbul ve Boğaz kültürünü daha fazla yansıtması etkili olabilir. Nitekim yalı başlı başına Boğaz medeniyetinin mekânıdır. Tanpınar'ın kahramanları konak tipi bir konutta yaşamalarıyla köklü bir geleneği devam ettirmektedir. Konaktaki hayat tarzı ve konağın geleneğinin içindeki mimarî üslubu yerel kültürün önemli bir parçasıdır. Konak mimarisinin yerini apartmanların almasıyla şehrin çehresinde yaşanan değişim Tanpınar'ın eserlerinde eleştirel olarak yer bulur. *Aydaki Kadın*'da apartmanların ifadesiz ve soğuk çehresini açık açık eleştiren Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironik bir dille apartmanlarla dolmuş olan mahalleyi eleştirir. Tanpınar için konağı yaşatmak apartmanları eleştirmekten daha önemlidir. O, konağı bir milletin sivil mimarisi olarak görür. Yani halkın hayatının içinde özgürce gelişen bir mimarî tarzıdır. Konut inşa etmede takip edilen mimarî anlayış halkın hayat tarzının yönlendirdiği şekilde gelişmiş ve sivil mimarî ortaya çıkmıştır. Sivil mimari şehrin iç manzarasını, süregiden hayatın mimarisini vermektedir. Şehirde sivil mimari örneği olarak konaklar ve benzeri yapılar ile şehrin dokusu örülmüş olur. Bu konut tarzı şehirlinin hayat tarzını da etkiler. Şehirde tercih edilen konut tipi şehirlinin birbiri arasındaki ilişkinin gelişimiyle yakından ilgilidir. Şehirlilerin birbirleriyle ilişkisinin geliştirilmesinde aktif rol oynayan yapılardan biri de kahvehanelerdir.

Tanpınar, şehir hayatında toplanma mekânı olarak kahvehanelere eserlerinde yer vermektedir. Nitekim kendisi de Beyazıt'ın sivil akademi mahiyetindeki kahvelerinde yetişen birisidir. Beyazıt'taki Küllük, İkbâl ve Akademi gibi kahvehaneler 1930'lu yıllarda edebiyatçıların bulunduğu ve edebî sohbetlerin yapıldığı bir eğitim yuvasıdır. Tanpınar denemelerinde, romanlarında, hikâyelerinde ve mektuplarında kahvehanelerden muhakkak bahis açar. Ona göre bu mekânlar, toplanma mekânı olmaları hasebiyle şehirlinin iletişim kanallarından biridir. Tanpınar romanlarında kahvehaneleri şehrin sosyal ortamı olarak çizer. Edebî konuların konuşulmasının yanı sıra bu kahvehaneler toplumu hareketlerin planlandığı mekânlar olarak *Sahnenin Dışındakiler*'de yer bulur. Kahvehaneler, 16. yüzyıldan bu yana

şehir kültürünün bir parçası olagelmıştır. Tanpınar, kahvehaneleri şehirde çeşitlendiği her şekliyle ele alır. Mahalle kahvesi, akademi kahvesi, balıkçı kahvesi ve Paris kahveleri Tanpınar'ın eserlerinde konusu geçen kahvelerdir. Kahvehane toplumsal kültürün zevk ve fikir parçasıdır. İnsanların fikir alışverişinde bulunduğu, ortak zevklerin tadıldığı mekânlar olarak kahvehaneler toplumsal birleştirme gücüne sahiptir. Kahvehaneler zaman zaman edebî bir muhit olabilirken, fikrî hareketlerin planlandığı merkezler de olabilmektedir. Toplumun ortak zevklerini yönlendirme görevini üstelenen kahvehaneler bir çeşit kültürlenme mekânıdır. Tanpınar da eserlerinde kahvehanelerin bu yönüne temas eder. *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'de edebî ve siyasî bir muhit olarak Küllük ve İkbâl kahveleri vardır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise şehrin yozlaşmış tarafı kahvehaneler aracılığı ile anlatılır. Kahvehaneler adeta toplumun nabzını tutan bir ölçektir.

Şehrin tarihi kaynaklarında rastlanamayan, şehrin ses ve koku hafızasını Tanpınar romanlarından hareketle ayrıntılı bir şekilde görmek mümkündür. Şehrin sesi günlük hayatının ritmidir. Şehrin sesleri, şehrin aktivitelerinin ve hayat tarzının nağmesidir. Tanpınar'ın İstanbul'unda şehre sokak satıcıları ve vapurun düdüğü hâkimdir. Su sesi ve ezan zaman zaman duyulsa da şehirdeki esas ses vapur ve satıcılara aittir. Vapur düdüğü İstanbul için simgesel bir sestir. Tanpınar'ın romanlarında da vapur düdüğü şehrin hayatını düzenleyen bir zil gibi yer bulur. Zamanı ve mekânı hatırlatıcı özelliği ile vapur düdüğü İstanbul'da kültürel bir unsurdur. Sabah vapurunun düdüğü, şehirliye İstanbul'da sabahın başladığını haber verir. Ve vapur günün belli saatlerinde şehirliyi uyaran bir gong gibidir. Sokak satıcıları ise saatleri bildirme konusunda daha fonksiyoneldir. Çünkü her satıcının belirli bir saati vardır. Tanpınar, sokak satıcılarını şehrin zamanını belirleme ve taksim etmede bölmede önemli bir unsur olarak görür. Hem *Huzur* hem *Sahnenin Dışındakiler*'de sokak satıcıları şehir hayatında kritik önemde bahsedilir. Tanpınar bu iki romanda pasajlarla şehrin sokak satıcısı kültürü hakkında ayrıntılı malumat verir. Her sokak satıcısının sattığı ürüne göre bir saati ve manisi vardır. Bunlar şehrin folklorik unsurlarıdır. Hem günü saatlere bölen hem de yılın mevsimlere bölünmesine farklı bir sembol yükleyen satıcılar şehrin kimlik unsurlarıdır. Şehrin sütçünün sesiyle başlayan, tahin pekmezci ile devam eden ve yoğurtçu ile sonlanan günleri vardır. Bu zamansal bölümlenme mevsimler için de geçerlidir. Satılan ürünün yetişme mevsimine göre şehirde mevsimler sembolik olarak kategorize edilir. Tanpınar, bunu 'satıcının sesiyle yürüyen mevsim fikri' (BŞ: 24) olarak tanımlar. Şehrin zaman algısına tesir eden bir unsurdur sokak satıcıları.

