

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

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ROMANLARINDA  
YABANCILAŞMA**

**TEZİ HAZIRLAYAN  
İDRİS ŞAHİN**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**AKADEMİK DANIŞMAN  
Yrd. Doç. Dr. Salih OKUMUŞ**

**ORDU- 2011**

## ÖZET

Yabancılaşma, tarihsel süreçte birçok disiplini meşgul etmiş bir kavramdır. Marx'ın üretim ilişkileri bağlamında ele aldığı yabancılaşma, günümüzde hayatın her alanını kuşatmış durumdadır. Sanat eserlerinin gayesi insanı anlatmak olduğu için yabancılaşma, edebiyatın da ilgi alanına girmiştir. Tanzimat'la başlayan modernleşme hareketi Türk toplumunda bir ikiliği doğurmuş; kültüre ve toplumun değerlerine yabancılaşma, romanımızda ele alınmıştır. Bununla beraber XX. yüzyıl başında ortaya çıkan modernist romanlarda bireyin toplumdan ve hayattan uzaklaşması şeklinde ele alınan yabancılaşma, Türk romanında 1950'li yıllardan itibaren görülür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından biridir. Modernleşme hareketi ile başlayan medeniyet krizi, Cumhuriyet Döneminde maziye karşı tavır alışın yanında beklediği yeninin bir türlü gelmeyişi ve bunun yarattığı değerler boşluğu, yazarın en önemli meselelerinden biri olmuştur. Tanpınar XX. yüzyılın modernist edebiyatını, felsefesini, siyasî ve sosyal gelişmelerini takip etmiş; çağın ıstırabını derinden duymuştur. Özellikle romanlarında bahsettiğimiz hususları görmek mümkündür. Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşmayı ele aldığımız bu çalışmada başta yabancılaşma kavramının tarihî geçmişine, farklı disiplinlerde ve modernist roman estetiğinde ele alınışına yer verdik. Başlangıçtan itibaren yabancılaşmanın romanlarımızda nasıl ele alındığı üzerinde durduk. Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşmanın ele alındığı asıl bölümde ise, roman karakterlerinde görülen yabancılaşma biçimlerini ve karakterleri sınıflandırarak alt başlıklar hâlinde anlattık. Ayrıca Tanpınar'ın romanlarında görülen aşk/kadın, ölüm/intihar, musiki, zaman, mekân/mimari ve ironi bağlamındaki yabancılaşmayı ele aldık.

Tanpınar'ın kahramanları aşkı idealize ederler. Onun başkahramanları, talihe ya da tesadüfe inanan, daha çok hayalleri ile yaşayan, olan ile olması gereken arasında sıkışmış, içinde buldukları çıkmazdan kurtulamayıp sürekli bir tereddüt hâlinin içinde ve eşikte kalmış kişilerdir. Tanpınar, modernist roman geleneğinin önemli bir konusu olan zaman meselesine eğilir. Özellikle *Huzur*, *Aydaki Kadın* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları zaman karşısındaki yabancılaşmayı göstermektedir. Musiki, Tanpınar'ın romanlarını birbirine bağladığı gibi kahramanların yabancılaşması sürecinde önemli bir yere sahiptir. Mimari ise musikide olduğu gibi devam etmesi

gereken bir kültür öğesidir. Tarihî mekânlar yaşanan zamana götürürken mekânda ortaya çıkan değişme ve slptan yoksun mimari, bir zeminsizliği beraberinde getirir. Bu anlamda Tanpınar'ın roman kahramanlarında mekân karşısında yabancılaşma görülür. Devrin toplum hicvi olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde* yazar özellikle ironik bir dil kullanır. Tanpınar'ın kahramanları, şahsî bir nizamın arayışındayken cemiyete sırtını dönmez. İnsanın trajik durumunu ele almasıyla beraber ona mesuliyet yüklemesi ve toplumun hayatına karışmaktan söz etmesi, devam etmesini istediği kültür değerleri, Tanpınar'ın yabancılaşmamanın çarelerini aradığını, bu duruma mukavemet ettiğini gösterir.

Anahtar Sözcükler: Ahmet Hamdi Tanpınar, yabancılaşma, modernist roman, Türk edebiyatı.

## ABSTRACT

### THE ALIENATION IN AHMET HAMDİ TANPINAR'S NOVELS

Alienation is a concept which has engaged in many disciplines through the historical process. Alienation which Marx dealt with the relation product covers all the areas of the life nowadays. As the aim of the artworks is to tell human, alienation has entered into the interest of literature as well. Modernization movement beginning with Tanzimat has led a dichotomy in Turkish society; alienation to culture and values of society has been dealt. In addition to this, in Modernist novels emerging in the beginning of the century, we came into the alienation dealt by the way of moving away individualism from society and life in Turkish novel since the late of 1950s.

Ahmet Hamdi Tanpınar is one of the leading writers of Republican period. Civilization crisis beginning with modernization movement, besides the attitude of past taking a stand to the past during Republican period, the absence of the expected new and the gap of values caused by this, became one of the most important issues of the writer. Tanpınar followed the modernist literature, the philosophy, the political and the social developments of (20th) XX century and felt the anguish of the time. Particularly, it is possible to see these issues which we mentioned in his novels. In this study which we have dealt with alienation in Tanpınar's novels, we included first the historical past of alienation concept and the dealt with the different disciplines modernity way. We've focused on how alienation is dealt in our novels. We've told in subheadings by classifying the kinds of alienation seen in novel characters and characters in main section where alienation was dealt. We've also dealt with the alienation in the context of irony, space/architecture, time, music, death/suicide, love/woman which are seen in Tanpınar's novels.

Tanpınar's heroes idealizes love. His heroes are the people who are at the threshold and can't be saved from the dilemma which they're in, stranded between the available one and the one that should be, live rather with their dreams, believe luck and coincidence. Tanpınar focus on the time case which is one of the important subject of modernist novel tradition. Particularly, The novels "Huzur (Peace), Aydaki Kadın (The Woman On The Moon) and Saatleri Ayarlama Enstitüsü (The Institute Of Adjusting Clocks) show the alienation against the time. As music connects Tanpınar's novels with each other, it has an important place during alienation process of his heroes. As for architecture, it is an element of culture which should continue like in music. While historical locations are taking to that time, the architecture which is devoid of the style and alteration coming out, brings the groundless with it. In this sense, The alienation in Tanpınar's novel heroes is seen against location. The author especially uses an ironic language in Saatleri Ayarlama Enstitüsü (The Institute Of Adjusting Clocks) which was a satire of that time. Tanpınar's heroes don't turn their backs to the public while looking for personal routine. As well as his taking the tragic case of people, his giving the feeling of responsibility and telling of intervening the public life and the cultural values that are wanted to continue by him show that Tanpınar looked for remedies of not being alienation and resisted this case.

**Key words:** Ahmet Hamdi Tanpınar, alienation, modernist novel, Turkish literature.

T.C.  
ORDU ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Bu çalışma jürimiz tarafından ....../...../..... tarihinde yapılan sınav ile  
..... Anabilim  
Dalı, ..... Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul  
edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

ONAY :

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

...../...../2011

Yrd. Doç. Salih OKUMUŞ  
Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müdürü

## **BİLDİRİM**

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya, kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

30/12/2011

İdris ŞAHİN

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı :	İdris ŞAHİN
Doğum Yeri ve Tarihi :	ORDU 01.12.1978
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi :	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Yüksek Lisans Öğrenimi :	Ordu Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller :	İngilizce
Bilimsel Etkinlikleri :	
<b>İş Deneyimi</b>	
Uygulamalar :	
Projeler:	
Çalıştığı Kurumlar:	Millî Eğitim Bakanlığı
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi :	sahinidris@windowslive.com
Telefon:	
İş:	0362 544 33 66
Ev:	
Cep:	0505 503 66 53
Tarih ve İmza:	

## ÖN SÖZ

Yabancılaşma, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve edebiyat gibi birçok disiplini meşgul etmiş bir kavramdır. Hegel tarafından felsefeye taşınan yabancılaşma, Marx tarafından üretim ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. Diğer taraftan yabancılaşma kavramını kullanmamasına rağmen Durkheim, toplumun buhran geçirdiği zamanlarda değerler kargaşasının ortaya çıktığını, toplumun birey üzerindeki denetim gücünün zayıfladığını ve anomi durumunun yaşandığını belirtmiştir. Durkheim'in toplum merkezli yaklaşımı, Amerikan sosyolojisinde yerini birey merkezli açıklamalara bırakmıştır. Yabancılaşma, tarihî bir olgu olmasıyla birlikte bireyi ilgilendiren bir durumdur. Bu sebeple çalışmamızın giriş kısmında yabancılaşmayı birey düzleminde ele alan Amerikan sosyologlarının, yanı sıra yabancılaşma bireyin psikolojisiyle de ilgili olduğu için meseleyi psikolojik açıdan ele alan ilim adamlarının değerlendirmelerine yer verdik. Yabancılaşma, XX. yüzyıl başından itibaren modernist romancıların ilgi alanına girmiştir. İki dünya savaşı Avrupa insanının gelecek beklentilerini temelinden sarsmış; bireyin inanç yitimiyle ortaya çıkan boşluk ve bunun sıkıntısını, toplumdan uzaklaşmasını aynı zamanda filozof olan Sartre ve Camus eserlerinde işlemişlerdir. Dolayısıyla yabancılaşma bireyin özünden uzaklaşması olduğu kadar bireyin toplumdan ve hayattan uzaklaşmasıdır. Bu bağlamda çalışmamızda modernist romanların yabancılaşmayı ele alış biçimine, Sartre ve Camus'un felsefesine ve eserlerine yer verdik. Ayrıca giriş kısmında Türk romanında yabancılaşma serüvenini özetlemeye çalıştık.

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir, roman, hikâye, deneme ve edebiyat tarihi türlerinde verdiği eserlerle Türk edebiyatında haklı bir yer edinmiştir. Tanpınar, hayatının son demine kadar estetiğini vücuda getirmekle uğraşmış; bunun yanında Tanzimat'tan itibaren Türk toplumunda ortaya çıkan ikilik ve değerler kargaşası, kendisini meşgul etmiştir. XX. yüzyıl başından itibaren ortaya çıkan modernist roman geleneğini ve felsefî akımları takip etmiş; devrinin yazarı olarak II. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhranı yaşamıştır. Dolayısıyla Tanpınar, Türk toplumunun geçirdiği medeniyet değişmesini ve bunun yarattığı boşluğu romanlarında işleminin yanında insanoğlunun yazgısı üzerinde de durmuş bir yazardır. Mizaç olarak kendisiyle konuşmayı sevmesi, korkuları, talihten şikâyeti, tereddütleri, şahsî mutluluğu ve estetiği ararken toplumu göz ardı edemeyişi ve bunun yarattığı arada kalmışlık, Tanpınar'ın estetiğine de yansımıştır. Bahsettiğimiz hususiyetleri sebebiyle Tanpınar,



yabancılaşmadan etkilenmiştir. Amacımız Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşmanın ne şekilde görüldüğünü ortaya koyma gayesi taşımaktadır. Bu bağlamda Tanpınar'ın *Mahur Beste*, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın* romanlarını inceledik.

Bu çalışma, giriş dahil olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde yabancılaşma kavramından ve yabancılaşmanın tarihî seyrinden bahsettik. Yabancılaşmanın edebiyata yansması ve Türk edebiyatında bilhassa romanda yabancılaşmanın tezahürleri üzerinde durduk. İkinci bölümde Tanpınar'ın hayatı, mizacı, sanatı ve eserlerini vermeye çalıştık. Üçüncü bölümde Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşma konusunu işledik. Burada öncelikle Tanpınar'ın romanlarının başkarakterlerinde yabancılaşmanın nasıl tezahür ettiğini ele aldık. Fakat başkarakterlerin dışında yabancılaşan, başkişilerin yabancılaşmasına tesir eden kişiler olduğunu gördük. Romanlarda bu kişilerin yabancılaşmasına mukavemet eden sembol kişilerin de olduğunu gördük. Bu yüzden çalışmamıza bu kişileri de ekleme ihtiyacı duyduk. Tanpınar'ın estetiğinde önemli bir yeri olan aşk, ölüm, musiki, mimari ve zamanın romanların başkişilerinin yabancılaşma durumunu yaşamalarında etkisi olduğunu gördük. Ayrı başlıklar hâlinde ele aldığımız bu kavramların Tanpınar'ın estetiğinde birbirleriyle ilintili olması, zaman zaman tekrarlara düşmemize sebep oldu. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde yazarın toplum ve zaman karşısındaki yabancılaşmayı ironik bir anlatımla yansıtmasından hareketle ironi ve yabancılaşma ilişkisini ayrı bir başlıkta inceledik. Yanı sıra musiki ve mimari başta olmak üzere Tanpınar'ın kahramanlarının maziden gelen kültür değerlerinin devamını istemeleri ve cemiyet hayatını önemseyişleri sebebiyle kahramanların yabancılaşmamak için mukavemet ettiklerini gördük. Bu sebeple son kısımda yabancılaşmaya karşı Tanpınar'ın nelerle mukavemet ettiğini belirtme ihtiyacı duyduk. Ayrıca çalışmaya sonuç ve kaynakça bölümü ekledik. Çalışmadan elde ettiğimiz neticeler ile çalışmada kullandığımız kaynakları bu bölümlerde gösterdik.

Bu çalışmamızda Türk Dil Kurumunun imlâ konusunda belirlediği kurallara uyduk. Yaptığımız alıntılarda ise imlâya sadık kaldık. Ahmet Hamdi Tanpınar, söyleyecek onca sözü varken bu dünyadan gitmiştir; fakat eserlerinin zengin içeriği, hakkında birçok eser kaleme alınmasını sağlamıştır. Bu açıdan Türk edebiyatında haklı bir yeri olan Tanpınar gibi bir şahsiyeti ele alırken yaptığımız kusurlardan dolayı affınıza sığınıyoruz.

Çalışmam boyunca yardımını esirgemeyen, bilgisinden ve hayat konusundaki görüşlerinden istifade ettiğim Değerli Hocam Yrd. Doç. Dr. Salih OKUMUŞ'a, sevgili eşime ve en zor anlarımda gülücükleriyle ümit ışığım olan kızıma teşekkürü bir borç bilirim.

İdris ŞAHİN

Bafra- 2011

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	i
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
BİLDİRİM	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
ÖN SÖZ	vii
KISALTMALAR	x
<b>1. BÖLÜM: GİRİŞ</b>	1
1.1. Yabancılaşma Kavramı ve Tarihsel Gelişimi	1
1.2. Türk Romanında Yabancılaşma	21
<b>2. BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HAYATI, MİZACI, SANATI VE ESERLERİ</b>	30
2.1. Hayatı	30
2.2. Mizacı	32
2.3. Sanatı	35
2.4. Eserleri	38
<b>3. BÖLÜM: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ROMANLARINDA YABANCILAŞMA</b>	40
3.1. Roman Karakterlerinde Görülen Yabancılaşma Biçimleri	41
3.1.1. Başkarakterlerde Yabancılaşma	41
3.1.1.1. Behçet Bey	41
3.1.1.2. Cemal	47
3.1.1.3. Mümtaz	52
3.1.1.4. Hayri İrdal	58
3.1.1.5. Selim	63
3.1.2. Öteki Kimlikli Kişiler	66
3.1.2.1. Suat	66
3.1.3. Modernistler	68
3.1.3.1. İhsan	68
3.1.4. Geleneksel Kişiler	70
3.1.4.1. İsmail Molla	70
3.1.4.2. Ata Molla	71
3.1.4.3. Sabri Hoca	71
3.1.5. Sembol Olarak Çizilen Kişiler	72
3.1.5.1. Nuran	72
3.1.5.2. Leylâ	74
3.1.5.3. Şeyh Galip	75
3.1.5.4. Alaiyeli Ahmet	76
3.1.5.5. Muvakkit Nuri Efendi	77
3.1.4.6. Ahmet	78
3.1.6. Genel Yabancılaşmanın İçinde Olan Kişiler	79
3.2. Aşk/Kadın ve Yabancılaşma	83
3.3. Ölüm/İntihar ve Yabancılaşma	89
3.4. Musiki ve Yabancılaşma	93
3.5. Zaman ve Yabancılaşma	97
3.6. Mekânlarda/Mimaride Görülen Değişim ve Yabancılaşma	107

3.7. İroni ve Yabancılaşma	113
3.8. Yabancılaşmaya Karşı Gösterilen Mukavemet	116
<b>4. BÖLÜM: SONUÇ</b>	125
<b>5.BÖLÜM: KAYNAKÇA</b>	128

## **KISALTMALAR**

- Bk. : bakınız  
s. : sayfa  
Yay. : yayınları  
a.g.e. : adı geçen eser  
ev. : Çeviren  
Terc. : tercüme  
S. : sayı  
Hızl. : Hazırlayan  
YKY : Yapı Kredi Yayınları  
nr. : numara  
MB : Mahur Beste  
H : Huzur  
SD : Sahnenin Dışındakiler  
SAE : Saatleri Ayarlama Enstitüsü  
AK : Aydaki Kadın

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Yabancılaşma Kavramı ve Tarihsel Gelişimi:

Yabancılaşma kavramı (*alienation*) köken olarak “Grekçe *alloiosis* ve bundan türetilen Latince *alienatio*” kelimelerinden gelmektedir. *Alienatio*, “*esrime, kendinden geçme, benliğinin ‘dış’ına çıkma*” anlamına gelir.<sup>1</sup> *Alienatio*, anlamını *alienare*’den almış, *alienare* ise *alienus*’tan türemiştir.<sup>2</sup> *Alienus*, “*başkası, yabancı*” demektir.<sup>3</sup> Kavram Almancada *entfremdung*, Fransızcada *aliénation*, İngilizcede *alienation* kelimeleriyle karşılanmaktadır.

Yabancılaşma kavramı ilk olarak teolojide ortaya çıkar. Plotinos’a göre yabancılaşma, “*ruhun daha alt bir varlık biçiminden, yani kendi varoluşundan sıyrılarak, her şeyin kaynağı olan Bir ve Tek ile bütünleşmesi hâli*”dir.<sup>4</sup>

Yabancılaşma kavramını felsefeye taşıyan Hegel olur. Yabancılaşmayı bilincin kendi dışına çıkması ve nesneleşmesi olarak izah eder. Hegel’de yabancılaşma ayrılmayı ve bütünleşmeyi ifade eder:

“Hegel’de ‘yabancılaşma’ teriminin iki büyük ve birbiriyle ilintili anlamı olduğu belirtilmektedir: 1) Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrıldığı farkındalığı. 2) Bireyin özde farklı olmadığı ve geçmişte birleşik olduğu bir şeyden ayrı olan benliğinden kasdî vazgeçiş ya da teslimiyeti; yani yabancılaşma durumundaki kendisini bu ayrılığın zeminini yok etmek üzere kurban edışı.”<sup>5</sup>

Hegel’in felsefesinde doğa, Tanrı’nın tezahür ettiği, fakat aynı zamanda Tanrı’ya en uzak alandır:

“Başka bir deyişle, Mutlak’ın “Tin” olarak tanımlandığı Hegelci sistemde, Mutlak kendisini tam ve gereği gibi sadece Tin alanında yani beşeri bilinç veya tarih

<sup>1</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.16.

<sup>2</sup> Muhammet Ertoý, **Yabancılaşma Kader mi Tercih mi**, Lotus Yay., Ankara 2007, s.18.

<sup>3</sup> Süleyman Hayri Bolay, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, Nobel Yay., Ankara 2009, s.371.

<sup>4</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.16.

<sup>5</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, a.g.e., s.18.

alanında, insanın ve kültürün dünyasında ifade edebilir. Doğa, bu alanın yani beşeri bilincin önkoşulu olmakla birlikte, onun kendisi “Tin” değildir.”<sup>6</sup>

Yabancılaşma kavramı felsefesinin önemli bir parçası olan Marx, iktisadî temeller üzerinde durur. Ona göre yaptığı işte kendini gerçekleştirme imkânı bulamayan insan, emeğine, üretim sürecine ve ortaya çıkan ürüne yabancılaşır. Faaliyetinin her aşamasında etkin bir özne olması gerekirken mevcut kapitalist sistemde edilgen bir konuma düşen insan nesneleşir. “İnsanın önce işi ile ilgisinden ortaya çıkan yabancılaşma, Marx’a göre diğer her türlü etkinliğe damgasını vurur, bunları yabancılaşmış ilişkilere dönüştürür.”<sup>7</sup>

Marx’a göre emeğe, üretim sürecine ve ürüne yabancılaşan insan kendi türüne de yabancılaşır. Bu da insanların birbirleriyle sağlıklı ilişkiler kurmasını engeller ve sosyal yabancılaşmayı doğurur. Modern kapitalist toplumda görülen teknolojiye tapınma durumu ise sosyal yabancılaşmanın daha aşırı bir şekli olan fetişizmdir.<sup>8</sup> Ona göre yabancılaşmanın aşılması kapitalist sistemde mümkün değildir, bu ancak komünal bir hayatta mümkün olur:

“En yüksek iyi kendini gerçekleştiren türe tekabül eder. İhtiyacın tam ve gereği gibi karşılanması ancak hal böyle olduğunda, yani tür dünyayı kendi özüne uygun gelecek şekilde dönüştürdüğü zaman söz konusu olur. En yüksek iyi, şu halde ihtiyacın karşılanması olmayıp, türün kendisinin özgür faaliyetidir. Bu gerçekleştiği zaman, yani türe özgü faaliyet en iyi bir biçimde hayata geçirildiği zaman ona eşlik eden tatmin ya da doyum da gerçekleşir. Bu ise, kapitalist toplum düzeninde değil fakat gerçek bir cemaatte, yani komünist düzende mümkün olur.”<sup>9</sup>

Heidegger ise insanın neliği üzerinde durur ve “insanın ancak kendi varlığı ile kurduğu ilişki yoluyla anlaşılabilen bir varolan olduğu”(nu)<sup>10</sup> belirtir. İnsan için *halislik* ve *halis olmama* şeklinde iki temel imkânın söz konusu olduğunu söyleyen Heidegger, halis olmamanın daha aşağı bir varlık olma durumuna gelmediğini, ancak burada insanın kendi varlığıyla kurduğu ilişkinin sıradan günlük hayat tarafından

<sup>6</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi** Thales’ten Baudrillard’a, Say Yay., İstanbul 2010, s.832.

<sup>7</sup> Sezgin Kızılcılık, **Sosyoloji Teorileri 2**, Yunus Emre Ltd. Şti. Konya 1994, s.307.

<sup>8</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi** Thales’ten Baudrillard’a, Say Yay., İstanbul 2010, 873-874.

<sup>9</sup> Ahmet Cevizci, a.g.e., s.876.

<sup>10</sup> Güven Savaş Kızıltan, **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**, Metis Yay., İstanbul 1986, s.116.

belirlendiğini ve sınırlı olduğunu, bunun ötesine geçemeyen insanın dünya ve insanlarla ilişkisinin kopacağını vurgular.<sup>11</sup>

Heidegger, yabancılaşmayı “*das man*” kavramıyla açıklar. “*Heidegger’e göre “das man”, ‘insanın kendi varlığından bir kaçışını, kendini unutmamasını ifade ettiği söylenen sıradan günlük yaşamın öznesi’dir.*”<sup>12</sup> Birey, sıradan hayatın akışına kendisini bırakır; etrafı kendi kendini fark etmesini önleyecek engellerle doludur.

“İnsanın genel-geçer yargılar dışında kendini düşünmesine, onun kendisi için önemli olanın ne olduğunu anlamasına, görünenin ötesine geçmesine, h i l e l i o y u n u bozmasına yol açacak hiçbir şeye izin vermeyen önyargıların, şablonların, değer yargılarının kendi içinde tutarlı bir sistem oluşturduğu bir bütündür “das Man”. Burada takılıp kalan insanın bütün kapıları kapalı olduğu halde, bunların açık bulunduğu ilişkin bir kuruntu sürekli canlı tutulmak zorundadır. Ancak, bütün bunlar “das Man”da bilinçli olarak yapılan işler değildir, çünkü bu sferin belirgin özelliği, kendinden başka bir yaşam üslûbunun imkânı konusunda herhangi bir bilgi ve sezgiden tümüyle yoksun oluşudur. Bilinç, bu anlamda, sadece, “das Man”ın maskesi düşerken söz konusu olan bir etmendir.”<sup>13</sup>

XX. yüzyılın önemli filozoflarından biri olarak kabul edilen Sartre, varoluşçu felsefenin de en önemli filozofudur. Görüşlerini felsefî eserler yerine edebî eserlerinde açıklamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı ve sonrasında edebiyatta da etkileri olur. Varoluşun özden önce geldiğini söyler. Buna göre sınırsız hürriyete sahip olan insan, eylemleriyle kendini yaratır:

“Gerçek varoluş hürriyete muhtaçtır ve bu sebepten insana mahsus bir imtiyazdır. Lâkin her insan bu imtiyaza malik ve gerçekten varoluş sahibi değildir. (...) Ancak kendi kendisini serbestçe seçen, kendi varlığını yapan, kendi kendinin eseri olan insan varoluş sahibidir.”<sup>14</sup>

Sartre’a göre insan kendisindeki sınırsız hürriyeti fark ettiğinde büyük bir tasa ve bulantı içerisine düşer. Mutlak özgürlüğünü taşıyabilecek düzeyde olmadığı için özgürlüğünü inkar eder. Ona göre böyle bir birey, kendisine yabancılaşmıştır. Ne

---

<sup>11</sup> Güven Savaş Kızıltan, **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**, Metis Yay., İstanbul 1986, s.116-117.

<sup>12</sup> Güven Savaş Kızıltan, a.g.e, s.117.

<sup>13</sup> Güven Savaş Kızıltan, a.g.e., s.121.

<sup>14</sup> Nurettin Topçu, **varoluş felsefesi hareket felsefesi**, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.31.



olduğunu bilen, aşmasının mümkün olmadığı sınırların farkında olan, içinde yaşadığı toplumun çarkına kendini kaptırmayan birey ise sahici bireydir.<sup>15</sup>

Varoluşçu felsefenin diğer bir ismi ise “saçma” felsefesini ortaya atan Camus’dur. *Veba, Yabancı* gibi önemli romanlara imza atan Camus, insanın dünyaya fırlatılmış, yalnız bir varlık olduğunu söyler.<sup>16</sup> Ona göre hayat monoton ve kısa, insan zaman karşısında çaresizdir. İnsanın bu yazgıdan kurtulması mümkün değildir; fakat yine de durumuna başkaldırmalıdır. Camus’ya göre “saçma” felsefesi insanı üç temel erdeme götürür: Başkaldırı, özgürlük ve tutku.<sup>17</sup>

Yabancılaşmanın tarihsel gelişimini ortaya koyarken üzerinde durulması gereken isimlerden biri de Durkheim’dir. Durkheim’e göre sosyal olgular üzerinde psikolojik olgular etkili değildir. O, “toplumsal olay ve olguların bireysel olguları belirle”(diğini) düşünür.<sup>18</sup>

Durkheim, yabancılaşma kavramına göndermede bulunmasa da ortaya attığı *anomi* kavramı kendisinden sonra yabancılaşma üzerinde duran araştırmacılar üzerinde etkili olmuştur.<sup>19</sup> Anomi, “toplumsal düzeyde kural yokluğu”<sup>20</sup> demektir. Durkheim’e göre bireyin istekleri karşısında toplum belirleyici bir güce sahiptir. Ancak toplumun buhran geçirdiği zamanlarda bireyler üzerinde toplumun denetim gücünün zayıflayacağını ve *anomi* durumunun yaşanacağını belirtir:

“İşbölümü sorunsuz bir tarzda işlediği sürece, bireyler kendi paylarına düşenden hoşnuturlar; ve bunu arttırmak için, ancak ılımlı bir çaba içine girerler. Ancak toplum bir buhran ya da ani bir zenginleşmeyle sarsıldığında, toplumun bireylerin tutkuları üzerindeki denetimi azalır, denetim mekanizmaları bireylerin gözünde meşruiyetlerini yitirirler.”<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi** Thales’ten Baudrillard’a, Say Yay., İstanbul 2010, s.1169.

<sup>16</sup> İsmet Özel’e göre yabancılaşma Batı’nın hümanist geleneğiyle ilişkilidir ve “*yabancılaşma kuramı, hümanizm ve tanrıtanımazlık birbirine bağlı, birbirini tamamlayıcı görüşler ve düşünce sistemleri*” dir. (Bk. İsmet Özel, **Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma**, Şûle Yay., İstanbul 2009, s.91.)

<sup>17</sup> Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi** Thales’ten Baudrillard’a, Say Yay., İstanbul 2010, s.1175.

<sup>18</sup> Barlas Tolun, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980, s.24.

<sup>19</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.30.

<sup>20</sup> Barlas Tolun, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980, s.47.

<sup>21</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.31.

İntihar konusunu da araştıran Durkheim'e göre üç toplumsal intihar tipi vardır: bencil intihar, özgecil intihar, anomik intihar. Özellikle *anomik intihar* üzerinde duran Durkheim, ekonomik bunalım zamanlarında intihar oranlarının arttığını tespit etmiştir.<sup>22</sup> Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere Durkheim, intiharın sebebini bireyde değil toplumda arar. O, psikolojik etmenler üzerinde durmaz. Toplumda meydana gelen değişimler kişi üzerinde etkilidir. Özellikle işbölümünün ve sanayileşmenin yaygın olduğu kentler, *anomi* durumunun yaşanmasına sebep olur.

Durkheim'in *anomi* kuramı Amerika'da sosyoloji üzerine yapılan çalışmalarda temel alınır. Fakat Durkheim'den farklı olarak araştırmacılar toplumdan çok bireyin psikolojisi üzerine yoğunlaşır:

“Amerikan sosyolojisinin genel eğilimi, yabancılaşmayı yaratan toplumsal koşulları veri kabul ederken, yabancılaşmayı bireyin psikopatolojisine indirgeme yönündedir.”<sup>23</sup>

*Anomi* üzerinde duran Merton'un ilgilendiği husus, “*sapmış davranışın anatomisi*”dir.<sup>24</sup> Merton, *anomi* durumunda ortaya çıkan bireydeki *sapma* davranışı üzerinde durur ve beş maddeden oluşan uyum biçimleri tipolojisi geliştirir. Bunlar sırasıyla “*uyum*”, “*yenilik yaratma*”, “*şekilcilik*”, “*çekilme, kaçış*” ve “*isyan*”dır.<sup>25</sup> Bu uyum biçimlerinden *çekilme, kaçış* davranışını Merton şu sözlerle açıklar:

“Çekilme-kaçış davranışı bireyin, bir zamanlar inandığı ve yücelttiği kültürel hedefleri ve bu hedeflere yönelik kurumsallaşmış yolları temelli olarak terk etmek anlamına gelir.”<sup>26</sup>

Barlas Tolan, *çekilme, kaçış* davranışını “*başarı hedefini gerçekte tümüyle reddetmeyen birey bunu bir bozgun ve karamsarlık, suskunluk ve küskünlük duygusu ile*

---

<sup>22</sup> Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980, s.21-22.

<sup>23</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.38.

<sup>24</sup> Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980, s.62.

<sup>25</sup> Barlas Tolan, a.g.e., s.72.

<sup>26</sup> Barlas Tolan, a.g.e., s.76.

*ikame etmiş olmaktadır*”<sup>27</sup> sözleriyle açıklar. Bozgun, karamsarlık, suskunluk, küskünlük duyguları yabancılaşmış bireyde karşımıza çıkan durumlardır.

Uyum biçimlerinin sonuncusu olan *isyanda* birey mevcut değerleri ve yapıyı reddeder. Merton, isyan davranışını şu sözlerle açıklar:

“Bu, yeni hedefleri ve araçları kurumsallaştırma ve toplumun diğer bireyelerine de benimsetme uğraşına yönelik geçici bir davranış biçimidir. Mevcut yapıya uyum sağlamak yerine, varolan toplumsal ve kültürel yapıyı değiştirmek ve böylece yeni bir uyum biçimi oluşturmak çabasıdır.”<sup>28</sup>

Sebastian de Grazia ise daha çok birey psikolojisi üzerinde durmuş, bireyde ortaya çıkan etkenleri “*huzursuzluk ve kaygı duygusu, gruptan kopma veya tecrit edilme izlenimi, amaçsızlık ve anlamsızlık duygusu*” şeklinde açıklamıştır.<sup>29</sup>

Anominin bireyde yarattığı sonuçlar üzerinde duran ve kişilik bozukluklarını değerlendiren diğer bir isim Robert Mac Iver'dir. Iver, anomiyi şöyle açıklar:

“... anominin temel niteliği, bireyin kendi dışı ile ilişkisini kopartması, sadece kendine karşı sorumluluk duyması, geçmişle gelecek arasındaki bağlamı kuramaması, özlem ve heyecanını yitirmesi olarak düşünülmelidir. (...) Anomik bireyin “kişilik yapısının dinamik bütünselliği kaybolur ve giderek toplumsal sorumluluk ve ödevlerini yerine getiremeyecek biçime dönüşür.”<sup>30</sup>

Kişilik bozukluklarını üç kategoride değerlendiren Robert Mac Iver, bunları şu şekilde açıklar:

“Birinci grupta değerlerini ve amaçlarını yitirip içinde buldukları an için yaşayanlar vardır. Ancak bu anı yaşama olgusu da, bir belirlilik ve anlamlılık taşımaktan yoksundur; karşı çıktıkları ya da yitirdikleri değerlere bir tepki oluşturma, ya da kendilerini savunma durumundadırlar.

İkinci gruptakiler ahlâksal amaçlardan yoksun, davranışlarını yönlendirecek toplumsal değerleri yitirmiş kişilerdir. Ancak bunlar, birinci gruptakilerin tersine, geleceğe yönelik amaçlar oluşturabilirler. Fakat bu amaç ve yönelimler de genellikle bencillik, toplum-dışılık ve kısaca Makyavelci olarak tanımlanabilecek yolları benimseme şeklinde özetlenebilir. Amaçlardan çok kullanılacak araçlar ve yollar önem kazanır.

---

<sup>27</sup>Barlas Tolan, a.g.e., s.77.

<sup>28</sup>Barlas Tolan, a.g.e., s.78.

<sup>29</sup>Barlas Tolan, a.g.e., s.104.

<sup>30</sup>Barlas Tolan, a.g.e., s.107.

Üçüncü gruptakiler en dramatik görünümde olanlardır. Bu kişiler bir zamanlar sıkı sıkıya bağlandıkları değer ve amaçları yitiren, dolayısıyla bir anlamda ayaklarının altındaki temeli yitirip boşluğa düşen kişilerdir. Toplum tarafından itilmişlik ve dışlanmışlık duygusunun egemen olduğu bu durum, bireyde giderek aşırı endişe ve güvensizlik duygusuna yol açar. Sonuçta birey her şeyden nefret edip uzaklaşırken, her durumda ezilip harcanan kişi olduğu düşüncesine sapanacaktır.”<sup>31</sup>

Özetle Robert Mac Iver’e göre bireyde anlamsızlık, amaçsızlık, toplum dışına itilmişlik, yalnızlık ve kaygı duygusu ortaya çıkar.

Marx’ın yabancılaşma kuramından etkilenen isimlerden biri olan Melvin Seeman, yabancılaşmayı beş kategoride değerlendirir: *güçsüzlük duygusu, anlamsızlık duygusu, normsuzluk duygusu, tecrit edilme duygusu ve kendine yabancılaşma*.<sup>32</sup> Bunlardan ilk dördü yabancılaşmış bireyde ortaya çıkan, Sebastian de Grazia ve Robert Mac Iver’in de üzerinde durdukları sonuçlardır.

Psikoloji disiplini ve başta toplumcu psikanalistler bireydeki yabancılaşma olgusu üzerinde durmuşlardır. Freud, gösterdiğimiz davranışların altında farkında olmadığımız arzu, duygu ve düşüncelerin yattığını ifade eder ve bunları *bilinçdışı* olarak adlandırır. Çevre veya toplum tarafından hoş karşılanmayacağına inanılan istekler birey tarafından bastırılıp bilinçdışına itilmekte; fakat onlar değişik biçimlerde gün yüzüne çıkmaktadır:

“ “Bilinçdışı” denen, insan zihninin ve kişiliğinin bu karanlık bölümü, onun bilinçli birçok davranışının da nedenlerini içinde saklıyordu. Bu bilinçdışı istekler “transformasyon” a, yani biçim değiştirmeye uğrayarak bilinçli yaşama yansıyorlardı. Bu transformasyonların anlaşılması ile, davranışların ardındaki nedenler de ortaya çıkarılabilirdi.”<sup>33</sup>

Freud, nevrozların sebebinin bu engellenmeler olduğunu ifade eder. Kökeni çocukluk döneminde yatan kötü dürtülerin ilerleyen dönemde de devam ettiğini, toplum baskısının kötüyü iyiye dönüştürdüğünü düşünür:

“Kötünün iyiye dönüştürülmesi, Freud’un “tepki oluşumu (Reaktionsbildung) ve “yüceltme” (Sublimierung) dediği mekanizmalarla gerçekleştiriliyordu. Buna göre,

---

<sup>31</sup> Barlas Tolan, a.g.e., s108.

<sup>32</sup> Barlas Tolan, a.g.e., s.127.

<sup>33</sup> Barlas Tolan-Galip İsen-Veyssel Batmaz, **Ben ve Toplum, Sosyal Psikoloji I**, Teori Yay., Ankara 1985, s.69.

kötü bir dürtünün (örneğin, sadist bir duygunun) bastırılması, buna karşı gelen bir dürtünün (örneğin, iyilik duygusunun) oluşumuna neden olmaktadır. (...) Yüceltme mekanizmasında ise, kötü bir dürtünün, başlangıçtaki a-sosyal unsurlarının değiştirilerek, daha yüce ve yararlı bir dürtüye dönüşmesi sağlanmaktadır.”<sup>34</sup>

Nevrozların da bastırma ve engellemelere dayandığını söyleyen Freud, uygarlığın ve kültürlerin gelişmesine paralel olarak kötü dürtüleri bastırma gücünün arttığını; fakat insanların tepki oluşturma ve yüceltme yeteneklerinin kısıtlı kaldığını, bu durumun da nevrozların artmasına yol açtığını, sonuç olarak insanlığın iki yoldan birini seçmek zorunda olduğunu belirtir.<sup>35</sup>

Analitik psikolojinin kurucusu olan ve kişiyi psikolojik tipler şeklinde gruplandıran Carl Gustav Jung, *arketip* ve *kollektif bilinçaltı* kavramlarını ortaya atar.

“Ona göre birey, kollektif bilinçaltından uzaklaştıkça, kendisine, üyesi olduğu topluma ve bir parçası olduğu doğaya karşı yabancılaşır. Fakat diğer taraftan Jung, bütünleşmiş bir kişiliğe ulaşabilmek için bireyin kısa bir süre kendi köklerine yabancılaşmasını zorunlu bir süreç olarak görmektedir.”<sup>36</sup>

*Bireyleşmeyi* bireyselden ayıran Jung’a göre bireyleşme bütünlüğe ulaşmadır. Bireyleşmeyi sağlamış kişi, bilinci ve bilinçdışı arasında bir denge kurmayı başarmış, her ikisiyle yaşamayı öğrenmiş, “*kendi özgün kişiliğinin farkında olmasıyla ve bilinçdışını kabullenmesiyle, tüm canlılarla, hatta inorganik madde ve evrenle olan kardeşliğini gerçekleştirmiştir.*”<sup>37</sup> Onun *bireyleşme* dediği olgu, hayatın ilerleyen yıllarında görülür:

“Bireyleşme genellikle çok genç insanlar için değil, daha çok olgun kişiler ya da ciddi bir hastalık, bir nevroz ya da basit, güvenli yolları bırakarak yeni bir yaşam biçimi aramak gibi olağanüstü bir denemenin zorladığı insanlar için, bir amaç ya da ideal olmaktadır. Buna, seçtikleri meslekte başarılı olmuş insanlarda sık sık rastlanmaktadır. Bu insanlar ansızın içlerinde yaşama karşı bir boşluk ve anlamsızlık duyarlar.”<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Erich Fromm, **Rüyalar Masallar Mitoslar**, Arıtan Yay., İstanbul 2003, s.73.

<sup>35</sup> Erich Fromm, a.g.e., s.74.

<sup>36</sup> Muhammet Ertoy, **Yabancılaşma Kader Mi, Tercih Mi**, Lotus Yay., Ankara 2007, s.35.

<sup>37</sup> Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Çev.Aslan Yalçın, Say Yay., İstanbul 2004, s.97.

<sup>38</sup> Frieda Fordham, a.g.e., s.98.

Jung'a göre insanların çoğu, hayatın anlamı ve gayesi konusundaki sorunlarını "kişiliğin umursanmamış, ikincil ve gelişmemiş aşağı yönünde"<sup>39</sup>, yani kolektif bilinç dışında arayacağı yerde kalabalıklara uyma yolunda olduğundan yabancılaşma durumundan kurtulamaz.

Marx'ın görüşlerinden ilham alan toplumcu psikanalistler Erich Fromm ve Herbert Marcuse, modern toplumların yaşadığı yabancılaşma karşısında çözüm arayan isimlerdir.

Erich Fromm, ister bir güce, ister bir puta veya Tanrı'ya, ister bir lidere veya devlete tapmanın hepsinde ortak olan özelliğin yabancılaşma olduğunu belirtir:

"Bu durumların hepsinde *insan, kendini kendi güçlerinin, kendi zenginliğinin etkin yaratıcısı olarak değil de, dışındaki güçlere bağımlı, canlı özünü bu güçlere yansıtmış, yoksunlaşmış bir "nesne" olarak algılar.*"<sup>40</sup>

Erich Fromm'a göre modern sanayi toplumunda yabancılaşma her alana dal budak sarmıştır.<sup>41</sup> İnsan, emeğine, ürününe, kendisine ve diğer insanlara yabancılaşmıştır. Üretim, araç olmaktan çıkmış; amaç hâline gelmiştir. İnsan da bu durumda yarattığı teknolojinin ve sanayinin esiri durumuna düşmüştür. Her şey sayısal değerlere indirgenmiş, insanların kanaatleri demokrasi şemsiyesi altında yönlendirilir olmuş, çeşitli propaganda ve reklamlar insanların tercihleri üzerinde belirleyici duruma gelmiştir. Böylece insan, özünü yansıtan sevgi, mutluluk, paylaşma gibi erdemleri kaybetmiştir. "Çoğunluğa uymanın getirebileceğinden öte bir benlik duygusu bulunmadığından bu insan, güvensiz, huzursuz, onaya-bağımlı birisi olup çıkmıştır. Kendisine yabancılaşmıştır."<sup>42</sup>

Fromm'a göre, gelecekteki robotlaşma tehlikesi karşısında insanoğlunun tek seçeneği "insancıl ortaklaşmacılık (*communitarianism*)" tır.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Frieda Fordham, a.g.e, s.99.

<sup>40</sup> Erich Fromm, **Sağlıklı Toplum**, Çev.Yurdanur Salman-Zeynep Tanrıseven, Payel Yay., İstanbul 2006, s.119.

<sup>41</sup> Erich Fromm, a.g.e., s.119.

<sup>42</sup> Erich Fromm, a.g.e., s.239.

<sup>43</sup> Erich Fromm, a.g.e., s.334.