Tanpınar, su sesini ise Bursa'nın sesi olarak kabul eder. Bursa, çeşmelerinin çokluğu ve onların sesleri ile bir su şehridir. Su sesleri Bursa'nın kimliğinin bir parçasıdır. Boğaz'dan dolayı İstanbul'da da su sesi şehrin diğer seslerine eşlik eder. Boğaz, şehrin sesini vermekten ziyade ona kokusunu verir. Yaz mevsiminde Boğaz'ın kokusu gül, yasemin ve hanımeli'dir. Tanpınar bu üç çiçeğin kokusunu Boğaz'ın kokusu olarak tanımlar. Boğaz kıyılarındaki bahçelerden yükselip Boğaz'ı saran gül, yasemin ve hanımeli o muhitin spesifik yaz kokusudur. Koku ise hafızada en derinlere yerleşen duyudur. Hafızada kokunun ses, temas, görüntü ya da tattan daha derin etkisi vardır. Gül, yasemin ve hanımeli Boğaz'da yetişmiş biri için daima orayı anımsatan kokulardır. Boğaz; gülde, hanımelinde ve yaseminde yaşamaktadır. İstanbul'un kokusuyla, sesiyle, dokusuyla kendine has bir hüviyeti vardır. Tanpınar, romanlarında gül, yasemin ve hanımelini Boğaz'ın kokusu olarak kullanır. Onun kahramanları Boğaz'da hep bu kokuyu duyarlar. Bilhassa *Huzur* ve *Aydaki Kadın*'da Boğaz'ın kokusu gül, yasemin ve hanımeli rayihasıdır. Bu kokular Boğaz kıyılarındaki bahçelerden yükselmektedir. Her yalının etrafında bulunan bahçelerdeki çiçekler Boğaz'ın hem görüntüsü hem kokusudur. Erguvan ağaçları ise Boğaz'ın ve baharın rengidir. Erguvan İstanbul'un sembolik ağacıdır. Boğaz kıyılarında bahar mevsiminde açan erguvan ağacı mevsime de adını vermektedir. İstanbul'da bahar erguvan mevsimidir. *Beş Şehir*'de erguvanın sembolik anlamına değinen Tanpınar, İstanbul ve Bursa'nın renginin erguvanî olduğunu söyler. Erguvan bir ağaçtan öte bir anlamla İstanbul ve Bursa'yı donatmıştır. Servi ve çınar ise İstanbul'un iç manzarasındaki ağaçların en önde gelen ikilisidir. Tanpınar, servi ve çınarın Türk muhayyilesinde yer bıraktığını söylemektedir. Türk kültüründe servi ölümü temsil ederken çınar hayatı hatırlatmaktadır. Bu sebeple çınar ibadet noktalarına ve çeşmelerin yanı başına, servi ise mezarlıklara dikilmektedir.

Tanpınar, servi ve çınarı Türk kültürünün iki önemli ağacı olarak değerlendirirken eserlerinde şehirlinin ağaçlarla olan münasebetine de değinir. Şehirde bilhassa mahallelerde ağaç, mimarının doğal bir parçası gibidir. Tanpınar, roman ve hikâyelerinin mahalle tasvirlerinde ağaçlara çokça yer verir. Bu tasvirlerde mahalle düzeninde meyve ağaçlarının daha yaygın olduğu görülür. Hatta ona göre her meyve ağacının hem karakteri hem de yenme kültürü vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu konuya değinen Tanpınar, ceviz ağacının cömert, erik ağacının ise özel olduğunu ifade eder. Ceviz ağacı tüm mahalleye kucak açmakta ve tüm mahalleli onun meyvesinden faydalanabilmektedir. Erik ağacı ise hamilelere tahsis edilmiştir. Tanpınar, şehrin doğayla kurduğu münasebeti çınar, servi ve meyve ağaçları üzerinden anlatır. Buna göre geleneksel şehirlerde doğa ve sunî yapı verimli bir anlaşma içindedir.

Şehir, ağaçla kültürünün bir parçası olarak bütünleşir. Böylece ağaçlar, meyvelerini ve varlıklarını insanoğluna rahatça sunabilmektedir.

Tanpınar, fizikî görünümünün yanında şehrin hüviyetini meydana getiren manevî dinamikleri de ele alır. Bu manevî yapı şehri oluşturan fizikî unsurların şehir hayatında karşılık geldiği anlamı da kapsamaktadır. Bilhassa mekânların göndergesel işlevinden dolayı onlar fizikî bir yapı olmanın ötesine geçerler. Mimarî yapılar, fizikî ve sanatsal birer yapı olmakla birlikte aynı zamanda hafıza mekânıdır. Bu yapılar inşa edildiği dönemin kültürel ve sanatsal hafızasını taşır. Şehrin hafızası ve tarihi mimarî yapılarda yaşamaktadır. Tanpınar şehrin hafızası olan mekânların bilincindedir. Hafızasız kalan bir toplumun da sağlıklı bir gelişim gösteremeyeceğinin farkındadır. Ona göre bu hafızayı muhafaza etmek ve onun bilincinde olmak hayatî bir mevdur. Mimarî yapılarda diri kalan hafıza topluma benliğini hatırlatır. Tanpınar'ın fikrine göre benliğin bilincinde olan bir toplum geleceğini de şekillendirebilir. Toplumun kendini tanımasının yolu hafızasına sahip çıkmasından geçmektedir. Tanpınar'ın hafıza mekânları olarak gördüğü yapılar devrini, yüzyılını ve sanat ekolünü yansıtmaktadırlar. Bilhassa fetihten sonra gelişen mimarî, padişahların ve saray kadınlarının devirlerine vurdukları damga olma özelliğini taşır. Her mimarî yapı devrindeki sosyal havayı ve sanat üslubunu saklayan bellektir. Hatta Tanpınar'a göre Mimar Sinan'ın meslekî kudreti ve şehirliliği onun eserlerine toplumun imanını yansıtmaya imkân vermiştir. Mimar Sinan'ın "*maddenin uykusuna kendi nabzının ahengini hepimizin îmanıya*" (BŞ: 35) geçirmesi onun eserlerini toplumun ruhunu yansıtan birer simge yapar. Bu eserler, toplumunun hafızasıdır, imanıdır, ruhudur. Tarihteki bu ruhun yaşayabilmesi ve aktarılabilmesi bu yapıların idrakinde olarak korunmasına bağlıdır. Hafızanın taşıyıcıları konumundaki mekânlar yok edildiğinde bu hafızanın da üstüne sünger çekilecektir.

Tanpınar, bilhassa deneme yazılarında hafıza mekânı olarak gördüğü yapıların korunmasıyla ilgili beyanlarda bulunmuştur. Onun savunuculuğunu yaptığı düşünce herhangi eski bir yapının muhafaza edilmesinden ziyade, bu muhafazanın ne anlama geldiğiyle ilgilidir. Ona göre bu eski yapıları korumak toplumsal benliği korumak, tarihi korumak demektir. Mimarî yapılar tarihin ruhudur. Taşa geçmiş olan ruhtur. Mazinin kokusunu saklayan yapılar, tarihi statik bir olgu olmaktan öteye taşır. Tanpınar, eserlerinde hafızanın diri tutulmasında eşyaların sembolik anlamlarından da yararlanılabileceğini gösterir. Eşyalar da hafızanın depolanma alanlarından biridir. Tanpınar bilhassa *Mahur Beste*'de eşyanın hafıza üzerindeki tesirine değinir. Tanpınar'a göre eşyanın hafızada gönderme yaptığı alanın canlı kalabilmesi eşyanın kullanımının devamıyla yakından ilgilidir. Eğer hem toplumsal hem kişisel hafızada

karşılığı olan eşyanın kullanımını son bulmuşsa hafızanın o kısmı da yok olmuş demektir. Hafızanın yaşatılması anıların yansıtıldığı mücessem unsurlarla mümkündür. Tanpınar, hafızanın taşıyıcıları olan mimarî yapıları muhafazanın ehemmiyetini bu bağlamda değerlendirir.

Tanpınar'a göre, şehirde sivil mimari de hafızanın koruyucu mekânlarındandır. Bu çıkarımı Tanpınar'ın konak hayatını tasvir ediş şeklinden yapmak mümkündür. Roman ve hikâyelerinde Tanpınar, konak hayatını daima kalabalık çizer. Arasında illiyet ve kan bağı olan kişilerin nesilden nesle bir arada yaşadığı konaklar birçok hatırayı da yaşatır. Tanpınar'ın romanlarında konaklar, geniş aile düzenine göre ve ömürlük tasvir edilir. Konağa bir kez dâhil olan bir üye hayatını burada devam ettirir ve sonlandırır. Bu insanlar için ev, bir kimlik gibidir. Değiştirmek ya da yenilemek zarurî şartlara bağlıdır. Böylece konaklarda nesillerin hafızası saklanır. Konakların bu vazifesine mahalle ortamı da yardımcı olmaktadır. Türk şehir yapısında konaklardaki geniş aile yaşantısının yanı sıra mahalle de büyük bir aile gibidir. *Huzur, Sahnenin Dışındakiler ve Saatleri Ayarlama Entitüsü*'nde mahallenin anlamına dair pasajlar vardır. Romanlarında Tanpınar, mahallenin ve sakini arasındaki etkileşime yer verir. Mahalle, içinde yaşayanlar için bir koruma alanıdır. Aynı zamanda bir yetişme alanı. Mümtaz Antalya'nın bir mahallesinde; İhsan, Cemal ve Nuran Elâgöz Mehmetefendi mahallesinde; Hayri İrdal ise bir İstanbul mahallesinde çocukluk anılarını biriktirir. Mahalle, çocukluğun hafıza deposudur. İnsan ilişkileri bağlamında da mahalle, şehirde bir iç dinamik konumundadır. Tanpınar, sokak ve mahalleyi, çocukluğun ve özerk alanın mekânı olarak tanımlar. Ona göre mahalle şehirde bölgesel bütünleşmenin simgesidir.

Tanpınar, şehre hüviyetini veren unsurların kaynağını gelenek ve mazi olarak görür. Tarihî unsurlar ve geleneksel oluşumlar, şehrin dokusunu oluşturan etkenlerdir. Tanpınar, eserlerinde Bilhassa İstanbul'un şehir dokusuna oldukça sık vurgu yapar. Boğaz ve şehirdeki tarihî yapılar Tanpınar'a göre İstanbul'un dokusudur. Ona göre şehrin geçireceği değişim bu dokuya uygun olmalı, gelişim aşamalarında bu uygunluk göz önünde bulundurulmalıdır. Zira Boğaz'da çok köklü ve güçlü bir medeniyet vardır. Boğaz'ın beslediği birden çok kültür vardır ve bunlar şehrin dokusunun parçalarıdır. Kayık kültürü, mehtap sefası, musiki şölenu ve yalı kültürü Boğaz medeniyetinin kültürel unsurlarıdır. Tanpınar, eserlerinde Boğaz'ın İstanbul'un dokusunu ören en renkli taraf olduğunu gösterir. Romanlarda Boğaz, hem mekânsal bir unsur olarak kullanılmış hem de kültürel bir oluşum olarak tasvir edilmiştir. Zira Boğaz, kendi kültür insanını yetiştiren bir yapıdır. *Huzur*'da Nuran'ı ve *Aydaki Kadın*'da Leyla'yı yetiştirmiştir. Boğaz'da mevsimler dahi yeni bir hüviyet kazanır. Bahar, erguvan

mevsimi; yaz, mehtap mevsimi; sonbahar ise lüfer mevsimidir. Bunlar Boğaz'ın İstanbul'un dokusuna armağan ettiği adlandırmalardır.

Mehtap sefalarıyla birlikte musiki de şehrin dokusunu teşkil eden önemli bir parça olur. Boğaz kıyılarındaki yalıların da mehtap ve musiki terkibine olan katkısı göz ardı edilmemelidir. Hem yaz hem kış gecelerinde yalılarından yükselen musiki sesleri Boğaz'ın ve İstanbul'un dokusunu verir. Tanpınar mehtap, Tanpınar, musiki ve kayıktan oluşan kültür terkiбинi romanlarında sık sık kullandığı gibi, bu terkiбин felsefesini de deneme yazılarında tartışır. İstanbul'a hüviyetini veren bu estetik olguyu Tanpınar oldukça önemser. Musiki de İstanbul'un estetiğini tamamlayan kültürel unsurlardan biridir. Ona göre musiki, geçmiş ile gelecek arasındaki duygu bağıını kuran zaman üstü bir sanattır. Gelecek nesillere duygu aktarımını sağlayan musiki, yüzyıllar öncesinin zevk âlemini geleceğe taşımada bir araçtır. Tanpınar, musikiyi zamanın sınırlarından muaf bir olgu olarak görür. Ona göre mimarî yapılar tarihin, musiki ise duyguların taşıyıcısıdır. Tanpınar, musikinin Batı medeniyeti karşısında Osmanlı'nın elinde kalan son yıkılmaz kalelerden biri olduğunu ifade eder. Ona göre Doğu medeniyeti musiki ve Süleymaniye ile Batı'ya mukavemet edebilecektir. Tanpınar, İstanbul'un yetiştirdiği büyük musikişinaslardan İsmail Dede Efendi'nin Doğu-Batı medeniyet sentezinin hem fikrî hem de uygulamalı olarak öncüsü olduğu görüşündedir. Ona göre Dede Efendi, Türk musikisinde olmayan trajediyi musikide tasavvufla birlikte kullanarak bir terkibe girmiştir. Dede Efendi'nin yenilikçi tavrında benimsediği yöntem Tanpınar'ın sentez fikri ile örtüşmektedir. Tanpınar da uygun olduğu surette gelenek ile yeninin harmanlanması taraftarıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, şehir yapısının korunmasında tutucu olduğunu söylemek zordur. Burada Tanpınar'ın geleneğe bakış açısını kilit noktadır. Tanpınar, geleneğin sabit ve muhafaza edilmesi gereken bir olgu olduğunu değil geliştirilebilir olduğunu savunmaktadır. Ona göre gelenek, gelişimin önünde bir engel değil aksine ona yardımcıdır. Zira gelenek, gelişimin yol göstericisidir. Modernleşmede millî bir model oluşturulmak isteniyorsa bunun yolu geleneksel yaklaşımdır. Tanpınar, modernleşmenin içselleştirilebilmesinin gelenek ile mümkün olabileceğine inanmaktadır. Ona göre İslamiyet'in Türk kimliği ile bütünleşmesini sağlayan gelenektir. İslamiyet'in gelenekselleştirilmesi onu millî bir hüviyete sokar. Toplum dine dair kendi ritüellerini oluşturarak onu millileştirir. Böylece dışardan gelen bir unsur kendi hüviyetine dâhil etmiş olur. Tanpınar, bu yöntemin modernleşme aşamasında da uygulanması gerektiği fikrindedir. Ona göre değişim ve yenileşme geleneksel olmalıdır. Toplum, başvurduğu yeniliklere kendi damgasını basmalıdır. Dışardan gelen bir etkiyi

gelenek süzgecinden geçirerek kendi kültürüne dâhil edebilen bir toplumda değişim, yozlaşmaya sebebiyet vermeye uzaktır. Tanpınar, şehirlerin bilhassa iktisadî manada gelişimine önem verirken gelişimi yönlendirecek fikrî zemini oluşturmaya çalışmaktadır.