Erich Fromm gibi benzer sorunları dile getiren Herbert Marcuse ise modern toplumda ortaya çıkan insan tipini *tek boyutlu insan* kavramıyla açıklar:

“Birey toplumun örgütleniş tarzı ve dayatılan yaşam biçimi karşısında eleştireliliğini yitirmekte, sistemin etkinliği karşısında bilinci körelmektedir. İşte modern sanayinin ve tüketim toplumunun insana getirdiği, gerçek gereksinimlerinin yerini yapay gereksinimler almış, toplumsal yapı karşısında eleştireliliğini yitirerek ona boyun eğmiş, yabancılaşmış, *tek boyutlu insan*’dır.”<sup>44</sup>

Marcuse’a göre teknolojiye büyük gelişme insanın şeyleşmesini hızlandırdığı gibi sömürü inanılmaz boyutlara ulaşmıştır. “*Varoluş için savaşım ve insanın ve doğanın sömürülmesi her zamankinden daha da bilimsel ve daha da ussal oldular.*”<sup>45</sup> Marcuse, yabancılaşmanın ve kapitalist toplumun meselelerinin aşılmasında işçi sınıfının artık düzenle uyum sağladığını düşünerek çözümü marjinal kesimlerde arar.<sup>46</sup>

Yabancılaşma, teoloji, felsefe ve sosyolojide *insanın kendi özünden uzaklaşması* şeklinde değerlendirilmiştir. Ürettiği nesneye mahkûm olan, tercihleri birtakım güçler tarafından yönlendirilen, kendisi adına kararlar alınan, edilgenleştirilen, kısacası bir birey olduğu unutturulan insan, kendine yabancılaşmaktadır. Modern hayatın temposu içinde kişi, kendi kendisiyle baş başa kalamamakta, böylece en önemli meziyeti olan düşünme ve yaratma faaliyetinden de uzaklaşmaktadır. Bilimden anladıkları sadece madde ve pratik uygulamalardır.<sup>47</sup> Toplumun büyük bir kesimini oluşturan bu kişilerin ne giyeceklerini, hangi besinleri alacaklarını, hangi kitapları okuyacaklarını, nereye yatırım yapacaklarını, hatta vakitlerini nasıl değerlendireceklerini kitle iletişim araçları, moda ve reklamlar belirlemektedir. İşten arta kalan zamanlarını büyük alışveriş merkezlerinde harcayan bu insanların kendi aralarında da iletişimleri ve dayanışmaları zayıflamakta, aile kurumu önemini yitirmekte, toplumda çözümler baş göstermektedir. Böyle toplumlarda kendi bireyliğini yaşamak isteyen, etkin bir özne olduğunu hatırlayan kişiler elbette ortaya çıkmakta, ancak çoğunluğun ne diyeceği düşüncesiyle kitle toplumunun bir parçası, büyük çarkın dişlilerinden biri durumuna düşmektedirler.

---

<sup>44</sup> Sibel Özbudun-George Márkus-Temel Demirer, **Yabancılaşma Ve...**, Ütopya Yay., Ankara 2008, s.36.

<sup>45</sup> Herbert Marcuse, **Tek Boyutlu İnsan**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul 1997, s.116.

<sup>46</sup> Barlas Tolan, **Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma**, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980, s.159.

<sup>47</sup> Rene Guénon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev.Mahmut Kanık, Hece Yay., Ankara 2009, s.84.

*Genel yabancılaşma* olarak ifade edilen *bireyin kendinden uzaklaşması* dışında bir de *bireyin toplumdaki uzaklaşması* durumuna karşılık gelen *özel yabancılaşma*<sup>48</sup> vardır. Heidegger'in günlük hayatın sıradan öznesi olan "das Man"i, Sartre'ın varoluşu bir problem olarak alan felsefesi, bireyin çevresinden kopması ve hayata yabancılaşmasına dayandığı için özel yabancılaşmanın felsefe tarafında Heidegger ve Sartre vardır. Buna filozofluğunun yanında bir yazar olan Albert Camus'nun "*saçma*" felsefesini de eklemek gerekir.

Durkheim'in *anomi* kuramından, Amerikan sosyolojisinde *anominin* birey merkezli olarak anlaşılmaya çalışıldığından yukarıda söz etmiştik. Toplumun koyduğu kurallara uymama hâli olan *sapma* davranışı üzerinde duran Merton'un geliştirdiği uyum biçimleri tipolojisinde *çekilme-kaçış* davranışında birey toplumsal normları ve hedefleri reddetmekte, kendisinde bozgun, karamsarlık ve küskünlük duyguları oluşmaktaydı. *İsyan* davranışında ise mevcut yapıyı kökünden değiştirmek şeklinde bir amaç olsa da edebiyatın yabancılaşmış kahramanında bu durum ancak pasif bir görünüm arz eder. Yine Merton, Sebastian de Grazia, Robert Mac Iver ve Melvin Seeman'ın yapmış oldukları sınıflandırmalarda *güçsüzlük, anlamsızlık, kaygı, normsuzluk, toplum dışına itilmişlik, yalnızlık, küskünlük, karamsarlık* şeklinde ortaya çıkan semptomlar, özel yabancılaşmanın dolayısıyla edebiyatın yabancılaşmış bireylerindeki görünümleridir. Bu bağlamda XX. yüzyıl başında ortaya çıkan modernist roman estetiğinde de özel yabancılaşmayı görmekteyiz.

---

<sup>48</sup> Güven Savaş Kızıltan, yabancılaşmayı genel ve özel yabancılaşma şeklinde ikiye ayırır: "İnsanın değerinin bilinip korunmamasından, onun bir ana değer olarak görülmemesinden ileri gelen yabancılaşma, insanın somut yaşamında genel olarak (ve kimi zaman iç içe de olsa) iki ayrı tarzda ortaya çıkmaktadır: a) Kişinin kendisi, diğer kişiler ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin en belirgin özelliğinin *yüzeysellik* olduğu durumda. Heidegger'in "das Man" kategorisiyle işaret ettiği bir yaşam üslubudur burada söz konusu olan. b) Kişinin bir etkinliğinin diğerlerini bastırarak, onları belirleyecek ya da bu etkinliklere ket vuracak şekilde ön plana geçmesiyle kendini belli eden yabancılaşma türleri: partizan, bilimci, estet vb.olarak nitelendirilebilecek kişilerde görülen yabancılaşma. (Bk. Güven Savaş Kızıltan, *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*, Metis Yay., İstanbul 1986, s.113-114. Özel yabancılaşma tarzlarıyla ilgili bk. s.138-147.)

Hakan Sazyek de "Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma" adlı çalışmasında özel yabancılaşma konusuna değinerek onu genel yabancılaşmadan ayırır. Sartre ve Heidegger'in anlatmaya çalıştıkları bireyin *toplumdan ve hayattan uzaklaşması* durumuna, normal ötesi yaşantılara ve modernist romanın yalnızlaşan kahramanlarına, Amerikan sosyolojisinin "kişisel anomi" üzerinde durduğuna dikkat çekerek bireyin topluma yabancılaşmasını "özel yabancılaşma" terimiyle ifade eder. Roman alanındaki bireysel yaşantıların özel yabancılaşma adıyla genel yabancılaşmadan ayrı tutularak incelenmesi gereğini belirtir (Bk. Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s.30-33.).



Yabancılaşmanın *özel* oluşu davranış, tutum ve hayata bakış açısından normal ötesi yaşantılarla da ilgilidir:

“Bu noktada vurgulanması gereken, toplumsal yapıdaki aynı koşullar ve durumlar her fertte değil; ancak yoğun bir duyarlılığa sahip insanlar, yani ‘birey’ler üzerinde “normal” dışı oluşumlar yaratabilmektedir. Dolayısıyla, birey, toplumsal yapıdaki konumunu ve rolünü doldurmadığını hissetmeye, yani toplumsal yapı kendisine yabancılaşmaya başladığı anda yabancılaşma sürecine girer. Bu kopuş, beraberinde dış gerçekliği ve genelgeçerlik kazanmış kuralları sorgulamayı getirir.”<sup>49</sup>

Edebiyatta kendine ve topluma yabancılaşmış bireyi modernist roman anlayışında görmekteyiz. Batı’da *Don Kişot* ile başlayan geleneksel roman anlayışı romantizm, realizm ve naturalizm evrelerinden geçerek XX. yüzyıl başına kadar devam eder. Temeli Aristo tarafından atılan *mimesis* (yansıtma) kuramına bağlı olarak gerçeği yansıtma fikri bu roman anlayışının esasını oluşturur. Okuru olaylar peşinde sürükleyen yazar için önemli olan romanın biçiminden çok içeriğidir:

“Görselliğin/ duyusallığın/ determinizmin egemen olduğu bir sanat anlayışının dünyasıydı bu. Bu dünyada soluk alan romanın ana kurgu ilkesi ise *içerik öykülemektir*. Mimetik estetik, doğrudan *içeriğin estetiğidir*. İçeriğin, görünen gerçeklikle örtüşmesi gerekliliği ise, özellikle 18-19. yüzyıl klasisist- gerçekçi romanında neredeyse etik bir görünüm kazanır.”<sup>50</sup>

Özellikle XIX. yüzyılda pozitif bilimlerin gelişmesi, insanın aklıyla dünyaya egemen olacağı inancı, ilerleme fikri ve geleceğe yönelik iyimser beklenti roman türünü de etkiler. Neden-sonuç ilişkisi (determinizm) bağlamında görünen gerçeği anlatma fikri önem kazanır. Jale Parla, güvenilir anlatıcı-yazar eliyle okuru da okuma süreci sonunda doğruya ulaştırmaya çalışan bu roman geleneğini “*tek-doğru anlatıları*” olarak adlandırır:

“Anlatılar hep ironik bir biçimde gerçekleşen ‘doğruları görme’ ve ‘düşlerden uyanma’ süreçleri üzerine kuruludur ve umulan, okuma sürecinin sonunda roman kişileriyle birlikte okurun da düşlerinden uyanıp yanlışlarından arınmasıdır. Değerler evrensel, gerçekler ebedidir. Bu açıdan söz konusu anlatıları tek-doğru anlatıları olarak tarif edebiliriz.”<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s.31-32.

<sup>50</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.34.

<sup>51</sup> Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.165-166.

Geleneksel romanda zaman, mekanik biçimde, dün-bugün-yarın çizgisinde ilerler. Bir problem olarak alınmaz. Özellikle realist romancılar, insanın içinde yaşadığı çevrede kişiliğinin oluştuğu bilinciyle karakterleri tanıtırken mekânı da nesnel biçimde ve görenin bakış açısından tasvir ederler. Flaubert, Balzac, Dickens ve Dostoyevski gibi yazarlar, XIX. yüzyılda güçlü karakterler yaratan romancılar olarak karşımıza çıkar. Burada Dostoyevski'ye bir parantez açmak gerekir. Çünkü Dostoyevski, modernist romancıların ilham aldığı bir yazardır. Parla, Bakhtin'den yola çıkarak Dostoyevski'nin XIX. yüzyıl romancıları içinde tek-doğru anlatıların dışına çıktığını nakleder. Parla'ya göre Dostoyevski, değişik bakış açılarına eşit düzeyde yer vererek diğer romancılardan ayrılır. Böylece “... anlatı yoruma son derece açık, hatta kaygan bir zeminde gelişir; kişiler son derece karmaşıktır; her an karakter-dışı davranışlarla okuru şaşırtabilirler.”<sup>52</sup>

Saint Simon, uşağını her sabah kendisini “*Kalkın, efendi hazretleri, yapılacak büyük işler var.*” sözleriyle uyandırmasını tembihler.<sup>53</sup> Saint Simon'ın iman ettiği büyük işler yapılır; ancak insana pusula olarak aklının yeteceği inancı maddede hakimiyeti getirirse de tersine insanlığın zararına sonuçlar doğurmuştur. Zygmunt Bauman, bu durumun nedenini ironik bir dille “*Tanrısal rahiplerin yerini bilimsel rahipler aldı.*”<sup>54</sup> sözleriyle ifade eder.

XIX. yüzyılda bilimdeki akıl almaz gelişmelere koşut olarak geleceğin inşasında kendisine büyük ümitler beslenen bireyin değersizleşmeye başladığını görürüz. İmparatorluklar hammadde ve pazar ihtiyaçlarını sömürgecilik yoluyla karşılar. Artan rekabet I. Dünya Savaşı'yla neticelenir. Bu yarıştan en zararlı çıkan ise insanlık olmuştur. İnsanlık kendisini “*türüne düşman gibi görünen bir dünyada ve evrende bul(ur).*”<sup>55</sup>

Marx'ın felsefesi, Nietzsche'nin Tanrı'nın öldüğü söylemi, Einstein'ın getirdiği *rölativizm* (görecelilik) yasası, Freud'un bilinçaltını rüyalarla açıklama girişimleri ve

---

<sup>52</sup> Jale Parla, a.g.e., s.166.

<sup>53</sup> Zygmunt Bauman, **Parçalanmış Hayat Postmodern Ahlâk Denemeleri**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s.29.

<sup>54</sup> Zygmunt Bauman, a.g.e., s.34.

<sup>55</sup> Peter Childs, **Modernizm**, Terc. Vural Yıldırım, Sitare Yay., Ankara 2010, s.70.

Bergson'un zaman konusundaki açıklamaları, yaşadıkları zamanı idrak etmenin yansımaları olduğu kadar modernist romanın da habercisidir.

Modernist sanat, hem zaman sınırlı hem de tür sınırlı bir sanat biçimidir:

“Zaman-sınırlıyken; sık sık olmak üzere öncelikle, on dokuzuncu yüzyılın ortasında geliştiği ve etkisini yirminci yüzyılın ortasında yitirmeye başladığı konusundaki geniş bir bilgi ile 1890 ile 1930 yılları arasına yerleştirilmiştir. Pek çok modernist yazının yaratılmış olduğu kesin dönem budur ama tam tersine bu dönemde yazılmış olan pek çok yazınsal yapıt modernist değildir.”<sup>56</sup>

XX. yüzyılın başından itibaren modernist roman olarak tarif edilen *geleneksel-gerçekçi* romanın dışında yeni bir roman anlayışı ortaya çıkar. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, William Faulkner ve Virginia Woolf, modernist roman olarak adlandırılan bu anlayışın öncüleridir. Bu yazarların eserlerinde şuur yerine şuuraltı, somut/nesnel dünya yerine soyut/öznel dünya, konu yerine kurgu öne çıkar. Gerçekliğin ters yüz edildiği bir ortamda nesnel gerçeğin dışında bireyi esas alan görüşler çerçevesinde yeni bir gerçeklik algılaması vardır ortada.

“20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersyüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın geleneksel ana teması *yolculuk* dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/ geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır artık; soyut *homo viator*lardır onlar. Konu ve konuya bağlı gerilim ögesi ortadan kalkar bu romanlarda; metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür.”<sup>57</sup>

Modernist romancı, zaman ve mekânda nesnel gerçekliğin dışına çıkmakla kalmaz; içerik kadar romanın biçimi ve kurgusu da romancının meselesi hâline gelir. Bu bakımdan gerçeğe yabancılaşan bireyin durumunu klasik romanın kurgu teknikleriyle anlatmanın yeterli olmayacağını düşünür ve estetik açıdan da değişiklikler yapar. Bu sebeple XX. yüzyıl edebiyatı “*yabancılaştırma edebiyatı*”dır:

“20. yüzyıl edebiyatı bir *yabancılaştırma* edebiyatıdır. Çekirdek içi fiziğin bulguları zamanı *göreceleştirmiş*; Heisenberg, atom içi ilişkilerde parçacığın hızı ve kütlelerinin aynı anda ölçülemediğini söyleyerek maddeye *belirsizlik* katmış; 19. yüzyıl realizminin *gerçeklik* anlayışını kuşkulu kılmıştır. Maddeyi ellerinde tutan güçlerin,

<sup>56</sup> Peter Childs, a.g.e., s.29.

<sup>57</sup> Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.42.

kitleleri yönlendirmek amacıyla gerçeği istedikleri gibi kurguladıkları ve dünyayı bu üretilmiş sanal gerçekliklerle medyayı kullanarak oyaladıkları da bir sır değildir artık. Yeni kurgu sanatçısı, hiçbir şey olmamış gibi, ‘gerçek’ de idealler de 19. yüzyıldaki yerlerinde duruyormuş gibi, geleneksel estetik ölçütlerle öykülemenin artık mümkün olmadığını biliyordur. Onun için de yeni kurmaca dünyada hiçbir şey kesin konturlarıyla yer almaz; yeni sanatçı kendisine yabancı olan bir dünyayı *yabancılaştırarak* anlatır.”<sup>58</sup>

Bergson’un zaman konusunda ortaya attığı görüşler, modernist romancılar üzerinde etkili olur. Bergson’a göre bir mekân algısına bağlı olarak dış dünyada cereyan eden zaman dışında bir de bireyin şuurunda yaşadığı zaman vardır. Bergson, bu zamanı *süre* kelimesiyle ifade eder.

“Zaten Bergson’a göre insan ruhu ve şuuru için söz konusu olan zaman ile insanın dışında ortaya çıkan zaman diye bir ayrım vardır ve bu ayrım, süre ile zaman ayrımına da denk düşer. Süre kavramı, insan ruhu ve şuurunda cereyan eden zaman kavramı için kullanılırken, insan dışında maddi evrende geçen zaman için kullanılmamaktadır. Çünkü maddi evrendeki zamanın ilerleyişi ile ruhumuzda geçen zamanın ilerleyişi arasında fark vardır. Maddi evrende zaman, çizilmiş bir çizginin noktalarını takip ederek tekdüze bir şekilde ilerlerken hiçbir yaratma, hareketlilik ve oluş ifade etmez. Oysa asıl zaman dinamiktir ve sürekli bir yaratmadır. Yaratıcı evrim ile gerçek zaman olan süre arasında bundan dolayı tam bir uygunluk vardır.”<sup>59</sup>

Bireyin öznel dünyasında yaşadığı zamana denk düşen *sürede*, geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde zamanı taksim etmek mümkün değildir; bir süreklilik söz konusudur. Geçmiş yaşantılar hayatın değişik anlarında hafızamızda canlanır, hayatımıza yön verir. Dolayısıyla *süre*, *sezgi* ile kavranabilir.<sup>60</sup> Bergson’un akan zaman yerine yaşanan *ânı*, *süre* ve *sezgi* kavramlarını ortaya atması modernist romanın *zamanı* bir kurgu problemi olarak ele almasının yanında çok yönlü, karmaşık kişiliklerin de romanda boy göstermesini sağlamıştır:

“Bu fikir modernist romanda gerek kişileştirmede gerekse zaman kurgulamasında önemli yeniliklere esin kaynağı olmuştur. Kişileştirmeler artık belirleyici kişilik özelliklerine göre değil, benliklerin akışkanlık ve değişkenliklerine göre kurulur. Zaman da modernist romanın vurguladığı yeni bilince göre temsil edilir. Yaşanan zaman, yani an, ancak anımsanan zamanla bir köprü oluşturduğu için önemlidir...”<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Yıldız Ecevit, **Ben Buradayım... Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İletişim Yay., İstanbul 2007, s.258.

<sup>59</sup> Ali Osman Gündoğan, **Bergson**, Say Yay., İstanbul 2010, s.74-75.

<sup>60</sup> Ali Osman Gündoğan, a.g.e., s.89.

<sup>61</sup> Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.264.

Jale Parla'nın yirminci yüzyıl romanını “*saatin tiktaklarına savaş açmış bir roman*”<sup>62</sup> şeklindeki tanımlaması zamanın bir kurgu problemi olarak bu roman anlayışındaki önemini gösterir. Bu bağlamda modernist romanın en önemli yeniliklerinin başında *bilinçakımı* tekniği gelmektedir. *Geriye dönüş* (flash back) tekniği ve çağrışımlara yer verme, hem zamanı bireyselleştirmede hem de bireyin çok yönlü kişiliğini, benliğini yansıtmada başvurulan teknikler arasındadır:

“Modernist yazarın, somut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında *bilinçakımı* (Bewusstseinsstrom/stream of consciousness) tekniği gelir. Roman kişinin iç dünyasında, zamandan zamana atlayarak, her türlü determinist ve dilbilgisel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma olanağı sağlar bilinçakımı. (...)Zamanın kurgulanmasında kullanılan bir diğer teknik ise sinema sanatından alınmıştır. Geriye dönüş (flash back) tekniği, yaşanan anı kesintiye uğratarak, geçmişe bir parantez açarak oluşturulur. Çoğu kez de romancı, somut yaşam ile iç dünya düzlemi arasındaki gidiş gelişlerde *çağrışımları* kullanır; anıları ya da bir fren sesi olabilir bu çağrışım, belki de bir koku.”<sup>63</sup>

Modernist romanın bireye bakışında ve başvurduğu anlatım tekniklerinde Freud'un bilinçaltına eğilmesi, bastırılmış duyguları rüya yorumlarıyla ve çağrışımlarla açıklaması da etkili olmuştur.

Modernist romanın kullandığı kurgu öğelerinden biri de *imgedir*. *Modernist imge*, dış dünyanın gerçekliğinden tamamen ayrı bir gerçekliğin ortaya çıkmasını sağlar. Metnin çok anlamlı yapıya ulaşmasında, nesnel gerçeklik bağlamından koparılan modernist imgenin payı büyüktür:

“İçerdiği tüm anlam katmanlarıyla birlikte, kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır o; giderek ardından sürüklediği örtük anlamların da üstüne çıkar, dış dünyayla olan tüm bağlarını koparır, tümüyle bağımsızlaşır, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur. (...) Yeni romanı dokuyan ana malzemedir modernist imge, modernist romanın çokkatmanlı dokusunun ana yapıtaşıdır; onun ana kurgu ögesidir.”<sup>64</sup>

Modernist romancı, eserini anlayacak nitelikli okurun peşindedir. Metin içindeki göndermeleri anlayabilecek, metnin anlamını çözebilecek, söylenmeyeni açığa çıkarabilecek bir okurdur istenen. Modernist romancı sanatın amacının yine sanatın

---

<sup>62</sup> Jale Parla, a.g.e., s.264.

<sup>63</sup> Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.43.

<sup>64</sup> Yıldız Ecevit, a.g.e., s.53.

kendisi olduğu fikrindedir. Dolayısıyla “*Bir modernist romancı için hiçbir şey sanattan daha önemli değildir.*”<sup>65</sup>

Modernist roman geleneği içerisinde, Franz Kafka ayrı bir yere sahiptir. Romanlarında birey oluşu engellenmiş, aile ve toplum tarafından dışlanmış, otoriteye ve normlara ters düşmüş kişilere yer vermesinin yanı sıra Kafka'nın eserlerinden yola çıkılarak *Kafkaesk* kavramı türetilmiştir.

*Dönüşüm* romanında bir sabah uyandığında böceğe dönüşmüş olduğunu fark eden Gregor Samsa, böceğe dönüşmeden önce bir şirkette pazarlamacı olarak çalışmaktadır. Modern hayatın çalışma düzenine uyan Samsa, böceğe dönüştükten sonra da işe gidememenin endişesini yaşar. Çalışma sisteminin çarklarından biri olduğu müddetçe böyle bir hayatta yerinin sağlam olacağını bilir. Gregor Samsa, yaşadığı dönüşüm sonrası ailesi tarafından dışlanır. Başta yeniden eski hâline ve alışılmış düzene döneceğini zanneden aile bireylerinin ümitleri sönmeye başlayınca Gregor Samsa için de hayat çekilmez olmaya başlar. Kız kardeşi önceleri sevdiği yemekleri verirken artık rastgele yemekler iteler odaya. Gregor daha az yemek yer. Yaşama alanı olan odası bile ona çok görülmeye başlanır. Toz içindeki odasına tıkıştırılan eşyaların arasında zar zor hareket imkânı bulur. Sonunda yalnız bir şekilde ölür. Gregor, eski hâline dönse, yeniden tekdüze hayatına devam etse aile için her şey yoluna girecektir. Fakat bu mümkün değildir artık. Ona en yakın olan kız kardeşi bile en nihayetinde şu yargıya varır:

“Bizim asıl felaketimiz, bunca zaman bu düşünceye inanmış olmamız. Fakat o nasıl Gregor olabilir ki? Gregür olsaydı eğer, insanların böyle bir hayvanla birlikte yaşamalarının olanaksızlığını çoktan anlar ve kendiliğinden çıkıp giderdi.”<sup>66</sup>

Kafka, *Dava* romanında yargı sistemini eleştirir. Bir bankada çalışmakta olan Josef K., kötü bir şey yapmış olmamasına rağmen bir gün odasında tutuklanır. Baştan işin ciddiyetini kavrayamaz, davasını önemsemez. Bunaltıcı bir havası olan tavan arasındaki mahkeme kalemleri, labirentsi, koridorlar ve kapılarla dolu olan mahkeme

---

<sup>65</sup> Yıldız Ecevit, a.g.e., s.54.

<sup>66</sup> Franz Kafka, **Dönüşüm**, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay., İstanbul 2008, s.75.

binası, K.'nin işinin hiç de kolay olmadığını simgeleridir. Mahkeme binasından çıkmak için “*bana yolu gösterin, yoksa şaşırıyorum, burada bir sürü yol var*”<sup>67</sup> der.

Kafka'nın eserlerinde labirentler üzerinde duran Joseph Vogl, labirentsi yapının merkezsiz, bütünlükten uzak ve sonsuz olduğunu vurgular:

“Son olarak öyle bir labirent vardır ki, (...) düz, eğri bögürü veya dolambaçlı bir yolun devamlılık akışını kesintiye uğratmaktadır. (...) Zira basitçe ne bir düzlemde akıp gitmektedir ne de homojen bir alan üzerinde inşa edilmiştir, bütün boyutlara doğru aynı anda dallanıp budaklanarak açılan koridorlar sistemidir bu daha çok. Derinleştirilmiş bir yüzey karakteri vardır onda. Bu nedenle mümkün her yol başka mümkün bir yola açılır. Ne merkezi ne de periferisi vardır bu labirentin; hem merkezlidir hem de insana bütünü görebileceği hiçbir yer bırakmaz. Ayrıca sonsuzdur da; sonsuzca dallanıp budaklanan, dış nedir tanımayan, iç ve dış farkını da anlamsız kılan bir iç mekân. Bu yolda bütün çıkışlar kendi içine dönmekte ve yol sadece kendine açılmaktadır.”<sup>68</sup>

Gregor Samsa gibi Josef K. da bir gün olsun çalışma alanının dışına çekilmek istemeyen biridir.<sup>69</sup>

İşte *Kafkaesk* kelimesi, Kafka'nın kurmaca metinlerinden hareketle oluşturulmuş bir kavramdır. “*Korku/ güvensizlik/ yabancılaşma/ umarsızlık/ umutsuzluk/ yalnızlık/ anlamsızlık/ terör/ dehşet/ suç/ ceza/ yargı*’ gibi anlamların bir bileşkesidir; Kafka'nın kurmaca dünyasındaki imgelerden beslenir.”<sup>70</sup>

Kafkaesk kelimesi aynı zamanda bir *mekân* ifade eder:

“Almanca kökenli olan kafkaesk kavramı, Kafka'dan türetilmiş olup bir mekân, bir atmosferi ifade eder. Daktilo, masa, büro, dosya, loş bir ışık, labirent sokaklar, merdivenler, mahkeme salonu ve koridorları, yoksul kesimlerin barındığı bir avlu, kentin harap bir köşesi, kirli bir saray, tren garı, disiplinli hep uysal bir biçimde birbirinden farksız tekdüze çalışma düzeni, grotesk, tuhaf ve aptalca tipler, acımasız, çirkin ve iri adamlar, boş, terk edilmiş alanlar bu atmosferin ve ortamın tamamlayıcı öğeleridirler, kafkaesk bir “dünya”yı, onun nesne ve ilişkilerini temsil ederler.”<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Franz Kafka, **Dava**, Alter Yay., Ankara 2010, s.69.

<sup>68</sup> Joseph Vogl, **Tereddüt Üzerine**, Çev. Çağlar Tanyeri, Metis Yay., İstanbul 2010, s.83.

<sup>69</sup> Franz Kafka, **Dava**, Alter Yay., Ankara 2010, s.195.

<sup>70</sup> Yıldız Ecevit, **Ben Buradayım... Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İletişim Yay., İstanbul 2007, s.476.

<sup>71</sup> Mehmet Öztürk, **Franz Kafka ve Sinema**, Donkişot Yay., İstanbul 2007, s.123.

Kafka'nın eserlerinde açlık bilinci üzerinde duran Ahmet Sarı ise *Kafkaesk* kelimesinin anlam alanına *anoreksiya* da ekler:

“ “Kafkaesk anorexia” sadece beden ve başın, ruhla bedeninin birbirinden kopukluğunu dillendirmez, bir varlık alanına açılarak organsız beden oluşluğu dillendirir. Somut etten, derisi, üzerinde kılları olan, gözenekleri olan, terleyen, kanlı canlı etten olan, kanlı canlı bir et parçasında şekil bulan ve bu canlılığın zihninde yurt edinen, yuva kuran ancak onun zihninde gelişme ve serpilme olanağına sahip epistemenin, bilginin, bilmenin de bir anoreksik susuzluğu içindedir.”<sup>72</sup>

Modernist romanın yabancılaşmış bireyi için *protagonist*<sup>73</sup> kelimesi kullanılmaktadır. XVIII. yüzyıl edebiyatında kahraman, olayların peşi sıra sürüklenen, eser bittiğinde kendisi de unutulup giden biridir. XIX. yüzyılda ise geleneksel-gerçekçi romanın en önemli unsurlarından biri durumuna gelir. Bu bağlamda Balzac, Tolstoy, Stendhal, Flaubert gibi yazarlar, kahramanları eserin adını geçecek büyüklükte önemli karakterler yaratmışlardır. Bu karakterler, romanların sonunda arınmaya uğrayarak kusursuzlukları öne çıkan bireylerdir. Halbuki XX. yüzyıl modernist yazınında, değişen gerçeklik algısına koşut olarak birey oluşu dışında çevresine, hayata yabancılaşmış karakterler karşımıza çıkar. *Protagonist* olarak adlandırılan bu kişiler, çoğunluğun arasında kendisine bir yer edinmeye çalışan; fakat engellenen, bunun sonucunda içinde yaşadıkları toplumun normlarına ters düşen ve gittikçe yalnızlaşan, toplumdan uzaklaşan ve ona yabancılaşan bireylerdir. Bazen isimlerini bile üzerlerinde taşıyamayacak kadar silikleştirilen bu kişiler, yaşadıkları durumlara isyan etseler de hayata tutunamaz, yenik düşerler.

XX. yüzyıl modernist edebiyatının hazırlayıcısı olarak görülen ve kendisinden birçok modernist yazarın ilham aldığı Dostoyevski, çok katmanlı, parçalanmış benliklere sahip roman kahramanlarıyla da bu yazarların öncüsüdür:

“Bu yazarlar; 20.yüzyılda yaygınlaşan çelişkili/ parçalanmış/ ambivalent ruh durumunu yansıtan, maddenin kıskacındaki yalnız Dostoyevski insanlarında kendilerini

---

<sup>72</sup> Ahmet Sarı, **Kafkaesk Anorexia Franz Kafka'da Açlık Bilinci ve Kültürü**, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2009, s.33.

<sup>73</sup> Protagonist kelimesi, modernist roman kahramanı anlamında geleneksel-gerçekçi roman kahramanlarından farklılığını belirtmek için Yıldız Ecevit ve Hakan Sazyek tarafından kullanılmaktadır. Protagonist hakkında bakınız. (Bk. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.24. Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s.38.)



bulurlar; burjuva değer ölçütleriyle çatışarak varoluşsal bunalımlar yaşayan bu kişilerde kendi roman kişilerinin öncülerinin yaşadığını görürler.”<sup>74</sup>

Dostoyevski kahramanlarının sığınağı *yeraltı*dir. Gururu ayaklar altına alınan bireyin çekildiği alandır:

“İncinen gurur bir türlü onarılamadığında –ruble sahibini korumadığında, aşk yarayı iyileştirmede, kitap beklenen ilgiyi görmediğinde- kahramanın çekileceği son gurur kalesidir Dostoyevski’de yeraltı. Başkalarının kayıtsızlığına, horlanmanın acısına, sıradanlık yazgısına diklenilebilecek yegâne yer.”<sup>75</sup>

Dostoyevski’yi benzer konuları işleyen birçok yazardan üstün kılan taraf, *yeraltı*nın trajik bir karakteri olduğunu fark etmiş olmasıdır:

““Trajik” diyorum, çünkü orada haklı bir isyan kadar insanı içten içe zehirleyen bir hınç, kahramanı yükselmeye iten büyük hayaller kadar kendi kendini alçaltma isteği, aşağılanmışlıktan yakınma kadar ondan bir kimlik edinme çabası, nihayet “saygıdeğer baylar”a meydan okuma isteği kadar onlar tarafından görülme arzusu aynı anda harekete geçmiştir.”<sup>76</sup>

II. Dünya Savaşı’nda Avrupa’nın değerleri ve inançları sarsılır. Sartre ve Camus, Tanrı düşüncesini ve geçmişten gelen her türlü doğruyu reddeden fikirleriyle, savaş ortamının yarattığı karamsarlık havasında geleceğe yönelik sarsılan inançlarıyla Avrupa’da II. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında etkili olurlar. Varoluşsal bunalımlar yaşayan, dünyada yapyalnız ve her şeyin anlamsız olduğunu düşünen kahramanlarıyla sanat ve edebiyat âleminde önemli etkileri olur.

Sartre’ın *Bulantı* romanındaki kahramanı Roquentin, hür olmak isteyen, nesnelere aslına görmeye çalışan, varoluşun sancısını çeken bir karakterdir. Bu bilinçle kendisini hayatın monotonluğuna kaptırmış, varoluşundan ve bunun getirdiği hürriyetten habersiz yaşayan sıradan insanlardan kendisini ayrı tutar.

“Şu tepenin üstünde, kendimi onlardan ne kadar uzak hissediyorum. Sanki başka türdenim ben. Bütün gün çalıştıktan sonra bürolardan çıkıyor, evlere ve alanlara neşeyle bakıp, bu kentin, kendi kentleri olduğunu, bir ‘güzel burjuva kenti’ niteliği

<sup>74</sup> Yıldız Ecevit, **Ben Buradayım... Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, İletişim Yay., İstanbul 2007, s.203.

<sup>75</sup> Nurdan Gürbilek, **Mağdurun Dili**, Metis Yay., İstanbul 2008, s.34.

<sup>76</sup> Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.35-36.

taşıdığını düşünüyorlar. Korkmuyorlar; kendi yurtlarında olduklarını hissediyorlar. Musluklardan akan evcil kent suyundan, düğme çevrilince ampullerden yayılan ışıktan, dayanaklarla desteklenmiş melez ağaçlardan başka şey bilmezler. Her şeyin bir mekanizmaya uyarak ortaya çıktığını, dünyanın belli ve değişmez yasalara göre işlediğini günde yüz kere görürler.”<sup>77</sup>

Albert Camus'nun *Yabancı* romanının kahramanı Meursault'a göre dünya ve hayat *abestir*. Bu yüzden kahramanın annesinin dün ya da bugün ölmüş olması, Marie'yi sevip sevmemek, onunla evlenip evlenmemek, herkesin Tanrı'ya el açtığı suç ve ceza hâlinde Tanrı'ya inanıp inanmamak, bir adamı öldürüp öldürmemek hiçbir anlam ifade etmez. Ona göre “*hepsi bir*” dir. Meursault, toplum dışı bir kişiliktir; toplumsal normları hiçe sayar. Kendisi topluma yabancılaşırken toplum da ona karşı tavır alır. En ufak bir pişmanlık duymaması mahkemede bulunanları şaşırtır ve kendisine karşı nefretin, suçlamaların artmasına neden olur. Meursault'a göre düşüncesi sorulmadan kaderi karar altına alınmaktadır. Ne var ki “*Benim de söyleyecek sözüm var!*” demek geliyordu içimden. Ama şöyle bir düşününce, bakıyordum ki, söyleyecek bir şeyciğim de yoktu.”<sup>78</sup> der.

Yabancılaşmış bireyin öncüsü olan Dostoyevski dışında James Joyce, Franz Kafka, Marcel Proust, Robert Musil, Virginia Woolf, William Faulkner, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Elias Canetti, eserlerinde yabancılaşmış bireyleri işlemişlerdir.

## **1.2. Türk Romanında Yabancılaşma:**

XVIII. yüzyıl sonunda orduyla başlayan modernleşme çabası XIX. yüzyılda idare, hukuk, eğitim ve maliyeyi de kapsayacak biçimde genişler. Batı'nın bir model olarak alınması sebebiyle son iki yüz yıllık modernleşme süreci aynı zamanda Batılılaşmanın tarihidir. Fakat modernleşme, Batı'daki gibi yüzyıllar boyu doğal mecrası içinde gerçekleşen bir sürecin sonunda olmayıp yöneticiler eliyle uygulanmaya çalışılır. Modernleşme yolunda atılan adımların halkın önünde gittiği bu dönemde geleneksel kurumların ve kültürün varlığını devam ettirmesine koşut olarak Batı kaynaklı kurumlar ve kültür hayatı bir arada yaşamaya devam eder. Bu da toplumda bir ikiliğin yaşanmasına sebep olur. Cumhuriyet, bu ikiliği ortadan kaldıran teşebbüslere

<sup>77</sup> Jean Paul Sartre, **Bulanti**, Sentez Yay., İstanbul 2008, s.177.

<sup>78</sup> Albert Camus, **Yabancı**, Çev. Vedat Günyol, Can Yay., İstanbul 2008, s.95.

girişir. Ancak Cumhuriyet'in *Garpcılığı* benimseyen ideologlarına göre modernleşme, “*hurafelere karşı mücadele, bilimsel düşünme ve pozitif bilginin benimsenmesi*” şeklinde anlaşılır.<sup>79</sup> Batı'nın XIX. yüzyıldan kalma pozitivist felsefesi modernleşme olarak sunulur. Halkı maziye bağlayan kültür değerleri yok sayılır. Din ve onu çağrıştıran kıymetler, kamusal alandan izole edilmeye çalışılır.

“Batılılaşma süreci, Türk insanının kimlik kaybına, kimliğini sorgulamasına yahut yeni kimlikler edinmesine yol açmıştır. Söz konusu süreç yabancılaşma, değişme, başkalaşma durumlarının oluşmasına neden olduğu gibi arada kalma durumunun da meydana gelmesinde etkili olmuştur. Geleneği yahut eski değerleri reddedip kendini modern hayat tarzına kaptıran yabancılaşmış tipler kadar farklı hayatlar arasında tercihte bulunamadan bir yaşantı sürdürmeye çalışan tipler de ortaya çıkmıştır.”<sup>80</sup>

Tanzimat'la başlayan Cumhuriyet'le devam eden değişim rüzgârı, insanlarda kimlik bunalımının, yabancılaşmanın yaşanmasına sebep olur. Bu değişim, bir medeniyetten başka bir medeniyete geçiş şeklinde düşünüldüğünde durum daha iyi anlaşılır. Bu bakımdan Türk edebiyatında Doğu-Batı çatışması önemli bir yer işgal eder. Kültür ve medeniyet değişiminin yol açtığı yabancılaşmalar, Doğu-Batı çatışmasının işlendiği roman ve hikâyelerde görülürken, bireyin içinde yaşadığı toplumdan uzaklaşması ve burjuva toplum değerlerine sırtını dönerek yalnızlaşması anlamındaki yabancılaşmalar özellikle 1950'lerden sonra modernist roman örneklerinde ele alınır.

Tanzimat Döneminde Batılılaşma hareketiyle edebiyatımıza giren bir tür olan roman, bu dönemde halkı bilinçlendirmenin ve topluma yol göstermenin bir aracıdır. Türk romanı, bu çizgisini Cumhuriyet döneminde de devam ettirir. Cumhuriyet'in ilanıyla beraber edebiyat, genç Cumhuriyet'in ideallerine yer vermek ve Anadolu'ya açılmak şeklinde kendisine bir rol üstlenir.

“Çağdaş Türk romanında bireyin, tek başına yaşayan insanların gerçekliğini yazma düşüncesinin ikincil görüldüğü başlangıç döneminde, Kurtuluş Savaşı'nın ulusal gururunun, Cumhuriyet sonrasının görev ahlâkının, anlatılması zorunlu bir gerçeklik olarak yazarların önüne çıkan Anadolu'nun, birbirinden ayrılmaz üç kaygı olarak bir arada bulunduğu yerde, toplumsal sorunları tek temel kaygı gören bir roman anlayışı kurulmaya başladı.”<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Mehmet Aydın, “**Kayıp Zamanın İzinde, Ahmet Hamdi Tanpınar**”, Doğu Batı Yay., İstanbul 2010, s.107.

<sup>80</sup> Köksal Alver, “Arada Kalmak”, **Hece Öykü**, S.13, Şubat-Mart 2006, s.94.

<sup>81</sup> Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm**, Can Yay., İstanbul 2010, s.69-70.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Tanzimat yazarının romandan beklentisi, sosyal vazifesini yerine getirmesidir. Bunun sonucunda roman, yazarının fikirlerini birtakım tipler aracılığıyla ortaya koyduğu bir araç durumundadır. Tanzimat romancısı, sosyal ve kültürel değişimin yaşandığı bu dönemde yabancılaşan kahramanları romanına alır. Tasvip ettiği ve etmediği tipler bir arada boy gösterir. Tarafında olduğu kahramanı över; sosyal ve kültürel hayata, geleneğe yabancılaşan kahramanı ise yerer. “*Eleştirilen alafranga tipler genellikle zengin çocuğu mirasyedi, israfçı, gösterişe, süse, eğlenceye düşkün, çalışıp üretmeyen, Beyoğlu bataklıklarında perişan olan, sorumsuz, kişiliksiz gençlerdir.*”<sup>82</sup>

Ahmet Mithat Efendi'nin roman kahramanları yukarıdaki açıklamalarımızı destekler niteliktedir. *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanında Rakım, Hariciye kaleminde çalışan, son derece çalışkan, naklî ilimlerin dışında aklî ilimlere de vakıf, ezbere Arapça beyitlerin yanında Fransızca eserleri de okuyabilen, evine ve geleneklerine bağlı bir gençtir.<sup>83</sup> Rakım Efendi, Ahmet Mithat'ın ideal roman kahramanlarından biridir. Avrupa'dan yayılan zararlı alışkanlıkları eleştiren yazar, Batı'nın çalışma hayatına, bilimine, diline ve sanatına karşı değildir. Bu açıdan bakıldığında Tanzimat yazarı, geleneksel kültürün ve hayatın olumsuz taraflarına yabancılaşan bireyi tercih eder. Felatun Bey, yeterli bir eğitim almamış, boş zamanlarında mesire yerlerinde ve Beyoğlu'nda dolaşan, kaleme pek uğramayan, çalışmayan, toplumsal normların dışına çıkmış, uyumsuzluk gösteren, yabancılaşmış bir tiptir. Yanlış Batılılaşma, Tanzimat yazarının eleştiri konusudur ve bu yüzden Felatun Bey<sup>84</sup> gibi yabancılaşmış tipler hoş karşılanmaz. Modernleşmeyi doğru ve yanlış algılayan tipler bir yabancılaşmayı yaşarlar. Ancak yabancılaşma bazılarında olumlu, bazılarında ise olumsuz bir modernleşme tarzını ifade eder.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Nurullah Çetin, “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı”, Türk Romanı Özel Sayısı, **Hece**, S. 53/54/55, Ağustos 2010, s.39.

<sup>83</sup> Ahmet Mithat Efendi, **Felatun Bey ile Rakım Efendi**, Haz. Kübra Demiray, Antik Dünya Klasikleri, İstanbul 2009, s.17.