Gelenek, Tanpınar'a göre, gelişimin oturtulacağı zemin olmalıdır. Bu sebeple milletin mazisi de referans alınması gereken nokta olmaktadır. Zira şehirlere hüviyetini veren mazisi ve geleneğidir. Şehrin hüviyetini bozmadan bir gelişim amaçlanıyorsa -ki öyle olmalıdır- mazi ve gelenek gelişimin zemini olmalıdır. Tanpınar, şehirlerin gelişiminde, şehrin ve insanının hüviyetinin dikkate alınması gerektiğini ifade etmektedir. Bu hüviyetin oluşturucuları da mazi ve gelenektir. Şehirdeki ufak bir değişim dahi gelenek süzgecinden geçerek gelmiş ve modernizme kadar olan süredeki dokuyu oluşturmuştur. Fakat modern algı geleneği tasfiye etmekle hem geleneğe hem kendi varlığına darbe vurmuş olur. Zira Tanpınar'a göre geleneğin referans alınmadığı bir modernizm uygulaması yüzeysel ve eğretidir.

Gelenek, geçmiş ve gelecek arasındaki kültürel bağı kuran güçlü bir olgudur. Modernizm de geleceğe dair değişimleri vaat eden bir harekettir. Modernizmin topluma adapte edilebilmesi için geleneğin süzgecinden geçirilmesi şarttır. Geleneğin mazi ile bütünleşen tarafının da ele alınması gerekmektedir. Tanpınar, ufuk değiştirebilmek için yeni bir hüviyete ihtiyaç olduğunu ifade eder ve bu hüviyeti her milletin kendi mazisinden aldığını söyler. Ona göre her milletin oluşturacağı yeni hüviyetin kaynağı mazisidir. Fakat Tanpınar, yeni oluşturulacak hüviyette ölü parçaların, yani artık millet hayatında karşılığı olmayan olguların çıkarılması gerektiği taraftarıdır. Tanpınar, ölü kökleri atmanın da en az gelenek ve mazi referanslı modernizm yorumu kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Zira bu saplantı değişim ve gelişime dair ufuk darlığına sebebiyet vermektedir.

Tanpınar, romanları ve denemelerinde, İstanbul başta olmak üzere şehrin ve toplumun içinde bulunduğu durumla ilgili tahliller ve tespitlerde bulunur. Mimarî ve kültürel yozlaşmanın yoğunlaştığı 20. yüzyılda Tanpınar'ın tespitleri büyük bir boşluğu doldurmaktadır. Tanpınar, toplumsal anlamda kafa karışıklığının yaşandığı devirde meseleye yaklaşım tarzıyla daha köklü bir çözüm önerisinde bulunur. Medeniyet değişiminin kaçınılmaz olması fikrinden hareketle bu zorunluluğu felsefî bir zemine oturtmaya çalışır. O, değişimin düşünce aşamasındaki boşluktan kaynaklanan sarsıntılara bir çözüm aramaktadır Tanpınar. Onun çabası yüzeysel çözümlerden ziyade temel probleme yönelmektir. Tanpınar, önce fikren modern olmak gerektiğini düşünür. Modern olmanın eskiyi tasfiye ve yeninin



koşulsuz kabulü fikrine indirgenmesinin yanlışlığına değinen Tanpınar, modernliğin fikrî arka planına odaklanır. Burada Tanpınar yanlış bir algıyı düzeltmek üzere yola çıkar. Bu sebeple modernlik adı altında şehrin çehresinde yapılan değişiklikler Tanpınar'a göre yıkımdan başka bir şey değildir. Bilhassa tarihî yapılara karşı gösterilen duyarsızlık örnekleri Tanpınar'ı en fazla acıtan noktadır. O, tarihî yapıların bir taşının bile yerinden oynatılması taraftarı değildir.

Tanpınar'ın gelişim politikasında eskimiş olanın yerine daha iyisinin konulması durumunda eskinin değiştirilmesi vardır. Eski ve geleneksel olanın yerine yine geleneğin süzgecinden geçerek kendini kabul ettirmiş bir yapının konulması prensibiyle düşünen Tanpınar, tarihî yapıların yerine daha iyinin konulamayacağını farkındadır. Bununla birlikte Tanpınar'ın gelişim anlayışında eskinin değiştirilmesi eskiyi yok etmek anlamını taşımaz. Kültürel olarak tercih edilen uygulamanın yine eskiye uyumlu bir şekilde başka bir uygulamaya adapte edilmesi vardır. Tanpınar bunun örneğini yalı kültürü üzerinden açıklar. Ona göre modern şehirde yalı kültürünün değişmeden devam etmesi mümkün görünmemektedir. Tanpınar, yalının yerine, onun yüklendiği kültürel yoğunluğu devralacak yeni bir yapı tesis edildikten sonra yalıda ısrar edilmemesi fikrini öne sürer. Fakat bu öneri için hem geç kalınmış hem de bu öneri modern açlığa karşı oldukça cılız kalmıştır. Bu sebeple Tanpınar, yalının yerine yeni bir konut kültürü konmadan apartmanların onu yendiğini söyler. Yalının yerini alacak konut yapısının kültürel bir oluşum olarak gelip yerleşmesidir Tanpınar'ın kastettiği. Oysa apartman bütünüyle dış etkenlerle ve baskı yoluyla şehre dâhil olmuş bir yapıdır.

Tanpınar'ın gelişim modelini yasladığı slogan Yahya Kemal'in tanımladığı imtidad kavramıdır. Tanpınar bunu “gelişerek değişme” olarak açıklar. Tanpınar, kökü mazide ati olmanın peşinde, yeni insanı yaratmanın gayesindedir. Tanpınar, memleketin içinden yeni insanın üretilmesi gerektiğinin bilincindedir. Tanpınar'ın yeni insanı fikren terkibe ulaşmış insandır. Önce insanın yetişmesi gerektiğinden bahseden Tanpınar, sonrasında yeni çalışma şeklinin ortaya çıkacağına inanır. Yani ona göre önce zihinler eğitilmelidir. Tanpınar'ın yeni insanı, onun terkip fikrinden hareketle, mazarını tanıyan, geleneğinin bilincinde ve dünyayı tanıyan bir yapıda olmalıdır. Gelişimi ve değişimi, yıkım ve inşa fikrine indirgemeyen yeni insan, akıllıca davranacaktır. Tanpınar, yeni insanın gelişim ve kalkınma üzerine düşünmesini ister. Attığı her adım hesap edilerek düşünülerek atılmış olmalıdır. Tanpınar'ın şehre dair yeniliklerde benimsediği fikir yapısı eskiye dair unsurların, bilhassa somut varlığıyla var olanların korunması yönündedir. Uygulamalar konusunda ise Tanpınar, yeniliklerden yana tavır alır. Şehrin hayatını güzelleştirecek ve kolaylaştıracak yenilikler, eskinin bütüncül ve

manevî havasına zarar vermemek kaidesiyle, Tanpınar'ın taraftar olduğu meselelerdir. Onun Avrupa seyahatlerindeki gözlemleri, zaten o zamana kadar şekillenmiş olan fikirlerini bir nebze daha geliştirmiştir.