<sup>84</sup> İlber Ortaylı, Rakım Efendi gibi çalışkan kâtiplerin dışında Felatun Bey benzeri kişilerin dönemin kalemlerinde kâtiplik yaptığını belirtir. (Bk. İlber Ortaylı, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.243-244)

<sup>85</sup> Yunus Balcı, “Tanzimat Romanında Modernleşme Tarzı Olarak Kahramanın “Yabancılaşma”sı Meselesi”, <http://www.yunusbalci.com/28-tanzimat-romaninda-modernlesme-tarzi-olarak.html>, s.3.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey de Felatun Bey gibi mirasyedi bir gençtir. Devlet hizmetinde çalışmış bir paşanın oğludur. Şımarık büyümüştür. Kalemde çalışmasına rağmen gitmez. En büyük zevkleri araba kullanmak, şık giyinmek, kunduracı, terzi ve garsonlarla yarım yamalak bir Fransızcayla konuşmaktır. Bihruz, saftır; kayıkçılar, Mösyö Piyer ve Keşfi Bey kendisini kandırır. Hocası Mösyö Piyer, duygularından istifade ederek maddî kazanç sağlar. Harcamalarına para yetiştiremeyen Bihruz Bey, babasından kalan serveti de tüketir. Geleneksel hayatın takdir ettiği çalışmak, tasarruflu olmak ve üretmek, Batılılaşmayla beraber yerini sefahate ve tüketim kültürüne bırakır. Tanzimat Dönemi yazarları, bu durumun yol açtığı olumsuzluğu geleneksel yapıya ters düşen tipleri aracılığıyla dile getirir. Ahmet Mithat Efendi de Recaizade Mahmut Ekrem de kahramanlarının gülünçlüklerini sergiler. Diğer taraftan ne Felatun'un ne de Bihruz'un toplumun değerlerine karşı bir tavırları vardır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi* romanının kahramanı Meftun alafranga bir züppedir; fakat Meftun ahlâkî değerleri de hiçe sayan biridir. Berna Moran'a göre Meftun, kendinden önceki züppelerden farklıdır ve 1920'lerdeki züppelerin öncüsüdür:

“Şipsevdi'de alafrangalık, ilk kez, para tüketiminin nedeni değil, para kazanmanın bir koşulu halini alıyor. Züppelerin ticaret burjuvazisiyle az çok özdeşleştirilmesi yolunda ilk adımdır bu. Meftun kişiliğinin bu yönleriyle eski züppelerden ayrılır ve 1920'lerdeki romanların züppelerine yolu açmış olur.”<sup>86</sup>

Doğu-Batı çatışması, Cumhuriyet dönemi romanında işlenmeye devam edilir. ““Doğu-Batı Sorunsalı” gibi bir tarihî fon “modern” dediğimiz Türk edebiyatının içine doğduğu beşik gibi bir şeydir.”<sup>87</sup> Bu sorunsalı ele alan yazarlardan biri Peyami Safa'dır. *Sözde Kızlar*'da Behiç, *Şimşek*'te Sacid, *Fatih-Harbiye*'de Macit, *Biz İnsanlar*'da Rüştü Batılılaşmış, toplumsal değerlerden uzaklaşmış, ahlâken yozlaşmış kahramanlardır. Bu romanlarda Doğu ve Batı'yı temsil eden iki erkek arasında seçim yapmak durumunda olan kızlar vardır. Bu tercih, aynı zamanda madde ve ruh arasındadır:

“İki tip erkeğin, başka bir deyişle, iki değerler sisteminin arasında kalan bu kızların da yapacakları tercih, temelde, yine madde ile ruh arasındadır ve Batı

<sup>86</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.197.

<sup>87</sup> Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.94.

uygarlığına, konforlu “asrî” hayata ve özellikle Batı modeli adama karşı duydukları zaafa yazar fena halde öfkelenir, onları yüzeysellikle, hatta bilinçsizlikle suçlar.”<sup>88</sup>

İlk romanlarında Doğu-Batı sorununu maddî ve manevî değerler çatışması şeklinde alan Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda metafiziğe ve mistisizme yönelir.<sup>89</sup> *Yalnızız* romanında da “... aynı izlekler çerçevesinde toplumun yerleşik değer ölçüleriyle uzlaşamayan kendi kuşağının dramını vermeye çalışır.”<sup>90</sup> İnci Enginün, “*huzursuz ve kendini suçlayan aydın tipler*” inin Peyami Safa'yı Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a bağladığını belirtir.<sup>91</sup>

Batılılaşmayı ve dolayısıyla Doğu-Batı meselesini romanlarında ele alan önemli bir yazar da Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. Türk toplumunun geçirdiği değişmeyi II. Abdülhamit devrinden 1950'lere kadarki tarihî süreç içerisinde romanlarında işler. *Kiralık Konak*'ta üç kuşağın (Naim Efendi-Servet Bey-Seniha) birbirine yabancılaşmasını bir konağın çözülmesi bağlamında ele alır. “*Yakup Kadri, bu eserinde Tanzimat döneminin batılılaşma çabalarının sonuçlarından memnun olmadığını açıkça gösterir.*”<sup>92</sup> *Sodom ve Gomore*'de yazar, Mütareke Dönemi İstanbul'unda kültürel ve ahlâkî yozlaşmaya vurgu yapar; işgal kuvvetleriyle aşk yaşayan, Batı kültürünü almış kadınların yanı sıra iş birliği yaparak zenginleşen, millî değerlere yabancılaşmış erkeklere yer verir. Anadolu insanının kendilerinden farklı olduklarını anlayan Yakup Kadri, *Yaban*'da (1932), Ahmet Celal kişiliğinde aydının halka yabancılaşmasını konu alır. Fakat bunun sorumlusu olarak yine aydını görür.<sup>93</sup>

Berna Moran, Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarında yer alan Batılılaşmış züppelerin ilk dönem mirasyedi tiplerden farklı olarak alafrangalığı servet yapma yolunda kullandıklarını belirtir ve ekler:

“Birinciler alay konusudurlar çünkü “olmak istedikleri” ile “oldukları” arasındaki farktan güldürü doğar; ikinciler ise gülünç değillerdir, çünkü olmak istedikleri gibi olmuşlardır. Bundan ötürü Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'da anlatım yolu mizahdır ve kahramanlarına gülerek bakar, onlara acırlar. Peyami Safa ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nda mizah yerine acı bir yergi

<sup>88</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.172

<sup>89</sup> a.g.e., s.190.

<sup>90</sup> Ramazan Korkmaz (Editör), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yay., Ankara 2009, s.416.

<sup>91</sup> İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.286.

<sup>92</sup> İnci Enginün, a.g.e., s.273.

<sup>93</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Yaban**, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.110- 111.

görürüz; yansıttıkları sömürücü, alafranga kokuşmuş zümreye tiksinti ve nefretle bakar, onlara değil savaşılan, sömürülen millete acırlar. Bütün züppeler arasında ortak tek nokta Türkleri ve Türklerle ilgili herşeyi hor görmeleridir.”<sup>94</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar, Batılılaşma sorununa karşı özgün yaklaşımı olan bir yazardır. Tanpınar, Doğu- Batı meselesini iki medeniyetten birini tercih etmek ya da basit bir yoldan bu medeniyetleri uzlaştırmak şeklinde almaz. “*Tanpınar konuyu “biz ve ötekiler” olmaktan çıkarır.*”<sup>95</sup> Yaşanan medeniyet krizine kendisinden önceki yazarlardan farklı olarak kültür değerleri açısından bakar. Bir süreklilik fikrine inanan Tanpınar, hayatın devamlılığı içerisinde sorunun çözüleceğine inanır. *Huzur*, bu arayışı işleyen romanların başında gelir. Ne var ki Tanpınar’ın kahramanları ikilik içinde, arada kalmış, tereddütler yaşayan, çözüm yolunda adım atan, fakat sonuca tam olarak ulaşamayan bireylerdir.

Batılı teknikte ilk modern romanları Halit Ziya Uşaklıgil yazar. Romanlarının kuruluşundaki sağlamlık, karakter tahlilindeki başarısı, gözlemciliği dikkat çeker. Halit Ziya Uşaklıgil’in bir mensubu olduğu Servet-i Fünun Döneminde roman, toplumsal şuurulanmanın aracı olmaz; bireysel yaşantıları anlatır. Romanın biçimi, geleneksel-gerçekçi roman anlayışı çerçevesinde bu dönemde önem kazanır. Cumhuriyet Dönemi romanı içerisinde Peyami Safa, birey psikolojisine eğilen romanlarıyla dikkat çeker. James Joyce’un *Ulysses* romanında yetkin bir şekilde kullandığı ve henüz edebiyatımız için yeni olan bilinçakımı ve iç konuşma tekniklerini *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda (1930) kullanmaya başlar.

1950’lerden sonra edebiyatımızda eser veren modernist yazarlardan önce Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar, 1940’lı yıllardan itibaren modernist romana yaklaşan romanlar kaleme almışlardır. Bireyin iç dünyasına eğilmeleri, zamanı daraltarak kırılmalara başvurmaları, olayı geri plana çekmeleri, sosyal ve kültürel hayata, dış gerçekliğe yabancılaşan ve çatışmalar yaşayan kahramanlara yer vermeleriyle bu roman türünün edebiyatımızda hazırlayıcısı olduklarını söyleyebiliriz.

---

<sup>94</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.202.

<sup>95</sup> Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.105.

Hakan Sazyek, Abdülhak Şinasi Hisar'ın modernist Türk romanın öncüsü olduğunu ifade eder.<sup>96</sup>

Türk romanı 1950'lere kadar ağırlıklı olarak *geleneksel-gerçekçi* roman anlayışını devam ettirir. Bu devreye kadar biçimden çok içerik, bireyden çok toplum kaygısı ön planda olur. Batı'da XX. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernist romanın Türk edebiyatında 1950'den sonra benzerleri verilmeye başlanır. Batı'nın tarihsel süreçte yaşadığı Sanayi Devrimi ve bunun yarattığı problemler, pozitivist felsefeye bağlı olarak artan bilimsel faaliyetler ve yol açtığı sorunlar, bizde aynı şekilde yaşanmaz. Modernist roman, Batı'nın yaşadığı tarihsel sürecin sonucudur. Edebiyatımızda modernist anlayışta eserler verilmesi kendiliğinden gelişen bir sürecin sonunda değil, geleneksel-gerçekçi edebiyat anlayışından bir kopuşla olur.<sup>97</sup> Toplumsallık endişesinin ön planda olduğu Cumhuriyet'in ilk devresinde sıradan yaşantıları olan bireyi işleme düşüncesi geri planda kalır. Ancak 1950 sonrasında, Sartre ve Camus'nun eserlerini okuyan, varoluşçuluk ve gerçeküstücülük akımlarının tesirinde kalan *1950 kuşağı*,<sup>98</sup> modernist anlayışta eserler kaleme alır. Özellikle 1960'lı yılların başında Sartre ve Camus'nun etkisiyle edebiyatımızda "*bunalım edebiyatı*" adıyla tartışmalar yaşanır.<sup>99</sup>

Semih Gümüş; Vüs'at O. Bener, Demir Özlü, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Bilge Karasu gibi yazarlardan oluşan 1950 Kuşağı'nın modernizmi yazınsal bir harekete dönüştürmekle edebiyatımızda en önemli dönüşümü sağladığını ifade eder ve ekler:

"Artık roman kahramanlarını, anlatılan hikâyeyi, giderek romanın kendisini ya da şiirin taşıdığı gizil gücü hayata yapılmış kesin bir müdahale olarak alan edebiyat anlayışının yerine, "*yorumlamayı, anlamlandırmayı ön plana çıkaran teknikler,*

---

<sup>96</sup> Hakan Sazyek, **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Akçağ Yay., Ankara 2008, s.47.

<sup>97</sup> Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm**, Can Yay., İstanbul 2010, s.37.

<sup>98</sup> Semih Gümüş, bu yazarları dönemin diğer yazarlarından ayırmak için "1950 kuşağı" olarak adlandırır. Gümüş'e göre "1950 Kuşağı" adı bu *dönemin* yazarlarının değil, bir edebiyat anlayışının adıdır (Bk. Semih Gümüş, **Modernizm ve Postmodernizm**, Can Yay., İstanbul 2010, s.79). 1950'den itibaren özellikle köy romancılığı ve sosyal gerçekçilik bağlamında eserler vermeye başlayan yazarların da varlığı düşünülürse böyle bir sınırlamanın doğruluğu anlaşılır kanaatindeyiz.

<sup>99</sup> Cemal Şakar, "Yabancılaşmanın Zevali", **Hece**, S. 148, Nisan 2009, s.103.



çağrışımlarla yüklü şiirsel bir dil, kimi zaman da semboller ve mitik öğeler” geçmiştir.<sup>100</sup>

Attila İlhan'ın *Sokaktaki Adam* (1953), Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959) romanları, bu anlayışın edebiyatımızdaki ilk denemeleridir. *Aylak Adam*'ın kahramanı C., kişisel mutluluğunu arayan, ruhsal sıkıntıları olan, toplumun değerlerine ve burjuva toplum düzenine sırtını dönen, insanlarla iletişim kurmayan, sonuçta yabancılaşan bir karakterdir. Geleneksel romanın biçim özelliklerine uygun olarak yazdığı *Aylak Adam*'dan sonra ikinci romanı *Anayurt Oteli*'nde (1973) bu sefer klasik roman kurgusunun dışına da çıkarak toplumla iletişime geçmeyen, topluma yabancılaşmış bireyi işler. Berna Moran, *Anayurt Oteli*'nin tezinin yaşamın anlamsızlığını dile getiren *saçma* felsefesi olduğunu, bu durumun romanın biçimine de yansıdığını, karşıtlıklardan ve tekrar edilen motiflerden yararlanarak metnin kurgulandığını ve bu yüzden romanın bir “*anti-roman*” olduğunu ifade eder.<sup>101</sup>

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* (1971) romanıyla modernist romanın çitasını yükselttiği gibi postmodern anlatım yöntemlerini kullanmasıyla dikkatleri üzerine çeker. Yıldız Ecevit'e göre Oğuz Atay, bizde modernist romanın *duayenidir*.<sup>102</sup> Postmodern edebiyatın üstkurmaca yöntemini uygulayan yazar, iç içe anlatılar oluşturur. Olayın geri plana itildiği bu romanda yazar, bilinçakımı ve iç konuşma tekniklerini başarıyla kullandığı gibi postmodern roman tekniklerine de başvurur. Selim Işık ve Turgut Özben, bu romanda burjuva düzenine sırtını dönmüş, yerleşik kurallara karşı çıkan, resmî ideolojiye tepki duyan ve bu nedenlerle *tutunamayan* aydınlardır.

Yetmişli yılların eserlerindeki yabancılaşmış birey, entelektüel sorumluluğuyla sosyal, kültürel ve siyasî hayatla ilgili meselelere de eğilir: “1971 öncesine ait modernist romanlarımızın tamamına yakınında yabancılaşma, ağırlıklı olarak bireysel kökenli; sonrasındaki eserlerde de toplumsal temelli bir düzlemde yükselir.”<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Semih Gümüş, *Modernizm ve Postmodernizm*, Can Yay., İstanbul 2010, s.42.

<sup>101</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.220-221.

<sup>102</sup> Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul 2008, s.88.

<sup>103</sup> Hakan Sazyek, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yay., Ankara 2008, s.50-51.

Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* (1973), Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Hayır* (1987), Ferit Edgü'nün *Kimse* (1976), *O/Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977) adlı yapıtları diğer modernist roman örnekleri arasındadır.

## 2. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HAYATI, MİZACI, SANATI VE ESERLERİ

### 2.1. Hayatı:

Türk edebiyatının mümtaz şahsiyetlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, 1901 yılında Şehzadebaşı'nda doğar. Öğrenimine İstanbul'da başlayan Tanpınar, babası Hüseyin Fikri Efendi<sup>104</sup>'nin kadılık görevi nedeniyle Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya'da okuluna devam eder. Sinop'ta başladığı rüştiyeden Siirt'te mezun olur. 1914'te Kerkük İdadisine başlar. Henüz çocuk olan Tanpınar'ın yaşadığı bu yerler şahsiyeti ve sanat estetiğinin oluşumunda etkili olur. Estetiğiyle ilgili önemli ipuçlarını verdiği *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta Ergani Madeni'nde kendisine rastladığını ve buğulu bir camdan seyrettiği kar yağışının kendisinde lezzetli bir hayranlık uyandırdığını, Siirt'te uzak dağlara akşam saatlerinde çöken yalnızlığın ve yıldızlı gecelerin muhayyilesini harekete geçirdiğini, Sinop'ta denizle dost olduğunu ifade eder.<sup>105</sup> Annesi Nesime Bahriye Hanım 1916'da Musul'da ölür. Kendisi için Musul'da geçen devrenin önemli olduğunu ve ilk defa insan talihi ile burada karşılaştığını, sokağa her çıktığında açlık ve sefalet içerisindeki insanları ve cenazeleri gördüğünü, yanık ezan sesleri ve salaların ölüm düşüncesini içine hakkettiğini belirtir.<sup>106</sup> Antalya'ya gelirken Konya'da konaklarlar. Tanpınar, Konya istasyonunda asker taşıyan katarlardan birine rastladığını, bitkin askerlerin yanık bir türküyü seslendirdiklerini söyler.<sup>107</sup> Kerkük'e gidişleri Birinci Dünya Savaşı'na rastlayan ve Kerkük'te Basra, Bağdat ve Erzurum'un düştüğünü öğrenen<sup>108</sup> Tanpınar, böylece harbin yakıcı gerçeğini Konya istasyonunda yakından görür. 1916'da Antalya Lisesine kaydolar. Kerkük'teyken başladığı okuma faaliyetleri Antalya'da artarak devam eder. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta, Antalya'da dalgaları seyrederken ve meyve bahçelerinde dolaşırken bir *hülya adamı* olduğunu belirtir. Sabah ve akşam saatlerinde durgun denizin ışıklar, dipteki taş ve yosunlarla aldığı manzara, kovuklara suyun dolup boşalması, başka bir gün gördüğü suyun hücumuyla açılıp kapanan deniz mağarası, onun muhayyilesini zenginleştiren ve

---

<sup>104</sup> Hüseyin Fikri Efendi, 1902-1905 yılları arası Ergani Madeni'nde, 1908-1910 arası Sinop'ta, 1910-1913 arası Siirt'te, 1914-1915 arası Kerkük'te, 1916-1918 arası son görev yeri olan Antalya'da çalışır. 1918'de emekli olur. (Bk. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.27.)

<sup>105</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.348-349.

<sup>106</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.301-302.

<sup>107</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, s.103-104.

<sup>108</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.341.

estetiğinin temellerini atan unsurlardır.<sup>109</sup> Antalya Lisesinden mezun olan Tanpınar, yüksek öğrenim görmek için 1918'de İstanbul'a gelir. Baytar Mektebine kaydolup bir yıl yatılı olarak okumasına rağmen 1919'da Yahya Kemal'in de dersler verdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde öğrenimine başlar. Bu süreçte Yüksek Muallim Mektebinin de yatılı öğrencisi olan Tanpınar'ın Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl ve Hasan Ali Yücel, arkadaşları arasındadır.<sup>110</sup> Hasan Ali Yücel ve özellikle Ahmet Kutsi, hayatı boyunca en sıkı dostları olarak kalır. İstanbul'a ilk geldiğinde harbin yol açtığı sefaleti ve değişimi hisseden<sup>111</sup> Tanpınar, Yahya Kemal'in özellikle vatan ve tarih üzerine görüşlerinden, realiteyle tarihin birleştiği milliyetçilik anlayışından etkilenir. Kendisiyle dostluğu hayatı boyunca devam edecek olan Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe içindeki karışık dünyanın nizamını bulmaya başladığını, yavaş yavaş hislerin dünyasından fikirlerin dünyasına girdiğini ifade eder.<sup>112</sup> Dersten arta kalan zamanlarda İstanbul surlarında gezintiye çıkarlar. Bu süreçte Dergâh dergisi çevresine de dahil olur. Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Nurullah Ataç, Ahmet Haşim, Ahmet Kutsi, bu mahfilde yer alan isimlerdendir. İlk şiirleri Dergâh dergisinde yayımlanır. Sultanahmet'teki *Akademi*, Türbe'deki *Yeni Şark Kahvesi*, Divanyolu'ndaki *Yıldız Kahvesi* ve özellikle Nuruosmaniye'deki *İkbal*, bir araya geldikleri mekânlardır.<sup>113</sup> 1923'te Erzurum Lisesinde öğretmenlik hayatına başlar. Burada kendisini yalnız hisseder ve kitaplara sarılır. Özellikle Baudlaire ve Dostoyevski okur. Dostoyevski'de insan ıstırapıyla temas kurar.<sup>114</sup> Ardından Konya Lisesinde göreve başlar. Erzurum gibi Konya'da da halkın sesinden türkülerimizi duyar.<sup>115</sup> Ankara Lisesinde öğretmenlik yapar. Bir süre Gazi Orta Muallim Mektebi'nde de dersler verir. Bu mektep, klasik Batı müziğini tanımasını sağlar.<sup>116</sup> 1932'de Kadıköy Lisesine atanır. 1933'te Ahmet Haşim'in ölümü üzerine Güzel Sanatlar Akademisinde görevlendirilir. Burada estetik ve mitoloji dersleri veren Tanpınar, Batının plastik sanatlarını, resim, mimari ve heykeli tanıma fırsatı bulur.<sup>117</sup> Yahya Kemal yurda döndükten sonra onunla birçok kez konservatuvara klasik Türk

---

<sup>109</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.349-350.

<sup>110</sup> Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romani*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.109.

<sup>111</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.303.

<sup>112</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.304.

<sup>113</sup> Kahvelerle ilgili geniş bilgi için (Bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, 210-214.)

<sup>114</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.58.

<sup>115</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, s.103.

<sup>116</sup> Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romani*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.156.

<sup>117</sup> Orhan Okay, a.g.e., s.166.

müziği dinlemeye giderler.<sup>118</sup> 1939 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde açılan kürsüye Yeni Türk Edebiyatı profesörü olarak görevlendirilir. 1943-1946 arasında Maraş milletvekili olarak Ankara'dadır. 1946-1948 arasında Millî Eğitim Bakanlığı müfettişliği görevini yürüten Tanpınar, 1948'de Güzel Sanatlar Akademisindeki derslerine devam eder. 1950'de hayatının sonuna kadar sürdüreceği üniversitedeki görevine yeniden başlar. Tanpınar, hayatı boyunca gitmek istediği Avrupa'ya ancak hayatının son yıllarında gitme fırsatını yakalar. 1953'te çıktığı altı aylık seyahatte Fransa, Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya ve İtalya'yı gezer. Resim sergilerini, galerileri ve müzeleri gezer; operaya, tiyatroya ve sinemaya gider. Bu seyahatlerde bunların dışında yarım kalan eserlerini tamamlamaya çalışır, özellikle şiirleriyle meşgul olur. 1955'te Filmoloji Kongresi için Paris'e kısa bir seyahat yapar. 1957'de XVI. Müsteşrikler Kongresi için Münih'e gider. 1959'da yaptığı yaklaşık bir yıl süren son seyahatinde ise Fransa, İngiltere, İsviçre ve Portekiz'de bulunur. Türk edebiyatının 1970'lerden sonra gündemine oturan ve hakkında sayısız eserler kaleme alınan Ahmet Hamdi Tanpınar, son seyahatinden üç yıl sonra 24 Ocak 1962'de geçirdiği kalp krizi sonucu hayata veda eder.

## 2.2. Mizacı:

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve roman kahramanlarının yaşadığı çatışmaların, tereddütlerin, içe kapanmaların, arayışların, arada kalmışlığın ve kararsızlıkların örneklerine kendi hayatında rastlarız. Her eser, sanatçısından izler taşıdığına göre Tanpınar'ın mizacına ve şahsiyetine ışık tutan birtakım anekdotlara yer vermenin doğru olacağı kanaatindeyiz. Tanpınar Konya Lisesinde öğretmenlik yaptığı sırada okul müdürü, siciline mizacı hakkında "*Asabidir. Şen ve gamsız bir tabiatı olmasına rağmen hayatı telâkkilerinden bedbin görünür.*"; sağlığıyla ilgili olarak "*Sağlam bir bünyeye sahip değildir. Mektep tabibi vereme istidat görmüştür. Konya iklimi sıhhatine müsait olmasa gerektir. Birkaç defa hastalanmıştır.*"; çevresiyle ilgili olarak "*Zekâlı bakışları, hoş sözleri çoktur. Girgin olmakla beraber muâşeret levazımına biraz likayttır. Münakaşalarda biraz inatçıdır.*"; mesleği hakkında "*arzusu derecede gayreti*" olmadığı; geçimi hakkında da "*bekârdır, parasını idareden âcizdir.*" şeklinde not düşer.<sup>119</sup> Tanpınar'ın çocukluğu ve öğretmenlik yılları Anadolu

<sup>118</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.379-381.

<sup>119</sup> Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romani*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.210.

şehirlerinde geçer. Bu bakımdan onda Anadolu sevgisi hayatı boyunca devam eder. Mehmet Kaplan'a 1958 yılında yazdığı mektupta "*Ben Anadolu'yu daima sevmişimdir. İçimde bir taraf o fakir evlere, dar sokaklara, insanların o mutlak denecek yalnızlıkta birbirlerine sokuluşlarına âşıktır. Ankara'da hâlâ en çok sevdiğim taraf, Kale ve Samanpazarı tarafıdır.*"<sup>120</sup> der. Tanpınar, seferberlik yıllarının acı sahnelerini görür. I. Dünya Savaşı'nda şehirlerimizin düştüğü haberlerini duyar. İstanbul'a üniversite öğrenimi için geldiğinde şehrin işgal altında oluşuna tanık olur. Çocukluk ve delikanlılık dönemini imparatorluğun en sancılı yıllarında geçiren Tanpınar, yeni bir devletin inşasına, en önemlisi Batılılaşma çabalarına ve bunun hayatımızda yarattığı ikiliklere tanıklık eder. Bir tarafta özlemleri olan, hülyalarının ve sanatının peşinde gitme arzusu taşıyan birey; diğer tarafta devrin ve şartların kendisine sorumluluk yüklediği cemiyet adamı vardır. Sadece cemiyet de değildir Tanpınar'ı düşündüren. Hayatı boyunca ailesine maddî yönden katkı sağlamak zorunda oluşu, ardı arkası kesilmeyen borçlar ayrı bir sorundur. Hocalığın rutin işlerinin de kendisini sınırladığını düşünür. Üniversite çevresinden yakınıdır. Bununla beraber ömrünün sonuna kadar üniversitede derslerine devam eder. Diğer yandan Tanpınar, politikaya da girer; fakat politikanın kendisine göre olmadığını çabuk anlar. Cevat Dursunoğlu'na yazdığı mektupta hocalığın rutin ve teknik tarafının kendisini sıktığını, mebus olursa kendisine daha geniş çalışma zamanı ayırabileceğini söyleyerek kendisinden yardımcı olmasını ister.<sup>121</sup> Politikada umduğunu bulamayan Tanpınar'ın ömrü boyunca İsmet Paşa'ya gönülden bağlılığı devam etse de o, CHP ile pek uyuşamaz.<sup>122</sup> Kendisi ve inkılapçılardan ayrılığı konusunda şunları yazar günlüğüne: "*İnkılapçılardan ayrılıklarım: Allah'a inanıyorum. Fakat tam Müslüman mıyım, bilmem. Fakat anamın, babamın dininde ölmek isterim ve milletimin Müslüman olduğunu unutmuyorum ve Müslüman kalmasını istiyorum. Garplıyım. Hıristiyanlığın daha iyi, daha zengin miraslarla, daha derinden işlendiğine eminim. Burada kendi kendimle aşikâr şekilde tezattayım. Süleymaniye'den başka garpla ölçülecek bir iki musiki eserinden başka bir*

---

<sup>120</sup> Zeynep Kerman, **Tanpınar'ın Mektupları**, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.236.

<sup>121</sup> Zeynep Kerman, a.g.e., s.71.

<sup>122</sup> 1951'de Pazar Postası'na yazdığı yazıda "Günlük politika, kuvvetlerimin, yaratılışımın dışında! Bunu çoktan anladım" der (Bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, Mücevherlerin Sırrı, Haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.96.). Tarık Temel'e yazdığı 1960 tarihli mektupta da "... mebusluğumda da anladım ki ben yalnız şairim ve şair olabilirim." der (Bk. Zeynep Kerman, Tanpınar'ın Mektupları, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.220.). 1960 yılına ait günlüğünde "Parti ile hiçbir zaman uyuşamadım. Birkaç dostum hariç tek bir adamla partiye bağlıyım: İsmet Paşa." şeklinde yazar (Bk. İ. Enginün- Z.Kerman, Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa, , Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.220.)

şey tanımiyorum.”<sup>123</sup> Aynı Tanpınar başka bir yazısında “*Büyük Garp Musikisinin yanına konabilecek yegâne büyük musiki ananesine sahip olan millet biziz.*” der.<sup>124</sup> Edebiyat ve sanat dünyasından çok sayıda dostu olmasına rağmen muhitsizlikten şikâyet eder.<sup>125</sup> Şikâyet ettiği konulardan biri de değerinin anlaşılmaması, fark edilmemesidir. 4 Mart 1961 tarihli günlüğünde “*Ben biliyorum ki bu kitaptaki beş on manzume ile Yahya Kemal’den sonra Türk şiirinde en mühim işi yaptım. Dili bugünkü kuruluşundan kurtardım. Ama kime ne anlatabilirsin?*”<sup>126</sup> sözleriyle yakını. Tanpınar’a göre kendisi hedeflerine hep sonradan ulaşmış biridir. Gecikmişlik hisseder: Avrupa’ya vaktinde gidememiştir, tek başına yaşayacağı eve kırkıdan sonra taşınabilmiştir, eserlerini aynı şekilde geç vermiştir. “*Hakikaten sıfırdan başlamıştım. Sade temlerimi bulmak, estetiğimi kendime mal etmek uzun senelere ihtiyaç gösterdi. Acayip bir kader her şeyimi geciktirdi. Öyle ki elli üç yaşında ilk defa evlenen ihtiyar bir kız gibi dışarıya gittim. (...) Kırk yaşında tek odada müstakil evim oldu. (...) İlk nesir kitabım kırk yaşında çıktı. Hâlâ bile ikinci romanım Remzi’de bekliyor. (...) 1925’te Avrupa’ya gitseydim, başka adam olurum. (...) Daha yapacağım iş var. Buna eminim. Varsın sussunlar, varsın okumasınlar, beğenmesinler, hayatlarına getirdiğim şeyin farkında olmadan satıhdan beni tanısinlar, “Bursa” şiirimle iktifa etsinler.*”<sup>127</sup> Bu bakımdan o, roman kahramanlarının da işaret ettiği talihin kendisini kuşattığını düşünür. Tanpınar’ın hayatında ve sanatında aşk ve kadın çok önemli bir yere sahiptir. Aşk tecrübesinin cedlerimizden miras ve her âşıkta uzviyetimizin en karanlık tarafında teninin kadınından ayrılmış olmanın azabının mevcut ve müessir olduğunu belirtir.<sup>128</sup> Hayatına farklı kadınlar girer, âşık olur, genç ve güzel kızların cazibelerine kapılır; fakat Tanpınar hiç evlenmez.<sup>129</sup> Dikkatini çevresine yönelttiği kadar kendi üstüne de çevirmiştir.

<sup>123</sup> İ. Enginün- Z.Kerman, **Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa**, , Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.332.

<sup>124</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.57.

<sup>125</sup> Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı 7 Nisan 1936 tarihli mektupta “Çalışmak, ama nasıl, nerde, hangi kafayla, hangi asapla ve hangi muhitle? Çünkü sanat belli ki bir collaboration işi... Halbuki biz ne kadar yalnızız.” der (Bk. Zeynep Kerman, Tanpınar’ın Mektupları, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.37).

<sup>126</sup> İ. Enginün- Z.Kerman, **Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa**, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.260.

<sup>127</sup> İ. Enginün- Z.Kerman, a.g.e., s.300-301.

<sup>128</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.132.

<sup>129</sup> Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı 1937 tarihli mektupta “Ebedî bir şifadır evlenmek. Ben doğrusu ümit etmekten bıktığım için evlenmeğe derhal hazırım.” der (Zeynep Kerman, Tanpınar’ın Mektupları, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.48.). Günlüklerinde de aşk, kadın ve evlenme ile ilgili açıklamaları vardır. Gördüğü anda kendisini heyecanlandıran büyük bir aşkı olduğunu belirtir. Onu birden karşısında görünce “Sevincim dünyanın en büyük yangını yapabilirdi.” dediği bir aşk... 1959 tarihli bir günlüğünde de büyük bir aşk yaşadığını söyler. Bu aşkın ve sevdiği kadının etrafındaki her şeyi, İstanbul’u

Kendisini sürekli göz hapsinde tutar, kurmaca kişileri gibi kendisiyle konuşur.<sup>130</sup> Günlüklerinde parasızlık, hastalıklar, yaşlılık, kadınsızlık, muhitsizlik, çevrenin ilgisizliği ve gecikmişlik, en fazla şikâyet ettiği konulardır. Mektuplarında hayatından oldukça memnun görünür, neşelidir, dostlarıyla birlikte olmaktan dolayı mutludur; fakat günlüklerinde karamsar, yalnız ve “*mustarip bir roman kahramanı*”dır.<sup>131</sup> Son zamanlarında ölümün biraz gecikmesini ister; çünkü yarıda kalmış işleri vardır yarım kalmış romanları gibi: “*Hiçbir şeyi bitirmeden ölmek istemiyorum. O kadar eser ve kullanmadığım o kadar kelime varken...*”<sup>132</sup>

### 2.3. Sanatı:

Ahmet Hamdi Tanpınar, şairliğinin dışında, romancı, hikâyeci, deneme yazarı, edebiyat tarihçisi ve ilim adamıdır. Edebiyatın hemen her alanında eserler kaleme alan yazar, kendisini daha çok bir şair olarak görür ve şairleriyle bilinmek ister. Ona göre hakikî şair “*Kendisinde başlar, kendisinde biter.*”<sup>133</sup> Şiirde şekle, vezin ve kafiyeye önem verir. Ona göre şair, dile kendi damgasını vurabilmeli, mısrayı nağme hâline getirebilmelidir. Şiirde anlamın da olduğunu, ancak asıl kıymetin “*şairin manevî benliğini yapan havası(nda)*”<sup>134</sup> olduğunu belirtir. “*Bu aslında şiirin küçük ya da büyük bütün unsurlarının biraraya getirdiği ‘büyük uyum’dur.*”<sup>135</sup> Şiir anlayışı bakımından Yahya Kemal’den çok Ahmet Haşim’e yakındır. Şiir konusunda Yahya Kemal ona “*şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ve dil güzelliği*”<sup>136</sup> bakımından tesir eder. Tanpınar’ın estetiği *rüya* ve *musikiye* dayanır. Bu estetikte özellikle Valery’nin tesiri vardır. Şiir

---

güzelleştirdiğini belirtir: “Kaldı ki bu aşkın kendisi İstanbul’u, kendi hayatımdan başlayarak etrafı bir çeşit altına ve gölgeye boğmuştu. Her şey sevdiğim kadının yakınlığına ve uzaklığına göre yeni bir değerler silsilesinde güzel, tatlı, asil, nostaljik oluyordu.” Başka bir günlükte bir kadını çok sevdiğini, çok acı çekmekle beraber mesut olduğunu ifade eder: “Genç kızlar daima beni alâkadar ettiler. Müthiş şekilde cazibelerine kapıldığım oldu. Fakat daima, kadını sevdim. Evlenmediğim sebebi belki de biraz budur. (...) Bilhassa bir kadını sevdim, çok ıstırap çekmekle beraber hakikaten mesut oldum, birkaç kadın da beni sadece tatmin ettiler. İki kadın muhayyileme çok tesir etti. Birisi yakın bir dostla evlendi. (...) Öbürünü hiç tanıyamadım.” (Bk. İ. Enginün- Z.Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.115-158-333.).

<sup>130</sup> “Son günlerde kendi kendimle o kadar çok konuştum ki pekâlâ kendimi iki ayrı insan farz edebilirim. Bu yüzden bütün bir tarafıma dargınım. Söylediklerimi ya hiç dinlemiyor, yahut durmadan bana baş sallıyor” (Bk. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.274).

<sup>131</sup> İ. Enginün- Z.Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.123.

<sup>132</sup> İ. Enginün- Z.Kerman, a.g.e., s.287.

<sup>133</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.14.

<sup>134</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.19.

<sup>135</sup> Ali İhsan Kolcu, *Tanpınar’ın Poetikası*, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2009, s.31.

<sup>136</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.350.



anlayışını “*en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya hâlini kurmak*” şeklinde tarif eder. Fakat Tanpınar için asıl önemlisi, rüyadan çok yarattığı duygu, “*bu duygu kesifliği altından eşyayı gösterebilmek*”(tir).<sup>137</sup> *Musiki* de hayatının olduğu kadar estetiğinin de önemli bir unsurudur. Şiirlerinden hikâye ve romana açılan Tanpınar, eserler verdiği bu türlerde de *musiki* ve *rüya* hâlinde oldukça yararlanır. Tıpkı *rüya* gibi *musiki* de yarattığı çağrışımlar ve duygularla akan zamanın dışında yaşanan zamanlara götürür yazarı. *Musiki*, aynı zamanda romanlarını birbirine bağlayan bir kurgu ögesidir. Batı müziği kadar klasik musikimize, Itri’ye, bilhassa Dede Efedi’ye hayrandır. Klasik Türk müziğine olan ilgisinde Yahya Kemal’in önemli etkisi olduğu Tanpınar’a göre *musiki*, “*bir milletin zamana tasarruf şeklidir*”.<sup>138</sup> Yazar, *Sahnenin Dışındakiler*’de İhsan’a şöyle söyler: “*Bana musikimiz, tek bağlantı noktası gibi geliyor. Kim bilir, belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız!*”<sup>139</sup> Tanpınar’ın estetiğinde *mazi* önemli bir yer tutar. “*Mâzi nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir.*”<sup>140</sup> diyen Tanpınar, eserlerinde mazinin boşluğunu estetikleştirerek aşmaya çalışır. “*Benim için yirminci yüzyılın en büyük yerli yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar’dır.*” diyen Orhan Pamuk’a göre “*Bütün eserini besleyen derin acı duygusu eski sanatların ve hayatın kaybolmasından kaynaklanır. Ama buna tepkisi yüzeysel muhafazakârlarda olduğu gibi birilerini suçlamak değil, kişisel bir acı ve vicdan azabı çekmektir. Çünkü Batı sanatını hem çocuk gibi özgürce, hem de suçluluk duygularıyla tanır ve sever. Doğu ile Batı arasında kendi vicdan azabını, sessiz hüznünü yerleştirerek Tanpınar eserine olağanüstü bir hakikilik duygusu vermiştir.*”<sup>141</sup> Şaban Sağlık, “*Romanların bel kemiğini merkezdeki kişinin öyküsü oluşturur.*”<sup>142</sup> der. Tanpınar’ın merkezdeki bu kahramanları, Doğu ve Batı arasında bölünmüştür, iki dünyayı uzlaştırmanın arayışı içerisindeyler. Bu arayış içerisinde olanlar “*kendi meseleleri içinde kaybolanlar*”; diğerleri ise “*daima dışarıda, daima uyanık olanlar*”dır.<sup>143</sup> Birinci gruptakiler “*eşik’tedirler, tahtaravallidedirler. Bir büyük*

<sup>137</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.34.

<sup>138</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh, İstanbul 2006, s.307.

<sup>139</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.120.

<sup>140</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.42.

<sup>141</sup> Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, İletişim Yay., İstanbul 2006, s.166.

<sup>142</sup> Şaban Sağlık, *Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt, Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Akçağ Yay., Ankara 2010, s.204.

<sup>143</sup> Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, İletişim Yay., İstanbul 2006, s.169.

*kararsızlık onların adeta kaderleri olmuştur.*"<sup>144</sup> Nurdan Gürbilek de Tanpınar'ın bölünmüşlüğü'nün çözümünü sanatın uyum ilkesinde aradığını ifade eder: "*Tanpınar, bölünmüş bir dünyanın romanlarını yazdı. Geçmişle bugünün, rüya ile dış dünyanın, aşkla tenselliğin, derinlikle yüzeyin, kendi simgeleriyle söylersek Boğaz ile Beyoğlu'nun, Leylâ ile Marie'nin uzlaşmadığı, iki dünya arasında hiçbir geçişin mümkün olmadığı romanlar. Tanpınar bu uzlaşmazlığı, dış dünyayı ve yüzeyleri rüyanın içine çekerek, nesnelere kendi yüzlerini silerek, onları derin ve yoğun bir dille kuşatarak aşmaya çalıştı: Bölünmüşlüğü'nün çözümünü, sanatın uyum ilkesinde aradı.*"<sup>145</sup> Yazara göre roman, öncelikle ferdi anlatır; ancak sözünü ettiği ferdi cemiyetin içerisinde ele alır: "*Bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi ve bu fert de bizzat romancının kendisidir.*"<sup>146</sup> Tanpınar, birçok defa Yahya Kemal'in söylediği "*İnsanın ufku insandır.*" sözünü tekrarlar. Romancı da bu sözün sırrına ermelidir ona göre. Romancı, insana güvenmeli, insanımızı memleket realiteleri içinde bulmalı, kendisindeki yaşama sevinci de sönmemelidir.<sup>147</sup> Romanı *kaçma romanı* ve *estetik roman* olmak üzere ikiye ayıran<sup>148</sup> Tanpınar, estetik romanlar yazar. Hikâye ve romanlarında kendisinin dışında başka hayatları da anlatmaya çalıştığını belirten Tanpınar'ın roman anlayışına göre kendi çatışmalarıyla, mutluluğu ve üzüntüsüyle, iradesi ve iradesizliğiyle var olan, kısaca bireyliğini yaşayan insana yer vermek, fakat bu insanı da içinde yaşadığı toplumun realitelerinden ayrı düşünmeden ele almak gerekir. Mükemmeliyeti araması, dil konusundaki hassasiyeti, dış dünyadan çok soyut gerçeğe yer vermesi, zamanı kısaltarak yoğun yaşantıları anlatmaya çalışması, kahramanlarının psikolojisi üzerinde derinleşmesi, meseleleri olan, ıstırap çeken, irade güçlüğü yaşayan kahramanlar seçmesi, bir sonu olmayan romanlar kaleme alması, modernist roman yazarlarıyla ortak yönleridir. Zaten etkilendiği kaynaklar XX. yüzyıl roman estetiği üzerinde etkili olmuş isimlerdir. "*Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup*"ta "*Freud ile Bergson'un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz.*"<sup>149</sup> diyen Tanpınar, rüya ve şuuraltı konularında Freud'dan; zaman anlayışı bakımından

<sup>144</sup> Köksal Alver, "Arada Kalmak", **Hece Öykü**, S. 13, Şubat-Mart 2006, s.94-95.

<sup>145</sup> Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul 2005, s.25.

<sup>146</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.50.

<sup>147</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.53-55.

<sup>148</sup> Turan Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan**, İletişim Yay., İstanbul 2010, s.161.

<sup>149</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.148.

Bergson'dan etkilenmiştir. Felsefede Schopenhauer ve Nietzsche'yi okuyan, Freud ve Bergson okumalarıyla şuuraltı, rüya ve zaman konusunda derinleşen Tanpınar'ın roman türünde Dostoyevski, James Joyce, Virginia Woolf ve özellikle Marcel Proust beğendiği yazarların başında gelir. Tanpınar'ın şair, hikâyeci ve romancı oluşu dışında dikkate değer tarafları edebiyat tarihi yazarlığı ve denemeciliğidir. Bu anlamda Tanpınar'ın *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, bugün de edebiyat tarihi disiplini açısından vazgeçilemeyen kaynaklardan biridir. Yazar eserin ikinci baskısı için yazdığı ön sözde edebiyat tarihinin vazifesinin “*edebiyat vakıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışardan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülasa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespitte çalışmak*”<sup>150</sup> olduğunu belirtir. Tanpınar, eserden yola çıkarak şahsiyetleri anlamaya çalışır. Yalnız bilgi vermekle kalmaz; mukayeseler, tenkitler ve tahliller yapar. Denebilir ki edebiyat tarihçisi Tanpınar ile sanatkâr Tanpınar bu eserde bir aradadır. Tanpınar'ın bir başka yönü de denemeciliğidir. Bu bağlamda sağlığında yayımladığı *Beş Şehir* ve ölümünden sonra yayımlanan *Yaşadığım Gibi*, Tanpınar'ın denemeci tarafını yansıtan eserlerin başında gelir. *Beş Şehir*'deki yazılarda “*tarih bilgisinden ziyade tarih kültürü, sanat tarihi kıymetlerinden çok sanatkâr sezgisi, bir sosyal yapının sosyolojik açıdan incelenmesi yerine de insanî değerlerin ön planda tutulduğu görülür. Diğer bir özelliği ise kitâbî bilgiye değil, yazarının müşahedelerine dayanmasıdır.*”<sup>151</sup> Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*'deki yazılarında ise şehirler dışında, tarih, plastik sanatlar, musiki, edebiyat, insan ve cemiyet konularına yer vermiştir.

#### 2.4. Eserleri:<sup>152</sup>

*Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar*, Semih Lütfi Kitabevi Yay.,1937-1944.

*Namık Kemal Antolojisi*, Ahmet Halit Kitabevi Yay., İstanbul 1942.

*Alkestis*, Maarif Vekâleti, Yay., (Euripides'ten tercüme), Ankara 1943.

*Medeia*, Maarif Vekâleti, Yay., (Euripides'ten tercüme), Ankara 1943.

*Elektra*, Maarif Vekâleti, Yay., (Euripides'ten tercüme), Ankara 1943.

*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, Ahmet Halit Kitabevi Yay., İstanbul 1943.

<sup>150</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997, s.IX.

<sup>151</sup> Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.299.