Tanpınar'ın şehrin düzenlenmesinde benimsediği “gelişerek değişme” fikrine eşlik eden en önemli kavram uyumdur. Her yeni uygulama şehrin yüzyıllar boyunca oluşturduğu köklü terkibine uygun olmalıdır. Şehrin çehresini, ruhunu bozmayacak her yenilik gelenek süzgecinden geçirilerek yani toplum nezdinde kabul görerek şehre dâhil edilmelidir. Toplumun kültürel alt yapısına uygun yenilikler ya da yeniliklerin toplumun kültürel alt yapısına uygun hale getirilmesi önemlidir. Burada Tanpınar, toplumun pasifize edilmesinin hatalı bir yöntem olduğu görüşündedir. Toplum yeniliği, iradesi ve sevk-i tabisi ile kendine adapte etmelidir. Ona göre kültürel devamlılık bağlamından kopmadan gerçekleşen her gelişim toplumu yozlaştırmadan kalkındırarak niteliktedir. Modernizme kadar da Türk kültürünün ve şehir yapısının oluşumunun niteliği bu yöndedir. Süleymaniye Camii, asırların birikiminin eseridir. Onda Asya bozkırlarından gelerek Bursa'da yeşeren ve İstanbul'da gelişen kültürün izleri vardır. Süleymaniye yapımından sonraki yüzyıllar içinde de kültür yığılmasının bir parçası olur. O ne geçmişten bağımsız ne de gelecekte kopuktur. Süleymaniye bir zincirin halkasıdır, bir basamaktır.

*Mademki mimarimizde şeklin, adedin ve nispetin en asil terkiplerinden birine eriştik. Mimarlarımız da bu kemalden yürümek zaruretindedirler. Mademki musikide bir İtri'yi, bir Dede Efendi'yi yetiştirdik, ledünni hakikatlerin kapılarını bir kere daha zorlamış olduk demektir. Devam etmeye mecburuz. Ruhun içten aydınlık gecesine onların peşinden inmek. Ve orada ölümü yenmek bizim için bir mukadderdir (HAB: 234).*

Tanpınar'ın gelişime dair model aldığı yöntem budur. Fakat bu noktada o, modernizmin yıkıcı tarzıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Tanpınar, yıkım konusunda çok hassastır. Yüzyılların hafızasını taşıyan mekânların asla yıkılmaması gerektiği görüşündedir. Onlar şehirde tarihî birer yapı olmalarından öte, şehrin kimliğidir, tarihidir. Tarihî yapılar, şehri uzun yıllar boyunca oluşturan, ona hüviyetini veren aşamaların temsilcisidirler. Onları yıkmak şehrin tarihini inkâr etmektir. Tanpınar, en büyük hatayı burada görür. Zira bu tarih sadece şehrin değil toplumun da tarihidir. Toplumsal hafızayı bir anda silip yerine yenisini koymak yahut kültürü bir hamlede yenisıyla değiştirmek mümkün olmadığı için Tanpınar'a göre meseleye realist yaklaşmalı ve toplumun kültürel yapısını inkârdan kaçınmalıdır. Ona göre Tanzimat'ın en büyük yanılığı da bu noktada olmuştur. Toplumu iyi okuyamayan aydınların attığı yanlış adımlar, telafisi zor olumsuz neticeler vermiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Bergson'un zaman felsefesinden hareketle benimsediği devamlılık fikrini yani zamanda bütünleşme, zamanın üstü üste binmesi fikrini şehrin dokusunun şekillendirilmesine uyarlar. O, şehrin üstünden geçen bütün zamanları, şehir göstergeleri sayesinde görmenin şehirle kurulacak ilişkide önem arz ettiği görüşündedir. Şehir onun kimliğini oluşturan evreleri görünür unsurlarla yaşatmaya devam etmelidir. Bu şehir kimliğinin görünen tarafıdır. Şehirlinin şehri ile kuracağı münasebette devamlılık fikri kritik önemdedir. Şehirlinin kolektif hafızası şehrin hafızasıdır. Şehrin hafızasına hanel gelmesi şehirlinin de hafızasını etkileyecektir. Tanpınar, şehirli ile şehir arasında özel bir iletişim ağı olduğunu düşünmektedir. Ait olduğu şehrin bir parçası olan şehirli, şehri ile bütünleşmiş durumdadır. Şehirli ve şehir ilişkisi birbirini besleyen iki kaynak gibidir. Şehirli, şehri benimsedikçe onu kendine ve kendini de ona ait hissederek. Bu aidiyet, şehrin kimliğini oluşturan temel unsurlardan biri olur. Şehirli de zamanla oluşturduğu şehrin içinde kendi evrenini bulur. Tanpınar'ın roman ve hikâye kahramanları ile bizzat kendisi evrenini şehirde bulmuş insanlardır.

Bu çalışmada Tanpınar'ın romancı kimliği ve kurgusal bakış açısı ile şehrin yapısını nasıl sunduğu sorusuna cevap aranmıştır. Tanpınar'ın bir edebiyatçı olarak gözlem, tasvir ve ifade gücü şehrin görünmeyenlerini ortaya çıkarmış, fark edilemeyen ayrıntıları görünür kılmıştır. O şehirde, bir mimarî yapının, alelade bir günlük hayat pratiğinin ya da estetik zevklerin kişinin muhayyilesinde ve hafızasında ait olduğu esas yeri işaret eder. Şehre, onun ayrıntılarını gören ve onu yüzeysel bir görüntüden ibaret olmadığını bilen bir bakışla bakan Tanpınar, şehir ve insan etkileşimini derinlemesine inceler. Edebiyatçı yönüyle insan ruhuna tesir eden en ufak amilin farkındalığına sahip olan Tanpınar, şehre de bu açıyla bakar. Şehir Tanpınar'ın ellerinde bir metin olur. Zaman zaman şiirsel bir metin olan şehir, Tanpınar'ın gözünde çoğu zaman karakterleri, tarihsel bir kurguya sahip olması ve detaylarıyla bir roman gibidir. Tanpınar, şehri bir yazıt gibi okur ve metinlerine yansıtır. Onun bakış açısıyla şehrin iç dinamikleri edebiyat vasıtasıyla görünür hale gelir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın metinlerini şehir teması doğrultusunda okumak, günümüzün postmodern-modern şehirlerinde eksik olanın görülmesi ve olması gerekenin tespit edilmesi anlamını taşımaktadır. Onun metinlerinde, şehir hayatında zamanla gerçekleşecek olan gelişimin yönünü bulmak mümkün olabilmektedir. Tanpınar, şehir hayatını edebiyatçı kimliği ile felsefî, tarihî ve sosyolojik olarak irdelerken muhayyilesinin genişliği vasıtasıyla şehre bir gelecek kurgular. Gerçekçi ve sebep-sonuç ilişkisine dayanan bir kurgu olarak şehrin geleceği, Tanpınar'ın romancı ve şehirli kimliği ile ideal bir çehreye bürünür. Ona göre

şehirlerde ideal gelişimin modeli, şehrin tarihi ve sahip olduğu kimlikle uyumlu olmalıdır. Şehrin kimliği ve hafızası, insanın kimliği ve hafızası demektir. Şehrin kimliğini kaybetmeden muasır olması gerektiği fikrinde olan Tanpınar, gelişim modelinde bu noktayı ön planda tutar. Tanpınar'ın bu modeline göre günümüz şehirlerinin en büyük eksiği tarihsel uyum ve kimlik problemidir. Geçmişini geleceğe taşımayan, şehrin tarihsel kimliğini silerek yerine yenisini inşa edemeyen şehirler, Tanpınar'ın tasarladığı yöndeki gelişimin aksine ilerleyen şehirlerdir. Tanpınar, şehir ruhunun diri tutulabilmesini onun mazi ile olan ilişkisine bağlı görür.

Tanpınar, eserlerinde şehre dair unsurları kullanmakla kalmamış, yaşanan medeniyet krizinin şehre yansımalarını da mesele edinmiştir. Tanpınar'ın şehirde maddi ve manevî unsurlar üzerine yaptığı vurgu uyumdan yanadır. Şehrin tarihi ve geleneği ile uyumlu olabilecek her şeyin kabul edilebileceğini söyler. Ona göre bu kabulü sağlayacak olan da gelenek ve şehirlidir. Geleneğin süzgecinden geçip şehirlinin hayatına dâhil olan her değişiklik gelişmişlik olarak kabul edilmelidir. Tanpınar, gelişerek değişme ibaresini bu anlamda kullanır. O, şehirde değişmeden aktarılan oluşumlardan ziyade, gelişerek değişmiş olanın şehrin hüviyetini yansıttığına inanır. Medeniyetin kültür yığılması olabilmesi için daima üzerine eklenen unsurlarla büyümesi gerekmektedir. Tanpınar, modernizmin yapısının medeniyetin doğasına aykırı tarzının ve zorlayıcılığının farkındadır. Fakat o, benimsediği değişim modelinin 20. yüzyılın modern hayatında da uygulanabileceğini savunmakta kararlıdır.



Ali Sina Özüstün'e saygı ve rahmetle.

## KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet (1993) *Karşılaşmalar*, YKY, İstanbul.
- Ahmet Haşim (2011) *Gurebahane-i Laklakan* (haz. Nazım Hikmet Polat), YKY, İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi (2014) *Felatun Bey ve Rakım Efendi*, Kaldırım Yayınları, İstanbul.
- Akalın, Şükrü Haluk (2011) *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Aktaş, Şerif (1991) *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- Akün, Ömer Faruk (t.y.) “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, 3F yayınları, İstanbul.
- Algan, Nusret (2008) *Anadolu Selçuklu Dönemi Mimarisi Taş Yüzey Süslemelerinin İncelenmesi ve Seramik Yorumları*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, İzmir, (Türkiye).
- Algül, Hüseyin; Azamat, Nihat (1995) “Emîr Sultan”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, s. 146-148)
- Alptekin, Turan (2015) *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Altın, A. T.; Budak, C. (1997) *Konak Kitabı*, Tepe Yayınları, İstanbul.
- Alver, Köksal (2009) “Romanın Dilinde Kent”, *Hece Dergisi*, S. 147, s.67-75
- Alver, Köksal (2012) “Mahalle”, *Kent Sosyolojisi* (editör: Köksal Alver), Hece Yayınları, Ankara.
- Alver, Köksal (2013) *Siteril Hayatlar*, Hece Yayınları, Ankara.
- Assmann, Jan (2015) *Kültürel Bellek* (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yay, İstanbul.
- Aydemir, Mehmet Ali (2013) “Tüketim: Modern Dünyanın Kültürel Göstereni” *Kültür Sosyolojisi* (ed. Köksal Alver- Necmettin Doğan), Hece Yayınları, Ankara.

Aydın, Mustafa (2013) “Kültür Sosyolojisinin Temel Kavramları”, *Kültür Sosyolojisi* (ed. Köksal Alver- Necmettin Doğan), Hece Yayınları, Ankara.

Aytaç, Ömer (2005) “Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Etosu”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 15 S. 2, s. 319-348.

Ayvazoğlu, Beşir (1997) *Geleneğin Direnişi*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2002) *Şehir Fotoğrafları*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2010) *Dersaadet'in Kalbi Beyazıt*, Heyamola Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2013) *Yahya Kemal 'Eve Dönen Adam'*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir (2016) *Kahveniz Nasıl Olsun?*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Ayvazoğlu, Beşir <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384222> (Erişim: 05.06.2018)

Ayyıldız Potur, Ayla (2006) “Kentlilik Bilincinin Oluşumunda Önemli Bir Kavram Olarak Âidiyet: Kuzguncuk/Üsküdar Örneği” *IV. Üsküdar Sempozyumu* C. 1, s. 35-56.

Bachelard, Gaston (1996) *Mekânın Poetikası* (çev. Aykut Derman) Kesit Yayıncılık, İstanbul.

Bal, Hüseyin (2015) *Kent Sosyolojisi*, Sentez Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, Jean (2014) *Nesneler Sistemi* (çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu) Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, Jean (2015) *Tüketim Toplumu* (çev. Hazal Deliceçaylı-Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bayram, Selahattin (2012) “Osmanlı Devleti'nde Ekonomik Hayatın Yerel Unsurları: Ahilik Teşkilâtı ve Esnaf Loncaları”, *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.21, s. 85-115.

Bektaş, Cengiz (2007) *Türk Evi*, Bileşim Yayınevi, Ankara.

Bergen, Lütfi <http://dergi.aljazeera.com.tr/2015/01/01/bati-kenti-islam-sehri/> erişim tarihi 21.07.2016

- Bergson, Henry (2007) *Madde ve Bellek* (çev. Işık Ergüden), Dost Kitapevi, İstanbul.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2002) *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2014) *Aziz İstanbul*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.
- Bilgili, Ahmet Emre (2015) “Şehir ve Kültür, Eşsizliğin Doruk Noktası: İstanbul” *Şehir ve Kültür İstanbul* (Ed. Ahmet Emre Bilgili), Profil Yayınları, İstanbul.
- Birsel, Salah (2014) *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Botton, Alain de (2017) *Mutluluğun Mimarisi* (çev. Banu Tellioglu), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Boym, Svetlana (2011) “Modern Kültürde ‘Ev’ ve ‘Evsizlik’ Üzerine Bir Tez” (çev. Sait Maden), *e-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-modern-kulturde-%E2%80%98ev-ve-%E2%80%98evsizlik-uzerine-bir-tez/442> (Erişim Tarihi: 15.03.2018)
- Bozkurt, Dr. Özge [www.okd.gazi.edu.tr/okd/sayi512006/kokufizyolojisi.ppt](http://www.okd.gazi.edu.tr/okd/sayi512006/kokufizyolojisi.ppt) (erişim tarihi. 06.03.2018)
- Budan, Cem Yılmaz (2014) *Türk Romanında Şehirleşme Olgusu*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, (Türkiye).
- Burcu Yılmaz, Ebru (2017) “Abdülhak Şinasi Hisar’ın ‘Çamlıcadaki Eniştemiz’ romanında Mekânın Hafızası”, *Romanda Mekân* (Editör: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Can, İslam (2012) *İslam Şehrine Dair Sosyolojik Okumalar*, OPUS, S.3, s. 6-27.
- Cansever, Turgut (1995) “İstanbul’un Planlanması ve Boğaz Geçişleri”, *İstanbul*, S.14, s.73-75.
- Cansever, Turgut (2006) *İslam’da Şehir ve Mimari*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Cansever, Turgut (2010) *Osmanlı Şehri*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Cerasi, Maurice (2014) *Divanyolu* (çev. Ali Özdamar), Kitap Yayınevi, İstanbul.



Connerton, Paul (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (çev. Alaeddin Şenel),Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Cuche, Denys (2013) *Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı* (çev. Turgut Arnas), Bağlam Yayınları, İstanbul.

Cündioğlu, Düccane (2014) *Mimarlık ve Felsefe*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Çetindağ, Gülda (2007) “Türk Kültüründe Mağara Motifi”, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül Ankara, Bildiriler*. Cilt I, 443-455.