<sup>152</sup> Bibliyografyanın hazırlanmasında Orhan Okay'ın *Bir Hülya Adamının Romanı* adlı eserinden yararlanılmıştır. (Bk. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.357.)

- Yunan Heykeli*, (Henri Lechat'dan Zühtü Müridoğlu ile), İstanbul 1945.
- Beş Şehir* (Tefrika halinde "Konya" bölümü hariç, aralıklarla Ülkü, 1941-1945), Ülkü Yay., Ankara 1946.
- Huzur*, (Tefrika: Cumhuriyet, 1948), Remzi Kitabevi, İstanbul 1949.
- 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1949.
- Yaz Yağmuru*, Varlık Yay., İstanbul 1955.
- Şiirler*, Yeditepe Yay., İstanbul 1961.
- Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1961.
- Yahya Kemal*, Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Yay., İstanbul 1962.
- Edebiyat Üzerine Makaleler* (Hzl. Zeynep Kerman), Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Sahnenin Dışındakiler*, (Tefrika: Yeni İstanbul, 10 Mart-26 Mayıs 1950, N. 1-177), Büyük Kitaplık Yay., İstanbul 1973.
- Tanpınar'ın Mektupları* (Hzl. Zeynep Kerman), Ankara 1974.
- Mahur Beste*, Dergâh Yay., İstanbul 1975.
- Hikâyeler*, Dergâh Yay., İstanbul 1983.
- Aydaki Kadın*, (Hzl. Güler Güven), Adam Yay., İstanbul 1987.
- Yaşadığım Gibi*, (Hzl. Birol Emil), Dergâh Yay., İstanbul 1996.
- Tanpınar'dan Hasan -Âli Yücel'e Mektuplar*, (Hzl. Canan Yücel Eronat), YKY, İstanbul 1997.
- Mücevherlerin Sırrı*, (Hzl. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir), YKY, İstanbul 2004.
- Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa* (Hzl. İnci Enginün, Zeynep Kerman), Dergâh Yay., İstanbul 2007.

### 3. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ROMANLARINDA YABANCILAŞMA

Ahmet Hamdi Tanpınar, sağlığında *Mahur Beste*, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarını yayımlamıştır. Üzerinde çalıştığı, fakat bitiremediği romanı *Aydaki Kadın* ise ölümünden yıllar sonra yayımlanmıştır. Çalışmamızın esasını oluşturan romanlarını inceleyerek bu başlık altında Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşmanın tezahürlerini göstermeye çalıştık.

Tanpınar'ın roman kahramanları, genel olarak bireysel mutlulukları ile toplum arasında bölünmüş, iradeden yoksun, yetersizlik duygusu yaşayan, hayata yönelmek konusunda kararsız, eşiği atlayamamış kişilerdir. Tanpınar'ın kahramanları, yabancılaşmanın göstergelerinden olan çekilme/ kaçış ve pasif isyan davranışını sergilerler. Aşkın önemli bir yer tuttuğu romanlarında aşk, ebediyete giden yolun anahtarıdır. Kahramanlar, sevilen kadını idealize ederler. Aynı zamanda sevilen kadını kaybetme korkusu, kahramanları yaşanan aşka yabancılaştırır. Bu yüzden aşk, romanlarda trajik bir durum arz eder. Sevilen kadınla birliktelik, estetiğin ve iç nizamın kapısını araladığı gibi ondan ayrı kalış yekpare zamanı bozar. Kadın, aynı zamanda kahramanların mazi ile bağ kurmasını sağlar. Sadece cinselliği olan kadınlara karşı bir yabancılaşma söz konusudur. Romanlarda ölüm, kahramanların içlerinden atamadıkları bir düşüncedir. Mümtaz, klasik musiki ve sevilen kadın eşliğinde ölümün trajikliğini aşmaya çalışır. İntihar, romanlarda -Suat'ın intiharı dışında- düşünceden eyleme geçmez. Tanpınar, ölüm ve zaman konusunda insanoğlunun evrensel yazgısını da dile getirir. Musiki, Tanpınar'ın romanlarında kurgu ögesi, şahsî estetiğin anahtarı ve kültür değeridir. Klasik musiki başta olmak üzere halk müziği ve batı müziği, romanlarda yer alır. Mahur Beste, romanları birbirine bağladığı gibi kahramanların yaşadığı birlikteliklerde trajik bir duruma yol açar. Musiki zevkinin yokluğu da yabancılaşmaya sebep olur. Tanpınar'ın kahramanları, akıp giden zamanın dışında yekpare zamanı yaşamayı isterler. Zaman karşısındaki yabancılaşmada tarihsel ve toplumsal şartlar, medeniyet değişmesinin yarattığı boşluk ve ortaya çıkan ahenksizlik yanında zamanın insanoğlunun yazgısı bağlamında ele alınışı da etkilidir. Tanpınar'ın romanları – özellikle *Huzur*, *Aydaki Kadın*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*- modernist romanın zaman estetiğiyle benzerlikler içerir. Mimari, Tanpınar'ın devam etmesini istediği kültür

değerlerinden biridir. Mekânlardaki değişme, mimarideki üslupsuzluk, bizim olan hayattan uzaklaşan mekânlar (Beyoğlu), yabancılaşmanın yaşanmasına sebep olur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde mekân, aynı zamanda kahramanı Hayri İrdal'ın mekânla bağ kuramayışı ve bir zeminden yoksunluğu, yanı sıra enstitünün labirentsi yapısı sebebiyle Kafkaesk bir görünüme sahiptir. Tanpınar, aynı romanda mazi ile hâl arasında devamlılık zincirinin kurulamayışını ve neticesindeki toplum ve çağ karşısındaki yabancılaşmayı ironik bir dille anlatır. Diğer taraftan Tanpınar, bireyin hürriyetine inanmakla birlikte cemiyete önem verir. Yabancılaşmaya kültür değerleriyle mukavemet eder. Bu kültür değerleri, geçmiş, bugün ve gelecek arasında devamlılığı sağlar.

### **3.1. Roman Karakterlerinde Görülen Yabancılaşma Biçimleri:**

Bu başlık altında önce başkarakterlerde görülen yabancılaşma üzerinde durduk. Tanpınar'ın başkişileri, bireysel tercihleriyle çevre ve toplum arasında sıkışmış, korkuları, tereddütleri olan, irade patolojisi yaşayan, arada kalmış kişilerdir. Suat, varoluşsal bunalımlar yaşayan, intihar eden bir kişi olarak öteki kimliklidir. İhsan, maziyi bugünün zaviyesinden değerlendiren, ölü kökleri atıp devam zincirinin kurulmasını isteyen bir modernisttir. İsmail Molla, Ata Molla ve Sabri Hoca, yaşadıkları devrin idaresine yabancılaşmış geleneksel kişilerdir. Nuran, Leylâ, Şeyh Galip, Alaiyeli Ahmet, Muvakkit Nuri Efendi ve Ahmet, romanlardaki sembol kişilerdir. Bunların dışında *Sahnenin Dışındakiler* romanında Millî Mücadele'ye yabancılaşmış, ihtirasları peşinde koşan insanlar; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kendi özüne yabancılaşmış ve bunun bilincinde olmayan kişiler vardır.

#### **3.1.1. Başkarakterlerde Yabancılaşma:**

##### **3.1.1.1. Behçet Bey:**

Behçet Bey, eşi Atiye Hanım'ın otuz beş sene önce ölmesinin ardından tek başına bir hayat sürdürmektedir. Eşiyle birlikte evine gelen Şerife Hanım, hizmetine ve dışarıdaki alacak verecek işlerine bakar. Doğduktan üç gün sonra ölen çocuklarından sonra bir daha çocukları olmaz. Behçet Bey, oldukça sıkska bir vücuda sahiptir. Boyu da kısadır. Onun biçare, zavallı, silik ve yalnız bir adam oluşunda, çevresinin ona olumsuz bakışlarında bu fizikî özelliklerinin payı büyüktür. Çevresine karşı duyduğu suçluluk ve azap duygusu ömür boyu peşini bırakmaz. Hayatı boyunca kendisini ailesine ve

çevresine kabul ettiremeden yaşar. “O eşyanın ve insanların mutlak bir saltanatı altında, küçük, müstebit bir saklanma, her şeye rağmen saklanma duygusunun büklümleri içinde küçük, çok küçük bir şey olarak yaşayacaktı (MB: 31). Vaktinin büyük bir kısmını yattığı odada saatleri, kitapları ve eşyaları arasında hatıralarıyla geçirir. Memuriyet hayatında oldukça çalışkan olan, terfiler, rütbeler alan Behçet Bey, ihtiyarlığında oldukça dağınıktır. Çocukluk ve gençlik dönemlerinde de mahcupluğuyla dikkat çeken Behçet Bey, anne ve dadısının kanatları altında büyümüştür. Babasına karşı derin bir sevgi besleyen Behçet Bey, ondan yeterli ilgiyi görmez. Babası İsmail Molla, oğlunun kendisi gibi dışa dönük, girişken, çevresine hükmedecek bir tabiata sahip olmadığını anlayınca çabasından vazgeçer:

“O, daha çok haremde annesi ve dadısıyla büyümüş, babasının hoşuna gittiğini sanarak onların sömük ve biçare görüşlerini olduğu gibi benimsemişti. İlk önceleri Molla Bey buna üzülmüş, o kadar dua ile ve sonuna doğru Allah’ın kendisine bahsettiği oğlunu bu terbiyenin sakatlığından kurtarmaya çalışmıştı. Fakat çocuğun tabiatındaki pısrıklığın ve zavallılığın dışarıdan aşılabilir bir şey olmadığını anlayınca, bu biçare doğuşla mücadeledeki güçlük karşısında birdenbire ürkmüş ve bir daha onunla meşgul olmamıştı.” (MB: 27)

Behçet Bey, babasının güçlü karakteri karşısında silik bir kişilik olarak kalır. “Yaratılıştan zavallı doğan oğlu ise, bir nevi yarım tanrı gibi baktığı bu güzel, cömert, zeki ve zaafsız babanın karşısında şahsiyetini bir çırpıda siliver(ir)” (MB: 27).

Behçet Bey’e göre erkekler her zaman kaba ve kırıcıdır:

“... erkekler Behçet Bey için bütün ömrünce o kadar hoyrat olmuşlardı ki... Bütün ömrü onların mütehakkim hodbinlikleri arasında geçmiş, her başvurduğu yerde, mektepte, kalemde, vaktiyle âzası olduğu Şûra-yı Devlet’te, sokakta, Sahaflar içinde, antikacı dükkânlarında, eski mücellitler arasında hep aynı aşılmaz duvarlarla karşılaşmıştı.” (MB: 11)

Behçet Bey’in Ata Molla’nın genç ve güzel kızı Atiye Hanım’la evlenmesi sürpriz bir şekilde olur. Atiye Hanım’ı Çamlıca’da araba gezintisi sırasında görüp beğenen bir şehzadenin şehirli bir kızla evlenmesine, üstelik Ata Molla gibi çevresinden uzaklaştırdığı birine damat olmasına razı olmayan II. Abdülhamit’in araya girip İsmail Molla’nın yakınlarından birinin, gönlünü almak vesilesiyle Hünkâr’a tavsiyesi üzerine evlilikleri gerçekleşir (MB: 38). Düğün merasiminde etrafın bakışlarından bunalan Behçet Bey, bir an önce tören ortamından kaçıp kurtulmak ister:

“Şunun bunun verdiği nasihatlerle pekâlâ idare etmişti. Koltukta kendisi için söylenenleri hiç işitmemiş gibi davranmış, gelinin başına parayı boyunun kısılalığını hissettirmeyecek şekilde serpmiş, etrafın yarı takdirli, yarı alaylı bakışlarına rağmen şaşırıp gelinin eteklerine basmamış, kısacası, koltuk merasimi denen o baş belâsının içinden şöyle böyle sıyrılmıştı.” (MB: 53)

Behçet Bey ilk gece oldukça çekingen ve endişelidir. Eşinin kendisinden niçin daha uzun olduğunu sorgularken Atiye Hanım, bir kahkaha salıverir (MB: 54-55). *“Yazık ki ara yerde bu kahkaha ve onun kendisine yahut talihe karşı fırlatılmış kin ve isyanı, zehirli istihfafi vardı.”* (MB: 56). Bu kahkaha, Atiye Hanım karşısında güçsüzlük duygusuna kapılmasına ve hayal kırıklığı yaşamasına sebep olur:

“Bütün mahcuplar gibi, Behçet Beyin hayatında da aşk biricik rüya idi. Daha Mülkiye’ye girmeden okumaya başladığı yükseltici, her ânı başka bir lezzet yapan bir aşk (...) bütün ömrünü ışığa, renge, şiiire boğacaktı.”(MB: 56-57)

Eşinin kahkahasının yarattığı aşağılanmanın ve beğenilmeyişin tesiriyle aslında hayatta hep benzer durumlarla karşılaştığını düşünür ve ne kadar talihsiz olduğunu anlar:

“Behçet, yüzüne karşı bu kadar haşin bir şekilde güldüğü için karısına güvenmemişti; onun acısı daha derindi; o bu gülüşle talihinin şuuruna ermişti. Alay edilmeğe, beğenilmemeye çoktan alışmıştı. Annesiyle dadısından başka hiç kimse, hattâ o kadar sevdiği babası bile, onu beğenmemişti. Her gittiği yerde aynı şey değil miydi? Fakat o, etrafındakilerin kendi hakkındaki düşüncelerine aldırış etmemeyi öğrenmişti. Mektepte arkadaşları kendisiyle alay ederken o çalışmıştı. Dört yıl, üst üste birincilikle Mülkiye’yi bitirmişti. (...) Üst üste iki defa terfi etmişti. Hiç beğenilmeden yalnız yaşamaya mahkûm olduktan sonra bütün bunlar neye yarardı? En haklı olduğu yerde bile ağzını açar açmaz herkesin “Sen sus, böyle şeylere karışma!” der gibi baktığı bir adam için rütbenin, nişanın, hayatta muvaffakiyetin bir mânâsı olabilir miydi? Yaratılış ona bu zulmü yapmıştı.” (MB: 57-58)

Atiye Hanım, attığı kahkahadan sonra üzerini değiştirip yatar. İlk gece, kahkahanın aralarına açtığı mesafeyle sona erer. Fakat Atiye Hanım evine ve kocasına alışmaya çalışır. Çocuklarının doğduktan üç gün sonra ölmesinden sonra kocasına daha çok bağlanır. İlk çocuğunu doğururken yaşadığı zorluk, bir daha doğurmasına engel olur. Fakat Behçet Bey, bir kadın hassasiyetine sahip olan Atiye Hanım’ı anlayabilecek bir eş değildir. *“Eve gelir gelmez ya bitmez tükenmez lâyihalara, fezlekelere kapanır, yahut ciltlerine, saatlarına, eski yazmalarına, minyatürlerine gömülürdü. Bunlar onun*



*için kendi kendini mahkûm ettiği bir nevi sürgündü” (MB: 59). Karısını kendisine üstün bulan Behçet Bey, ona karşı karışık duygular içindedir.*

“Karısını kendisine üstün buluyor, ezilmemek için, elinden geldiği kadar ondan uzak yaşıyordu. Ona karşı acayip bir sevgisi vardı; kin, kıskançlık, unutmak arzusu, ölesiye hayranlık, hepsi birbirine karışmış, garip bir halita meydana getirmişti.” (MB: 59).

Behçet Bey, kendi köşesinde yaşamayı tercih etse de karısı tarafından terk edilmekten korkmaktadır. *Mahur Beste*’nin hikâyesinden bahsedilmesinden Behçet Bey rahatsız olur. Talat Bey’i terk eden eşinin karısına örnek olacağından korkar. Fakat Behçet Bey’in acınacak durumu Atiye Hanım’ın bu evliliği kaderi olarak kabul edip devam ettirmesine sebep olur. Behçet Bey’i bu evlilikte rahatsız eden husus Atiye’nin, eniştesinin kardeşi Doktor Refik’e olan ve çocukluk yıllarında başlayan aşkıdır.

İsmail Molla, Behçet Bey ve Atiye Hanım birlikteliğinde oğlunun boşluğunu dolduran kişidir. Zamanla geliniyle sıkı bir dost olur. Atiye Hanım ile beraber Boğaz’da saz âlemlerine katılır. Kışları Yenikapı Mevlevihanesi’ne giderler, musiki dinlerler.

Behçet Bey, karısının ölümünden kendisini sorumlu tutar. Ona göre karısı hastalıktan değil, kendisinden kurtulmak için ölmüştür: “*Behçet Bey, Atiye Hanımın kendisiyle yaşamaktan bir türlü hoşlanmadığını, kocasından hattâ nefret ettiğini iyice biliyordu. Ölümüne sebep de bu idi* “ (MB: 14).

Behçet Bey, odasındaki eski eşyalarının arasında kitaplarıyla, saatleriyle birlikte yaşamaktan zevk alır. Atiye Hanım öldükten sonra odasına istediği şekilde tasarruf eder. Akralarından Cavide’nin gelecek olması onu hem sevindirir hem de rahatsız eder. Oldukça dağınık hâldeki odasında kurduğu düzenin bozulacağından endişelenir. Bu oda, onun hatıralarını yaşama yeridir. Evin içinde bir ayırık otu gibi durur; ancak Behçet Bey’in teneffüs ettiği alandır.

“Sevdiği kitaplarını oraya, yorganın içinde bir kenara toplar, sonra onlarla beraber, tıpkı oyuncağı ile beraber yatan ve onu kucaklamak için zaman zaman tatlı uykusundan uyanan bir çocuk gibi, onlarla koyun koyuna yatardı. Sonra bu odanın hâli... Behçet Bey, yattığı yerden karanlıkta odasını düşündü. Tuhaf bir zihin itiyadıyla, her şeyi yerli yerinde, olduğu gibi bulunuyordu. Bahçeye bakan iki pencere arasında büyük masa vardı. Burada Behçet Bey’in mücellitlik âletleri ve levazımı duruyordu.

Kapının sağındaki küçük masa, saat tamirine mahsustu. 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, yatağının biraz ilerisinde, üç günden beri, büyükçe bir koltuğa, yeni satın aldığı sedef ayna dayalı idi. Bu karışıklık, yıllarca çalışarak, Şerife Hanımın dikkatini en saf hilelerle aldatarak elde edilmiş bir şeydi. Bir çocuk ısrarıyla evin bünyesi içinde bu oda, yıllar boyunca, acayip varlığıyla yavaş yavaş, efsanevî bir meyva gibi, otuz yılın içinde damla damla meydana gelmişti. Kıyıda bucakta neler, neler yoktu...” (MB: 13)

Bütün günü atölye olarak kullandığı bu odada geçen Behçet Bey, gece olunca da sevdiği eşyaların arasında, saatlerin tıkırtılarını dinleyerek uykuya dalar:

“... Behçet Bey hayatını hâtıralarıyla beraber topladığı odada bütün gününü, tamir ettiği saatlerle, ciltlediği kitaplar arasında, her biri belli başlı iki atölye gibi olan masaların birinden öbürüne giderek geçiriyor ve gece oldu mu, mutlak bir ebediyet imanı ile ictimaî mevki fikrini o kadar garip surette birleştiren eski Mısır hükümdarlarının bütün zenginliklerini topladıkları mezarlarında ölüm uykularını uyumaları gibi, o da bu sevdiği eşya arasında, hangi zamanı saydıkları bilinmeyen bir yığın saat tıkırtısı içinde uyuyordu. Şüphesiz ki bu odanın, nizamını nizamsızlıktan alan bu latif terkinin bozulmasına kolay kolay razı olmayacaktır.” (MB: 14)

Behçet Bey, aldığı eşyaların taklit mi gerçek mi, antika mı değil mi olduğundan anlamadığı gibi eşyalar arasında bir fark da gözetmez.

“Onun için eskilik ayrı bir şeydi; o zamanın takdisi idi; insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, âdeta insanîleşirdi. Bunun dışında Behçet Bey'e göre eskiliğin başka bir mânâsı olamazdı” (MB: 16).

Behçet Bey'e eşyalar geçmiş zamanı yeniden yaşatır. O, yolculuğu dışarıda değil içinde yaşayan biridir. Bu imkânı kendisine veren, eşyalardır. Bu sayede hatıralara, geçmiş zamana kaçar. İhtiyarlığını kendisinin düzenlediği odasında eşyalarıyla geçiren, hatta kitaplarıyla yatan Behçet Bey, toplum dışı bir kişiliktir. Behçet Bey'de Merton'un ifade ettiği *çekilme/kaçış* davranışı açık biçimde görülür.

Aile bireyleri arasında Behçet Bey'e sevgi gösteren kişiler, annesi ve dadısıdır. Yetişmesinde ön planda olan annesi ve dadısı, Behçet Bey'e artık büyümesine rağmen çocuk muamelesi yapmaya devam eder. Babası İsmail Molla, güçlü ve hâkim bir şahsiyet olarak oğlunun kendisinin yerini hiçbir zaman tutamayacağına inanır; bu durum onun hayal kırıklığı yaşamasına sebep olur.

“İsmail Molla, cinsinin asilliğinden gurur duyan hayvan insiyakıyla, boyu kendisinden en aşağı kırk santim küçük olan bu cılız omuzlu, sakat çocuğu bir türlü beğenmiyor, onda kendi levent, atılğan, uçan, çapkın ve gerçekten efendi hayatının hiçbir tarafının devam etmeyeceğini anlıyordu. Büyük bir okuyucu olan Molla Bey için kitap da kadın gibi bir şeydi; yani okunduktan sonra atılırdı.” (MB: 28)

İsmail Molla, oğlunun silik şahsiyetini annesi ve dadısı tarafından hatalı yetiştirilmesine bağlasa da yaradılışının böyle olduğunu anlayınca oğlu için çaba sarf etmekten vazgeçip kendi hâline bırakır. “ *‘Benim evlâdım bana benzemedikten sonra, ha olmuş, ha olmamış, benim için birdir.’ sözünü zaman zaman söylediği olurdu*” (MB: 28). Oğlunun *tavan* arasında kaçamak yaptığını düşünerek sevinçle oraya gider. Fakat oğlunun orayı cilt atölyesine çevirdiğini görünce büyük bir üzüntü duyar. İsmail Molla, oğlunu bu vaziyette “*bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzet(ir)*” (MB: 29). Behçet Bey, babasına göre “*küçük değil, şekilsizdi de... Bir yığın zavallılık içinde yüzüyordu. Hiçbir zaman tek başına mevcut olamayacak, daima ikinci ve orta kalacak, uçmak nasip olmadan sürünecekti*” (MB: 30). Babasının Hicaz’daki görevi sırasında İsmail Molla’ya yazdığı mektuplardaki çocukça hitapları İsmail Molla çaresizce kabullenir. Hicaz’dan döndüğünde oğlunun Hünkâr’ın emri üzerine eski arkadaşı Ata Molla ile evleneceği haberini alınca “*oyuna Behçet Bey gibi zayıf bir kozla*” (MB: 38) gireceğinden ötürü rahatsızlık duyar.

Çocukluğundan beri Doktor Refik’e ilgi duyan Atiye Hanım, Behçet Bey’le evlendiğinde hayalini kurduğu evliliğin hakikatle örtüşmediğini çabuk fark eder. Daha ilk gece “*küçücük boyu, temiz yüzü, temiz kıyafeti, kibar ve zarif, ölçülü konuşması, çok itina ile yapılmış bir kuklayı hatırlatan kocasıyla*” (MB: 15) mutlu olamayacağını anlar. Ona göre kocasının bir çocuktan farkı yoktur. Behçet Bey, çocuğunun ölümünün yarattığı acıyı ve boşluğu, bir daha çocuk doğurmak istemeyişini anlayabilecek bir koca değildir. Behçet Bey’in kendi başına kalmak isteyişi genç kadını ondan uzaklaştırır. Behçet Bey’in kendisinin kurduğu ve hâkimi olduğu dünyasında daha mutlu olacağını ölmeden önce Atiye Hanım da söyler:

“... Behçet Beye bu “darülmihen”de bir kadının en az lâzım şey olduğunu, kitaplarıyla, saatleriyle, ciltleriyle bundan böyle istediği gibi meşgul olabileceğini, hiç kimsenin kendisini artık rahatsız etmeyeceğini ilave etmişti.” (MB: 14).

Kayınpederi Ata Molla, kızının Behçet Bey’le evlenmesini istemez. Damadının her hareketi onu sinirlendirmeye yeter:

“Ata Molla kısa boylu insanları sevmezdi. Sonra onu zeki de bulmuyordu, insanı sinirlendiren hâlleri vardı. Nezaketi, mahcupluğu, bilgisi, her şeyi onu sinirlendiriyordu. Mülkiye’de öğrendiklerini gerile gerile insanın yüzüne şöyle bir fırlatışı vardı ki tahammül edilmezdi. Üstelik satrançtan da anlamıyordu.” (MB: 48)

Karısı öldükten sonra Behçet Bey’in hizmetine bakmaya devam eden Şerife Hanım, onun odasında dağınık eşyalarıyla bir arada sürdürdüğü garip hayatını yadırgar. Behçet Bey’in merakları Şerife Hanım’a göre deliliktir (MB: 9).

Behçet Bey, Mülkiye’yi bitirdikten sonra başladığı memurluk hayatında oldukça çalışkan biridir. Terfiler ve rütbeler alır. Buna rağmen II. Abdülhamit bile bir gün iş için huzuruna çıktığında onun tuhaflığını fark eder:

“Mesele halledilip Behçet Bey gittikten sonra, Abdülhamit gülererek başmabeyinciye: “Bu ne garip adam, bunun adı nedir?” diye sormuş, başmabeyinci de: “İsmail Molla Bey dâinizin oğlu Behçet Bey kulunuz.” cevabını vermişti. Bu cevap üzerine Abdülhamit “Ata Mollanın kızıyla evlendirdiğimiz adam mı? Demek ki Mollanın kızını yaktık...” demişti.” (MB: 52)

İhtiyarlığında az sayıdaki dostlarına gönderdiği bayram kartpostallarını dostları yadırgar, “... o karışık zevkli, fakat boş bir ânı birdenbire telkin ettiği yaşama hazzı ve saadet hulyasıyla dolduran kartlara bakıp şaşırırlar, bu yaşta bir adamın böyle şeylerle uğraşmasını bir türlü anlayamazlardı” (MB:17).

### **3.1.1.2. Cemal:**

Balkan Savaşları, Bâbiâli Baskını, Mahmut Şevket Paşa’nın öldürülmesi, İttihat ve Terakki Partisi’nin yönetime hâkim olması, Birinci Dünya Savaşı ve ardından İstanbul’un itilaf kuvvetleri tarafından işgal edilmesi, toplumsal yapıyı alt üst eder. Cemal, İstanbul’a geldikten bir gün sonra Bâbiâli yokuşunda marşlar söyleyerek yürüyen Fransız birliğini görür ve işgal ordularının “yüzlerinden keder akan bu halkın arasında” verdiği ıstırabı duyar. (SD: 12-13). Cemal’e göre değişiklik sadece İstanbul’un işgal altında olması değildir, altı yıl önce ayrıldığı şehirde birçok şeyin değiştiğini fark eder:

“Şehir, hiç de bıraktığım şehir değildi. Bana insanlar değişmiş, hayat değişmiş, evler, sokaklar ihtiyarlamış, yıpranmış gibi geldi. Daha sonraları İstanbul sokaklarının cazibesinin bir tarafını yapan satıcı seslerinin bile, eski satıcı seslerine benzemediklerini farkettim.” (SD: 13)

Cemal, evlerine kira almak için gittiğinde kiracı kadının kocasının tevkif edildiğini ve bir daha dönmediğini öğrenir (SD: 127). Köprü’de Senegalli askerlerin Türk askerini kolundan tutup götürmelerine, bunu gören bir kadının şemsiyesiyle işgal kuvvetlerine saldırmasına, Rumlar ve Ermenilerin taşkınlıklarına, işgal güçlerinin vapurun kadınlar için ayrılan bölmesine oturmak isteyişine, Kapalıçarşı’da komşuları Asaf Bey’in karısının kocası ve kızları ölünce çeyizlerini ağlayarak satmasına şahit olur (SD: 142-146). Halk, yoksulluk içindedir; fakat harp fırsatçıları servet sahibi olmuşlardır. Kanunsuz işler yapılmakta, asayiş sağlanamamakta, ahlâkî çöküş yaşanmaktadır. Devrimden kaçan Ruslar, İstanbul’a kendi yaşam biçimlerini de getirmişler, özellikle eğlence ve fuhuş sektöründe boy göstermektedirler. Cemal, anlattıklarımızın dışında Anadolu’daki mücadeleyi gizli teşkilatlarla destekleyenleri, yeniden ikbal merdivenlerini çıkmak isteyen unutulmuş devletlileri, ihanet içinde olanları tanır. Cemal, Beyoğlu ve çevresinin tanınmaz hâle geldiğini düşünür:

“Yetmiş çeşit milletten insanın hep birden eğlendiği bu birkaç yüz metre uzunluğundaki cadde, kendi tevekkülünün, ve ıstırapının gecesine kapanmış eski İstanbul’un yanı başında bugünün ekzotik romanlarında hikâyesini okuduğumuz bir nevi Şanghay veya Singapur gibi asıl maddesine çok derinden yabancı, haşin, köksüz ve gürültülü parlıyordu.” (SD: 232)

Çoğunluğu oluşturan İstanbullu ise sıkıntı ve ıstırap içinde yaşamaktadır:

“Daha harp içinde el değiştirmeye başlayan servet, içtimaî hayatın nizamını bozmuş, beş altı sene evvel müreffeh sanılan ve eski payitahtın asıl hayatını yapan bütün bir orta sınıfı harap etmişti. Umumî Harp içinde çıkan yangınlarda evi barkı yananların çoğu, hâlâ medreselerde idi.” (SD: 232)

Bütün bunlar toplumda hızlı bir değişimin olduğunu, neticesindeyse *anominin* yaşandığını, değerler ve normların etkisini kaybettiğini göstermektedir. Cemal’in yabancılaşmasında özellikle bireysel faktörlerin etkisi yanında toplumdaki bu *anomi* hâli de gözden uzak tutulmamalıdır.

Cemal'in çocukluğu Elagöz Mehmetefendi Mahallesi'nde geçer. Mahallesinin hatırasına oldukça bağlı olduğunu romanın birinci bölümünden anladığımız Cemal, harp yıllarının mahallesinde meydana getirdiği değişikliğe üzülür. Cemal'e çocukluğunda bu mahallede tesir eden iki kişi vardır: Sabiha ve İhsan. Cemal, Sabiha'yı sever. Anne ve babasının kavgalarından bunalan Sabiha, kimseye benzememek, hür ve kendisi olmak ister. Oyunculuk hevesine kapılır. İhsan, Cemal'in hocası olması yanında fikirlerine istikamet veren kişidir. *“Zaten bir şeye inanmam için İhsan'ın söylemiş olması kâfi geliyordu.”* (SD: 43) diyen Cemal, İhsan'a hayrandır. Sabiha, hem Cemal'e hem de İhsan'a sevgi beslemektedir. İhsan da Sabiha'yı sever. Sık sık bir araya gelirler; Sabiha ve Cemal, ortak dostları olan İhsan'ın yönlendirmeleriyle okumalar yapar. Cemal, okulu sevmez; okulda bir şey öğrenmediğini düşünür. Ona göre hocaların birbirinden hiç farkı yoktur (SD: 46-47). Cemal, okulda uzak yolculukların hülyasını kurar (SD: 121). Diğer taraftan kendisini lisedeyken hâlâ çocuk bulmaktadır. Bunun sebebi, kendisiyle beraber bütün kuşağını etkileyen *“memleketin iç politikası”* nın yarattığı havadır (SD: 46).

Cemal, babasının tayini çıkınca yatılı mektepte okuyabileceği yönündeki önerisine rağmen (SD: 125) İstanbul'dan ayrılıp Ege kasabası M.'ye gider. Cemal, Anadolu'ya geçmek istemiş; fakat hastalığı gerekçe gösterilerek bu istek reddedilmiştir (SD: 10). Bu kasabanın sükûnetini sevmesine rağmen artık sıkılan ve *“geniş hayatın davetini”* (SD: 10) duyan Cemal, altı yıl aradan sonra İstanbul'a döner. Bu dönüşün diğer bir sebebi ise Sabiha'dır. Tıp tahsiline başlar; fakat amacı edebiyata yönelmektir (SD: 11).

İstanbul'a geldiğinde şehrin ve mahallesinin çok değişmiş olduğunu fark eden Cemal, bu değişikliği yadırgar. Nitekim Tevfik Bey'in köşküne gittiğinde *“Çocukluğumdan beri tanıdığım ağaçları yerlerinde görünce içim ferahladı.”* der (SD: 147). İstanbul'a gelmesiyle birlikte Anadolu'daki hareketi destekleyen gizli teşkilatın içinde olan İhsan'ın talimatlarını yerine getirmeye başlar. Kendisini İstanbul'a gelir gelmez hadiselerin ortasında bulan Cemal, İhsan'ın ve çevresinin tesirine girer. Ne olduğuna tam bir anlam veremediği birtakım işlere koşar İhsan onu. Hatta bu yüzden aklından vapuru kaçırmak bile geçer:

“Yalıdan, hürriyetimi bu kadar hiçe sayan bu insanlarla hemen o gün alâkâmı kesmek, akşamı Behçet Beyin köşkünde geçirmek ve ilk fırsatta daha müspet iş görülen yerlere gitmek kararıyla çıktım. Hattâ ayıplamazsanız, vapuru kaçırmak için elimden geleni yaptığımı da ilâve etmek isterim.” (SD: 173)

Cemal’in yapılan işlerin ciddiyetine inanmamasının, onlara bir anlam verememesinin suçlusu, sadece çevresindeki insanlar değildir. Hakikatte kendisi de bir tembellik içindedir:

“Şurasını da söyleyeyim ki bu hiddet ve etrafımın ciddiyetine inanmamak hissi, sonuna kadar devam edecektir. Fakat bunun, sade etrafımdakilerin kabahati olduğunu söylersem haksızlık ederim. Hakikatte ben garip bir tembellik içinde idim. Uzleti, sükûnu, hülyayı arıyordum.” (SD: 173).

Kendini bulmak hülyasıyla İstanbul’a gelen Cemal’in bunu gerçekleştirmesine şehrin vaziyeti elvermez. Diğer yandan çocukluğundan tanıdığı kişilerin hayatı üzerindeki belirleyiciliği, onlarla bir arada olmak zorunda kalması, hürriyetini kısıtlar. Yaptığı işlerin de mahiyetini bilmez. Mazisinin kendisiyle beraber yaşamaya devam ettiğini görür. Yalnızlık, karamsarlık, güçsüzlük ve anlamsızlık duyar.

Behçet Bey, Cemal’e Talat Bey’in kendisine verdiği bir aynayı hediye eder (SD: 226). Cemal, çevresindekilerin bu aynaya yansıyan bakışlarını tahlil eder. Ona göre hasta vaziyette bıraktığı Süleyman Bey’i eğlendiren çingenenin gözleri “*Çiftenarasının bir asma filizine benzeyen sesi takılmış, düşüncemizin, yaldızlı bir arabeski seyrederken birdenbire bilmediğimiz şeylere kaçtığı gibi, bilinmez yerlere kaç(ar)*” (SD: 258). Süleyman Bey, “*ölmüş bir şey gibi*” bakar (SD: 259). Behçet Bey, Cemal’in sabahleyin bol zeytinyağında yüzerken gördüğü balıkların gözleriyle bakar (SD: 260). Nasır Paşa, “*hayalindeki İtalyan bahçelerinden kendisiyle ölecek bir maziye*”; Kudret Bey, “*borçlarının, birikmiş kinlerinin, hacaletlerinin arasından çok küçülmüş, biçare bir mahlûk gibi*” bakar (SD: 261).

Cemal’e göre Behçet Bey’in hediye ettiği ayna, *mazi* demektir. Ayna, yakasını bırakmayan, hayatını idare eden maziye hatırlatır. “*Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tasarruf eden bir mazinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum*” (SD: 261) der. Sabiha da, *Mahur Beste*’nin sahibi Talat Bey’i ima ederek Cemal’e “*Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için.*” (SD: 104) der. Cemal de bu sözün doğruluğuna, bu

eserin “*talihinin aynası*” (SD: 158) olduğuna inanır. Dolayısıyla Cemal için ayna, mazi, çocukluktan tanıdığı birçok çehre, Mahur Beste ve talih demektir.

Cemal, aynada kendisini aydınlık olarak göremese de yoluna ışık tutacak bakışlarla da karşılaşır. Atiye Hanım’ın, Talat Bey’in, zaman zaman Sabiha’nın hayatın gözleriyle bakışları, onu hayatın değeri ve amacı konusunda ümitlendirir. En çok da Alaiyeli Ahmet’in... Mazi aynasında en berrak görüntü Alaiyeli Ahmet’indir.

Cemal, yine de ümidini korur: “*Her şey mümkündür. Her şey olur. Fakat bir kere etrafımdaki bu gözlerden, ölü, diri, etrafımı saran bu milyonlarca gözden kurtulsam, onların ağından bir kere sıyrılısam...*” (SD: 262). Ümit ederek hayata inanması, Cemal’i yokluğun içine düşmekten kurtarır; amacına ulaşması içinse yeterli değildir. “*Bunun için “başka insan” olmak onda hep bireysel bir özlem olarak kalır, hep zihinsel bir çaba olarak kalır. Olmak istediği insanın niteliklerini halkta arar ve bulur: Sevmek, affetmek ve hayatla dövüşmek gücü...*”<sup>153</sup>

Cemal’in mazisinden kurtulmak arzusu, Nasır Paşa konağında yeniden ortaya çıkar. Nasır Paşa, mazisine ait fotoğraf, mektup, belge ne varsa yakmak ister. Cemal de ona yardım eder. Her şeyi ateşe atarlar. “*Ve biz durmadan mazi dediğimiz o acayip şeyi yakıyorduk! Fakat yakmak da bir şeye yaramıyordu*” (SD: 271). Maziye hatırlatan nesnelere yok etmek yeterli değildir, hafızanın bu işin üstesinden gelmesi gerekir. “*Adem aldığı birkaç misli ile geriye vermesini, çoğalmasını biliyordu. Hakikatte oyun içimizde geçiyordu. Dışarıda her şey devam ediyordu*” (SD: 272).

Cemal’in mazisinden kurtulmak istemesine karşın Mümtaz, mazi problemini aşmış görünür. Mümtaz, mimari ve musikiden yola çıkarak maziye estetikleştirir. Musiki, Mümtaz’a yaptığı katkıyı Cemal’e yapmaz:

“O gece ilk defa İsmail Hakkı Bey’i dinliyordum. Fakat buna musiki dinlemek denebilir miydi? Daha doğrusu etrafımda onun ve arkadaşlarının sesi, sazların bir türlü tutamadığım ahengi vardı, bu ahenk beni öbür dinleyiciler gibi alıp peşinden sürükleyeceği yerde, üzerime bir dalga gibi yığılıyor, bazen de sonsuz bir çukur gibi ayaklarımın dibinde açılıyordu. Hulâsa, ona sadece maruzdum, fakat zevk almıyordum.” (SD: 210)

<sup>153</sup> Fethi Naci, **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2009, s.222.



Keza, Mümtaz'ın Nuran'ı vardır. Cemal'in Sabiha'sı ise *Mehlika Sultan* gibi görünmez. Bir görünüp kaybolur.

### 3.1.1.3. Mümtaz:

Mümtaz'ın babasının öldürülmesi ve ardından annesinin ölümü, çocukluğunun en hazin olaylarıdır. Annesiyle birlikte yolculuk esnasında handa konakladıkları gece genç bir kızın kolları arasında uyur. İlk kez aşkın ve hazzın lezzetini duyar.

“Bu, o zamana kadar tatmadığı bir duyguydu. O zamana kadar muayyen duyuların ötesine geçmeyen vücudu, sanki yepyeni bir dünyaya açılmıştı; bir nevi sarhoşluk içinde vücudunun hiç bilmediği ve tanımadığı noktalarına, sade lezzet anları taşınıp duruyordu.” (H: 27)

Üstelik babasının öldürülmesi ve kasabadan ayrılmadan evvel aceleyle gömülmesi hadisesi hafızasında canlılığını korumaktadır. Hem babasını gördüğü rüya ve bunun yarattığı acı hem de genç bir kızın kucağında oluşu ve yaşadığı haz birbirine karışır:

“Gariptir ki, uyku başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı, babasını, büyük kesme billûr lambasıyla görüyor, fakat hayal, kendisini ilk defa doğuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor. O zaman içindeki acı, kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla birleşiyor, garip, çift mânalı ve vücutlu bir şey oluyordu.” (H: 27)

Yukarıda bahsettiğimiz olay, Mümtaz'ın mizacı üzerinde kalıcı izler bırakır. Değersizlik ve suçluluk duygusu, tereddütleri, korkuları, ölüm fikrisabiti, saadetleri ve acılarının iç içe oluşu bu hadiseye dayanır.

“İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hâli Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yağın ruh hâli hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır.” (H: 28)

Mümtaz'daki ölüm fikrisabiti, “içine çöreklenen bir yılan”, “kökü kalbinde bir ağaç”tır (H: 22). Bazı geceler uykusunda bağırır. Bu yüzden yatılı okumaktan vazgeçer (H: 41). İhsan, bu endişeden onu uzaklaştırmaya çalışsa da başarılı olamaz. İhsan'ın

hastalığı, Suat'ın intiharı, harp endişesi, zaten içine çöreklenmiş olan bu yılanı uyanık tutmaya devam eder. O, korkularla yaşayan, endişeli, vehimleri olan bir insandır. Macide'nin İhsan'la evlenmesi ve eve gelişiyle *"her şeye küskün, etrafa kapalı, gökten yalnız felâket bekleyen bir mahlûk"* (H: 22) olan Mümtaz, iyileşse de en ufak bir rüzgârda savrulan zayıf bir bünyeye sahiptir.

Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı seven biridir (H: 10). İçeride dönük bir kişiliktir. Muhayyilesi zengindir, sanatkâr yaratılmıştır. A... şehrinde akşam saatlerinde deniz kenarında kayalıklar üstünde oturup denizi hayranlıkla seyreder (H: 31). Benzer hayranlıkları Güvercinlik'te deniz mağarasını seyrederken de duyar (H: 33). Hem eski musikiyi hem de Batı musikisini seven, edebiyat okuyan Mümtaz'da sanat, aşk, haz, mazi, Nuran'ın hayatına girmesiyle birleşir. Bunu dışarıdan biri bile fark eder. Macide Nuran'a *"Rahat aşk, sanat, tarih, uzvî haz, hepsini karıştırıyor galiba! Ancak senin gibi bir kadını sevebilirdi..."* (H: 140) der. Mümtaz, Nuran'ın varlığında bir yandan kendisini *"kâinat kadar geniş, sonsuz"* (H: 131) bulurken diğer yandan ümitsizlik, imkânsızlık, sonsuz saadetin kendisine uzak olduğuna dair çocukluktan gelen düşünceler gelişerek içinde yaşamaya devam eder.

"Çocukluğunun hazin tesadüfleri ona, her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez bir âlemde düşünmek itiyadını vermişti; nasıl aşkı keskin günah ve ölüm fikriyle beraber, yani bir nevi telafisi kabil olmayanın mükâfat ve azabı olarak tanıdıysa, bu uzaklık düşüncesi de onda o yıllarda kök salmış bir düşünce idi. Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını, çok zihni, şartlarına göre az çok marazî ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağında ve bütün gençliği boyunca, tâ Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle derinleştirmişti. Ona göre şiirin asıl kaderi, her şeyin ve her ümidin ötesindeydi. (...) Okuduğu ve beğendiği şairler, başta Poe ve Baudelaire olmak üzere hepsi "asla..."nın prensi değil miydiler? Onların beşikleri hep "olamaz..." burçlarında sallanmış, ömürleri "imkânsız..."ın ülkesinde geçmişti. Hayatımızı geriye dönemeyecek bir uca taşımazsak, şiirin peteğini nasıl doldururduk? Onun için gürültülü neşesine, riyazî denebilecek bir tahlil kabiliyetine, geniş hayat iştahına rağmen Mümtaz, o zamana kadar ömrünün ve gençliğinin kendisine üst üste açtığı sofraları reddetmekle kalmamış, hayatının acı taraflarını ancak yaşanacak iklim gibi kabul etmişti. Her düşünce, her ihsas, onda, ağustos mehtabını seyrettikleri gece Nuran'a söylediği gibi, zalim bir işkence, bir azap hâline geldiği zaman tam şeklini almış olurdu. Bunu yapamadığı takdirde şiirinin hayatla birleşmeyeceğini biliyordu. O erime ve kaynaşma ancak tahammülü güç hararetlerde olabilirdi. Aksi takdirde kapının önünde kalır, ödünç alınmış bir dili kullanırdı." (H: 276-277)

Mümtaz, her şeyi kendisi için bir işkenceye dönüştürünceye kadar uğraşır; bunu sanatı için bir gereklilik olarak görür. Diğer yandan şüphecidir, Nuran'dan olduğu kadar kendisinden ve mutluluğundan da şüphe eder, kendisini göz hapsinde tutar.