Dellaloğlu, Besim (2012) *Ahmet Hamdi Tanpınar Modernleşmenin Zihniyet Dünyası*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Demirtaş, Mehmet, (2006) “Osmanlı Başkenti’nde Dilenciler ve Dilencilerin Toplum Hayatına Etkileri” *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, S.20, s.81-104.

Doğan, Mehmet (1990) *Büyük Türkçe Sözlük*, Rehber Yayınları, Ankara.

Dursun, Haluk (2016) *Boğaziçi’nde Kırk Yılım*, Kapı Yayınları, İstanbul.

Düzbakar, Ömer (2003) “Osmanlı Döneminde Mahalle ve İşlevleri”, *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.5, s.97-108.

Düzcü, Levent (2012) “Osmanlılarda Buharlı Gemi-Kent, İnsan İlişkisi: Yakınçağda Vapurların Üsküdar Kenti ve Toplumunu Üzerinde Yol Açtığı Değişim (1847-1910)”, *7.Uluslararası Üsküdar Sempozyumu Bildiri Kitabı* s. 469-484.

Elisseef, Nikita (1997) “Fiziki Plan”, *İslam Şehri*, Haz. R. B.Serjeant, (çev. Elif Topçugil), İz Yayınları, İstanbul.

Emeksiz, Abdülkadir (2009) *Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul CİLT II*, YKY, İstanbul.

Ergenç, Özer (1984) “Osmanlı Şehirlerindeki ‘Mahalle’nin İşlev ve Nitelikleri Üzerine” *Osmanlı Araştırmaları IV* s. 69-78.

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/oa/article/view/5000116825/5000108754> Erişim Tarihi:

24.11.2017

Ergin, Nina (2015) “Kokular ve Seslerle Geçmişe Uzanmak”, *Koç Üniversitesi Kule Dergisi*, S:39, s.12-14.

Erzen, Jale (2015) *Üç Habitus*, YKY, İstanbul.

Eygi, Mehmet Şevket (2003) *Yakın Tarihimize Câmi Kıyımı*, *Tarih ve İbret Yayınları*, İstanbul.

Eyice, Semavi (1993) “Cami- II. Mimarlık Tarihi”, *İslam Ansiklopedisi*, C.VII, s. 56-90.

Eyice, Semavi (2007) *Bizans Devrinde Boğaziçi*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Forster, Edward M. (1985) *Roman Sanatı* (çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul.

Freud, Sigmund (2004) *Uygarlığın Huzursuzluğu* (çev. Haluk Barışcan), Metis Yayınları, İstanbul

Freud, Sigmund (2014) *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (çev. Ali Babaoğlu), Metis Yayınları, İstanbul.

Fülberth, Georg (2011) *Kapitalizmin Kısa Tarihi* (çev. Sadık Usta), Yordam Kitap, İstanbul.

Genim, Sinan “Boğaziçi’nin Hikâyesi”, *Milliyet Gazetesi*, 17.09.2017. <http://www.milliyet.com.tr/bogazici-nin-hikayesi-gundem-2520900/> Erişim: 06.12.2017

Gölpınarlı, Abdülbaki (1973) *Mevlâna*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Gültekin, Asım (2017) “Etimolojik Olarak Şehir Kelimesi”, *Şehir Üzerine Düşünceler-I*, Esenler Şehir Düşünce Merkezi, İstanbul.

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

Gürbilek, Nurdan (2012) *Benden Önce Bir Başkası*, Metis Yayınevi, İstanbul.

Harvey, W. J. (2010) “Romanda Sosyal Ortam”, *Roman Teorisi* (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

Hattox, Ralph S. (1998) *Kahve ve Kahvehaneler* (çev. Nurettin Elhüseyni), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Haydar, Gülzar (1991) *Şehirlerin Ruhu* (çev. Gürkan Sekmen), İnsan Yayınları, İstanbul.

Helle, Hans Jürgen (1996) “Kentlileşmiş İnsan” (çev. Zeynep Aygen), *Cogito*, S.8, s. 71-79.

Hisar, Abdülhak Şinasi (1997) *Boğaziçi Yalıları – Geçmiş Zaman Köşkleri*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Hobsbawm, Eric (1999) *Tarih Üzerine* (çev. Osman Akınhay) Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57e1022bd42480.24960421](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57e1022bd42480.24960421)

Huot, Jean-Louis; Thalman, Jean-Paul; Valbelle, Dominique (2000) *Kentlerin Doğuşu* (çev. Ali Bektaş Girgin), İmge Kitapevi, Ankara.

Işın, Ekrem (2003) *İstanbul'da Gündelik Hayat*, YKY, İstanbul.

İnalçık, Halil (1995) “İstanbul: Bir İslâm Şehri” (çev. İbrahim Kalın), *İslam Tetkikleri Dergisi (Review of Islamic Studies)*, Prof.Dr. Nihad M. Çetin Hatıra Sayısı, C. IX, İstanbul. <http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuislamtd/article/view/1023000987/1023000752>  
Erişim Tarihi 23.11.2017

Jung, Carl Gustav (2009) *Dört Arketip* (çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Hasan Bülent (t.y) “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr, Modernliğin Estetik Düzlemi” *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar* (Editörler: Abdullah Uçman, Handan İnci) 3. Baskı, 3F Yayınevi, İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1982) *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Karatani, Kojin (2014) *Metafor Olarak Mimari* (çev. Barış Yıldırım), Metis Yayınları, İstanbul.

Kâşgarlı Mahmut (2015) *Divânu Lügât'it-Türk* (haz. Ahmet Bican Ercilasun- Ziyat Akkoyunlu), TDK, Ankara.

Kaya, Bayram Ali (2010) “Şehrengiz”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 38, s. 461-462.

Kaya, Nevzat (2001) “Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi”, *İslam Ansiklopedisi*, C.24, s. 381-383.

Kefeli, Emel (2018) “Tanpınar’ı Bir ‘Kent Yazarı’ Olarak Okumak: Huzur ve Sahnenin Dışındakiler’de Şehir Betimlemeleri”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Kıray, Mübeccel (2007) *Kentleşme Yazıları*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Kierkegaard, Søren (2009) *İroni Kavramı* (çev. Sıla Okur), İmge Kitabevi, Ankara

Korkmaz, Ramazan (2017) “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân* (Editör: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin), Akçağ Yayınları, Ankara.

Köktürk, Milay (2015) *Kültürün Dünyası*, Hece Yayınları, Ankara.

Köktürk, Milay (2018) “Zaman ve Mekân Sınırlarına Başkaldırı Olarak Edebiyat”, *Bizim Külliye*, S.76, s.12-16.

Köroğlu, Erol (t.y.) “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Zaman Anlayışı”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, 3F yayınları, İstanbul.

Kuban, Doğan (2010) *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Mazak, Mehmet (2010) *Boğaziçi ve Kayık Kültürü*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Mazak, Mehmet (2016) *Eski İstanbul*, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Moran, Berna (2009) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Mumford, Lewis (2013) *Tarih Boyunca Kent* (çev. Gürol Koca-Tamer Tosun), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Nasr, Seyyid Hüseyin (2012) *Bilgi ve Kutsal* (çev. Yusuf Yazan), İz Yayıncılık, İstanbul.

Nebati, Nureddin Dr. (2017) “Şehirli Kimdir?” *Şehir Üzerine Düşünceler I* (ed. Hasan Taşçı- Nurettin Nebati), Esenler Şehir Düşünce Merkezi, İstanbul.