“Hakikatte o, kendisine bir iç nizamı arıyordu. Kelimeleri, hayalleri canlandırarak bir ateşin peşindeydi. Fakat oyun daha başında değişmiş, bilerek girdiği imtihanda Mümtaz mağlûp olmuştu. Bu gayet garip bir düşünceydi. Zaman zaman Mümtaz saadet duygusundan uyanıyor, “acaba lüzumundan fazla mı?” diye kendine soruyordu. Sade bu sual aşklarının cennetini, yapmacık bir cennet hâline getiriyordu. O kadar mesut olduğu bütün yaz boyunca âdetâ çifte denecek bir hayat yaşamıştı. Garibi bu ki, kendi hislerine karşı beslediği bu şüphe, kendi kendisini bu göz altında bulunduruş, ne Nuran'a karşı olan sevgisini azaltmış, ne de bu sevgi yüzünden zaman zaman çektiği ıstırapların hakikî olmasını menetmişti.” (H: 277)

Mümtaz, kendisini muhayyilesine terk eden, “*insan ruhunu olduğundan çok hür*” sanan, “*hayatın gafili*” bir kişiliktir (H: 166). “*Zaten, yalnız kendisine ait şeylerde acemi, çolpa ve ölünceye kadar hasta veya çocuk kalmağa mahkûm yaratılışlardandı*” (H: 63). *Çekilme/ kaçış* psikolojisi içindedir. İki zıt ruh hâletini birlikte yaşamının ıstırabını duyar. Bunun sebebi kesif yaşamasıdır.

“Hakikat şuydu. Mümtaz *Binbir Gece*'deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu. Bir taraftan güzel günlerin hatırası zihninden ayrılmıyor; fakat o güneş doğar doğmaz, ayrılığın gecesi bütün azaplarıyla içinde kuruluyordu. Hulâsa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı. Bu iki zıt ruh hâletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının işleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaşa eder, hulâsa kendi hayatını yaşardı.

Genç adam bu kadar kalabalık ve kesif yaşamının sıkıntılarını adım başında çekerdi.

Zaman olurdu ki bütün hayatı sadece kaçışlardan ibaret kalırdı. Zavallı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevî hayalet gibi yaşıyordu.” (H:62)

Her şeyi Nuran ve onun aşkında birleştiren, sanatkâr mizaçlı olan Mümtaz, normal ötesi bir yaşantıya sahiptir. Nuran'ın “*Niçin bugünü yaşamıyorsun? Neden ya mazidesin ya istikbaldesin. Bu saat de var.*” şeklindeki sorusuna “*Bu ânı yaşamıyor değilim. Yalnız bana o kadar beklenmedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki, şimdi ne yapacağımı bilmiyorum. Düşünce, sanat, yaşama aşkı, hepsi sende toplandı.*” (H: 180) der.

Mümtaz, Suat'ın intiharından ve Nuran'dan ayrıldıktan sonraki günlerde gittikçe artan bir karamsarlık ve güçsüzlük içindedir. İç dünyasındaki karmaşıklık dış âlemi idrakte zorlanmasına sebep olur. “*Kafası, üstüvanesi altından geçen her şeye kendi içindeki ufuneti basan, böylece mânasını ve şeklini örtüp kaybeden bir küçük el tezgâhına benziyordu*” (H: 58). Son zamanlarda sağlığı da bozulmaya, iç dünyasındaki meseleler vücudu tehdit etmeye başlar. Kişilik bütünlüğü bozguna uğramıştır; içerdeki Mümtaz, somut olarak varlığını hissettirir.

“Bilhassa son günlerde uykuları adamakıllı bozulmuştu. Zorla uyuyabildiği birkaç saatte garip, daha ziyade kâbusu andıran rüyalar içinde geçiyor, uykularından, yattığı zamandan daha yorgun kalkıyordu. Asıl fenası fikirlerini takipte çektiği güçlüktü. Her düşünce biraz ilerleyince azaplı bir rüya hâlini alıyordu. Bugün bile yolda gelirken hiç istemediği kendi kendine birtakım el hareketleri yaptığının farkında olmuştu.” (H: 51-52)

Tanpınar, kendisiyle *Huzur* romanı hakkında yapılan bir mülakatta Mümtaz hakkında şunları söyler:

“... Mümtaz, bütün hayatı boyunca o ilk gecenin tesiri altındadır. Onda sanatkâr taraf bu ağır şartlar içinde doğar. Bir nevi kompleks teşekkül eder. Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi. Aşk ve dolayısıyla hayatı hususî bir şekilde görür. Sonra zamanla bu kompleksi, gene bir nevi –tâbir yerinde ise- Eurydike, yahut Orpheus kompleksine tahavvül eder. Yani Mümtaz ölüm düşüncesinin tehdidi altında yaşamaya başlar ve etrafındaki şeyleri ancak kaybetmek korkusu içinde sever, yahut kaybetmiş gibi sever.”<sup>154</sup>

Mehmet Kaplan, Mümtaz'ın tecrit ve tahlil hassasına vurgu yapar. Bu düşünüş tarzının bir yandan aşklarını zengin kıldığını, diğer yandan varlığı ve insanı bin bir parçaya böldüğünü, karıştırıp tanınmaz hâle getirdiğini ifade eder.<sup>155</sup>

Mümtaz, Nuran'ın varlığında kurduğu âlemini kaybetmek istemez. Saadetinden vazgeçmeye razı değildir. İhsan ona, “*Şimdi hayata açılacaksınız! Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lâzım!*” der (H: 333). Dostu, hocası ve fikirlerinin mihrakı olan İhsan'ın bile yaşadığı aşkı bir tecrübe olarak kabul etmesi şeklindeki görüşü karşısında kendisini bir türlü anlamadığını düşünür. Bu, öyle İhsan'ın ve diğerlerinin anlayabileceği bir aşk değildir.

<sup>154</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.204.

<sup>155</sup> Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**, Dergâh Yay., İstanbul 1997, s.382.

“Fakat İhsan bir noktayı anlamıyordu. Mümtaz, Nuran’ın aşkına bir tecrübe gibi bakmıyordu. O hayatının bir parçasıydı, hem büyük bir parçasıydı. Onunla pek az insana nasip olan şeyi, aşkı ve uzviyeti ilâhileştiren bir anlaşmayı tatmıştı. Bu kendi saadeti idi, saadetini fedaya razı değildi.” (H: 333).

Mümtaz, İhsan’ın hayata açılması gerektiği şeklindeki uyarısına katılmıyor da değildir; ancak güçsüzdür ve bunu gösterecek iradedden yoksundur. Bir seçim yapmak zorunda oluşuna isyan eder. Ona göre bu, anlamsızdır.

“İhsan’ın hakkı var? Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor. Hissî duruşlar değil! Birdenbire içinde bir isyan yükseldi. Fakat bunun için Nuran’ı unutmak behemehal şart mıydı? Hem niçin unutmalı, neden kendisini fakirleştirmeliydi?” (H: 334)

Mümtaz, ne şahsî mutluluğundan feragat edecek ne de kendisine hayatın yüklediği sorumluluğu unutacaktır (H: 336). Mümtaz, parçalara bölünmüştür. Kendisini tedirgin eden birçok durumla karşı karşıyadır. Nuran’ın yokluğu, İhsan’ın hastalığı ve harp endişesi, bütünlüğünün bozulmasına yol açar.

“Bir Mümtaz, belki en mühimi, talihten en çok korkan, düşüncesini gizlemeğe en fazla çalışanı, orada, evde hastanın baş ucunda, onun dalan gözlerine, kuruyan dudaklarına, inip çıkan göğsüne bakıyordu. Öbürü Nuran’ın şu dakikada bulunması ihtimali olan İstanbul’un her köşesinde onunla beraber olabilmek için parçalanıyordu. (...) Bir üçüncü Mümtaz demin tramvayı durduran kıt’anın peşine takılmış, bilinmeze, talihin haşin cilvelerine doğru yürüyordu.” (H: 46)

Mümtaz, son günlerde Suat’ın hayaliyle cebelleşir. İhsan’ın hastalığı ise ilerlemiştir. Nuran’ın eski kocasına döndüğünü öğrendikten sonra eve dönüşünde ölüm, feragat, mesuliyet, halk çerçevesinde düşünceleri gelip gider. İç dünyasında yaşadığı buhranla beraber dış gerçek çekim alanına girmeye başlar. Fakat gördüğü manzaralar onu mutlu etmekten uzak, saadeti ve mesuliyeti arasındaki çatışmayı derinleştiren manzaralardır. Eve dönerken yolda sırtındaki yükün altında eğilmiş giden bir hamalı görür. Hamalla ilgili düşüncelerine İstanbul’un fakir semtlerinde, zor şartlar altında yaşayan, muharebelerin bellerini büktüğü insanların düşüncesi karışır. Bu insanlardan aslında ne kadar uzak olduğunu düşünür.

“Birkaç saat evvel Bitpazarı’nda gördüğü eşyaların, o ucuz tulumların, eski fistanların bolluğu bu gibiler içindi. Hayatlarını hiçbir zaman öğrenemeyeceği insanlardı bunlar. Ara sıra gazetelerde, büyük, ciddi münakaşaların, hayatın çiçeği

zannedilen artist resimlerinin, emrivakili dünya havadislerinin arasında iki üç satırlık bir fıkra, bir cinayet veya âni ölüm haberi çıkar, o zaman, gözümüzün önünde yaşadıkları hâlde yine bizim için gölgede kalan bu insanların hayatı, üzerinden bir tabancanın, bir hançer veya Bursa bıçağının kısa parıltısı geçtiği veya bir ev çöküntüsünün altında kaldıkları için, bir saniye aydınlanır, sonra yine unutulurdu. Mümtaz, bir lahza Taksim'in biraz aşağısında, Fındıklı'ya inen yokuşun sağ tarafında, Unkapanı taraflarında tenekeden, kerpiçten evlerde yaşayan insanları hatırladı.” (H: 339-340)

Düşünceleri Suat'la meşgul olurken Mümtaz'ın aklına hamalın elleri gelir. Hamalın elleri hayatın fırınında pişmiştir:

“Yeniden durdu ve eliyle alnını sildi; tıpkı deminki hamalın, yolun ortasında, kendisinin bir adım önünde yaptığı gibi fakat onun elleri hamalınkiler gibi değildi. Mümtaz'ın elleri hayatla doğrudan doğruya temasa girmemişti. Onun fırınında pişmemişti. Hamalın elleri siyah, şişkin damarlı, kaba ve kalındı. “Benimkiler, beyaz, itinalı ve yumuşak...”” (H: 342)

Mümtaz, harpte ölenlerin olacağını, hatta kendisinin de gerekirse ölebileceğini düşünür. Aklına hamalın karısı, silah altına alınmış gençler, ağlayan kadınlar, nişanlılar gelir. Onların ölüme razı olup olmayacağı konusundaysa şüpheleri vardır. Diğer yandan fikirlerinin mesuliyetini üzerine almasına Suat'ın inanmayacağını bilir (H: 344).

Mümtaz, hayata ve topluma doğru atması gereken adımın farkındadır. Fakat hatıraların tesirindedir. Suat'ın intiharının yarattığı suçluluk duygusu ve kendisini sevmediği, beğenmediği yolundaki düşünceler altında ezilir. “*Hep tezat hâlinde ve birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde yaşıyor, onlarla düşünüyor, onlarla görüş duyuyordu*” (H: 60-61). Benliği parça parçadır. Onun için kendisinden beklenen iradeyi gösteremez. Tereddüt içindedir, insan ve toplum arasında kalır. İrade patolojisi yaşar. Bu nedenle Mümtaz'da teorikten pratiğe giden yol arasındaki mesafe uzar gider. Yine de eve son dönüşünde Suat'ın hayaliyle karşılaştığında Suat'ın onu ölüme çağırması karşısında bunu istemeyişi bizi bir tercih yaptığı fikrine götürür. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“– Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.  
– Gelemem, yapacağım işler var.  
– Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...  
Mümtaz yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

- Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelmem.  
–Geleceksin!  
–Hayır, alçaklık olur.  
–Öyle ise kal mezbelende...” (H: 390)

#### 3.1.1.4. Hayri İrdal:

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde anlatıcı, romanın kahramanı Hayri İrdal'dır. Anlatıcısının entelektüel kişiler olduğu diğer romanlarının yanında Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde hatıralarını anlatan Hayri İrdal, entelektüel olmak bir yana öyle okuma yazma işleriyle pek işi olmayan biridir. Bunu romanın başında kendisi söyler:

“Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hattâ bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tûinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sinâ hikâyeleri gibi eserlerden ibarettir.” (SAE: 7)

Hayri İrdal, yukarıdaki okuma faaliyetinin dışında bütün okumalarının zaman zaman çocukların mektep kitaplarına göz atmaktan, kahvelerde vakit geçirdiği zaman zarfında da gazetelerde tefrika parçaları ve makaleler okumaktan ibaret olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra Hayri İrdal, roman boyunca garip olaylardan, kişilerden, kurumlardan söz eder. Hatıralarını yazmasındaki niyetin kendisini anlatmak olmadığını, amacının yaşadığı olayların unutulmamasını sağlamak ve “*aziz insan*”, “*velinimetim*” dediği Halit Ayarcı'yı anlatmak ve anmak olduğunu belirtir (SAE: 10). Romanın başında, Halit Ayarcı'nın önderliğinde kurulan *Saatleri Ayarlama Enstitüsünü* kastederek “*On yıl müddetle dünyanın en yeni, en faydalı müessesesinin müdür muavinliğini yaptım.*” (SAE: 12) diyen Hayri İrdal, diğer yandan Halit Ayarcı'nın projelerini inanmadan yerine getirmiş ve kıyasıya eleştirmiştir. Dolayısıyla geleneksel gerçekçi roman anlayışındaki gibi bir anlatıcı yoktur ortada. Tahsin Yücel, okurun romanda anlatılanların gerçek mi değil mi olduğu konusunda kararsız kaldığını ifade eder.<sup>156</sup> Bunda romanda anlatılanlar kadar anlatanın da etkisi vardır.

Hayri İrdal'ın çevresinden ayrı kişiliği, daha çocukluğundan itibaren temayüz etmeye başlar. Hayri İrdal, okumaya hevesi olmayan bir çocuk olarak büyür. Bunda

<sup>156</sup> Tahsin Yücel, “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008, s.113.

babasının Arapça sarf ve nahiv kitapları ve mektep kitaplarının dışında kitap okumasının aleyhinde olmasının payı büyüktür. *“Belki bu sansürün ve tahdidin yüzünden ben düpedüz her türlü okumayı reddetmişim”* (SAE: 8). Gittiği mektepte de öyle iddialı bir öğrenci olmayı istemez, bir nevi seyirci haletiruhiyesi içindedir. Fakir bir ailenin çocuğudur ve ailesinden yeterli ilgiyi görmeden büyür. Buna rağmen mesuttur.

“Daima diz kapaklarım yamalı, daima dirseklerim biraz aşağıya fırlamış gezdim. Hiç kimse mektebe giderken bin türlü sıkı tembihle beni öpmedi, ne de akşam üstü yolumu dört gözle beklediler. Hattâ eve ne kadar geç gelirim etrafımdakiler o kadar rahattı. Bununla beraber mesuttum. Bütün bu şeylerin yokluğuna karşılık hayatı ve sokağı kazanmışım.” (SAE: 23)

Hür bir tabiata sahip olan Hayri İrdal’ın ihtirası, dayısının sünnet düğününde hediye ettiği saatle artar. *“Her gördüğüm saati çözmek ve içine bakmak hevesi, bir de saatten gayri şeye alâkasızlık”* (SAE: 29) başlar. Okuma hevesi olmayan, saat dışında hiçbir şeyle alakası olmayan Hayri İrdal, vaktinin çoğunu Nuri Efendi’nin muvakkithanesinde geçirmeye başlar. Muvakkit Nuri Efendi, mizacı ile ilgili olarak *“Yaradılışın mütevazı insan yaradılışı... Hayata ve etrafa karşı yeter derecede dayanıklı değilsin. Seni ancak iş kurtarabilir.”* (SAE: 36) der. Ailesinden yeterli sıcaklığı görmeyen, diğer çocuklar gibi mektebe gitmeyen Hayri İrdal’ın davranışları, hayatı boyunca çevresi tarafından yadırganır.

“Bütün ömrüm boyunca her geçtiğim yerde beni karşılayan ve teşyi eden hazin baş sallamaları, kendisini gizlemeğe çalışan merhametli tebessümler, daha hoyratlarında yüzüme karşı hain gülmeler başlamıştı.” (SAE: 30)

Hayri İrdal, Muvakkit Nuri Efendi’nin ölümüyle abesle geçecek bir hayatı yaşamaya başlar. İşsiz güçsüz biridir. İhtiyar bir saatçinin yanına çırak olarak girer; fakat Seyit Lütfullah’ın saatlerden birini hazineye ulaştırmak için tütsü satın almak üzere çalması sonucu işten çıkar. Bundan sonra Seyit Lütfullah’ın tesirinde kalır. Artık çevresi Abdüsselam Bey, Aristidi Efendi, Seyit Lütfullah gibi hayatın dışında yaşayan, gaip âlemiyle bir şekilde ilişkisi olan insanlardan oluşur. Mukavemetsiz bir insan olan Hayri İrdal, bu çevrenin mizacına da tesir ettiğini, bu tesirden hiç kurtulamadığını ifade eder:



“Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lütfullah veya Abdüsselâm Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım.” (SAE: 51-52)

Seyit Lütfullah sürgün edilince saatçi dükkânında çalışmak istemeyen Hayri İrdal, bir süre tulûat kumpanyalarında çalışır; tiyatrolarda oyunculuk yapar. Kendine yabancılaşan Hayri İrdal, oradan oraya savrulan biridir. Savaşın ardından tekrar “*mazinin ağı*”na (SAE: 78) düşmek istemese de bu kez. Abdüsselam Bey’in kanatları altına girer. Maddî bakımdan bir nebze rahata erer; fakat konağında borç içinde yaşayan Abdüsselam Bey, hane halkı tarafından terk edilince mecburen onu yalnız bırakmaz istemez. Akıl sağlığı bozulan Abdüsselam Bey, servetini Hayri İrdal’ın kızı Zehra’ya bağışlayan vasiyetnameler yazar. Abdüsselam Bey ölünce vasiyet, mahkemede görüşülür. Mahkemede Abdüsselam Bey’in bu kadar borcu neye güvenerek yaptığı şeklindeki sorularla bunalan Hayri İrdal, *Şerbetçi Elması*’nın Abdüsselam Bey’de olabileceğini söyler. Bunun üzerine alacaklıların da devreye girmesiyle Hayri İrdal, mahkemenin odak noktası durumuna gelir. Babalarının zihnini bulandırmakla, Abdüsselam Bey’e kızını annesi olduğuna inandırmakla itham edilir. İrdal’a göre bu, “*garip ve mantıksız dâva*”dır (SAE: 96). Duruşmadaki aksülameli üzerine adli tıpa gönderilir. Burada psikanaliz uzmanı olan Doktor Ramiz’le tanışır. Ne kadar hasta olmadığını söylemeye çalışsa da Doktor Ramiz’i ikna edemez. İçinde olduğu davada boş yere şüpheleri üzerine çeken, adli tıpta eline geçen kişiyi kaçırmak istemeyen Doktor Ramiz’in psikanaliz derslerine ve tedavi metotlarına maruz kalan Hayri İrdal, abesin içinden bir türlü kurtulamaz. Emine’nin ölümünün ardından yaşadığı boşluk duygusundan ve kendisinden kurtulmak için gittiği Şehzadebaşı’ndaki kahve de boşlukta yüzen insanların olduğu bir yerdir. Kendisini oldukça çaresiz biri olarak görür:

“Ben biçare bir gölge idim. Yanımdan biraz sürtünerek geçen her adamın peşine takılan, ondan ayrılır ayrılmaz, iki kedi yavrusu gibi birbirine sokulan (...) bilhassa ağlayan iki çocukla çapaçul, biçare bir gölge... Gül! Dedikleri yerde gülen, ağla veya konuş dedikleri yerde konuşan, ağlayan, enteresan buldukları zaman enteresan olan, yüzüne bakmadıkları zaman mevcut olmayan biçarenin biri.” (SAE: 142-143)

Kendisini “*insanların en naçizi*”, “*mânasızı*”, karısı Pakize’nin ifadesiyle “*en sünepesi*” (SAE: 10) olarak gören, âdeta boşlukta yüzen, büyük bir karamsarlık yaşayan

Hayri İrdal, farkında olmadan bu kahvede boynuna kadar abes denen şeyin bataklığına düştüğünü anlar (SAE: 138). Doktor Ramiz'in açtığı Psikanaliz Cemiyetine müdür, ardından İspirtizma Cemiyetine üye olan Hayri İrdal, burada da anlamsız işlerle uğraşan insanların arasında kalır.

Kendisine karşı oldukça acımasız olan Hayri İrdal'a çocukluk döneminde olduğu gibi yeni girdiği çevrelerde de tuhaf gözle bakılır. Özellikle Cemal Bey'in istihfaflarına ve alaylarına maruz kalır:

“Cemal Bey beni ilk günden itibaren benimsedi. Yani evvelâ kılık kıyafetime şaşırdı. Sonra şahsımı gülünç buldu. Yüzüme karşı, “Demek böyle adam olurmuş” diye açıktan açığa hayret etti ve hemen arkasından hususî işine koşturdu.” (SAE: 153)

Cemal Bey'in mağrur tavırlarıyla kendisini küçük görmesi karşısında yıkılan gururunu Cemal Bey'e sonradan alay yolu bakışlarıyla onarmaya çalışır. Ne var ki ne Cemal Bey ne de başkaları bu bakışların farkında olmaz.

“Benim biçare, ürkek tebessümümün, yan bakışlarımın kim farkında idi? Orada, karşılarında Cemal Beyefendi, kendinden emin, kudretli, zalim, kırıcı hüviyetiyle her şeyi yangın kulesinin tepesinden seyreden otoritesi ve sevimsizliğiyle parlarken benim yüzümdeki değişikliği fener tutsam bile kimse göremezdi.” (SAE: 154)

Cemal Bey dışında damat adayı Topal İsmail'in küçümseyişi de Hayri İrdal'ı rahatsız eder. Kendisine horozlanan, “*moruk*” diyen Topal İsmail'in kahvede yediği dayakla incinen gururunu onarır (SAE: 189). Kendisine “*biçare bir meczup, kabiliyetsiz bir adam, bir hayat dışı*” gözüyle baktığını düşündüğü Doktor Ramiz'in bile hakkındaki kanaatinin aslında herkesin kanaati olduğunu söyler (SAE: 33). Hayri İrdal'ın boşlukta yüzen hayatı ve işsizliği aile içinde de istenmeyen adam olmasına sebep olur. Ne var ki Halit Ayarcı'nın yanında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*nde sözde işine başlayıp refaha ve şöhrete kavuşunca Doktor Ramiz'in, eşi Pakize'nin, kızı Zehra'nın, baldızlarının ve kendisini hiç sevmeyen halasının ona olan bakışı değişir. Artık ailesinin övünç kaynağıdır.

“Çalışmayan, işsiz insan sıfatıyla evde horlanmıyor, sokakta her rast geldiğime talihsizliğimin hesabını vermeğe mecbur olmuyordum. Bütün gün dairede kaldığım için eski tanıdıklarımın beni gördükçe yol değiştirmelerine, görmemezlikten gelmelerine, benden kaçışlarına şahit olmuyordum.” (SAE: 225)

Bu değişikliği sağlayan kişi Halit Ayarcı'dır. Daha Doktor Ramiz'in kahvede kendisini Halit Ayarcı ile tanıştırdığında bu değişikliği fark eder. Çünkü Halit Ayarcı ne Hayri İrdal'ın kılık kıyafetine bakmış ne onu küçümsemiş ne de kendisiyle alay etmiştir: “*Bu bakış, hiç de öbürlerine, kendimi bildim bileli üstümde hissettiklerime hiç benzemiyordu. Onlarda ne küçültme ne yadırgama, ne alay vardı*” (SAE: 184-185). Horlanmanın, güçsüzlüğün ne olduğunu bilen Hayri İrdal, bu yüzden Halit Ayarcı ile tanıştıkları gece gittikleri lokantada Halit Ayarcı'nın ahbabı büyükçe bir zatın kendisine gösterdiği yakınlığa da hayret eder:

“Bu samimiliğe, bu iltifata taş olsam yine dayanamazdım. Bir ara sol omzuma baktım. Mektep kitaplarındaki Asur tanrılarının omuzları gibi nur içinde bakıyordu. Ben, Hayri İrdal, bu biçare hayat artığı, bu iltifata mazhar olayım! Bu akıl alacak şey değildi.” (SAE: 208)

Doğduğundan beri herkesin dürbünün ters tarafından bakma teklifine yanaşmadığını, bunun bir işe yaramadığını, hayatının kepaze olduğunu söyleyen Hayri İrdal, “*bir de bunu denesem ne çıkar sanki*” diye düşünür (SAE: 220). Ne var ki Hayri İrdal'ın hayatında Halit Ayarcı'nın teklifiyle *Saatleri Ayarlama Enstitüsünde* çalışmaya başlayınca rahata ve şöhrete kavuşmasının dışında bir değişme meydana gelmez. Henüz yeni başladığı işinin hayatla bir ilişkisi olmadığını fark eder:

“İşte burada mesele birdenbire değişiyordu. Bir işim vardı, fakat yapacağım bir iş yoktu. Bu yeni vazifem öbürlerine hiç benzemiyordu. İnsanlarla, hayatla hiçbir alâkasını bulamıyordum. (...) Bu, birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir şeydi. Daha ziyade bir masala benziyordu.” (SAE: 225)

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* teşkilatlanmaya başlayınca Halit Ayarcı'nın nezaretinde Hayri İrdal'a iş çıkar; fakat ona göre bu işlerin hiçbir anlamı yoktur. Ne Halit Ayarcı'nın istatistik metoduna, ne Saat Ayar İstasyonlarının lüzumuna, ne Halit Ayarcı'nın bir oldubittiye getirerek yazmasını istediği “*Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri*” adlı kitaba, ne de *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* yeni binasının projesine inanır. Fakat istemeye istemeye de olsa bütün projelerde onun imzası vardır. Halit Ayarcı'ya “*Ben doğruyu arıyorum. Yahut istiyorum, bir parçacık olsun...*” (SAE: 338) şeklindeki serzenişlerine rağmen yapılan anlamsız işlerin merkezinde hep Hayri İrdal vardır. Tereddütlerine ve azaplarına karşın kendisine yabancılaşmaktan kurtulamaz. *Saatleri*

*Ayarlama Enstitüsü* kurumuyla yabancılaşmanın her yeri sarması ve bu ağıdan kendini kurtaramaması, Hayri İrdal'ın büyük bir boşluk duygusu içine düşmesine sebep olur. Bulunduğu mekânlarda bir aidiyet duygusu hissetmediği gibi saatlerle meşguliyetine rağmen zaman karşısında da bir memnuniyetsizliği vardır. Ne mekânda ne de zamanda tutunabilmiştir. Ömrünün atmış yılını oradan oraya savrularak anlamsız bir biçimde yaşayıp tüketir. Yazmaya çalıştığı mazisi, boşa geçen bir hayatın meyvesidir. Onda ne Mümtaz'ın ebediyet arzusunun öznesi bir kadın ne musiki ne de içine doğru akacağı bir mazi vardır. Bu yüzden yaşanan gerçeklik bütün acılığıyla Hayri İrdal'ı huzursuz eder. *Huzur* romanındaki huzur arayışı bu romanda büyük bir yıkıma dönüşür.

### 3.1.1.5. Selim:

Selim, tıpkı Mümtaz gibi kendi tefsir ettiği bir geçmiş zamanı bugünün içinde yaşamayı isteyen biridir. Halbuki geçmişi yaşayamaz, sadece maruz kalır. Böyle olunca mazi, kendisine azap verir.

“O bütün hayatı boyunca kim bilir nasıl içten ayıklamalar, sırrını yoklaması imkânsız unutmalarla değiştirdiği, âdeta spritüalize ettiği, tıpkı sayısız cedler arasında tesadüfün bize şu veya bu cinsten bir insan olmak için seçtiği bu irsiyet gibi doğrudan doğruya bugüne bağlı bir geçmiş zamanı aramıştı.” (AK: 56).

Selim, çocukluğunu Nevzat ve Süleyman'la birlikte geçirdiği köşkte mutludur. Evin herkes tarafından sevilen gözde çocuğudur. Özellikle kız kardeşi Nevzat, onun her şeyidir. Mektep talebesiyken kendisinden yaşça büyük bir kadın olan Zümrüt Hanım'la yaşadığı ilk cinsellik deneyimi, arzu ve pişmanlık arasında bocalamasına sebep olur. Bir yandan artık erkek olmanın, bir kadını olmanın hazzını; diğer yandan çocukluğundan kopmanın, aşksız bir tecrübenin azabını birlikte duyar. “*Hayır bir şey bitmişti. Çocukluğunun cennetinden kovulmuştu.*” (AK: 61). Arzunun peşinden gelen pişmanlık ve iğrenme duygusu, sonraki hayatında birlikte olduğu kadınları hatırlayışlarıyla –Leylâ bunun dışındadır- devam eder. (AK: 140). Çok sevdiği Nevzat'ın intiharı, düşüncesinden köşkü atmasına sebep olmuştur; fakat köşkün satılacak olması sebebiyle düşünceleri Nevzat'ın delilik hâllerine ve intiharına kayar. Süleyman'ın taşkınlıklarını engelleyemediğini düşünür. Kendisini suçlar. “*Selim suç yüklenmekten hoşlanan adamdı*” (AK: 22). Sonrasında Zümrüt Hanım'ın cenazesine karşılaşır. Yanı sıra Nevzat ve Süleyman'a nazaran kendisini beğenmeyişi, isyan duygusundan yoksun

olduğunu, realitenin dışında ve hep “*zihninin bir köşesinde*” yaşadığını düşünmesi (AK: 19), Selim’de geri dönmek istenen bir geçmişin izdüşümleri değildir.

Selim için güzel ve sevilecek kadın bir büyüleniş, muhayyile ile zenginleştirilen bir varlıktır. Bunu arkadaşlarıyla Asım’ın davetine gittiklerinde keşfeder. Ruhsar Hanım’da yaşadığı kamaşma ve onu kendi âlemine taşıma isteği, asıl sevdiği kadın olan Leyla’da kendisini gösterecektir. “*Kadın güzelliği ona her zaman bu ışıktaki ve kendi içinden, kendi muhayyilesinde yarattığı bir semada gelmişti*” (AK: 102). Sevilen kadına gerçekten sahip olacak iradeye sahip değildir. Bundan kendisi de daha gençliğinde rahatsız olmaya başlar; yalnız bu irade, hayatın içinde olanlarda vardır. (AK: 103). Selim’e göre Leyla’nın şimdiki kocası Refik de bu iradeye sahiptir. Refik, Leyla’nın çocukluğunun geçtiği yalıtı satın almıştır. Selim, “*Hiçbir zaman ben bu iradeyi gösteremedim*” (AK: 102) der.

Selim’in meselelerinden biri insanın trajik durumudur. *Aydaki Kadın*, Selim’in uykudan uyanmasıyla başlar. Selim uyandığında “*ayakları vücuduna doğru çekik, iki kolu göğsüne yapışık ve iki yumruğu yüzünde*”dir. (AK: 13). Yeni bir dünyaya doğma hâlidir bu. Bütünden bu ayrılış, zaman ve mekânla kayıtlı, sonu ölüm olan bir hayat demektir. *Aydaki Kadın* bu yönüyle “*Bütüne dönmenin imkânsızlığını başından hissettiren bir romandır.*”<sup>157</sup> Kaderi baştan yazılıdır Selim’in. “*Terakkiye inanırım. Ama duvara da inanıyorum. O da var.*” der (AK: 201). Ölümün trajikliğini onda sadece Dede Efendi yok eder. Eşiği bir türlü atlayamaz, parçalanmış bir dünyanın ortasında yapayalnız kalır.

Selim’in musiki dışında resme de ilgisi vardır. Giyindikten sonra çalışma odasına giden Selim, orada resimlere bakar. Bonnard’ın saadet telkin eden resimlerinin yanında Hartung’unkiler siyah çizgileriyle Bonnardları bastırır:

“Çünkü bu rahat saadet rüyasının yanı başında bu siyah çizgili resimler, yaşadığımız devrin öbür tarafı, insana nefes alabileceği tek bir yer bırakmayan tarafıydı ve tıksızlıklarıyla acayip susuşlarıyla Bonnard dediğimiz hakiki renk dehasını nerdeyse susturacaklardı.” (AK: 33)

---

<sup>157</sup> Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yay., İstanbul 2005, s.21.

Selim, devrin ıstırabını yansıtan Hartungların karşısında Bonnard'ın mukavemet ettiğini düşünür. “*Bonnard onun kalelerinden biriydi, yıkılmasını istemezdi. Son palanka gibi. Âdeta sembolik. Tıpkı Tuna'daki Adakale gibi*” (AK: 33). Selim'in insanın zaman karşısında kendisini mahpus hissettiği, ümitlerin iflas ettiği bir devirde resimleriyle saadet telkin eden Bonnard'ı kaybedilen bir coğrafyanın ortasındaki küçük bir adaya benzetiş ve seçtiği sembolün bizim mazimize gönderme yapması, Tanpınar'ın zamana mukavemet edecek bir mazi arayışını gösterir.

Selim, *İflas* adında bir roman yazmaya çalışır. Evden çıkmadan evvel roman üzerinde çalışmak ister; fakat kendisini romana veremez. Romana üç ayrı yerden başlamıştır. Bu da romanın yazılışını sekteye uğratır.

“Şimdi büyük bir düzeltme ameliyesi lâzım geliyordu. Çünkü ne kadar planlı olursa olsun hemen hemen aynı devirde yazılan bu üç kısımda zarurî şekilde bir yığın tekrarlar, bir müsveddeden öbürüne geçerken teferruat tarafından sürüklenmeler oluyordu.” (AK: 29-30)

Güler Güven, *Aydaki Kadın* romanının müsveddelerinde de *İflas* romanının yazılışına benzer bir duruma dikkat çeker.<sup>158</sup> Güler Güven, bu durumu Tanpınar'ın roman tekniğinin bir gereği olarak açıklar. Selim'in farklı yerlerden romanı yazmaya çalışması, müsveddeler arasında geçiş yaparken teferruat tarafından sürüklenmelerin, tekrarların olması, bize Selim'deki tereddüt hâlini düşündürür. Yanı sıra Tanpınar'ın bitmemiş gibi duran romanları, *Huzur* yayımlandıktan sonra Suat'ın mektubunu yazacağını, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* yayımlandıktan sonra Halit Ayarcı ağzından Doktor Ramiz'e Hayri İrdal hakkında mektup yazacağını söylemesi, fakat yazmaması tereddüt hâlinin Tanpınar'da süreklilik gösteren bir durum olduğu yargısını güçlendirir.

Selim'in yazmaya çalıştığı romanın adı bize kendi yaşantısı gibi bir yıkımın hikâyesini anlatacağını sezdirir.

Selim, politikaya da girmiş; ancak onda umduğunu bulamamıştır. Bu yüzden borçlarına ve maddî sıkıntılara rağmen arkadaşı Atıf'ın teklifini “*Bu oyun benim için değil.*” (AK: 109) diyerek reddeder. Politikada dönen dolaplara şahit olan biridir.

<sup>158</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Hzl. Güler Güven, Dergâh Yay., İstanbul 2009, s.300.

Memleketin iş hayatına ve üretime geçemeyişi, Demokrat Parti'nin kötü yönetimi, onu yılgınlığa sevk eder. Hayri Dura da Selim'in politikaya girmesini arzu eder. Ancak Selim'in kendi meseleleri içinde kaybolduğunu görünce ondan ümidini keser. (AK: 283).

### 3.1.2. Öteki Kimlikli Kişiler:

#### 3.1.2.1. Suat:

*Huzur* romanının en aykırı karakteri Suat'tır. Hem ruhen hem de bedenen hasta bir kişiliktir. Bir ailesi olmasına rağmen karısı ve çocuklarıyla ilgilenmez. Mümtaz'ın Nuran'la aşk yaşadığını bildiği hâlde Nuran'a mektup yazar. Mümtaz'ın evinde intihar eder. Böylece Nuran'la Mümtaz'ın evlenmesini engellemiş olur.

Suat, okuyan, fakat okudukları kendisine rahat vermeyen bir insandır (H: 90). Maziye bağlılığı yoktur. *“Bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzulî...”* (H: 91) diye düşünür. Nuran, Mümtaz ve İhsan'a haz veren klasik musiki onda bir etki uyandırmaz. Ferahfeza söylenirken meclise katılan Suat, Dede Efendi'nin bestesinde içindeki isyanı yok edecek bir şey bulamaz. Mümtaz da bu durumun farkındadır.

“Fakat biraz sonra – sanki aradığı şeyi bulamamış, sanki musıkînin uzattığı kadehlerin hepsi boşmuş, neyin ve Tefvik Beyin sesinin beraberce yokladıkları iklimler sadece aldatıcı bir serapmış gibi başını isyanla kaldırdı. Mümtaz bir an için onun gözlerinde çok keskin bir hor görme ve isyanın, hattâ hiddetin parladığını gördü.” (H: 273)

Suat, kendisini gündelik işlerin yeknesaklığına kaptırmış, hayatı ve insanın kaderini sorgulamayan insanlardan ayrı tutar. Anlaşılmamak toplumun benimsediği normları reddeden insanların kaderidir.

“Düşünmüyorlar ki ben gara erken gelmiş bir insanım; tabiatıyla hayatım büfenin önünde geçecek... Başka ne yapabilirim sanıyorsunuz? Sizin gibi evimde, gündelik işlerimin arasında değilim ki” (H: 281)

Mümtaz'ın bildiği hâlde neden Nuran'a mektup yazdığı sorusuna karşılık benzer cevabı verir. Eylemlerinin yol açacağı sonuçlar üzerinde durmaz.

“ Sen, garip ve münasebetsizin bazen bizi nasıl istilâ ettiğini anlamazsın. Belki hiç anlamayacaksın. Çünkü hareketlerinin üzerinde ısrar eden, onların behemehal bir devamı ve neticesi olmasını isteyen takımdansın... Onun için her şeyde bir mantık görmektesin!” (H: 297)

Suat, Allah’ın kuluna verdiği hürriyeti kabul etmez. İnsanın bütün eylemlerinde hür olduğu bilincindedir. “Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah’ı kendimde öldürdüm” (H: 295). Hiçbir değere inanmayan Suat, mesuliyet duygusundan da yoksundur:

“Herkes beni azarlıyor, huyumu tenkit ediyor. Kimi hastalığımı söylüyor, kimi evliliğimden bahsediyor. Halbuki ikisi de lüzumsuz. (...) Herkes bana bir şey hatırlatıyor. Karım, arkadaşlarım, akrabalar, herkes. Düşünmüyorlar ki ben mesuliyet hissiyle doğmuş değilim. “ (H: 284-285)

Suat, mustarip bir karakterdir; azap içinde yaşamaktadır. Allah’a inanmasa ve eylemlerinde serbest olduğunu düşünse de kader yani ölüm, hayatın karşısında bir realite olarak durmaktadır. Bu yazgıyı değiştiremeyeceğini, bunda hür olmadığını bütün varoluşçular gibi bilir. Bu durum, güçsüzlüğe neden olur ve hayatı da anlamsızlaştırır. Fakat hürriyetini ölüm hâlinde de ispat edebileceği intihar bir seçenektir. Pasif direnişini intiharıyla doruğa çıkarmış olur.

Suat, Albert Camus’nun *Sisyphos*’u gibi kaderini bilir ve hayatın saçmalığına inanır. Camus’nun Yunan mitolojisindeki kahramanı Sisyphos, bir kayayı hiç durmadan dağın tepesine çıkarmaya çalışır; fakat her defasında yuvarlanan taşla birlikte yeniden işe koyulmak zorunda kalır. Yani hayatın saçmalığını, anlamsızlığını ve sonluluğunu bilmesine rağmen ona boyun eğmek istemez.

Tanpınar, kendisiyle yapılan bir mülakatta Suat’ın niçin intihar ettiği şeklindeki soruya şu cevabı verir:

“Allah’ı bulamadığı için. Suad benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini gerektiği gibi kontrol edemediği için bedbahttır. Fakat Suad kendi hikâyesini anlatacaktır. Mümtaz’a bıraktığı mektupta bunu söyleyecek. Onu ayrı neşredeceğim. Okuyucu burada Huzur’un meselelerini daha vâzih şekilde bulacaktır.”<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.205.



Tanpınar, devrinin bir yazarı olarak insanlığın yaşadığı felsefî, psikolojik, siyasî bunalımların ve bu durumun insanlarda yarattığı yıkımın farkındadır. Bunu Mümtaz karakterinde olduğu gibi Suat'ta da görmek mümkündür. Tanpınar, yukarıdaki konuşmada Suat'ın mektubunu yayımlayacağını ifade etmiş; fakat yayımlamamıştır.

### 3.1.3. Modernistler:

#### 3.1.3.1. İhsan:

Mümtaz'ın hayata ve topluma yabancılaşmasında direnç noktalarından biri de İhsan'dır. Mümtaz'ın yetişmesine ve kültürel birikimine İhsan'ın katkısı çok olur. Yine mazi, kültür, medeniyet, insan, cemiyet ve iktisat konularında yaptığı tespitler Mümtaz için ufuk açıcudur. *Huzuru* aradığı romanda, “*hem gerçek hem de sembolik anlamda yetim olan Mümtaz'ın tek talihi, böyle yüce ruhlu bir insanın müridi olmasından ileri gelmektedir.*”<sup>160</sup> İhsan'a göre hayat kendi yaratıcılığı içerisinde ikiliği aşar; ancak bunun için iş hayatına açılmak, üretim faaliyetlerine yönelmek ve halkın refah seviyesini yükseltmek gerekir (H: 246). Artan refahla beraber yeni insan ortaya çıkacaktır.

“Biz her şeyi irademizle yapacağız. Evvelâ şartlarımızı tanıyacağız. Sonra işlerimizi sıralayacağız. Yavaş yavaş cihan piyasasına çıkmağa başlayacağız. Kendi piyasamızı kendi istihsalimize açacağız. Aileyi, evi şehri ve köyü tekrar kuracağız... Bunları yaparken insanı da yapmış olacağız. Şimdiye kadar insanla yapıcı olarak meşgul olmadık, bir yığın inkılâbın peşinde idik. İçimizde kendimize karşı bir hareket hürriyetini elde etmeğe çalışıyorduk. Bu zaruretten şimdi daha büyük ve esaslı zaruretlere uyanmamız lâzım. Her zaman daha düzeltilmez ki... Şimdi o düzlüğe bir bina kurmamız lâzım. Bu bina ne olacak? Yeni Türk insanının ölçülerini kim biliyor? Yalnız bir şeyi biliyoruz. O da birtakım köklere dayanmak zarureti. Tarihimize bütünlüğünü iade etmek zarureti. Bunu yapmazsak ikiliğin önüne geçemeyiz.” (H: 250)

İhsan, yeni hayatın oluşmasında maziye önem verir. Bu, ikiliğin önüne geçmek için şarttır. “*O, kendisinden gelmemiz lâzım gelen bir şeydir*” (H: 251). Mümtaz da İhsan gibi yeni hayattan söz eder. İnsanlara yeni hayat şekillerini hazırlamadan onlara hayata tahammül etme gücünü veren eskilerini bozmanın bir işe yaramayacağını düşünür (H: 190). Bu bağlamda maziye, kurulacak olan hayatta hareket noktası olarak görür. Bu, geleneğin modernist bir şekilde değerlendirilmesidir.

---

<sup>160</sup> Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yay., İstanbul 2007, s.101.

“Tanpınar geleneği modernist bir doğrultuda düşünür ve Batılılaşma siyasetinin yanında yer alır. (...) Onu, Türk muhafazakârlığının sentezci üstadları ile karıştırmamalı: Tanpınar eski olana yaşadığı dönemde, kurulmakta olan “Yeni” nin ihtiyaçları açısından da bakar. Hazır sunulacak bir sentezcilikten özellikle kaçınarak, oluşacak “yeni hayat” içinde uzağı görmek ister mümkün olduğu kadar.”<sup>161</sup>

Tanpınar, birçok yazısında yeni hayat şekilleri yaratmaktan söz eder. Dolayısıyla realiteyi unutmaz. Ona göre Batı’ya da Doğu’ya da ayrı kaynaklar gözüyle bakıp hayatın realitesi içinde bir terkibe varmak şarttır. İhsan, “*Halbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye. Bu ancak kendi şartları içinde yürümesiyle kabildir.*” (H: 247) der.

“Bizim için asıl yapılması lâzım gelen, memlekette yeni hayat şekilleri yaratmaktır. Biz Şark’a ve Garb’a ancak birbirinden ayrı iki kaynağımız gibi bakabiliriz. Her ikisi de bizde ve geniş bir şekilde vardır; yani realitelerimizin içindedirler. Fakat onların mevcudiyeti kendi başlarına bir değer olamaz ve sadece böyle olması, bizi, kendi hayatımızda, kendimiz için kendimize mahsus bir hayatı, geniş ve şümüllü bir terkibi yaratmağa davet eder. İçimizdeki kaynaşma ve karşılaşmanın verimli olması için bu hayatı, bu terkibi doğurması şarttır. Bu da asıl üçüncü kaynağa “memleketin realitesi” ne varmakla kabildir.”<sup>162</sup>

İhsan, halka ve hayata açılmaktan söz ederken ferdî şahsiyeti yok saymaz. “*Fert, fert olarak kalmalı, fakat bütün hayatla kendisini doldurmasını bilmeliydi*” (H: 254).

Üretim ve iş konularında İhsan’ın düşüncelerini Tanpınar da taşır. Ona göre hayatımızdaki bütün aksaklıklar üretimin olmayışından kaynaklanmaktadır. Bunun için bir çalışma programına ihtiyaç olduğunu belirtir.<sup>163</sup> Mehmet Kaplan’a yazdığı mektupta da “*Bizi ancak çalışma şeklimiz değiştirebilir. Türkiye sanayileşecek ve aklileşecek. Yeni köy, yeni ev, yeni iş şekli, yeni insan.*”<sup>164</sup> der.

İhsan, insanın saadetinin ancak Tanrı’nın varlığını kabulle ve kendisini asıl varlığın bir parçası telakki etmesiyle mümkün olacağına inanır (H: 289). Dolayısıyla insanoğlu, mesuliyet duygusuna sahiptir. Mesuliyet duygusuna sahip olan insan ıstıraplarıyla yaşamamasını bilmelidir (H: 290). “*İnsan talihinin mahpusudur. Ve bu*

---

<sup>161</sup> Mehmet Aydın, “**Kayıp Zamanın İzinde**” Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu Batı Yay., İstanbul 2010, s. 43.

<sup>162</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.42-43.

<sup>163</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.76.

<sup>164</sup> Zeynep Kerman, **Tanpınar’ın Mektupları**, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.240.

*talihin karşısında imandan ve bilhassa ıstıraba katlanmaktan başka silâhı yoktur”* (H: 291).

Sonuç olarak İhsan, geleneğe yeninin ihtiyaçları açısından bakar. Bu anlamda mazi karşısındaki tavrı olumlu bir yabancılaşmadır. Ölü kökler atılacak ve hayatın yaratıcılığı içerisinde devamlılık sağlanacaktır.

### **3.1.4. Geleneksel Kişiler:**

*Mahur Beste*'de Tanpınar, Tanzimat'ın ilmiye sınıfından üç kişiye yer verir: İsmail Molla, Ata Molla, Sabri Hoca. İmparatorluğun çöküş devrini yaşayan bu üç kişinin ortak özelliği, II. Abdülhamit idaresine yabancılaşmış ilmiye sınıfından tipler olmalarıdır. İçinden çıktıkları zümrenin modernleşme karşısındaki bakışını eleştiren bu kişilerin ortak görüşü, ilmiye sınıfının artık eski gücünü kaybetmesi dolayısıyla ortaya çıkan kamu hayatındaki geleneksel değerlerin yarattığı boşluğun yol açtığı bunalımdır.<sup>165</sup>

#### **3.1.4.1. İsmail Molla:**

II. Abdülhamit'in şüpheliler listesine giren İsmail Molla, saraydan ve her türlü ikbal endişesinden uzak bir hayat sürdürür. Bu kayıtsızlığı sebebiyle Abdülhamit tarafından kendisine Mekke kadılığı verilerek İstanbul'dan uzaklaştırılır. Beş yıl sonra yine sarayın emriyle eski görevine döner. Rahatına düşkün, zevk ehli ve kültürlü bir insandır. Güvenilir, ne yaptığını bilen, ölçülü biridir. Bu özellikleriyle oğlu Behçet Bey'in tam tersi bir kişiliğe sahiptir. Geliniyle birlikte mehtap sefalarına ve saz âlemlerine iştirak eder. Musikiyi dinlemekten ve söylemekten zevk alır. Ona göre ıstıraplı bir hayatın ve ölümün karşısında asıl olan *“derin bir şekilde yaşamak ve kendi kendisini gerçekleştirmek, ölümlü hayata şahsî bir çeşni vermektir(r)”* (MB: 61).

İsmail Molla, Sabri Hoca ile münakaşalarında kültür ve medeniyet üzerine görüşler öne sürer. Bu görüşleriyle İsmail Molla, Tanpınar'ın sözcüsü gibidir. Diğer taraftan İhsan'ın hayata ve kültüre yüklediği anlamla İsmail Molla'nın hikeler örtüşür. İsmail Molla, Sabri Hoca'nın Şark medeniyetinin yaratıcı tarafının öldüğü görüşüne

---

<sup>165</sup> Ekrem Işın, “Osmanlı İlmîye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008, s.581.

katılmaz. Halka ve onun her şeye kendi şahsiyetinden vuracağı yaratıcı gücüne inanır. Molla'ya göre *“ne kadar değişirsek değişelim, yapacağımız her yeni şeyde bu memleketin kendisinden bir damga olacaktır. Onu doğuracak olan bu anadır”* (MB: 94). Bu yüzden Şark veya Garp mühim değildir; önemli olan hayatın kendisidir. *“Asıl yaşaması lâzım gelen ölmez. O bizim hayatımızdır, o değişir. Değiştikçe de yaratır”* (MB: 94). İsmail Molla'ya göre mesele, *“yaratıcılık nehrinin yolunu”* açmaktır (MB: 95). Bunun için de II. Abdülhamit'e karşı olan Jön Türklerin mücadelesini Sabri Hoca gibi küçümsemez. Sabri Hoca'nın aksine İsmail Molla, iyimser ve makuldür.

#### **3.1.4.2. Ata Molla:**

Ata Molla, İsmail Molla'nın tam tersi bir mizaca sahiptir. İsmail Molla'nın medreseden arkadaşı ve aynı zamanda dünürü olan Ata Molla, *“yaratılıştan dolapçı, esrarlı ve zalim”*dir (MB: 39). Muvazeneden mahrum ve sebatsız kişiliği yüzünden *“o kadar yüz suyu dökerek kazandığı rütbe ve mevkilerde hoşlanılmayan ve her an yol gösterilmekten korkan bir misafir gibi yaşa(r)”* (MB: 39). Yüksek bir mevki beklediği sırada Abdülhamit'in huzurunda İsmail Molla'yı hükümdarın atalarından birine benzeterek methederken yermesi, Ata Molla'nın bir daha saraya çağrılmamasına sebep olur (MB: 47). Geçimsiz, kıskanç ve dedikodudan hoşlanan bir kişi olması yüzünden devrin en az emniyet edilen insanlarından biri olur (MB: 39). Yaptıkları gözde evliliklerle ikbal merdivenlerinden çıkan ve devlet hazinesiyile zenginleşen büyüklerinin mirasını hayalî teşebbüsler uğruna tüketir; fakat gösterişli hayatından da vazgeçmez (MB: 40). Abdülhamit idaresinde yeterli ihsanların olmayışından ötürü öfkelenen Ata Molla, *“kafası yeni olan hiçbir fikre açılmadan”* devrin aleyhine geçer (MB: 41). Devrine olan düşmanlığı, geçmiş zaman hasretine dönüşür. Ulemanın devlete hâkim olduğu, hükümdarları tahttan indirdiği zamanlar aklına geldikçe kendisini gülünç ve manasız bulur (MB: 42).

#### **3.1.4.3. Sabri Hoca:**

Sabri Hoca, medreseye devam ederken aynı zamanda devrin vezirlerinden Şirvanizade Rüştü Paşa'ya intisap eder; Mithat Paşa'nın yanında yer alır. Bu esnada toplumsal hareketlerin içinde yer alır. Sabri Hoca, medreseli, fakat ihtilalci bir fikre sahip, *“bir ayağı dışarıda, biri içerde, kafası gündelik politikanın dedikodusuyla dolu adam”*dır (MB: 74). Hadiselerin ve hareketlerin birbirini takip ettiği bir devrin

insandır. Katıldığı hareketler içerisinde en dikkat çeken, Ali Suavi'nin içinde olduğu II. Abdülhamit'i tahttan indirme olayıdır. Avrupa'yı ve Anadolu'yu dolaşır, Zonguldak'a sürgüne gönderilir. Kendisini unutturmasını başaran bir insandır. Kocasından tarafından terk edilen bir anneden şefkat görmeden büyür. Bu yüzden insanları sevmez. Babasının yeni ailesinin refah içerisindeki hayatıyla ıstırap içerisinde geçen annesinin hayatını karşılaştığında, medreseden öğrendiği adalet fikrinin artık acıyı çeken ve onun müsebbibi olan arasındaki teza da çare olamadığını düşünür. Bu durum içinde bir ihtilal koparsa bile yeterince hür değildir. Kararsızlık ve çaresizlik onu karamsarlığa sevk eder.

“Kafasında birdenbire kopan ihtilâlin istediği kadar hür değildi. Engine, geniş ve kurtarıcı düşünceye, onun aydınlığındaki savaşa açılacağı yerde, birbirine çok yakın birtakım iskelelere benzeyen birkaç kelimenin üzerinde takılıp kaldı. (...) Hakikatte bir türlü atlayamadığı bir eşğin üstünde kararsız ve biçare, ne geriye, ne ileriye kıvıldamadan kalmıştı. Bunu anladığı zaman bu kelimeleri de bıraktı. Daha ziyade nefsi karşısında sarıh olmayanları bekleyen koyu bir bedbinliğe düştü.” (MB: 82)

Avrupa'da Jön Türklerle tanışır, İstanbul'a dönünce de onlarla temasını kesmez. Ne var ki Sabri Hoca'ya göre Kanun-i Esasî'nin, meşrutiyetin ilanı, Jön Türklerin iktidara geçmesi, zihniyet değişmediği sürece bir anlam ifade etmez. Gecikmişlik duygusu içindedir. Oldukça radikal görüşlere sahip olan Sabri Hoca'ya göre kurtuluşun tek çaresi, Şark zihniyetinin hayatımızdan tamamen çekilmesidir.

“Bir zihniyet ya tam değişir, ya değişmez; gerisi dışta kalır. Şark içimizde son sözünü söylemedikçe kurtuluş yoktur. Saraydan köylü kulübesine kadar, şark son sözünü söylemedikçe hür olamayız, yaşadığımız zamana sahip olamayız. Bir medeniyet günün efendisi olmalıdır. Biz artıkla yaşıyoruz.” (MB: 88)

### **3.1.5. Sembol Olarak Çizilen Kişiler:**

#### **3.1.5.1. Nuran:**

Mümtaz'ın hayatına tesir eden en önemli hadise Nuran'a olan aşkıdır. Nuran'ın kendisinden ayrıldıktan sonra bile hatırasını unutamayışı bunun göstergesidir. Bir kere Nuran, güzeldir, İstanbulludur, Boğaz'da yetişmiştir, Türkçeyi güzel konuşur. Bu özellikler Mümtaz için kadın güzelliğinin şartlarıdır (H: 75). Nuran'a bağlılığını arttıran özelliklerinden biri, belki en önemlisi onun klasik müzikten hoşlanması, musiki zevkine

sahip olmasıdır. Anne tarafından Bektaşî, baba tarafından Mevlevî olan Nuran (H: 118) eski musikiyi hem sever hem söyler. Halk türkülerini ve oyunlarını da bilir. Nuran'la tanıştıktan sonra *“Mümtaz yavaş yavaş Nuran'ın başının etrafına sevdiği ve özlediği şeyleri topladıkça kendisini kuvvetlerine daha sahip bulu(r)”* (H: 167). Birlikte Boğaz'ı gezerler, İstanbul'un tarihî mekânlarını dolaşırlar, musiki dinlerler. *“Nuran onun elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsi masalın çekirdeği”* olur (H: 178). Nuran'la tanışınca eski musikimizde *“insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini bul(ur)”* (H: 168). Diğer taraftan tabiat da bu aşka bir çerçevedir. Sevilen kadın, Boğaz ve eski musiki Mümtaz'da ayrılmaz bir bütün oluşturur. Bir yanda mekân diğer yandan musikinin katkısıyla Nuran, *“bütün eski, güzel ve asıl şeylerin fâni varlığında hayata döndüğü, yaşadığı esrarlı mahlûk, zamanı kendi nefsinde ve benliğinde yenmiş mucizeli mevcut oluyor, onda sanatının ve iç âleminin nizamını buluyordu“* (H: 207). Bu aşk, hem sanatının hem de iç âleminin nizamının anahtarıdır. Nuran'la mutluluğu ölüm karşısında cesaretini arttırır. Nuran'a *“Ben trajedinin kendisini seviyorum. Asıl büyüklük ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesarete.”* der (H: 94). *“Mümtaz'ın bütün ruhu ile özlediği şey, topyekûn varlığı içine alan bir bütünlüğe kavuşmaktır; saadet anlarında ve eski Türk musikisini dinlerken bu birliğe yaklaştığını hisseder.”*<sup>166</sup> Mümtaz, sevilen kadının hüviyetinde maziyi, musikiyi ve tabiatı birleştirir; bir rüya hâlini yaşar. Artık dış dünyada gördüğü gerçek, gerçek değil kendi sûretidir:

“Dış dünyanın öznenin bakışına cevap vermesi, içselliği uyarması ancak rüyada, hayal şehir İstanbul'da, zihnin yeniden kurduğu bir tarihte mümkündür. Geçmiş, susan taş, duygusuz madde, eski ve bırakılmış şeyler, eski çehreler, hepsi rüyanın dilinden başka bir dille konuşabilir, kendi gözleriyle de bakabilirlerdi. Ama rüyadan söz ediyoruz şimdi: Orada dış dünya, orada dışarısı yoktur; dışarısı, rüya görenin geçmişini aydınlatan simgelere, terimlere dönüşmüştür çoktan. Orada dışarısı bir aynadır; aynada görülen, bakanın kendi yüzüdür.”<sup>167</sup>

Mümtaz'ın Nuran'ın varlığıyla kurduğu âlem, yekpare zaman kendisini terk edişiyile yıkılır. Bu, *“ her şeyi kendine yabancı bulan, kendisini sonsuz bir gurbette duyan insanın, belkemiği yalnızlıktan ürperen, kadınsız erkeğin dünyası. Bir yığın iç parçalayıcı yokluktan ibaret bir dünya”* dır (H: 70).

<sup>166</sup> Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**, Dergâh Yay., İstanbul 1997, s.373.

<sup>167</sup> Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul 2005, s.17-18.

Dış dünya, öznenin bakışına cevap veremez artık. “*Kültürün çerçevesi*”<sup>168</sup> olan doğa yoktur ortada. “*Kültür geriye çekildiğinde, bütünlük ve “saadet hülyaları” geriye çekildiğinde ne görür orada? Varlık değildir artık görünen, “yosun bakışlı uçurum”dur, ölüm, yalnızlık ve boşluktur.*”<sup>169</sup> Nesnel zamana geri dönülür, rüya sona erer.

Nuran, Mümtaz’la birlikteyken anne sorumluluğuyla aşkı arasında çatışma yaşar. Diğer taraftan talihinin büyük annesi gibi olmasını istemez. Aile yadigarı olan *Mahur Beste*’nin Mümtaz kadar Nuran’ın da talihi üzerinde etkisi vardır.

### 3.1.5.2. Leylâ:

Leylâ, tıpkı Mümtaz’ın Nuran’ı gibi Selim’in her şeyi kendisinde topladığı bir merkezdir. Leyla, Boğaz’dır, muhayyiledeki eski İstanbul’dur. (AK: 25). “*Kendi kendime yetiyordum. Leylâ bana yetiyordu. O benim sonsuz imparatorluğumdu... Onunla meşguldüm, güzelliğini bir gökyüzü gibi sayıyordum*” (AK: 158).

Selim için Leylâ her şeydir; fakat Leylâ, Selim için her şey olmak istemez. Bu sahip olma arzusu; kıskançlıklar, şüpheler ve vehimleri beraberinde getirir. Sonuç, yine ayrılık olur. Sevilen kadın, hürriyetini ister: “*Aşk her şey değildir, Selim. Huzur ve hürriyet de lâzım. Her şeyden evvel hürriyet lâzım*” (AK: 46). Katıldığı kokteylde de Leylâ’yı Refik’ten, Suat’tan, genç bir delikanlıdan, ölmüş olan Nuri’den kıskanır ve şüphelenir. Özellikle Refik’in Leylâ’nın çocukluğuna dair anlattıkları, kendisine Leylâ’ya hiç sahip olamadığını düşündürür. Büyük bir yalnızlık duygusu içine girer, hiciv oklarını kendisine çevirir:

“Korkunç bir yalnızlık hissi içinde, yorgun ve perişandı. Refik birkaç cümle ile ona hakiki servetini göstermişti. Leylâ’nın çocukluğuna sahipti. (...) Bütün bunların yanında ben neyim? Biçare bir yavaşma, bir zavallı... Bir yığın anlaşmazlık...” (AK: 227)

Leylâ’ya göre Selim, bir “*ıstırap makinesi*”dir (AK: 218); “*kendi kendinin hapsettiği adamdır*” (AK: 150). “*Daima mazlum, daima şüphede... Ve daima*

<sup>168</sup> Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.23.

<sup>169</sup> Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.25.

*mahpus*”tur (AK: 150). Bu sebeple Selim’i bırakıp dışa dönük, irade sahibi Refik’i tercih eder.

### 3.1.5.3. Şeyh Galip:

Modernist romanın önemli isimlerinden Marcel Proust’u en beğendiği yazar olarak niteleyen Tanpınar, *Huzur* romanında Marcel Proust gibi geçmiş zamanın peşindedir. Fakat Marcel Proust, kendi anılarının peşindeyken Tanpınar, özellikle musiki eşliğinde geçmişin kültür birikiminin ve zamana hükmetmeyi başarmış şahsiyetlerin peşindedir. Bu şahsiyetlerden biri de Şeyh Galip’tir. Mümtaz, Şeyh Galip’i konu alan bir roman yazmaktadır. *Huzur*’da bu romanın yazılış hikâyesini de takip ederiz. Mümtaz’ın Nuran’la yaşadığı aşk macerası ve bu aşkta hissettikleri, tam da Şeyh Galip romanında yazmayı denediği şeydir. Mümtaz, Nuran’a gezdiği tarihî mekânlarda eski zaman güzellerinin giydiği elbiseler giydirirken kendisi de bir Şeyh Galip veya Dede Efendi olur. Dolayısıyla Mümtaz’ın reel hayata yabancılaşmasına, çekilme ve kaçış davranışı içerisine girmesine bu kişiler hizmet eder. Ona göre büyük işler yapmak, tarih sayfalarında adını duyurmak da gerekli değildir. İnsan kesif yaşasın yeter. Nuran’a şöyle der:

“Herkes bir şey yapmağa mecbur. Herkesin bir talihi var. Ne bileyim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamağı seviyorum. Yani sanatı seviyorum. Belki o bizi ölümün en iyi, en rahatça kabul edebileceğimiz çehreleriyle karşılaştırıyor. Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazen bir sanat eseri kadar güzel olabiliyor. Onu bulduğum zaman...” (H: 124)

Bu sözler üzerine Nuran’ın merakını “*Meselâ Şeyh Galip*” diyerek giderir (H: 124). Dede Efendi de Şeyh Galip gibidir. Mümtaz’a göre onlar sıradan hayatları içinde “*nefsine sadık olarak yaşamanın sırrını bulmuşlar*” dır (H: 125). Tanrı’nın birliğini idrak ile hayat ve ölüm arasındaki trajik durumu yenmişlerdir. Tarihî mekânlarda dolaşırken Şeyh Galip konulu romandan bahsederler. Nuran, Mümtaz’ı bu romanı yazması konusunda sıkıştırır. Nuran, romanın müsveddelerini okur. Mümtaz, Hatice Sultan ve Beyhan Sultan’ın portrelerini Nuran’dan mülhem çizer (H: 169). Böylece onların aşkları, her şeyi kendisinde toplayan bir hüviyet kazanır. “*Şeyh Galib, aşkta oluşu Hüsn ü Aşk’ta gösterir; Mümtaz ise Şeyh Galib hakkında yazmakta olduğu bir*



*kitap aracılığıyla Nuran'da yaşar.*”<sup>170</sup> Artık ölüm bile bütünlüğe ulaşan Mümtaz için munis bir yüze sahiptir. Nuran'dan ayrılan Mümtaz'a İhsan, romanı sorar. Mümtaz, üç haftadır uğraştığını, ancak bir sayfa bile yazamadığını söyler (H: 332).

Bu açıdan bakıldığında *Huzur*, birçok modern roman gibi yazılmaya çalışılan; fakat bitirilemeyen bir romanın yazılış hikâyesidir de. Nuran ile Mümtaz'ın ayrılmaları bu romanın yazılışını sekteye uğratar. Okuyucu, asıl anlatı gibi bu anlatının da sonunu bilemez.

#### **3.1.5.4. Alaiyeli Ahmet:**

Alaiyeli Ahmet, karısının kendisine ihanet ettiğini ve kötü yola düştüğünü öğrenince birliğinden kaçır ve dağa çıkar. Bir gün çarşıda karısına rastlar, dönüp kaçmaya çalışır. Fakat karısı peşini bırakmaz. Kocasına ölüm haberi geldiğini, kendisini aldattıklarını, yaşadığı hayattan iğrenmesine rağmen katlanmaya çalıştığını, ancak kendisini görünce artık yaşamasının mümkün olmadığını söyleyerek kendisini öldürmesini ister. Alaiyeli Ahmet, karısının istediğini yapar; insan eli değmemesi için derince bir mezara koyar ve teslim olur. Karısının mezarını söylemez, bir müddet sonra idam edilir. Cemal, M. de onunla dostluk kurmuş, cezaevinde söylediği türkülerini dinlemiş, idamına şahit olmuştur (SD: 195-199). Cemal, Alaiyeli Ahmet'in hikâyesinden çok etkilenir. O, hayatı sevmiş ve onun üstüne çıkmıştır.

“Kendisini her gün birkaç defa öldüren hayata, (...) sevgiyle, gördüğünü kendi seviyesine çıkartarak bakıyor. Çünkü hayat dediğimiz şey Alâiyeli Ahmet'in sadık köpeğidir, hâlâ üstüne bindiği kır attır, sevdiği kadındır, nefes aldıkça türküsünü söylediği ıssız dağlardır.” (SD: 259).

Cemal'e göre ölen Alaiyeli Ahmet'in yerinde şimdi Anadolu'da savaşanlar vardır. Onlar gibi olmak ister; fakat bunun gerçekleşmesi zor bir durum olduğunu bilir. Parçalanmış benliğin onarılması, üzerindeki bakışlardan ve hayata yabancılaşmamak için mazinin sıkletinden kurtulması gerekir.

“Fakat onlara gitmem için sadece, aradaki dağları, denizleri aşmak kâfi mi? İçimden de bir şeyleri aşmam lâzım. Kendimden sıyrılmam lâzım. Onlar gibi açlığın ve

---

<sup>170</sup> Mehmet Can Doğan, “Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008, s.561.

çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lâzım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lâzım.

Biliyorum ki gidemeyeceğim, çünkü ben hayata çok yaldızlı bir mazi aynasından bakıyorum ve bir zaman başka aynalardan da bakmak istedim. Sabiha'nın gözlerinde onu seyrettim. Alâiyeli Ahmet'in türkülerinde onu dinledim." (SD: 261)

### 3.1.5.5. Muvakkit Nuri Efendi:

Muvakkit Nuri Efendi, *"iyilik yapmak için yaratılmış"*tır ve *"bir meslek adamından ziyade, işin zevkinde bir keyif ehli gibi çalışır"* (SAE: 31). *"Nuri Efendi'de saat sevgisi bir nevi ahlâktı(r)"* ve saatlerle tedavi edilecek bir hasta gibi konuşur (SAE: 32). Saatçiliği seven, işini zevkle yapan Nuri Efendi'nin, saatlerle ilgili Hayri İrdal'ın zihninde yer eden önemli sözleri vardır:

"İnsan saatin arkasını bırakmamalıdır. Nasıl ki, Allah insanı bırakırsa her şey mahvolur." (SAE: 31)

"Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!" (SAE: 31).

"Maden kendiliğinden ayar kabul etmez. İnsan da böyledir. Salâh, iyilik, Hakk'ın bize lutufla bakışı sayesinde olur. Saat de böyledir." (SAE: 32)

"Ayar saniyenin peşinde koşmaktır." (SAE: 35)

Nuri Efendi, tamir ettiği saatin ardından Hayri İrdal'a *"Hele bir zamanına sahip ol... Ondan sonrasına Allah kerimdir!.."* der (SAE: 32). İrdal'a göre o, *"bir yandan yarı ölü bir saati diriltmiş olu(r), öbür yandan da bir insana yaşadığının şuurunu, zamanını hediye ed(er)"* (SAE: 32). Hayri İrdal'a fazla iş vermediği gibi işin aceleye getirilmesine de razı olmaz. *"O zamanın sahibiydi. Ona istediği gibi tasarruf eder"* (SAE: 35). Saatin felsefesini yapan, zaman şuuruna ve yaşadığı zamana sahip olan Nuri Efendi, aynı zamanda bozuk saatlerle cemiyet hayatı arasında da ilişki kurar:

"Çünkü bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu. Bu cinsten bir saati eline alıp da evirip çevirirken "Ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız!" derdi." (SAE: 32)

Cemaat toplumunu oluşturan, Hayri İrdal'ın çocukluk yıllarında tanıdığı ve tesirlerinden kurtulamadığı Muvakkit Nuri Efendi, Seyit Lütfullah, Abdüsselam Bey gibi şahsiyetlerin yaşadığı zaman, atmış yaşında hatıralarını yazan Hayri İrdal için mazide kalmış bir zamandır. Fakat, geleneksel hayat tarzı içinde yaşamış olan cemaat, en azından zamanına sahiptir.

“Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur. Hattâ sonraları Muvakkit Nuri Efendiden öğrendiğime göre Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi daima Müslümanlar ve onlar içinde en dindarı olan memleketimiz halkı imiş. Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah’ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi.” (SAE: 24)

Muvakkit Nuri Efendi, romanda okura bu cemaat toplumu içerisinde ideal insan olarak sunulur.

“SAE’de zaman ve saat metaforu bireyin inanç ölümlülüğü arasında kurulan bir köprü, ruhanî bir ahenk olarak işleniyor. Fakat bu cemaat toplumu, nostaljik altın çağı olarak Hayri İrdal’ın çocukluk anılarında kalmıştır. Modernite bu ahengi bozar. Hayri İrdal, Halit Ayarç ile tanışmadan önce, modern hayat içinde yeni bir kimlik ve iş ahlâkı edinmeden önce, çocukluğundaki cemaat yaşamında, bir filozof gibi konuşabilen saat tamircisi Muvakkit Nuri Efendi’nin yanında çıraklık yaptığı dönemde, zaman derin bir ahenk içinde yaşıyordu.”<sup>171</sup>

Cemiyetin içerisinde hayattan tamamen kopmuş, hayatın dışında yaşayan insanlar da vardır ve romanda bunlar sayıca çoktur. Dolayısıyla Muvakkit Nuri Efendi ve onun temsil ettiği zamanına sahip insanlar, aslında geleneksel hayatın içerisinde bir ada gibi durur. Zira Muvakkit Nuri Efendi de her biri ayrı fabrikalardan, işçiliklerden gelen bozuk saatlerin parçaları ile medeniyet ikiliğini yaşadığımız cemiyet hayatı arasında ilişki kurar. Bu bağlamda cemiyet hayatındaki yabancılaşmanın farkındadır. Bununla birlikte moderne eklemlenebilecek düşünce ve anlayışa tek sahip olan kişi Muvakkit Nuri Efendi’dir.

### **3.1.5.6. Ahmet:**

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında abes hayatın dışında olan ve yabancılaşmayan kişi Hayri İrdal’ın oğludur. Babasına hiç benzemeyen ve onu beğenmeyen Ahmet, devlet imkânlarıyla tıbbiyeyi bitirir. Hayri İrdal’ın Amerika’da tahsiline devam etmesi şeklindeki teklifini reddedip Anadolu’ya gider (SAE: 52). Oğlunun kendisine sırt çevirmesine Hayri İrdal kızmaz. “Hiç dargınlığım yoktu. Biliyordum ki bana benzememesi tek kurtuluş çaresidir, ve buna razı oluyordum” (SAE: 355).

---

<sup>171</sup> Mehmet Aydın, *Kayıp Zamanın İzinde “Ahmet Hamdi Tanpınar”*, Doğu Batı Yay., İstanbul 2010, s.129.

Sonuç olarak abesi ve yabancılaşmayı yaşayan insanların arasında geleneksel hayattan Muvakkit Nuri Efendi, modern hayattan da Ahmet, romanda örnek şahsiyetler olarak karşımıza çıkar. Ahmet, abesin dışında kalarak olumlu anlamda bir yabancılaşma tavrı sergiler.

### 3.1.6. Genel Yabancılaşmanın İçinde Olan Kişiler:

*Sahnenin Dışındakiler*'de Tanpınar, Nasır Paşa'nın konağında Kudret Bey, Sakine Hanım, Ekrem Bey, Ali Kemal, Uncu Hasan Bey, Abdullah Bey gibi kişileri bir araya getirir. Cemal, buradaki insanlara Alaiyeli Ahmet'in hikâyesini anlatır. Fakat bu insanlar, Alaiyeli Ahmet'in sevgisini anlayacak fitrattan yoksundurlar. Anadolu aleyhtarı Ali Kemal, zevk düşkününü ve sadaret ihtirası olan Nasır Paşa, harp zengini Uncu Hasan Bey, kibar muhitlerin adamı Kudret Bey ve ihtiraslarıyla yaşayan diğerleri, Cemal'e göre "*kendi hodbinliklerinde mumyalanmış*" kişiliklerdir (SD: 197).

Bu kişilerin dışında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının kendine yabancılaşmış ve bu yabancılaşmanın bilincinde olmayan kahramanları vardır.

Bu kişilerden biri Seyit Lütfullah'tır. Kayser Andronikos'un hazinesini bularak hazlar âlemindeki Aselban adındaki sevgilisine ulaşmaya çalışır. Kılık kıyafeti pejmürde bir insan olan Seyit Lütfullah, iyi saatte olsunlarla temasa geçmek için harap bir medrese odasında yatıp kalkar. Kendisinde birtakım üstün güçlerin olduğuna çevresindekileri inandırır. Bir eczacı olan Aristidi Efendi, Hayri İrdal'ın babası, Abdüsselam Bey, paraya kavuşma umutlarını Seyit Lütfullah'a bağlarlar. Seyit Lütfullah, kendisini mehdi ilan edince Sinop'a sürgüne gönderilir.

Romanda bir müddet Hayri İrdal'ın yanında kaldığı Abdüsselam Bey, konağında borçlarıyla rahat bir hayatı sürdürmeye çalışır. Evdekilerin kendisini terk etmesi üzerine büyük bir çöküntü yaşar. Akıl sağlığı bozulan Abdüsselam Bey, Hayri İrdal'ın kızına Zahide adını vereceği yerde annesinin adı olan Zehra'yı koyar (SAE: 86). Zehra'yı "*valide*" diye çağırır ve zamanla ona bir anne gibi bağlanır. Bunun dışında her gün servetini Zehra'ya bıraktığını bildiren vasiyetnameler yazar (SAE: 87).

Doktor Ramiz, ciddi bir eğitim almasına rağmen yabancılaşmış bir kişidir. Tahsilini Viyana’da psikanaliz üzerine yapan Doktor Ramiz adlı tıpta çalışır. Psikanalizi bütün dünyayı iyileştirecek bir ilim olarak görür. Kendisine memleketinde yeterli imkân ve mevkinin verilmediğini düşünür (SAE: 99). Hayri İrdal, ne kadar hasta olmadığını iddia etse de eline bütün ilmini tatbik edeceği bir hasta geçtiği için onu bir daha bırakmaz. Doktor Ramiz’e göre “*Psikanaliz çıktığından beri hemen herkes az çok hastadır*” (SAE: 105). *Psikanaliz Cemiyetini* açan Doktor Ramiz, bu cemiyette ancak iki kez konferans verir.

*İspirtizma Cemiyeti* de hayatın dışında yaşayan insanların toplandığı bir yerdir. Halasıyla irtibata geçmek isteyen Matmazel Afroditi, Murat adlı ruhunu çağırın Nevzat Hanım, Sabriye Hanım, Atiye Hanım, Madam Plotkin, bu yalan dünyanın içindeki şahsiyetlerdendir.

Şehzadebaşı’ndaki kahve de “*bir ayakları daima eşikte*” (SAE: 132) yaşayan insanlardan müteşekkildir. Doktor Ramiz, sosyal-psikanaliz açısından bundan daha iyi yer bulamayacağını düşünür (SAE: 130). Hayri İrdal’a “*Hepsi hayallerinde büsbütün başka bir âlemde yaşıyor. Topluluk hâlinde rüya görüyorlar.*” (SAE: 131) der. Kahve, her şeyin tekrar tekrar konuşulduğu bir yerdir. Her ciddi konuşmaya sonunda şaka yoluyla alelade bir hüviyet kazandırılır (SAE: 128). *İspirtizma Cemiyetinde* olduğu gibi kahveden de birtakım insanlar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* içerisinde yer alırlar.

Hayri İrdal’ın yakınlarından karısı Pakize, kızı Zehra, baldızları, halası Zarife Hanım, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* teşkilâtında yer alarak yabancılaşmayı yaşarlar.

Hayatta sevdiği tek şey sinema olan Pakize, seyrettiği filmlerle yaşadığı hayatı birbirine karıştıran, kendisini film artisti zanneden biridir (SAE: 147-148). Bu bağlamda yazar, devrin sinema anlayışını eleştirir. Pakize, bir gazeteciye verdiği mülakatta evlilikleri ve Hayri İrdal hakkında birçok yalan uydurup hakikat diye bilinmesini sağlar. Hayri İrdal’ın iyi bir binici olduğu, güzel yüzdüğü, tenis oynadığı, kadın giyiminden iyi anladığı, musikiyi sevdiği, hatta piyano ve banjo çaldığı, Hollywood’dan film teklifi aldığı şeklinde birçok yalan uydurur (SAE: 273-274). Halit Ayarcı’nın evine gönderdiği banjoyu karısının çalmasında ısrar etmesi üzerine bilmediğini göstermek için şöyle bir

tingırdadır. “*Fakat Pakize'nin yüzüne bakınca büsbütün şaşırđım. Yedi kat göklerde imiş gibi mesuttu. Neredeyse gözünden yaşlar akacaktı*” (SAE: 286).

Yabancılaşmanın bir örneği de Hayri İrdal'ın büyük baldızının musikiden hiç anlamadığı hâlde Halit Ayarcı sayesinde bir gazinoda işe başlamasıdır. Hayri İrdal'ın itirazlarına cevap veren Halit Ayarcı, musiki ve sanat zevkindeki yabancılaşmayı itiraf eder:

“Fakat sanattan, bugünün sanatından anlamıyorsunuz. Evvelâ bu bir kalabalık işidir. (...) Sonra kulağın herkeste ayarı bozuldu. Radyo devrindeyiz. Musikîyi nadir bir şey gibi dinlemiyoruz.” (SAE: 218)

Halit Ayarcı, devamında kimsenin musikiden anlamadığını, makamları birbirinden ayıramayacağını, insanların şarkıları güfteleri için sevdiklerini, klasik musiki anlayışından uzaklaşıldığını ifade eder (SAE: 218).

Hayri İrdal'ın zengin ve cimri halası Zarife Hanım, öldü zannedilerek Hayri İrdal'ın babası tarafından defin işleri yaptırılan, fakat tam gömüleceği esnada dirilen bir kadındır. Kardeşi ve yeğeni Hayri İrdal'ı hiç sevmeyen Zarife Hanım, bu olay üzerine servetini tüketmeye karar verir. Halit Ayarcı'nın marifetiyle kendisine *Saat Sevenler Cemiyeti* başkanlığı teklif edilir. Zarife Hanım, evinde düzenlediği kokteylde başka bir saati misafirlere *Mübarek* diye tanıtır. Yeğeniyle övünen, kardeşini rahmetle anan (SAE: 290), birçok uluslararası kongreye de katılan (SAE: 343) Zarife Hanım, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* aktif bir ferdi olarak yabancılaşmaktan kurtulamaz.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* Hayri İrdal'dan sonra en önemli kahramanı olan Halit Ayarcı, genel yabancılaşmayı en açık biçimde yaşayan biridir. Romanda modern hayatı temsil eder. Modern hayatın çalışma düzenine tamamiyle ayak uydurmuş biridir. Pratik düşünür, faydacıdır. Onun için modern hayat ve etrafında ortaya çıkan değer hükümleri önemlidir. Yaşadığı zamanın insanı olan Halit Ayarcı'ya göre “*Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir*” (SAE: 219). Kendine güvenen biridir ve teşkilatçıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* hızlı bir şekilde teşkilatlanmasını sağlar. Hedefe

varmak için her yolu mübah görür. Nitekim *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* saat felsefesini anlatmak ve etrafı enstitünün lüzumuna inandırmak için Muvakkit Nuri Efendi'nin sözlerinden istifade eder. Bununla kalmayıp Muvakkit Nuri Efendi'nin hayatından yola çıkarak Ahmet Zamanî adında büyük bir şahsiyetin tarihte yaşadığı yalanını uydurur ve hakkında kitap yazılmasını sağlar. Halit Ayarcı'ya göre geçmiş geçmişte kalmıştır, bugünden bakıldığında geçmişten her şeyi icat etmek mümkündür. Yeter ki ondan bir istifade olsun. Halit Ayarcı, insanları kullanmayı da bilir. Başta kendisine inanmadığı hâlde sonuna kadar yanında olan Hayri İrdal olmak üzere birçok kişiyi saat ayarı gibi basit bir işi gerçekleştirmek için çevresinde toplamayı başarır. Gazeteler yoluyla enstitünün ve Hayri İrdal'ın reklamını yapar. Hayri İrdal'ın şöhret oluşunu ve ünlü kişilere benzetilmesini takdir eder. Böylece güncel hayatta enstitünün münakaşa edilmesini ve hafızalarda yer etmesini sağlar. Pratik yarar olduktan sonra yalan söylemeyi de mübah sayar. Pakize'nin Hayri İrdal hakkında birçok yalan uydurmasına öncülük eder. Devletin yetkili kişisini ve belediye başkanını da enstitünün yararına inandırır, onlardan maddî destek alır. Abesin yerleşmesinde en önemli işi yapan Halit Ayarcı, kendine yabancılaşan insanları mutlu eder. Getirdiği yeniliklere uyum sağlayamayan, fakat yerinden de olmak istemeyen tek kişi Hayri İrdal'dır.

Romanda modern hayatın yozlaştırdığı unsurlar da yabancılaşmadan nasibini alır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsünün* yan kuruluşlarıyla beraber örgütleniş sürecinde *bürokrasi* karşısında yabancılaşma görülür. Hayri İrdal ve Halit Ayarcı, enstitüde çalışacak olanların yarısını kendi akraba ve yakınlarından, yarısını da önemli kişilerin tavsiye ettikleri arasından seçmeye karar verirler (SAE: 237). Devlet de yetkili kişileri aracılığıyla enstitüye destek çıkar. "*Saymak bizi daima aldatır.*" (SAE: 241) diyen Halit Ayarcı'nın rakamları bir kenara bırakarak yaptığı *istatistikler* de yabancılaşmanın bir görünümüdür. *Saat Ayar İstasyonlarında* çalışan personelin tek tip kıyafetleriyle kurulmuş saat gibi önceden belirlenmiş sözler etrafında enstitüden ve saat ayarından bahsetmeleri ve susmaları, *otomatlaşan*, işine ve dolayısıyla kendine yabancılaşan insanları yansıtır (SAE: 249). Pakize'nin seyrettiği filmlerle gerçeği karıştırması yabancılaşmanın *sinema* boyutunu yansıtır. Hayri İrdal'ın baldızının musikiden hiç anlamamasına rağmen bir gazinoda şarkı söylemeye başlaması ve alkışlanması *musikiye* yabancılaşmayı gösterir. Bunun yanında herkes tarafından alkışlanması, yabancılaşmanın toplumun önemli bir kesimine sirayet ettiğini gösterir. Kahvecibaşı

Camii'nin ve yanındaki mezarlığın yıkılıp yerlerine apartman binalarının dikilmesi ve Hayri İrdal'ın enstitü mimarisi, *mimari* karşısındaki yabancılaşmanın tezahürleridir. Devrin *Öztürkçecilik* anlayışı, *dil* konusundaki yabancılaşmayı yansıtır. Belediye başkanı, enstitüye yaptığı ziyarette Halit Ayaracı'ya Öztürkçecilik devrinde “muamelât müdürü” gibi bir adla kadro tahsisini doğru bulmadığını belirtir (SAE: 238). Musiki, mimari ve dil karşısındaki bu vaziyet, aynı zamanda kültür değerlerinden uzaklaşıldığını göstermektedir.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsünün, Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri* adlı eserin ve enstitü projesinin aldığı eleştiriler, yabancılaşan insanların yanında yabancılaşmayan ve abesin içine düşmemiş insanların da varlığını gösterir. Diğer taraftan değişik ülkelerde *Saat Sevenler Cemiyetinin* kurulması ve kongrelerin yapılması, yabancılaşmanın cihanşümul bir hâl aldığını gösterir.

### **3.2. Aşk/ Kadın ve Yabancılaşma:**

Tanpınar'ın romanlarında aşk/ kadın konusuna geçmeden önce bu konuya değindiği çeşitli yazılarından söz etmek yararlı olacaktır.

Tanpınar, “*Aşk ve Ölüm*” başlıklı yazısında aşk ve ölüm mefhumlarını birbirinden hiç ayrı düşünmediğini belirtir. Aşk, “*ebediyetin aynası*”dır. Yazar, şöyle devam eder:

“Aşk, ruhun ebediyete doğru yaptığı geniş hamlede kendi kendisini ikrarı, zamanı yenmek için insan iradesinin muhtaç olduğu teksif kudretine ve iradeye erişmesidir; ölüm bu merhalede bir kemalin, bir tamamiyette bekçisi olur. Birincisinden yorulunca öbürüne, ikincisinden korkunca birincisine sığınanlar, bu ikiz tecrübenin verebileceği mazhariyetlerin eşliğinde kalmış olanlardır; fakat her ikisini birden kendimizde topladığımız gün, kâinat karşısında hakikî vaziyetimizi almış oluruz; yâni Yahya Kemal'in dediği gibi bir ilâh oluruz.”<sup>172</sup>

Tanpınar, “*Aşka Dair*” adlı yazısında da aşk, ölüm ve ezeliyet fikrinin birbirleriyle ilişkili ve insanların bugün yaşadığı aşk tecrübesinin atalardan miras olduğunu ifade eder:

---

<sup>172</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.134.