Nora, Pierre (2006) *Hafıza Mekânları* (çev. Mehmet Emin Özcan), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Ocak, Ahmet Yaşar (1996) “Geyikli Baba” *İslam Ansiklopedisi*, C. 14, s. 45-47.

Ojalvo, Roysi (2012) “Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: ‘Mesken Tutmak’tan Göçebelige”, *Arzu Mimarlığı* (der. Roysi Ojalvo, Nilüfer Talu), İletişim Yay., İstanbul.

Okay, Orhan (2012) *Bir Hülya Adamının Romanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Orman, İsmail (2012) “Türbe”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 41, s.264-266.

Ökten, Saadettin (2012) *Yahya Kemal’in İstanbul’u ve Devamı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Özcan, Tarık (2012) “Tanpınar’ın Şiirlerinde Zaman Anlayışı”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 22, S. 1, s. 75-84.

Özcan, Tarık (2018) “Şiir ve Şehir”, *Yazı/Yankı Makaleler-Denemeler*, Kesit Yayınları, İstanbul.

Öztürk, Nazif (2009) “Sosyal Siyaset Açısından Osmanlı Dönemi Vakıfları”, *Osmanlı Sosyal-İktisat Tarihi Makaleler* (der. Alâddin Aköz), Türkeli Kitapevi, Konya.

Parla, Jale (2009) *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pirenne, Henri (2014) *Ortaçağ Kentleri* (çev. Şadan Karadeniz), İletişim Yayınları, İstanbul.

Recaizade Mahmut Ekrem (2014) *Araba Sevdası*, İletişim Yayınları.

Safa, Peyami (1976) *Doğu Batı Sentezi*, Yağmur Yayınevi, İstanbul.

Safa, Peyami (2007) *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Sağlık, Şaban (2009) “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şehir”, *Hece Dergisi Şehirlerin Dili Özel Sayısı*, S. 150/151/152, s.318-326.

Samsakçı, Mehmet (2005) *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Samsakçı, Mehmet (2014) *Tanpınar’ın Eşiğinde*, Kitapevi Yayınları, İstanbul.

Saraç, Tuğba (2012) “Şehirleşen Üsküdar’da Ticaret Olgusu ve Mekânsal Oluşuma Etkisi”, *7. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s.251-266.

Saygılı, Abdullah (2018) “Bürokrasinin Absürt Müessesesi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Schacter, Daniel L. (2010) *Belleğin İzinde* (Çev. Eda Özgül), YKY, İstanbul.

Sennett, Richard (2008) *Ten ve Taş* (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.

Sennett, Richard (2013a) *Kamusal İnsanın Çöküşü* (çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Sennett, Richard (2013b) *Gözün Vicdanı* (çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Simmel, Georg (2009) *Bireysellik ve Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul.

Sipahioğlu, Birsal (2007) “Bizans Dönemi’nde Üsküdar” *5. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu Bildiri Kitabı 2.cilt*, s.33-44.

Şemsettin Sami (2009) *Kâmûs-ı Türkî* (haz. Ö. Faruk Akün), Kapı Yayınları, İstanbul.

Taburoğlu, Özgür (2018) “Mazi Parçaları: Tanpınar’da Işık ve Ses ”, *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Tağızade Karaca, Nesrin (2005) *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî*, Hece Yayınları, Ankara.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996) *Beş Şehir*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001) *Mücevherlerin Sırrı Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar* (haz. İ. Dirin, T. Anar, Ş. Özdemir), YKY, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2005) *Sahnenin Dışındakiler*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2006) *Yaşadığım Gibi*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007) *Tanpınar'ın Mektupları* (haz. Zeynep Kerman), Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2012) *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013) *Bütün Şiierleri*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013) *Edebiyat Dersleri*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013) *Huzur*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013) *Mahur Beste*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015) *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa* (haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman), Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016) *Aydaki Kadın*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016) *Yahya Kemal*, Dergah Yayınları, İstanbul.

Taşçı, Hasan (2014) *Şehir, Mekân, Meydan*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Taşdelen, Vefa (2009) “Antik Kentlere Doğru”, *Hece Dergisi- Şehirlerin Dili Özel Sayısı*, S.150/151/152, s. 23-36.

Tatar, Taner (2017) “Hafıza Mekânlarının İşlevleri ve Toplumsal Bütünleşme”, *Avrasya Alevilik Araştırmaları Bulgaristan* (ed. Mehmet Dönmez), Sonçağ Yayınları, Ankara.

Tekeli, İlhan (2005) Türkiye'de Kent Planlaması Düşüncesinin Gelişimi, Yunus Aran Anısına XXII. Konferans, <http://www.yunusaran.org/t%C3%BCrkiyede-kent-planlamas%C4%B1-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCncesinin-geli%C5%9Fimi> (Erişim Tarihi 09.11.2016)

Tezcan, Nuran (2001), “Güzele Bir Şehrengizden Bakış”, *Türkoloji Dergisi*, C.14, S.1, s. 161-194

Tok, Özen (2005) “Kadı Sicilleri Işığında Osmanlı Şehrindeki Mahalleden İhraç Kararlarında Mahalle Ahalisinin Rolü (XVII. Ve XVIII. Yüzyıllarda Kayseri Örneği)”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.18, s.155-173.

Tökel, Dursun Ali (2009) “Mezarlıklar Şehrin Nesi Olurlar?...”, *Hece Medeniyet, Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili*, S. 150-151-152, s. 164-168.

Tuluk, Ömer İskender (2009) “Osmanlı Kent Kimliğinin Mistik Öğeleri: Dîni Yapılar ve Mezarlıklar”, *Hece Dergisi*, S. 150/151/152, s. 73-78.

Tuna, Korkut (2013) *Şehir Teorileri*, İz Yayıncılık, İstanbul.

Uçar, Ertuğ (2007) <http://www.arkitera.com/gorus/400/kopruden-once> Erişim: 03.04.2018

Uçman, Abdullah (2012) “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Süreklilik”, *Edebiyatımızın Zirvesinde 3 İsim Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar- Kemal Tahir*, (ed. Kazım Yetiş), Elginkan Vakfı Yayınları, İstanbul.

Üstündağ, Nagehan (2005) Osmanlıda “Şehir” ve Şehri Geliştiren Unsurlardan Biri Olarak Ayanlar: Vidin ve Rusçuk Örneği, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.2, s.149-167.

Weber, Max (2012) *Ekonomi ve Toplum 2. cilt* (çev. Latif Boyacı), Yarı Yayınları, İstanbul.

Yavaş, Alptekin (2007) *Anadolu Selçuklu Veziri Sahip Ata Fahreddin Ali'nin Mimari Eserleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Ankara, (Türkiye).

Yavuz, Hilmi (1998) *Osmanlılık, Kültür, Kimlik*, Boyut Yayınları, İstanbul.



Yavuz, Hilmi (2009) *Alafrangalığın Tarihi*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Yıldız, Ali (2012) “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Romanında Musiki”, *Edebiyatımızın Zirvesinde 3 İsim Namık Kemal-Ahmet Hamdi Tanpınar- Kemal Tahir*, (ed. Kazım Yetiş), Elginkan Vakfı Yayınları, İstanbul.

**Not:** Kaynakçada sadece tezde atıf yapılan eserlere yer verilmiştir.