“Ben, daha ziyade yukarıda söylediğim gibi aşk tecrübesinin, ölüm tecrübesi ve onunla sıkı sıkıya rabitalı bazı rüyalar gibi, bize cedlerin mirası olduğuna ve bu ezeliyet fikrinin de oradan geldiğine kaniim. Hattâ daha ileriye giderek, en tecrübesiz âşık bile, kendi macerasının daha eşliğindeyken ilk cedlerin cennetteki telâkîlerinden kendisine kadar olan bütün bir tecrübeyi, emsalsiz hazları, acı hayâl sukutları ve zâlim ayrılıklarıyla bizzat tatmış gibi kendi nefsinde hazır bulur, diyeceğim. Uzviyetimizin en karanlık tarafında, çok gizli bir yerde teninin kadından ayrılmış olmanın azabı mevcut ve müessirdir.”<sup>173</sup>

Aşk ve ezeliyet arasında da bir ilişki kuran Tanpınar, kadını kaybetme korkusunun genetik bir miras gibi fertlerde yaşamaya devam ettiğini, âşığın ise buna rağmen yekpare bir ölümü ve sonsuz bir birlikteliği arzuladığını belirtir:

“Seni kaybetmek korkusu, asırlar boyunca, oluşun çemberinde seni tekrar, yeni baştan parça parça aramak azabının korkusu... İşte bunlardır ki bana seninle tam, yekpâre ve imkânsız bir ölümden birleşmeyi istiyorlar... Sen unsurlarını veren şeylere dağılmak, ben nizamını ve gayesini sende bulduğum bir vahdette ebediyet boyunca toplu kalmak istiyorum; onun için şefkatim mahbesindir!”<sup>174</sup>

Dolayısıyla aşk da ebediyet arzusu ve kaybetme korkularıyla birlikte trajik bir görünüm arz eder. Tanpınar’ın aşk konusundaki bu yaklaşımına ek olarak “*Âdem’le Havva*” hikâyesine değinmenin yararlı olacağı kanaatindeyiz. Zira, Mümtaz da Nuran’a karşı benzer tavır içindedir. Meleklerin “*yalnızlığının aynası*”<sup>175</sup> dedikleri Havva’nın varlığı Âdem’e yaratıcıdan, birlikten ayrı kalışın azabını dindirir. “*Havva’nın göğsünde her şey unutuluyordu. Bu yumuşak ve kokulu yastıkta her azap dinebilirdi. Her acı burada serinleyebilirdi.*”<sup>176</sup> Bu arada kendileriyle birlikte başlayan bir şeyi fark ederler. Bu, kaderdir. Kaderin çizdiği yolda yürüyeceklerdir. Âdem, kaderin mahpusluğu karşısında Havva’nın vücuduna sığınır.<sup>177</sup> Burada yazarın Âdem ile Havva’nın hikâyesine bir inanç konusu olarak bakmadığını, bir sembol olduğunu ve estetik açıdan yaklaştığını belirtmek gerekir.<sup>178</sup>

Aşk, Tanpınar’ın estetiğinin önemli bir parçası olduğu gibi roman kahramanlarının bireysel mutluluğa ve doyuma ulaşmalarının yoludur. Mümtaz, Nuran’ın şahsiyetinde sevdiği her şeyi bir araya toplar. Boğaz’da büyüyen, musiki zevki

<sup>173</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e, s.132.

<sup>174</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e, s.133.

<sup>175</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Hikâyeler**, Dergâh Yay., İstanbul 2010, s.243.

<sup>176</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.244.

<sup>177</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.246-248.

<sup>178</sup> Mehmet Kaplan, **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay., İstanbul 1994, s.161.

olan, klasik musikiyi ve halk türkülerini seslendiren, İstanbul Türkçesini gayet güzel konuşan Nuran sayesinde Mümtaz bir terkibe ulaştığını düşünür. Sevilen kadının varlığında mazinin bugün devam etmesini istediği kültür değerlerini yaşama imkânı bulur. Nuran sayesinde Mümtaz, zamana hükmedeceğini, ebediyete ulaşacağını ve ölümü yeneceğini düşünür. Onunla birlikteliğine kader karşısında galibiyet olarak bakar. Nuran'la mesut olduğu anlarda bu idrake ulaşır. Ne var ki Nuran'ın eski kocasına geri dönmesi, Mümtaz'ın ulaştığı bütünlüğü bozar. Sevilen ve kendisi etrafında bir kemale ulaşılan kadın gidince yekpare zaman kaybolur, realitenin Mümtaz üzerindeki sıkleti artar. Mümtaz için Nuran neyse Selim için Leylâ odur. Leylâ da Nuran gibi Boğaz'dır, devam etmesi istenen kültürel değerlerin simgesidir. “*Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray*”dır (AK: 161).

Nurdan Gürbilek, kadınların *Aydaki Kadın*'da da birlik ve bütünlük arzusunun cisimleştiği bir simge olduğunu belirtir:

“Esas hayatını tıpkı *Huzur*'un Mümtaz'ı gibi zihninin bir köşesinde sürdüren Selim için Leylâ, yarım kalmış bir kavuşma, bir bütünleşme vaadinin, kültürün ve geçmişin birlikte vaat ettiklerinin çehresidir; tıpkı *Huzur*'un Nuran'ı gibi. Hep bir sanat eseri, bir yalı ya da bir konak gibi hatırlanır Leylâ.”<sup>179</sup>

Tanpınar'ın kahramanları, genetik bir miras olarak fertlerde yaşadığını söylediği kadını kaybetme korkusunu yaşarlar. Mümtaz, en mutlu anlarında bile korkular, vehimler, kıskançlıklar ve tereddütler içerisindedir. Ölümün varlığı da onu hiçbir zaman terk etmez. Bunların yanı sıra kendisini sürekli muhayyileye terk eden bir insan oluşu Nuran'ı rahatsız eder. Mümtaz, Nuran'ın beklediği iradeyi gösterecek fitratta değildir. Selim, Nevzat'ın, Faik'in ve Refik'in iradesine hayıflanır. Selim de Mümtaz gibi sevdiği kadının kendisi için her şey olmasını ister. Leylâ, Selim'in dünyası olma isteğine karşı gelir; Selim'in kıskançlıklarından ve korkularından, hayat dışılığından dolayı çareyi Refik'le evlenmekte bulur. Sevilen kadının terk edişinde kahramanların vehimleri ve korkuları kadar bu iradesizlikleri ve *hülya adamı* oluşları da etkilidir. İradesizlik ve yetersizlik duygusu Tanpınar'ın erkek kahramanlarının başat bir özelliğidir. Tanpınar'ın erkek kahramanları sevilen kadının açtığı yolda normal ötesi

---

<sup>179</sup> Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul 2005, s.21-22.

yaşantıları arzularken kadınlar, bu duruma razı olmaz. Kurtuluşu başka erkeklerde ararlar. Dolayısıyla Tanpınar'da aşk trajik bir durum arz eder.

Bu trajiği besleyen unsurlardan biri de *Mahur Beste*'nin yarattığı havadır. *Mahur Beste*, Atiye Hanım'ın eniştesi Lûtfullah Bey'in babası Talat Bey'in, karısının kendisini terk ettikten sonra yazdığı bir eseridir (MB: 66). Bu beste, Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarında da tekrar edilen bir öge olarak karşımıza çıkar. Behçet Bey, *Mahur Beste*'nin hikâyesinden bahsedilmesinden karısı Atiye Hanım'a örnek olacağı düşüncesiyle rahatsız olur (MB: 67). Tanpınar'ın roman kahramanları, genetik bir miras gibi bu bestenin trajedisini yaşarlar. Tefik Bey *Mahur Beste*'yi seslendirirken Cemal'in aklına Sabiha'nın “*Siz o şarkılarda olduğu gibi arkasından ağlamak için seversiniz...*” (SD: 158) cümlesi gelir. Cemal'e göre birçok kez dinleme fırsatı bulduğu bu eser talihinin aynasıdır (SD: 158). Mahur Beste, Mümtaz'la Nuran'ın da ortak yazgısıdır. Nuran'ın da çok sevdiği bu beste, kendisini çok benzettikleri büyük annesinin Talat Bey'i terk edişi yönüyle korkutur (H: 109). Talat Bey'in hikâyesini bilen Cemal ve Mümtaz da aynı akıbeti yaşar.

Tanpınar'ın kahramanlarına göre kadınlar uzvî hazzın ötesinde varlıklar olduğu için sadece cinselliğini kullanan kadınlara karşı bir yabancılaşma içine girerler. Cemal, Yuneşka ve İda ile yaşadıklarından, Süleyman Bey'in odasında gördüğü küçük kıza karşı hissettiklerinden tiksinti duyar. “*Arzular ve ihtiraslar geçince, her şey zalim ve mütearrız yokluğun aynası oluyordu*” (SD: 256). Selim'e göre “*Leylâ nasıl Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul ise Marie de öyle Beyoğlu*” dur (AK: 25). Sevdiği kadınları tasvirden kaçınan Tanpınar'ın *Huzur* ve *Aydaki Kadın* romanlarında “*ne Nuran'ın, ne de Leylâ'nın bir yüzü vardır*”.<sup>180</sup> Tanpınar, Marie'nin geniş siyah gözlerinden, çıplak kollarından, dolgun boynundan, kumral saçlarından bahseder (AK: 24). Selim, ilk cinsellik deneyimini yaşadığı Zümrüt Hanım'ı “*et yiyen nebatlara*”, “*büyük örümceklere*”, “*tehlikeli hayvanlara*” benzetir (AK: 57). “*Çünkü onlar birer yüzeydirler; bir bütünlük, bir derinlik vaat etmeyen, yalnızca “maruz kalınan”, rüyası görülemeyecek kadınlar*”<sup>181</sup> dır.

<sup>180</sup> Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, Metis Yay., İstanbul 2005, s.22.

<sup>181</sup> Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.22.

Behçet Bey, Atiye Hanım'la evlenmeden önce, Mülkiye Mektebinde genç bir delikanlıyken cinsel arzularını uyandıran bir olay yaşar. Necip Paşa yalısından kayıkla geçerken konaktaki cariyelerden biri kayığa gül atar. Ne var ki “*o zamana kadar tatmadığı, bilmediği hazların daveti*” ne (MB: 18) cevap verecek yaratılışta değildir. Oldukça mahcup bir delikanlı olan Behçet Bey, cariyenin attığı kahkahayı bir daha unutmaz. Arzuyu giderecek, aşka karşılık verecek kadınla bir araya gelemeyiş, tatmini iç dünyasında yaşayacağı mutluluklarda aramasına sebep olur:

“ ... bu kırmızı gülü hatırladıkça Behçet Bey, aradan geçen altmış seneye rağmen hâlâ kendisini mustarip ve biçare hissederdi. Bu gecenin macerası onun için yıllarca devam eden bir iç hayatın başlangıcı olmuş, bu genç kız kahkahasının açtığı izden yıllarca meçhul saadet âlemlerine taşınıp gitmişti. Vâkıa bu geceden sonra yalının önünden bir daha geçmemiş ve nadir tesadüflerle yalıda oturanların yüzüne bir kere olsun başını kaldırıp rahatça bakamamıştı.” (MB: 18-19)

Arzunun karşılanmaması durumu evliliğin ilk gecesinde de yaşanır. Atiye Hanım'ın attığı kahkaha, Behçet Bey'in rüyası olan bir aşkın ve arzunun yaşanmasının önüne set çeker. Atiye Hanım'ın güzelliği, kendisine göre oldukça uzun boyu, zaten kendisini biçare olarak gören Behçet Bey'in bir kadın karşısında yetersizlik ve güçsüzlük duymasını arttıran, aşk hülyaları kurmasına rağmen onu kadına yabancılaştıran faktörlerdir. Atiye Hanım gibi güzel bir kadının karşısında kendisini çaresiz ve güçsüz hisseden Behçet Bey, kendi başına kalmayı sevdiği kadına rağmen tercih eder:

“Hakikatte de, bu biçarelik fikri kendisinde bulunduğu için, daima biçare olurdu. Onun için, yalnız ve kendi başına yaşamayı tercih ederdi. Tek başına ne kadar kuvvetliydi! Kaderin kendisiyle birleştirdiği bu güzel kadın olmasaydı, şüphesiz, daha kuvvetli olacaktı.” (MB: 60)

Behçet Bey, mektep sıralarında hayalini kurduğu rüya gibi bir aşkı yaşayamayışın, tatmin olamayışın boşluğunu ihtiyarlığında da yaşar. Arzunun karşılanamaması hâli, Behçet Bey'in eski eşya merakının da nedenidir. Eşyalar, kadının yerini alır. Bunu Behçet Bey'in eşyalara bakışından anlamak mümkündür. Necip Paşa yalısına ait yeni aldığı aynaya bakar ve orada Necip Paşa'nın karısı Târidil Hanım'ın cariyelerini arar:

“Kim bilir, belki de orada, Târıdil Hanımefendinin her biri başka bir diyardan gelmiş, sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınık nergisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını arıyordu” (MB: 21-22).

Süs kadınları bile onu yaşanmamış hazlara davet eder:

“... yatağının iki yanında birer eski zaman tılsımı gibi duran siyah katran vücutlu, kıvrıkcık saçlı, kırmızı karanfil dudaklı, akik gerdanlıktı fellâh kadınlarını, komodinlerin, odanın içinde her kıvılcıkta kendisine şişkin göğüslerini gösteren ve Behçet Beyi tadılmamış, yabancı zevklere davet eden süslerini düşündü.” (MB: 12)

Freud’un çocukken bastırılıp şuuraltına atılan, ancak ilerleyen zamanda değişik şekillerde ortaya çıktığını söylediği arzuların benzeri Behçet Bey’de de görülür. Annesi ve dadısının himayesinde büyüyen, onlara soyundukları zaman yardım etmek en büyük çocukluk zevklerinden biri olan (MB: 56), kahkahalarla arzuları sindirilen, kusursuz ve güçlü bir baba olan İsmail Molla’nın kişiliği altında ezilen Behçet Bey, eşya biriktirerek bu boşluğu doldurmaya çalışır.

Behçet Bey, bir kadının evine gelip hayatına girmesine de hoş bakmaz. Ablasının torunu Cavide’nin eve gelecek olması onu endişelendirir. Cavide’nin kurduğu düzende yapacağı değişiklik dışında genç ve güzel oluşu da kendisini endişelendirir. Üstelik zamanın kadını da onun yabancı olduğu bir şeydir: “*Bununla beraber, sadece bu “genç ve güzel kadın” kelimeleri onu korkutuyordu. Genç kadın, sonra bugünün kadını, yıllardır yabancı olduğu bir şeydi*” (MB: 11).

Orhan Pamuk, Tanpınar’ın geçmiş kültürün güzelliklerine yönelişinin etkilenmiş bir cinselliğin ve yaşanmamış bir hayatın yerini tuttuğunu belirtir. Selim, Leyla’nın yalısına gittiğinde antika konsollara, celî yazılara, fermanlara, levhalara, yağlı boya resimlere, özellikle ağaçlar arasındaki havuzun boşluğunda yağın yağmura bakan kadının –bunun Leyla olduğunu anlar- resmine, Hamdullah yazması Kuran’a bakar.

“Selim’in Leyla’sına bir an önce yakınlaşmak yerine davetin verildiği yalının odalarını bir müzesever gibi gezmesi, Tanpınar’ın da kahramanı ile birlikte bu “sanat tarihi” gezisine katılması da elbette çok Tanpınarcadır. Üstelik Mecnun’un Leyla’sı yerine önce onun bir resminin, daha sonra ise duvara asılı fermanların, antika konsolların, küçük dere peyzajlarının, yazılı levhaların, Hamdullah yazması Kuranların, renkli camların çağrıştırdığı rüyalara dalması, sevgiliyle sanat eserleri arasındaki bu

küçük yer değiştirme, öteki romanlarda keşfedemediğimiz bir Tanpınar sırrını bize sezdirir: Geçmiş kùltürün güzelliklerine ilgi, sanki Tanpınar'ın romanlarında etkilenmiş bir cinselliğin ve yaşanmamış bir hayatın yerini almaktadır.”<sup>182</sup>

Behçet Bey'in de Atiye ile evli olmasına rağmen hayal ettiği mutlu bir birlikteliği yaşayamayışı, yaşanmamış cinselliği ve tatmin edilmeyen arzuları, bu boşluğu eski eşyaları, ciltleri ve saatleriyle doldurmasına sebep olur.

### 3.3. Ölüm/ İntihar ve Yabancılaşma:

Mümtaz'ın çocukluk hatıralarıyla başlayan ölüm düşüncesi, hayatının her anında yaşamaya devam eder. Nuran'la aşk yaşarken, musiki dinlerken, İhsan hastayken, Suat her şeyi inkâr edip intihar ederken, savaşın sancısını hissederken ölüm düşüncesi hep yanı başındadır. Ölüm fikrine Mümtaz, sadece kendi meselesi olarak bakmaz. Fikirleri bütün insanlığı ihata eder. Ölüm, onu ezel-ebed, varlık-yokluk ve zaman düşüncesine götürür ve evrensel bir hâl alır.

İnsanoğlu ölümü bir kurtuluş olarak, kendisini sonsuzun içinde görmeli ve öyle yaşamalıdır. Ne var ki insanoğlu bunu böyle kabul edeceği yerde düşüncesiyle buna karşı çıkar. Şuurla var olmaya, değişmeyen kaderin karşısına yeni talihler çıkarmaya çalışır. İnsanoğlunun bu evrensel yazgısı aynı zamanda Mümtaz'ın da trajedisidir.

“İnsanoğlunun ıstırabı kadar tabii ne vardı! Şuurla var olmayı, gerçekten var olmayı ödüyordu. Fakat insanoğlu bununla kalmıyor, bu büyük, değişmez zaruretin yanında kendi de yeni baştan talihler icat ediyordu. Yaşıyorum diye başka ölümler yaratıyordu. Hakikatte bunlar hep o varlık vehminin çocuklarıydı. Çünkü hakikî ölüm ıstırap değildi, kurtuluştu; hepsini hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum. Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim. Fakat hayır, o bunu diyeceği yerde, “Mademki düşünüyorum. O halde varım, mademki duyuyorum, o halde varım, mademki harp ediyorum, o halde varım, mademki ıstırap çekiyorum, o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!” diyordu.” (H: 69)

Mümtaz, Nuran'ın varlığıyla kendi varlığını bulur. “*Bir yiğin aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu* (H:

<sup>182</sup> Orhan Pamuk, “Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı: Aydaki Kadın”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, Hzl. Abdullah Uçman- Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008, s.383.

131). Mümtaz, “ömrün ve eşyanın miracında yaşadığını” (H: 163) sanır, “O kadar kainatı kendi teninde duyar” (H: 164). “Nuran’ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi(r)” (H: 166). Bununla birlikte mutluluk ânının sadece kendisi için bir anlamı olduğunu, sevincinde yalnız olduğunu bilir:

“Fakat bugün Mümtaz sevincinde yalnızdı ve bu hep böyle olacaktı. Yarın ıstıraplarında yalnız kalacak. Bütün tanıdıkları, dostları için bir muamma, bir meçhul. Yahut hayatın kenarına fırlamış bir rakam olacak, öbürüsü gün öldüğü zaman da aynı şekilde yalnız ölecekti.” (H: 134)

Mümtaz, ölüm düşüncesinin kendisini Nuran’dan ayırdığını düşünür. Nuran’la olan birlikteliğine ve yaşadığı mutluluğa hayatın ölüm karşısında galibiyeti olarak bakar. Bu düşüncesinden dolayı kendisini suçlar.

“Kaç defa Mümtaz bu musallat fikrin, onu başka insanlardan ayırdığı zannıyla ıstırap çekmişti. Tâ çocukluğundan beri rüyalarını kuran zemberek bu sabit fikir değil miydi? Hattâ Nuran’la olan sevgisinde genç kadının güzelliğine, yaşayış kudretine biraz da hayatın zaferi gibi bakmamış mıydı? Onu kolları arasında tuttuğu zaman, arka tarafında başının ucunda bekleyen ifrite, ölüme, seni yenmek üzereyim, seni yendim, işte silâhım ve zırhım, demiyor muydu?” (H: 171)

Nuran’ın yokluğunda ölüm, Mümtaz için azap veren bir düşünce hâline gelir.

“ “Evet, insanî tecrübe, insanın dışında...” diye tekrarladı. Bunun gibi güzel, mutlak, mesut ve yüksek her şey insanın dışındaydı. Derin düşünce hepsini inkâr ediyordu. Derin ve sağlam düşünce, bir tek noktaya bakardı: Ölüm! Veya başıboş çılgınlık, yani hayat!” (H: 316)

Suat’ın intiharı da Mümtaz’ın ölüm düşüncesinde yerini alır. Suat’ın hayali peşini bırakmaz. “Sanki o fecî ölüm veya karşılaşma (...) bu ölümü onun hayatına eklemişti (H: 331).

Mümtaz, doktorla beraber eve dönerken ihtiyar bir Bektaşî’yi görürler. İhtiyar Bektaşî, Şeyh Galip’in “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen / Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen” beytini okur (H: 378). Mümtaz, ihtiyarın sıradanlığına rağmen kendisine tesir edişine şaşırır. “Sanki onları bir gerçekle baş başa bırakıp

*kendisi ortadan çekilmişti; ve bu gerçek onların azabı olan gerçektir. Sade onların mı? Uzak ve yakın bütün dünyanın.” (H: 378).*

Mümtaz, yaşadığı acılara rağmen kendisini devam zincirinin bir parçası olarak görür. Bunun bilincinde olmak, ebediyet boyunca yürüyecek insanlığın talihine ortak olmak onu bir nebze rahatlatır (H: 379). Ne var ki ebediyeti düşünürken aslında realiteyle çevrili olduğunun acısını duyar.

“Çok zalim şeylerden merhamet isteyen adam hâliyle etrafına baktı. Çünkü ebediyet boyunca yürüyemeyeceğini, belki şu dakikada, belki yarın, belki birkaç gün sonra, hülâsa bir gün bu devam içinde devamın biteceğini ve onun yerini alacak başka devamların geleceğini, artık eskisi gibi olmayacağını, aynı ürpermeleri duymayacağını, hattâ ürperip ürpermeyeceğini dahi bilmediğini biliyordu. Ebediyet zihninin zaman zaman çok derinlere uzattığı müphem bir ışıktı. (...) Halbuki realite şu bir bakışta çift yaşayışla ve ömrü boyunca mazisiyle kavradığı, taşlık, şu çıktığı merdiven, daha girmeden ilâç, ter, hastalık dolu tatsız kokusunu duyduğu hasta odasıydı; oradaki ıstıraptı.” (H: 379-380)

Üstelik gerçek sadece İhsan’ın hastalığından ibaret değildir. Başka gerçeklikler, başka hayatlar da vardır (H: 380).

Mümtaz, romanın sonuna kadar ölüm düşüncesiyle iç içedir. Aldığı ilaçlarla eve dönerken Suat’ın hayaliyle karşılaşır. Suat, ona çektiği ıstırapları sona erdireceğini söyler; onu yanına, yani ölüme çağırır. Mümtaz kabul etmez ve Suat’ın darbesiyle düşer (H: 390).

Romanın başında Mümtaz’ın bireysel bir hatıraya dayanan ölüm düşüncesi, romanın sonunda bütün insanlığın kaçınılmaz yazgısı hâlini alacak, trajik durum daha da artacaktır. Devrinin yazarı olan Tanpınar, II. Dünya Savaşı’nın yarattığı buhranı ele alış ve bundan etkilenen Mümtaz karakteriyle Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi dönemin çığlığını ve aynı zamanda çöküşünü, insanın trajik hâlini dile getiren yazarlara yaklaşır.

*Huzur*’da devrin çığlığını ve çöküşünü yansıtan diğer karakter Suat’tır. Mümtaz, sanatla, ebediyet düşüncesiyle ölümü alt etmeye çalışırken Suat’ın bir mukavemeti yoktur. Hiçbir kutsal tanımayışı, kaderle sınırlı bir varlık oluşunu yok etmez. Suat,



varoluşunu gerçekleştirecek bir imkân olarak intihar seçeneğini kullanır. Berna Moran, Suat'ın Mümtaz'ın bilinçaltını temsil ettiğini ifade eder:

“Ayrıca, intihar eden Suat ile, Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da var. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümden arayan “öteki ben” ini ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir.”<sup>183</sup>

Tanpınar'ın her şeyi inkâr eden ve sonunda intihar eden Suat dışında, intihar düşüncesine kapılan diğer kahramanı Cemal'dir. Cemal, bir hayat kadını olan Yuneşka ile Tepebaşı lokantalarında gecenin ilerleyen saatlerine kadar vakit geçirir. Sonrasında marazî bir hâl içine girer:

“O geceyi geç vakte kadar Tepebaşı lokantalarında Yuneşka ile geçirmiş, sonra mahiyetini bir türlü anlamadığım bir tiksinti ile onu evine bırakarak ben bir otelde yatmıştım. Hayatımın en zalim gecelerinden biri olmuştu bu. İhsan ile Bayezit'teki Merkez kıraathanesinde, Muhlis Bey gelmeden evvel geçirdiğim marazî bir hâl içindeydim. Birdenbire sofraya başında her şeye yabancı kesilmiştim. Her şey bana, ömrümün sonuna kadar tanımayacağım ve barışamayacağım bir çehre ile, o yabancı ve düşman çehresiyle görünmüştü. Yuneşka, mahremiyetinde soğuk ve kısır, fakat dostluğundan son derecede uysal eğlence kadını hüviyetinin bütün silâhlarını üzerimde tecrübe etti.” (SD: 240-241)

Cemal, gittiği otel odasında daha büyük bir azap çeker:

“Fakat ne otel, ne oda, ne de eşyası beni kabul etmiyordu. Daha doğrusu, bende mevcut bir şey, içimde uyanan bir nevi ejder, bu otelin eşyası da dahil hiçbir şeyi kabul etmiyor, sadece mevcudiyetlerini bilmek veya hatırlamakla ölesiye rahatsız oluyordu.” (SD: 241)

Otelde geçirdiği gecenin sabahında büyük bir intihar arzusuna kapılan Cemal, pencereden atlayarak düşmanı olduğu her şeyden kurtulacağını düşünür: “*Bu kül rengi boşluktan kendimi fırlatmak, beni kendilerine bu kadar derinden düşman eden her şeyden kurtulmak istiyordum*” (SD: 241). Sabiha'ya bir türlü ulaşamayan, kendisinin talihi, mazisi, çevresindeki kişiler ve olaylar tarafından kuşatıldığını düşünen, insanın acizliklerinden rahatsız olan, kendisi olmak arayışında bunu yapacak imkânı bulamayan Cemal, yaşadığı güçsüzlük ve anlamsızlık duygularının ardından büyük bir kötümserliğe kapılarak isyan noktasına yükselir. Artık bu noktada varlığın her türlü

<sup>183</sup> Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.220.

görünüşünden tiksinti duyar: “İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum. Dışarıda lapa lapa yağmaya başlayan kardan tiksiniyordum. Varlığın türlü yüzlerinden tiksiniyordum” (SD: 241). Ancak içindeki ejderi yine susturmasını başarır. İsyân intiharla son sözünü söylemeyecek, yine pasif bir direniş olarak kalacaktır. Cemal, eyleme geçmeyen intiharını sonra da hatırlar:

“Bu pencereyi, hem bu odanın içinde bulunduğum davetiyle, hem de açıldığı bu biçare ufukla, bu ufku bekleyen kanlı ve iğrenç macera ile görüyordum. Kaldırımda derisi patlamış büyük ve iğrenç bir ceset.” (SD: 257)

İntihar gerçekleşmese de onu hazırlayan zemin varlığını devam ettirir. Cemal, kendisini büyük bir yalnızlık içinde hisseder: “Kendimi herkesten uzak, kimsesiz, bütün tanıdıklarımı bir yük gibi taşımama rağmen kimsesiz hissediyordum” (SD: 256). “Bu komedyâ, zalim ve gülünç yüzleriyle” (SD: 256) oynanmaya devam eder. Diğer taraftan hakikî sevgiyi arayan Cemal, Yüneşka ile birlikte olduğu geceyi hatırlar. Arzu, tatmin edilmiştir; ancak “Arzular ve ihtiraslar geçince, her şey zalim ve mütearrız yokluğun aynası” na dönüşür (SD: 256). Devamında “Yalnız bir yerde, hakikî sevgide onu yenebiliyorduk.” diyen Cemal, Süleyman Bey’in odasındaki küçük kızdan “... o kadar tiksinti içinde, onun yanımda bulunmasından haz duyduğumu hatırlıyorum.” (SD: 257) şeklinde bahseder. Ardından Süleyman Bey’in evinde değil, ama başka bir yerde onunla birlikte olabileceğini düşünür ve kendisini ikiyüzlülikle suçlar (SD: 257-258). Aslında kurtuluşun hakikî sevgide olduğunu bilmesine rağmen bölünmüş kişiliği, iki kişiliğin arasındaki karşılıklı geçişler, ıstırabını devam ettirir. Cemal, Muhtar’ın deyimiyle “Bir somnambül gibi ortalıkta dolaş”(ır) (SD: 285).

### 3.4. Musiki ve Yabancılaşma:

Musiki, *Mahur Beste* ile Tanpınar’ın romanlarını birbirine bağlayan bir kurgu ögesi, romanları oluşturan estetik bir unsur, en önemli kültür değerlerinden biridir.

Tanpınar’ın roman kahramanlarının çoğu, musiki icra ettiği gibi dinlemekten de zevk alır. *Mahur Beste*’de İsmail Molla, Tanzimat Döneminin zevk sahibi bir kişiliğidir, “gençliğinde bütün İstanbul’un sesine koştuğu nadir insanlardandı(ır)” (MB: 20). Yaz geceleri Necip Paşa yalısından gelen saz ve kadın seslerini dinleyen İsmail

Molla, oradan gelen musikiye eşlik eder; sonrasında odasına çıkıp besteler okur (MB: 20). Boğaz'da geliniyle sandallardaki saz âlemlerine iştirak eder; Yenikapı Mevlevihanesi'ne giderler. Atiye söylemez; fakat musiki dinlemeyi sever (MB: 61). İsmail Molla'nın benzeri bir kişilik *Huzur*'da ve *Sahnenin Dışındakiler*'de Nuran'ın dayısı Tefvik Bey'dir. İstanbul efendisi ve zevk ehli olan Tefvik Bey, ihtiyar yaşına rağmen hâlâ güzelliğini muhafaza eden sesiyle musiki icra eder, zeybek oynar (H: 154). *Huzur*'da Tefvik Bey dışında Nuran, Mümtaz ve İhsan da musikiden zevk alan karakterlerdir. Bu isimlerden başka Emin Bey, Ressam Cemil klasik musiki icra ederler; Mümtaz'ın arkadaşları Orhan ve Nuri ise birçok türküyü bilir ve söylerler. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal ve İhsan da musikiyi sever. Mümtaz ve *Aydaki Kadın*'ın Selim'i, hem batı müziğini hem de klasik müziği dinlemekten zevk alırlar. Klasik musikide aradığını bulamayan Suat ise batı müziğine ilgi duyar.

Musikiyi duaya benzeten Tanpınar, musikinin maddesiz olduğunu söyler:

“Maddesi olmadığı için insanı ele alarak işe başlar, onu siler, değiştirir, ona ayrı zamanlar icat eder. Sonunda tıpkı dua gibi ortada benden başka bir şey olan bir “Ben” kalır. Ve bu benlik kâinatın bir nevi eşitidir.”<sup>184</sup>

*Huzur* romanında musiki önemli bir yer işgal eder. Musiki sayesinde Mümtaz, klasik musikinin yarattığı duygular ve hayallerle takvime bağlı bir zamanın dışına çıkar.

Mümtaz, Nuran'ın varlığıyla mutlu olurken bir terkibe ulaştığını düşünür; ölüm bile onun için munis olur. Bunda, klasik musikinin yardımı vardır. “*Nuran'la tanıştıktan sonra bu sanat onun için bütün kapılarını açmış gibiydi. Şimdi onda insan ruhunun en saf ve diriltici kaynaklarından birini buluyordu*” (H: 168).

Seyit Nuh'un nühüft bestesini dinlerken Mümtaz'ın ruhu sonsuzluğa yelken açar:

“İnsanoğlunun sonsuzluğu da, burada idrakten bir çırpıda soyunup katıksız bir ruh olmaktaydı. Onu dinlerken maddemizden ayrılıyor ve bu yüzden ölüm, kendini bir uçta, bütün kâinatla mutabakat halinde idrakten ibaret bir hayatın önünde onun tılsımlı aynası, güler yüzlü kardeşiyle sarmaş dolaş yaşayan mahzûn yüzlü kardeşi oluyordu.” (H: 150)

<sup>184</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.371.

Dede Efendi'nin yürük semaisi ise Allah'a ya da sevgiliye ulaşma arzusunun dile getirir:

“Dede'nin Acemaşiran Yürük Semaisi nühüftten çok başka türlü zengindi. O bir yığın ölümden sonra bir hatırlamaya benziyordu. Sanki yüz binlerce ruh bir arâfta bekleyordu. (...) Burada Allah veya sevgili dışarıdaydı. Biz ona doğru yükselmek istiyor, “nerede olursan ol, bulunduğun yer cennetimizdir” diyorduk.” (H: 150)

Dede Efendi'nin ferahfezasını dinlerken Mümtaz, dördüncü selamda kainatı oluş hâlinde görür ve ebediyete ulaşmayı, Nuran'la beraber ölmeyi hayal eder (H: 272). Mümtaz'a göre Mahur Beste de “*insanı büyük mânasında kaderle karşılaştıran bir parça*” (H: 56) dır.

“Musiki, bu ruh tahlillerini ve özellikle de Mümtaz'ın kendini ifade etmesi noktasında önemli bir rol üstlenmektedir. Böylece, Mümtaz'ın girift duygu ve düşüncelerinin cehennemine musiki bir zemin hazırlamakta ve aynı zamanda bir çıkış noktası da oluşturmaktadır. Musiki, güzel hayaller, düşünceler ve çağrışımların getirdiği türlü duygulanmalar uyandırdığı gibi derin iç hesaplaşmalarına, çelişiklere ve çıkmazlara da sevk eden bir amil durumundadır.”<sup>185</sup>

Mümtaz, klasik musikinin refakatinde aşkın her türlü hâllerini yaşar. Fakat dinlediği türkülerde Selim gibi realiteyle, yani halkın ıstırabı ve hasretiyle karşılaşır. Bu türküleri “*sıcak ekmek gibi hayatın kendisi ile dolu, onu yapan bir şeydi(r)*” (H: 303).

Batı müziği, klasik musiki gibi Mümtaz'ı rahatlatmaz. Doktorun evinde Suat'ın ölmeden evvel dinlediği Beethoven konçertosu çalmaktadır (H: 364). Bu müzik, insanı imkânsıza götüren bir müziktir (H: 365). Beethoven konçertosu, Mümtaz'ın kişiliğinde bir yıkımı, çöküşü ifade eder. Mümtaz, bu müzikte ıstıraplarıyla baş başadır.

“Mümtaz, Batı musikisine de aşıktır ama onda eski musikimizde bulunduğu huzuru, sükûnu ve saadeti tadamaz. Batı musikisi tema olarak Mümtaz'a ölüm ve yeniden doğuş çemberinin kucakladığı çağrışımlarla yüklü ve girift duyular şeklinde gelmektedir.”<sup>186</sup>

Tanpınar kahramanlarının musiki ilgisi Selim'de de vardır. Selim uyandığında Beethoven konçertosu çalmaktadır. Leylâ'nın davetinde Ayşe'ye Hayri Dura'ya Charles

<sup>185</sup> Nesrin Tağızade Karaca, **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki**, Hece Yay., Ankara 2005, s.76.

<sup>186</sup> Nesrin Tağızade Karaca, a.g.e., s.84.

Péguy'un şiirini okurken kulak verir. Onun sesinde ve Nail'in söylediği halk türküsünde kendi ömrünün hikâyesini bulur. Bu halk türküsünde bütün bir halkın azabını ve hicranını duyumsadığı gibi kendi hatıralarıyla birlikte ölüm ve ayrılığın acısını hisseder. (AK: 240-241) Ölüm ve ayrılık düşüncesi, eski bir avukat dostunun söylediği ferahfeza bestesiyle yeniden harekete geçer. Ancak Dede'nin ferahfezasıyla gelen ölüm düşüncesi halk türküsündeki gibi trajik bir durum değildir. "*Burada insan kara toprağın üstüne rastgele atılmış olduğundan şikâyet etmiyordu*" (AK: 243). Selim, dinlediği bestede Mümtaz'da olduğu gibi bir bütünde kaybolma arzusunu duyumsar. Diğer yandan musiki, muhayyilesini harekete geçirir. Her şeyi dinlediği bestenin boyadığı renkte görür.

Cemal, Tevfik Bey'in söylediği beste ve şarkıların şahsiyetini yapan bir kompleks yarattığını düşünür (SD: 158). Yemekten sonra sandalla çıktıkları Boğaz gezintisinde Rumların ve Amerikan askerlerinin sesleri ve çalgıları kendilerini rahatsız eder. Cemal, "*Çocukluğumda o kadar yekpare şekilde bizim olan, bizim zevkimizi veren Boğaziçi'nde şimdi birkaç ayrı musiki birden duyuluyordu.*" (SD: 160) der. Ardından Tevfik Bey, sesiyle bütün yabancı sesleri susturmayı başarır.

Mazinin sıkletinden kurtulmak isteyen Cemal'e yaşadığı yabancılık duygusunda musikinin bir katkısı olmaz. İsmail Hakkı Bey'i dinlediği gece musiki onda bir zevk uyandırmaz.

"Halbuki bu gece bu musiki, gelişmesini benden çok uzakta yapıyordu. Zaten her şey benden uzaktaydı, terkinin birdenbire dışına fırlamış gibiydim. Bir nevi deniz tutmasına, baş dönmesine benzeyen garip bir hisle bu ayrılığı hem farkediyor, hem de, insan çehresi, ses, musiki, hepsinin arasında ve hepsine yabancı bir şey gibi yüzüyordum." (SD: 210)

Tanpınar'ın diğer romanlarından farklı olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde musiki zevkinin yokluğu dikkati çeker. Tanpınar, romanda müziğin piyasa malı olmasına hücum eder. Yazarın diğer romanlarında musikiyi içselleştiren kahramanlarına karşın bu romanda kaybolan musiki zevkindeki yabancılaşmayı dile getirmek adına Hayri İrdal'a rol biçildiğini görürüz. Hayri İrdal, büyük baldızının musikiye merak sardığını, ancak makamları bile birbirinden ayıramadığını ve kulağı olmadığını Halit Ayarcı'ya söylediğinde şöyle yanıt alır:

“Fakat sanattan, bugünün sanatından anlamıyorsunuz. Evvelâ bu bir kalabalık işidir. Kalabalık neyi sever, neyi sevmez? Bunu kimse bilmez. Sonra bu mesele ümitsiz bir kalabalığın işidir. Siz de bilirsiniz ki zevk denen yüksek şeyin bizim içimizde içgüdüden kolaylığa kadar giden bir yığın karşılığı vardır. Zevkten ümit kesildi mi onlara kolayca teslim oluruz. İşler karışınca zevkten ümit kesilir. Musıkî denince herkes, evvelâ “Hangi musıkî?” sualini kendisine soruyor. Bu sual bir kere soruldu mu sizin zevk, üslûp dediğiniz şeyler yoktur artık. Sonra kulağın herkeste ayarı bozuldu. Radyo devrindeyiz. Musıkîyi nadir bir şey gibi dinlemiyoruz.” (SAE: 217)

Bu konuşmadan bir hafta sonra Hayri İrdal’ın baldızı, bir gazinoda şarkıcı olarak işe başlar. Yaptığı hatalar çalgınca alkışlanır, gecenin yıldızı olur (SAE: 221). Tanpınar’ın “*diğer romanlarında bu müziği bilerek yaşayanlar öne çıkarken, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde müzik, değerini bilmeyenlerin eline düşmüştür.*”<sup>187</sup>

### 3.5. Zaman ve Yabancılaşma:

Tanpınar’a göre zaman “*yekpâre geniş bir an*” ve “*parçalanmaz bir bütün*” dür. Bergson’un “*süre*” kavramından etkilenen Tanpınar, akıp giden zamanın yerine yaşanan zamanı koyar; estetiğini bölünmez bir bütün olan zamanın arayışı hâline getirir. Rüya ve musiki, Tanpınar’ın kahramanlarını nesnel zamanın dışında çeşitli duyumlara ve hayallere götürerek bireysel bir zamanı yaşamasını sağlar. Tanpınar, rüyanın kendisinden ziyade yarattığı duygu ve havaya dikkati çeker. Rüya hâlinin uyanırken de yaşanabileceğini dile getiren Tanpınar için musiki “*giydirilmiş zaman*” dır ve “*maddesiz*” dir.<sup>188</sup> Diğer yandan yaşadığımız medeniyet krizinin kendisini en zalim şekilde hissettirdiği noktanın musiki zevkimiz olduğunu söyler. “*Çünkü musıkî bir milletin zamana tasarruf şeklidir.*”<sup>189</sup> Tanzimat’tan sonra devam ve bütünlük fikrini kaybettiğimizi belirten yazara göre ceddimiz parçalanmış bir zamanı yaşamamıştır.<sup>190</sup> Tanpınar’a göre bir roman “*muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan bir ferdi*” anlatır.<sup>191</sup> Tanpınar’a göre romancı, eserinde zamanını aksettirebilmelidir. Yazar, “*yaşadığımız zamandan başka bir zamana gitmek*”, “*başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman*” ı yaşamak

<sup>187</sup> Tahir Abacı, **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik**, Pan Yay., İstanbul 2000, s.71.

<sup>188</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.37.

<sup>189</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.307.

<sup>190</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.36.

<sup>191</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.50.

ister.<sup>192</sup> Bursa'nın tarihî yerlerinde dolaşırken şadırvandaki su sesleriyle mekânla çerçevlenmiş bir zamanın dışında ikinci bir zamanı yaşadığını hisseder. Sanatın yapmak istediği şeyin de bu ikinci zamanı yakalamak olduğunu dile getirirken kendi estetiğini dile getirir.

“Şimdi Bursa’da asıl zamanın yanbaşında, bizim için ondan daha başka ve daha derin olarak mevcut olan ikinci zamanı yapan şeyin ne olduğunu öğrenmiş gibiyim. Bu ses ve onun etrafını kucaklayan, her dokunduğu şeyin özünü bir ebediyette tekrarlayan akisleri, bu mevsimlerin ve düşüncelerin ezeli aynası, zamanın üç çizgisini birden veren tılsımlı aynadır. Sanatın aynası da bundan başka bir şey değildir.”<sup>193</sup>

Tanpınar, zamanı talih ve ölüm zaviyesinden de ele alır. Talihimiz “*asıl güreşeceğimiz ve hiçbir zaman yenemeyeceğimiz*” (H: 222) bir realite olarak her zaman önümüze çıkar. Ölümün trajikliğini dile getiren Tanpınar, bireyin onu aşmasının yolunun cemiyet hayatına karışmak olduğunu ifade eder. Bununla birlikte *Huzur*’da Mümtaz’a “*Ben trajedinin kendisini seviyorum. Asıl büyüklük ölüm şuuruna rağmen gösterdiğimiz cesarettir.*” (H: 94) dedirtir. Mazi, Tanpınar’ın zaman kavramında önemli bir yer tutar. Fakat maziye donmuş bir zaman olarak almaz, onu iç âleminde yeniden yaratır ve bugüne taşır. “*Mâzi nihayet geçmiş bir zamandır; bizde, ancak kendisine içimizden bir şeyler katarsak hakkıyla yaşayabilir.*”<sup>194</sup> Tarihîlik denen şeyin sadece milletlerin değil fertlerin de kimliğini oluşturduğunu söyler ve şöyle devam eder: “*Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her ân hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz.*”<sup>195</sup>

*Mahur Beste*’nin başkahramanı Behçet Bey, gördüğü sıkıntılı bir rüyanın ardından uyanır. Ablasının torunu Cavide’nin geleceğini anımsar. Düşünceleri Cavide ve emektarı Şerife Hanım’dan maziye kayar. Mazide hayatına karışan insanları anlatmaya başlar. Otuz beş yıl önce kaybettiği karısı Atiye Hanım, babası İsmail Molla, kayınpederi Ata Molla, Sabri Hoca, Atiye’nin eniştesi Halit Bey ve babası Nuri Bey, bu kişilerden birkaçıdır.

<sup>192</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.351.

<sup>193</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, s.138.

<sup>194</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.42.

<sup>195</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, s.iv.

Behçet Bey'in eşyaları, onun hâlden uzak bir hayat sürmesinin, hayallere dalmasının anahtarıdır. Eşyalar, *“onu oldukları yerden alsınlar, kendi yaşanmamış hayatından başka yere, ya eskiye, yahut uzağa götürsünler... Bu elverirdi”* (MB: 17). Behçet Bey'in arzusu *“sade kendisi olmakla kalan ve yekpare uykusunu ne bir ağaç ve yosun, ne de bir kuş kanadı veya el kadar bir gök, hulâsa hiçbir arıza ile bozulmayan”* (MB: 22) yekpare zamandır. Behçet Bey *“donmuş bir zaman”*ı (MB: 22) arzular. İsteddiği zaman, *“bizim olan”, “nabızlarımızın munis kardeşi olan”* zamandır. Fakat her vakit eşyalar ona bu zamanın kapılarını açmaz. Zaman zaman tehlikeli bir boşluğa da düşürür. Nitekim aynaları hem sever hem de onlardan korkar. Çünkü aynalar *“takvim kabul etmiş bir zamanın timsali”* dir.

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

Behçet Bey, ihtiyarlamış hâliyle, ölümün araladığı kapıdan maziye kaçar. Akıp giden zamanı geri döndürmek çaresini eski eşyalarda, saatlerde ve ciltlediği kitaplarda bulur. Doyurulmamış cinselliğinin, yaşanmamış aşkının vereceği hazzı onlarda arar.

Behçet Bey, tipik Tanpınar kahramanlarından ayrı bir karakterdir. *“Mahur Beste Hakkında Behçet Beye Mektup”*ta *“Evet, sizin de bizim gibi bir zamanınız var. Fakat ona hükmetme şekliniz ayrı. Sizin için hâl, hatırlama ânınızdan ibaret. Gerisi için tam bir kayıtsızlık içindesiniz.”* (MB: 149) der. Halbuki hâl konusunda Tanpınar farklı düşünür. Ona göre hâl, *“geleceği geçmişini görmeye yarayan bir rasat kulesidir”* (MB: 149). Behçet Bey, hâli *rasat kulesi* olarak değerlendirmekten uzak, sadece hatıralarla yaşayan bir karakterdir. *“Behçet Bey'in “gündelik hayata kapılarını kapatmış” zamanı, ilk bakışta büyüleyicidir. Ama, tek boyutlu bir zaman olması, öbür kahramanlardan ayırır onu, yazara ters düşürür.”*<sup>196</sup> Tanpınar, aynı mektupta *“Sizin için zihnî bir arıza olan bu firarî zaman, hâlsiz zamanı, bana âdeta sanat için bir metot gibi göründü. İşte burada, Behçet Bey, beni aldattınız”* der (MB: 150). Tanpınar, böylece *Mahur Beste*'de

<sup>196</sup> Oğuz Demiralp, “Mahur Bestenin Bitmemişliği”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda**, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008, s.260.



başladığı geçmiş-bugün-gelecek üçlemesinin bölünmez bir şekilde yaşanabileceği yekpare zamanı diğer romanlarında estetik bir arayış hâline getirir.

*Sahnenin Dışındakiler*, “İstanbul’a 1920 yılı Eylülünün sonunda yağmurlu kapanık bir gece yarısı gelmişim.” (SD: 7) cümlesiyle başlar. Ardından Cemal, geriye dönüşle altı yıl aradan sonra yeniden döndüğü İstanbul’da çocukluk hatıralarını, Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi’ni, buradaki insanları, İhsan’ı, sevdiği kız Sabiha’yı anlatır. İkinci bölüm ise Cemal’in İstanbul’a gelince karşılaştığı *hadiselerin* hikâyesidir. Yaklaşık altı aylık (Eylül-Şubat) bir süreyi içerir.

Cemal, hayatta birey olarak kendisini gerçekleştirmek, kendi zamanını yaşamak ister. Romanın ilk cümlesindeki zaman belirlemesi, ilerleyen kısmında Cemal’in uğrayacağı sukutuhayali baştan resmeder. Tarihsel şart, kahramanın zamanı yaşamasında belirleyici olacaktır. İstanbul, işgal altındadır ve orası “*sahnenin dışı*”dır. Diğer taraftan Cemal’in etrafı maziyle sarılmıştır ve bundan kurtulamayışın azabını yaşar.

*Huzur* romanında nesnel zaman, II. Dünya Savaşı’nın başlamasından bir gün öncedir. Savaşın başladığı haberinden sonra roman biter. Romanın *İhsan* ve *Mümtaz* başlığını taşıyan birinci ve dördüncü bölümleri, bu bir günlük yaşananları kapsar. *Nuran* ve *Suat* başlığını taşıyan ikinci ve üçüncü bölümler ise Nuran ve Mümtaz’ın bir yıl önce başlayan ve Suat’ın ölümünün aralarına girmesiyle sona eren aşklarının hikâyesidir. Tanpınar, zamanda geriye dönüşle Mümtaz’ın annesini ve babasını kaybettiği çocukluk yıllarından, nesnel zamandan bir yıl önce Nuran’la yaşadığı aşktan bahsederek, bilinçakımı ve iç konuşma tekniklerinden yararlanarak romanı oldukça hacimli hâle getirmiştir. Tanpınar, üçüncü kişi ağzından anlatılan romanda Mümtaz’ın gözünden dünyaya bakma sorununu iç monologlar dışında anlatıcı-yazarın bazen kahramanın bilincinden geçenleri anlatmasıyla aşar.<sup>197</sup> Romanda olay yok denecek kadar azdır. Birinci bölümde Mümtaz, sabahleyin hasta bakıcı bulmak, öğleden sonra da kiracıyı görmek için iki defa dışarı çıkar. Vapura binmeden evvel (saat beşi geçerken) Muazzez ve İclal’i görür. Onlardan Nuran’ın Fahir’e döndüğünü ve bir gün sonra İzmir’e gideceklerini öğrenir. Son bölümde eve dönen Mümtaz, önce doktor bulmak için,

<sup>197</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.204.

ardından ilaç almak üzere iki kez dışarı çıkar. Eve son gelişinde yolda Suat'ın hayaliyle karşılaşır. Yaşadığı ruhî sarsıntıyla yere düşer. Yüzü gözü kan içinde kalan Mümtaz eve girdiğinde radyo II. Dünya Savaşı'nın başladığını haber vermektedir. *Huzur*, yirmi dört saatlik bir zaman kesitini kapsar. Bu açıdan Tanpınar, modernist romanın başvurduğu bir anlatma tarzını benimser. Romanın kurgusunda belirttiğimiz özelliklerin dışında kaçış psikolojisi içerisinde olan, realiteyle yüzleşmeye kalktığında tereddütler yaşayan, bireysel yaşantısından feragat etmek istemeyen, ontolojik meseleleri olan kahramanıyla da *Huzur*, XX. yüzyıl modernist romanının özelliklerini taşımaktadır.

Zaman, bilhassa modernist romanın üzerinde durduğu bir kavramdır. Einstein'ın görecelilik yasası, Bergson'un süre kavramı, Nietzsche'nin nihilizmi, XX. yüzyıl modernist yazarının zamanı ele alışında etkili olur. Diğer yandan geleceğe yönelik ümitlerin kırılması, inançsızlık, anlamsızlık ve nesnel gerçekliğe duyulan şüpheler, hem sanatçının varoluşuyla ilgili meseleleri daha derinden yaşamasına hem de zamanı bir mesele olarak almasına sebep olmuştur. Bu bağlamda zamanın akıp gittiği romanların yerini bir günü anlatan romanlar almıştır. James Joyce'un *Ulysses*, Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway*, Michel Butor'un *Değişme* romanları, bir günlük zaman dilimini anlatan romanların ilk akla gelenleridir.<sup>198</sup>

Mümtaz, Nuran'ın varlığında sevdiği bütün şeyleri toplayarak bir rüya hâlini yaşar. Nuran, aynı zamanda estetiğinin ve iç nizamının anahtarıdır. Nuran sayesinde akıp giden zaman durur. Zaman nehri tersine doğru akar.<sup>199</sup> Mümtaz'ın muhayyilesi, sevilen kadına sahip olduğunu anladığı anlarda bulunduğu zamandan sürekli geçmişe ve geleceğe sıçramalar yapar.

“Zaman, *Huzur* romanında, Mümtaz'ın üzerinde bölünmez bir çekirdek amandan ayrılarak; âdeta her an yeniden bölünebilen ve bu bölünmeler esnasında da yeni yeni Nuran'lar meydana getiren bir başka zamana dönüşür.”<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Tanpınar, günlüklerinde Virginia Woolf'un *Jurnal*'ini ve *Mrs. Dalloway*'i okuduğunu belirtir ve ekler: “*Ulysses* ile onun arasında gidip gelen bir tarafım var. Onun için bu tesirden korkuyorum.” (Bk. İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yay., İstanbul 2008, s.140.)

<sup>199</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998, s.35.

<sup>200</sup> Hayrettin Orhanoğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği”, *Kültür Dünyası*, nr. 2, Haziran 1997, s.71.

Tanpınar'a göre insan, aşk sayesinde zamana hükmeder ve ferdiyetini idrak eder:

“... biz, istikrarı, bütün bu olan ve olurken değişen ve ademin girdabına doğru giden akıcı selden bir an dışarıya fırlamamız imkânını, zaman denen sarhoş devi saçlarından yakalayıp kendimize muti kılmamız fırsatını hep onda buluruz; ferdiyetimizi onunla idrak eder, imkânlarımızı onunla yoklarız.”<sup>201</sup>

*Âdem'le Havva* hikâyesinde Âdem, kader karşısında Havva'ya sığınır. Zaman denen sarhoş devin itaat altına alınmasının ve yokluğun çaresi aşktır. Mümtaz, her şeyiyle kendisinin olan bir kadını olduğu düşüncesiyle ölüme galebe çaldığını hisseder. Ne var ki kadının yokluğu, kader karşısındaki trajik durumu artırır. Şeyh Galip ve Dede Efendi gibi kesîf yaşamın izinden giden Mümtaz, aşk sayesinde ebedî hayatı arzularken Nuran'ın kendisini terk edişiyile zamana hâkim değil mahkûm olur.

Zaman karşısında trajik durumu yaratan diğer bir olgu *Mahur Beste*'dir. Kadını tarafından terk edilen Talat Bey'in bu bestesi, Cemal ve Mümtaz'ın da talihidir. Sevilen kadının arkasından ağlamak, Tanpınar'ın kahramanlarının talihidir. *Mahur Beste* motifi *Aydaki Kadın*'da geçmez; fakat Selim de aynı akıbete uğrar.

Mümtaz'a göre insanoğlunun ıstıraplarının sebebi kendisini takvime bağlı bir zamanla sınırlaması, ölüm ve hayatı birbirinden ayırmasıdır.

“Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı, çok basit şeylere kendi müdil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizle ölçtüğümüz için, ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız bu iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu. İnsanoğlu, zamanın bu mahpusu, onun dışına fırlamağa çalışan bir biçare idi. Onun içinde kaybolacağı yerde, onu dışarıdan seyretmeye çalışıyordu. Onun için bir ıstırap makinesi olmuştu.” (H: 68)

Romanın birinci bölümünde Nuran'dan ayrılan Mümtaz, Bitpazarı ve Bedesten'de dolaşır. Burada gördüğü sanat eşyaları ve mücevherler, “*iklimini değiştirmiş zamansız bir hayat*” ı yaşamaktadır (H: 42).

“Henüz kaybolmaya yüz tutan mekâna ait unsurlarla birlikte değerlerin de bir tanığı olmak Tanpınar'a acı verir. Bu acı, aynı zamanda, kolektif şuurun da kırılma noktalarının en önemli sebeplerinden biridir. Birbirinin varoluşunu destekler görünen

<sup>201</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.135-136.

acı-kaybedilmişlik duygusu; “birey” in de yabancılaşmasını, bütün bunların sonucunda zaman dışı oluşu beraberinde getirir.”<sup>202</sup>

Tanpınar’ın zaman karşısındaki durumu aynı zamanda tarihî şartlardan beslenir. Yaşanan medeniyet krizinin ardından mazinin oluşması istenen yeniye bir türlü eklemelenemeyişi ve bunun yarattığı boşluk, parçalanmış bir zamanı imler. Mümtaz, Nuran’ın varlığıyla bu boşluğu doldururken cemiyet zamansız bir hayatı yaşar. Mümtaz, sevilen kadının yokluğunda bu parçalanmış zamanın içine düşer. Diğer yandan II. Dünya Savaşı’nın Mümtaz üzerindeki etkisi, zaman karşısındaki yabancılaşmanın sadece cemiyeti değil devri de ihata ettiğini gösterir. Mümtaz, romanın sonuna doğru cemiyetten başlayarak bütün insanlığın yazgısı üzerinde düşünmeye başlar.

*Aydaki Kadın, Huzur* gibi yirmi dört saatlik bir zaman dilimini kapsar. Orhan Pamuk, romanın çağrışımlara dayanan iç konuşmalar üzerine kurulması, bir günde geçmesi ve Selim’in Bloom gibi dış dünyadan çok iç dünyasında yaşaması sebebiyle *Ulysses*’le benzerliğine dikkat çeker.<sup>203</sup>

Romanın birinci bölümünde Selim, uykudan uyanır. Gördüğü rüyanın tesirindedir. Önce çocukluğunun geçtiği köşke gidecek, bir buçukta Abdullah ile buluşacak, ardından köşkün satışı için tapuda olacak, akşam da Boğaz’da Leyla’nın kokteyline katılacaktır (AK: 28). Selim akşamleyin eski sevgilisi Leyla’nın verdiği kokteyle katılır. Bu kokteylin anlatıldığı ikinci bölümde kahramanların birbirleriyle konuşmalarına, sanat ve politika konusundaki görüşlerine, Selim’in, Leyla’nın amcasının oğlu ve kocası Refik’in, ressam olan dostları Suat’ın ve Leyla’nın birbirleriyle ilgili düşüncelerine yer verilir. Bu düşüncelerin ağırlık merkezi ise Leyla’dır.

Selim, uykudan uyanışını “*Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim.*” (AK: 13) sözleriyle anlatır. “*Artık hiçbir zaman “yekpare” olunamayacağının anlaşıldığı, dış dünyanın, bugününün ağır bastığı, parçalanmış bir dünyadır uyanılan.*”<sup>204</sup> Nitekim

<sup>202</sup> Ertuğrul Aydın, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Tarih ve Zaman”, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, **Hece**, S. 61, Ankara Ağustos 2006, s.256.

<sup>203</sup> Orhan Pamuk, **Öteki Renkler**, İletişim Yay., İstanbul 2006, s.169.

<sup>204</sup> Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yay., İstanbul 2005, s.21.

romanın devamında Selim'in zamanı o gün yapacağı işlerle çerçevenmiştir. Bu zamanın dışına çıkmak mümkün olmaz. Mazi de onun zamanına çerçeve olmaz. Karşılaştığı tesadüfler ona yaşanmak istenen bir maziye getirmez, maziye sadece maruz kalır.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, II. Abdülhamit, Meşrutiyet ve Cumhuriyet devirlerini gören, romanın başkahramanı Hayri İrdal'ın hatıralarından oluşur. Dolayısıyla yaşanan olayların zamanı ve hatıraların yazılma zamanı olmak üzere romanda iki ayrı zaman söz konusudur. Hatıraların yaşandığı zaman çok uzun, yazılması ise kısa bir süreyi kapsar. Fakat bu kısa sürenin ne kadarlık bir zaman olduğu romanda açık olarak belirtilmez.<sup>205</sup>

Modernist roman estetiğinin önemli bir konusu olan *saatler* ve *zaman* meselesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının da ele aldığı problemlerden biridir. Romanda saatlerle iç içe olan bir hayat özellikle vurgulanır.

Bu saatlerin başında Hayri İrdal'ın babasının dedesinden kalma –daha sonra adı *Mübarek* olacaktır- ayaklı duvar saati vardır. Memurken cami kayyumluğu seviyesine kadar inen babasının talihini Ahmet Efendi'nin vasiyeti kadar cami eşyalarından biri olan bu ayaklı duvar saati de etkiler. “Onun için babam, başına gelenlerin hemen hepsinden, içten içe biraz da alacaklısı addettiği bu saati mesul tutar ve onunla böyle her gün burun buruna yaşamaktan sıkılırdı” (SAE: 27). Küçük masa saati ve babasının koyun saatinin de olduğu evlerinde *Mübarek* “ne ayar, ne ıslah ve tamir kabul eder”. Bu hâliyle o “başını almış giden, insanlardan tecerrüt hâlinde yaşayan hususî bir zamandı(r)” (SAE: 28).

“Annem onun bu ihtiyarî 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.” (SAE: 28)

---

<sup>205</sup> Şaban Sağlık, **Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar**, Akçağ Yay., Ankara 2010, s.236.

Kendisinde üstün güçlerin olduğuna inanılan *Mübarek*, bu sayede evdeki varlığını devam ettirir. Hayri İrdal savaştan döndüğünde de *Mübarek* “*Hiçbir nizama girmeyen bir nizamı sayıkla(maya)*” devam etmektedir (SAE: 77). Doktor Ramiz de adli tıpta Hayri İrdal’a *Mübarek* üzerine sorular sorar. *Mübarek*’in evde işgal ettiği yeri, babasının saate olan nefretini Doktor Ramiz, Hayri İrdal’a koyacağı baba kompleksinde önemli veriler olarak değerlendirir. Diğer yandan Hayri İrdal’ın halası, evinde verdiği davette misafirlere salondaki bir saati *Mübarek* diye takdim eder. İşin trajik yanı *Mübarek*’i tanıyan Doktor Ramiz’in bile herkesin hayran bakışları ve alkışları arasında Hayri İrdal’a saati çok değişmiş bulunduğunu söylemesi ve “*Eskiden daha sade ve güzeldi. Önüne geçemiyor musunuz?*” diye sormasıdır (SAE: 321).

Saatlerle iç içe yaşayan Hayri İrdal’ın hayatını değiştiren de bir saattir. Modern biri olan dayısının sünnet düğününde hediye ettiği saat, Hayri İrdal’ın bütün zamanını saatlerle geçirmesine ve Muvakkit Nuri Efendi’nin yanında çalışmaya başlamasına vesile olur.

Romana adını veren *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı yapının kuruluşunda ve işleyişinde de saatler etkilidir. Hayri İrdal, Halit Ayarcı’nın bozuk saatinin yapılmasına vesile olur. Yanı sıra Muvakkit Nuri Efendi’den öğrendiği veciz sözler Halit Ayarcı’nın dikkatini çeker. Halit Ayarcı, Doktor Ramiz ve Hayri İrdal birliktelerken Hayri İrdal, “*Bilirsiniz ki şehrin hiçbir saati birbirini tutmaz. İsterseniz Eminönü’ndekine, sonra da Kadıköy’dekine bir bakalım...*” (SAE: 192) der. Hayri İrdal’ın saatlerle ilgili bu tespitlerinden etkilenen Halit Ayarcı, Hayri İrdal’a birlikte çalışmayı teklif eder. Amaç, saatleri ayarlamaktır. Bu niyetle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı yapının çekirdeği oluşur. Enstitü içindeki *Zemberek*, *Mil* ve *Yelkovan* şubeleri, değişik semtlerde insanların kolayca saatlerini ayarlamasını sağlayacak *Saat Ayar İstasyonları*, *Saatleme Bankası*, *Saat Evleri*, cihanşümül *Saat Sevenler Cemiyeti*, enstitünün uzantısı kuruluşlardır. Bunların dışında Hayri İrdal’ın kaleme aldığı “*Ahmet Zamani Efendi ve Eseri*” adlı yapıtı, Halit Ayarcı’nın Pakize’nin idaresinde “*Çay Saati*” adıyla gazete çıkarma fikri, Hayri İrdal’ın halasındaki davette imzaladığı duvar saati fotoğrafları, enstitünün Muvakkit Nuri Efendi’den mülhem sloganları, içten ve dıştan saat görünümündeki enstitü projesi, saatin enstitü bünyesinde ne kadar önem taşıdığıının göstergeleridir.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, zamanını şaşırılmış bir toplumu imler. Hayri İrdal'ın şehrin hiçbir saatinin birbirini tutmadığı şeklindeki bir gerçekliği yansıtan sözü aslında zamanın dışında yaşayan insanları hedef alır. Bunda Cumhuriyet Döneminde art arda yapılan inkılapların payı vardır. Zira yapılan inkılaplar hep toplumsal hayatın önündedir. Hayri İrdal, saatlerin özellikle siyasî hayata göre yürüyüşünü tayin ettiğini ifade eder:

“Bilhassa bizim gibi üst üste inkılâplar yapmış, türlü zümreleri ve nesilleri geride bırakarak, doludizgin ilerlemiş bir cemiyette sonuncusuna, yani az çok siyasî şekline rastlamak gayet tabiidir.” (SAE: 15)

Böyle bir cemiyet hayatında kimsenin saati bir değerine uymaz. Zamanı bir bütün olarak yaşamak mümkün olmaz. Bu eksiği gidermek için kurulan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* zamanı yakalamak üzere kurulmuş olsa da yaptığı saçma işler insanları zamanın dışına çıkarır.

Modernite, Muvakkit Nuri Efendi'nin temsil ettiği cemaat hayatının zaman üzerinde kurduğu nizamı bozar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*nün zaman konusundaki tasarruflarına artık dayanamayan Hayri İrdal, Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz'in söyledikleri karşısında Nuri Efendi'nin hayat ve cemiyet felsefesinin değerini anlar (SAE: 33). Bunu düşündüğünde artık çok geçtir. Atmış yaşındadır ve artık zamanını sonlandıracak bir ölüm gerçeği de ortadadır. *Villa Saat*'te hatıralarını yazdığı zaman, boş ve anlamsız bir biçimde geçen hayatı üzerine düşündüğü bir zamandır. Özellikle en son çalıştığı enstitünün anlamsızlığı sebebiyle mazi daüssılası çeker. “*Yurtsamanın geçmişten çok bugün ile ilgisi vardır. Bugünün olumsuz koşullarına ya da gidişine gösterilen bir tepkidir yurtsama.*”<sup>206</sup> Yapılan her yeniliğin ileri düşünce olarak sunulup geçmişin görmezden gelinmesi ironik bir biçimde ifade edilir:

“Bu itibarla saatleri geri kalanlardan aldığımız nakit cezaya iki kuruş zam yapmamızı herkes gayet tabii buldu. Hattâ ekseriyetin hoşuna gitti. Böylece hem geriliğe lâyıık olduğu cezayı veriyor, hem de ileri düşünüşün hakkını teslim ediyorduk.” (SAE: 18)

---

<sup>206</sup> Oğuz Demiralp, “Saatlerin Karıştığı Vakit”, **Kitap-lık**, S. 123, Ocak 2009, s.88.

Bu özlemin bir yansıması da Hayri İrdal'ın dört sene önce bir antikacı dükkânından aldığı ve *Villa Saat*'in kapı penceresine taktığı Kahvecibaşı Camii'nin mezarlığının parmaklığıdır. Hayri İrdal'ın hatıralarını bu kadar uzatmasının bir sebebi de bu parmaklıktır (SAE: 53).

Romanda Hayri İrdal'ın geçmiş zamana duyduğu özlemde mazinin moderne eklenmesinde yapılan yanlışlıklar da etkilidir. Hayri İrdal'ın bir oldubittiye getirilerek Muvakkit Nuri Efendi'nin hayatından yola çıkıp tarihte yaşamamış bir kişi hakkında eser kaleme alması durumu, yeni bir tarih yaratma teşebbüsünün yanlışlığını vurgular. Yine Doktor Ramiz'in bile şaşırarak Hayri İrdal'a *Mübarek*'i çok değişmiş bulduğunu söylemesi, mazinin tanınmayacak hâle getirilişinin bir eleştirisidir. Böylece enstitü projesinde olduğu gibi ortaya çıkan örnekler “*akıl almayacak kadar yeni*” olur (SAE: 358).

Çocukluğunda her şeye rağmen mesut bir hayatı olan Hayri İrdal, moderniteyle beraber büyük bir çöküş yaşar. Bu çöküşün bir nedeni de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çağın ilerleme fikrinin tükenişine, II. Dünya Savaşı'nın insanlıkta yol açtığı buhrana şahit olmasıdır. Değerlerin iflas ettiği bu dönemde insan yapılmaz ve umutsuzdur. Bu dönemde etkili olan varoluşçu düşünceye göre ölüm gerçeği hayatı anlamsızlaştırırsa da insan yaşamaya devam etmelidir. Fakat insanın ne kadar kendi kendini yaptığını iddia etseler de sahip olduğu özgürlük trajik durumu çözmeye yetmez. Bu bağlamda Yunus Balcı'ya göre *Huzur*'un sonuç görüntüsü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bütününe hâkim görüntüdür. “*Yani artık akıl devreden çıkmıştır, akıl dışılık her yerdedir.*”<sup>207</sup> Böyle olunca akıp giden zaman akıl dışılığıyla Hayri İrdal'ı tatmin etmez. Ondan kaçır ve hatıralarını yazmaya koyulur.

### **3.6. Mekânlarda/ Mimaride Görülen Değişim ve Yabancılaşma:**

Tanpınar, devam etmesi gereken kültür değerleri içerisinde mimariye/mekâna önem verir. Mimari, millîliğin en önemli göstergelerinden biridir. Cedlerimiz yaptıkları eşsiz eserlerle coğrafyayı vatan yapmıştır. Bunun en güzel yansıması ise İstanbul'dur.

<sup>207</sup> Yunus Balcı, “Complexio Oppositorum Ya Da Tanpınar Romancılığında Trajik İroni”, <http://www.yunusbalci.com/mak/30-complexio-oppositorum-ya-da-tanpinar-romanciliginda-trajik-ironi.html>, s.4.



Tanpınar, *Beş Şehir*'in en fazla yer teşkil eden İstanbul kısmında mimari hakkında şu tespiti yapar:

“Bir medeniyetten öbürüne geçerken, yahut düpedüz yaşarken kaybolan şeylerin yanbaşında zamana hükmeden gerçek saltanatlar da vardır. Bir kültürün asıl şerefli tarafı da onlar vasıtasıyla ruhlara değişmez renklerini giydirmesidir. İstanbul'da tâ fetih günlerindenberi başlayan bir mimarî nesillerle beraber yaşıyor. Asıl Türk İstanbul'u bu mimarîde aramalıdır.”<sup>208</sup>

Tanpınar, *Beş Şehir*'de İstanbul'un 1908 ile 1923 arasındaki dönemde eski hüviyetini tamamen kaybettiğini söyler. Yangınlar, muharebeler, ekonomik çöküş, imparatorluğun dağılması ve medeniyet değişmesi, eski hüviyetini kaybetmesine sebep olmuştur.<sup>209</sup> Mümtaz, iç nizamını ve estetiğini Nuran'la birlikte İstanbul'un tarihî mekânlarında dolaşarak kurmaya çalışır. Mümtaz, gezdiği mekânlarda tarihî şahsiyetlerle aynı zamanı yaşar. Nuran'ın varlığıyla mekânla kurduğu bağı onun ayrılığında kuramaz. Cemal ise işgal altındaki şehirde dışarıdaki değişimin üzerinde durur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise modern hayatın hoyratça yok ettiği tarihe, ortaya çıkan üslûpsuzluğa ve Hayri İrdal'ın mekânda tutunamayışına şahit oluruz. *Aydaki Kadın*'da Selim de köşke giderken gördüğü evlerin ve apartmanların üslûpsuzluğuna içerler.

“Sonra ... sokağının büyük, ahşap köşkeri 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, sarı, tirşe, zevk sefaleti bir yuvarlak köşe, acayip teraslar.” (AK: 54)

Beyoğlu, zevk ve eğlence hayatıyla, ölçsüz yaşayan insanlarıyla birlikte Cemal gibi Selim'in de yabancılaşma içine girdiği bir mekândır. Selim'e göre Beyoğlu “*hayatımızdaki karışıklığın da bir ahtapot gibi sayısız kollu mezbelesi*” dir (AK: 25).

“Her cinsten çıplak omuz, göğüs, tebessüm, sahte veya hakiki mücevher parıltısı, pudra, çiçekle karışmış diş kokusu ve can sıkıntısı. Beyoğlu. Sadece eğlencelerini düşünen küçük sefalet memurları. Onlara alafrangalık namına yaltaklanan,

<sup>208</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, MEB Yay., İstanbul 1992, s.160.

<sup>209</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.146.

(...) hanımlar. Kalantor Ermeni, Rum, Yahudi tüccarları. Alabildiğine yaşamak hırsı, kadın ve para avcılığı.” (AK: 37)

Bahsettiklerimiz dışında Selim, çocukluğunun geçtiği köşke karşı da yabancılaşma içine girer. Satılacak olması dolayısıyla köşkte yaşadıklarını hatırlar. Çok sevdiği kardeşi Nevzat’ın intiharı, kendisini çocukluğunun güzel günlerini geçirdiği köşke yabancılaştırır. Diğer taraftan Nevzat ve Süleyman’ın gösterdikleri iradeye ve isyana karşın kendisinin hep “*evin uslu çocuğu*” olarak kaldığını düşünmesi de köşk karşısındaki tavrında etkilidir (AK: 19). Köşk artık durulacak vaziyette değildir, ailece satılmasına karar verilmiştir. Selim, taliplinin köşkü yıktırıp arsasını böleceğine inanır. Ancak köşkün bahçesiyle ilgili güzel anıların olması dolayısıyla bu duruma üzülür. Köşke giderken arabada artık köşkün lüzumsuz gördüğü anahtarını atmayı ve dönmeyi aklından geçirir. “*Artık hiçbir şey bulamayacağına, bu eski baba evinde hiçbir şey göremeyeceğine emindi. Bu daima böyleydi.*” (AK: 53).

*Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal, İstanbul’a adım attığında şehrin çocukluğunun geçtiği şehir olmadığını fark eder. İstanbul’un işgal altında oluşu, sokaklardaki yabancı askerler, çocukluğunun geçtiği mahallenin yaşamış olduğu değişim, karşılaştığı insanların dramı, onu yaşadığı mekâna karşı bir yabancılaşmaya sevk eder. Kira almak için gittiği eski evinin hiç de bıraktığı gibi olmadığına esef eder.

“Otelden çıktığımdan beri karşılaştığım her şey bana, o kadar tanımadığım, yabancı olduğu bir çehre ile gelmişti ki... Mahallemizi küçük, sefil, çocuk cıvıltısından mahrum bulmuştum. Kendi evimiz dar, bakımsız, hattâ haraptı. Tesadüf ettiğim insanların çoğu bitikti.” (SD: 145)

Cemal, İstanbul’da yaşamanın çok güç olduğunu, insanın her an sert bir talihle karşılaştığını düşünür (SD: 13). Diğer taraftan şehirde değerlerin alt üst oluşu, yaşanan anomi hâli, ortaya çıkan durumdan nemalanan harp zenginlerinin, yeniden politika sahnesinde aktif olarak yer almak isteyen heveslilerin varlığı, Rusların İstanbul’a gelişinin sosyal hayatta yarattığı yozlaşma ve bu bağlamda Beyoğlu’nun yarattığı değişiklik, nihayet İstanbul’un “*sahnenin dışı*” olması ve Anadolu hareketinden bihaber insanlar, Cemal’i mekâna yabancılaştırır.

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında zamanın olumsuzlanması kadar mekânın da olumsuzlanması söz konusudur. Romanın başkahramanı Hayri İrdal, hiçbir mekânda tutunamayan biridir. İçinde bulunduğu bütün mekânlar kendisine eğreti gelir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* projesiyle mekân karşısındaki tavrı daha sertleşir.

Hayri İrdal'ın mekân ile aidiyet bağı kuramayışı ilk olarak çocukluğunun geçtiği evde başlar. Başta *Mübarek* adlı ayaklı duvar saati olmak üzere duvarlardaki küçük küçük büyüklü yazı levhaları, yerdeki hasırlar, onların serin ve rutubetli kokusu, oda ve merdiven kapılarındaki kalın perdeler, caminin yanı başındaki evlerine küçük bir mescit hâli verir (SAE: 24-25). Aile fertlerinin, özellikle babasının da rahatsız olduğu bu durum, Hayri İrdal'ın evden uzaklaşıp başka ortamlara girip çıkmasına sebep olur.

Hayri İrdal, askerden döndükten sonra kalmaya başladığı Abdüsselam Bey'in konağında eşiyle birlikte istemeye istemeye yaşar. Bunun yanında konaktaki huzursuzluklarının diğer sebebi Abdüsselam Bey'in "*çocukların odası*" adını verdiği odadır. Atılmayan bir sürü eşya bu odada tozlar içinde ve yığılı vaziyette durur. Bu odaya kimse girmek istemez.

"Abdüsselâm Bey, içinde hiçbir çocuğun doğmadığı, büyümediği bu odaya "*çocukların odası*" adını vermiş ve garibi şu ki bu ad tutmuştu da. Belki de bu adın sihri yüzünden bu odaya garip bir hava sinmişti. Yavaş yavaş herkes evin kaybolmuş hayatının orada toplandığına inanmıştı. Orası birikmiş ayrılıkların, üst üste yığılmış ölümlerin, hâtıra ve unutulmaların odasıydı. Yaşayanlar bile orada kendi çocukluklarının, ilk gençliklerinin ölümünü seyrediyorlardı. Büyük odanın ortasında daha ziyade karaya vurmuş gemi gibi bir yığın eşya hep onları hatırlatırdı. Hulâsa bu oda Abdüsselâm Beyin kalbi gibi bir şeydi." (SAE: 85)

Hayri İrdal'ın çoğu zaman uzaklaştığı ve karısı, baldızları ve çocuklarıyla yaşadığı ev, müdürü olduğu ve sadece Doktor Ramiz'in verdiği iki konferansla kapısı açılan *Psikanaliz Cemiyeti* (SAE: 143), ardından kendisini içinde bulduğu *İspirtizma Cemiyeti* ve "*abes denen şeyin bataklığı*" (SAE: 138) olan Şehzadebaşı'ndaki kahve de mekânda tutunamamışlığın göstergelerindedir.

"Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı." (SAE: 132)

Mimari karşısındaki yabancılaşmanın örneği *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* projesinde görülür. Hayri İrdal, Halit Ayarçı'nın zoruyla projeyi üstlenir. İçten ve dıştan saate benzemesi kararlaştırılan projeye İrdal hiç inanmaz. Mesela sütuna hiç ihtiyaç olmadığı hâlde sütun olsun diye holün üstüne bir kat daha koymaya karar verir. İrdal'a göre saatleri ayarlamak için hiç lüzumu olmadığı hâlde bir enstitü nasıl kurulduysa sütun da öylece konabilir.

“Parmaklığın tam orta yerine, her biri başka bir istikamette giden ve tıpkı mazotlu gemilerin bacalarına benzeyen dört büyük sütun koymaya karar verdim. Fakat holün camlı tabanının sütuna ihtiyacı yoktu. İşte o zaman asıl büyük fikir geldi. Mademki sütuna ihtiyaç vardı, o hâlde holün bir üst katı bulunacaktı. Ve böyle bir üst kat, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kendisiyle gayet uygun düşüyordu. 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)

*Sabah, Öğle, Akşam* ve *Gece* adlarını taşıyan sütunlar yan yana olacağı için içlerinden geçmek gerekecektir:

“Sağdan gelecek, sol tarafa geçmek için Sabah sütununun kapısından girecek Öğle sütunundan geçtikten sonra Akşam sütununun merdiveninden çıkarak, Gece sütunundan holün öbür tarafına inmiş olacaktı. Buna mukabil sol taraftan sağa geçmek isteyen ziyaretçi, Gece sütunundan Akşam'a ve Öğle'ye geçerek Sabah sütununun parmaklıklı kapısından çıkacaktı.” (SAE: 353).

Binanın dört pavyonunun birden fazla katlı olmasına karar veren Hayri İrdal, saat altı pavyonunu üç kat olarak tasarlar. İki ve üçüncü katların merdivenlerini binanın içinden çıkartması gerekirken ikinci katın merdivenini beş, üçüncü katın merdivenini de yedi numaralı pavyondan çıkarır (SAE: 354).

“Böylece altı numaralı pavyon iki tarafındaki boşluktan geçen etrafı camla örtülü, biri nisbeten daha kısa, ikincisi daha uzun ve dolambaçlı iki merdivenle yanındaki pavyonlara bağlı oluyordu. Alt kat ise doğrudan doğruya hole bağlıydı.” (SAE: 354)

Hayri İrdal, mimari alanında yaptığı bu yenilikleri Doktor Ramiz'in ev benzetmesine ve Doktor Mussak'a borçlu olduğunu söyler (SAE: 354). Doktor Mussak ise kahvede tanıdığı ve mimarlıkla alakası olmadığı hâlde oturduğu kahve masasında projeler üreten bir Alman müsteşriktir. Müşterilerinin her türlü talebine uygun projeler üreten Mussak'a kahvedeki müşteriler ve garsonlar da yardım eder. Yaptığı üç katlı bir

eve merdiven koymayı unuttur. Evin merdivenleri birbiriyle ilişkisi olmayan üç bölüme ayrılır (SAE: 137). Enstitü yapımında Hayri İrdal'a bu ev ilham vermiştir.

Acayip merdivenleri, sütunları, holleri ve pavyonlarıyla enstitü projesi labirentsi bir görünüm arz eder. Böyle bir mekânda yolunu bulmak ya da yön tayin etmek zorlaşır. Bu bakımdan Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının *Kafkaesk* bir görünüm arz ettiği kanaatindeyiz. *Dava* romanında mahkeme binasının labirentsi yapısı, kahramanın yolunu tayin edememesine sebep olur. Keza *Şato* romanında da K., köyden şatoya bir türlü ulaşamaz. Bu, her yolun başka bir yola açıldığı sonsuz, merkezlessiz, bütünlükten yoksun bir labirenttir.<sup>210</sup> “*Kafka'nın labirentsi çizgisi, sürekli tereddüt halindeki yoldan başka bir şey değildir.*”<sup>211</sup> Tanpınar'ın estetiğinde de eşiği atlayamamış kahramanlar dikkat çeker. Diğer taraftan kutsal bir mekân olan camiye ait bir saatin modern bir enstitüye dönüşmesiyle ortaya çıkan sosyal trajik de romanı Kafkaesk bir görünüme sokar.<sup>212</sup> Hayri İrdal, yönünü tayin edemeyecek durumdadır. Hiçbir mekânda tutunamayışı, en sonunda enstitüde mekân algısının tamamen yok olmasıyla neticelenir. Yönünü şaşırılmış olan Hayri İrdal'ın geçmişin mekânlarına bakarak yön tayini de artık mümkün değildir. Zira Kahvecibaşı Camii'nin ve yanındaki mezarlığın yıkılmasının ardından yerlerine apartmanların yapılması ironik bir üslûpla dile getirilir:

“Kaldı ki, bu harap binanın yerinde yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt âdeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak. Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum.” (SAE: 56)

Sonuç olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Hayri İrdal'ın zaman şuurunu kaybetmesi kadar mekân algısını da kaybetmesi söz konusudur.

*Mahur Beste* romanının kahramanı Behçet Bey'in evlenmeden önceki hayatında özgürlük alanı, kitaplarını ciltlediği *tavan arası*dır. Tavan arası, onun toplum dışılığının göstergelerinden biridir. Diğer aile bireylerinin hayatında bir yeri olmayan bu mekân,

---

<sup>210</sup> Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Çev. Çağlar Tanyeri, Metis Yay., İstanbul 2010, s.83.

<sup>211</sup> Joseph Vogl, a.g.e., s.89.

<sup>212</sup> Yunus Balcı, “Complexio Oppositorum Ya Da Tanpınar Romancılığında Trajik İroni”, <http://www.yunusbalci.com/mak/30-complexio-oppositorum-ya-da-tanpinar-romanciliginda-trajik-ironi.html>, s.4.

Behçet Bey'in âdeta nefes aldığı, kendini bulduğu bir yerdir. Babası İsmail Molla'nın dediği gibi “bir insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümcek” olarak tavan arasını kendisine mesken edinmiştir (MB: 29). Ertuğrul Aydın, Behçet Bey'in tavan arası yaşamıyla Camus'nun *Veba* ve Sartre'ın *Bulantı* romanlarındaki kahramanların benzerliğine vurgu yapar:

“Albert Camus'nun *Veba*'da kahramanını tavan arasında yaşamaya sevk etmesi, Sartre'ın *Bulantı*'da, kahramanın pansiyon dışına çıkarak; kendi anlamsızlığını çözmeye ve yine dış dünyayı da kendi kargaşasında adlandırmaya çalışması ile Tanpınar'ın Behçet Bey'inin de çocukluk ve ilk gençlik zamanlarında ciltlenmeyi bekleyen kitaplar ve çiriş kokulu tavan arasında kendini dış dünyayla soyutlayan içi dünyasının kargaşasını yenebilmek için saatlerce oyalanışı arasında yakın bir paralellik vardır.”<sup>213</sup>

Behçet Bey, eşinin ölümünden sonra yatak odasını eski eşyaları ve ciltleriyle doldurur. Evinin içinde kendisine nefes alabileceği bir mekândır yatak odası. Emektarı Şerife Hanım'ın bile odaya tasarruf etmesini istemez. Bu oda, kendisi için firar kapısıdır.

### 3.7. İroni ve Yabancılaşma:

Söylenmek istenen ile söylenen arasındaki zıtlıktan doğan ironi, “yoğun bir eleştirelliktir; dolayısıyla gerçeklikten duyulan hoşnutsuzluk, ideale hatta imkânsıza duyulan bir özlemdir. Nihayet ironi, mutlak bir olumsuzlamadır.”<sup>214</sup>

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde geleneksel anlatım tarzının dışına çıkar. Okur, romanın anlatıcısı Hayri İrdal'ın söylediklerinin ne kadar doğru ya da yanlış, kendisinin ne derece suçlu ya da masum olduğu konusunda bir kararsızlık yaşar. Okurun, romana nasıl bakması gerekeceği veya yazarın tutumunun ne olduğu konusunda yaşadığı tereddüt, romanda “görece az hiciv taşıyan ironi” nin varlığını gösterir.<sup>215</sup> Hayri İrdal, var olanı eleştirmekle kalmayan, aynı zamanda teşhir eden ve olumsuzlayan bir ironisttir:

<sup>213</sup> Ertuğrul Aydın, “Ahmet Hamdi Tanpınar'da Tarih ve Zaman”, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, **Hece**, S. 61, Ankara Ağustos 2006, s.262.

<sup>214</sup> Oğuz Öcal, “İroni Kavramı ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S. 2, Ekim 2010, s.10.

<sup>215</sup> Northrop Frye, “Kış Mitosu: İroni ve Hiciv”, **Kitap-lık**, S. 123, Ocak 2009, s.62.

“Ancak hiciv unsurlarını içermesine rağmen roman, bir hiciv romanı değil, ironik bir romandır. Biraz daha açarsak; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde hiciv içkindir, ancak hicivden farklı olarak romanda mutlaka yakın bir olumsuzlama ve umutsuzluk söz konusudur. Daha açık ifadeyle romanda hicvin de, ironinin de odağına giren konuları teşhir eden kişi olan Hayri İrdal, bir ironisttir. Onun varlık sebebi ise varolanı eleştirmek değil, kendisi de dâhil olmak üzere varolanı teşhir etmek ve olumsuzlamaktır. Dolayısıyla o, hicvin değil ironinin amacını gerçekleştiren kişidir.”<sup>216</sup>

Hayri İrdal, romanda çocukluğunun geçtiği ortamı, Psikanaliz Cemiyetini, Doktor Ramiz’in her hastalığı psikanalizle tedavi edişini, İspirtizma Cemiyetini, kahveyi, Saatleri Ayarlama Enstitüsünü, devrin musiki ve mimari anlayışını, şeyleşen insanlarını hicveder. Fakat hicvettiği her ortamın içinde kendisi de vardır. Hakikati bildirmeye çalışırken yaptığı yanlışların, düştüğü komik durumların farkında olarak eleştirisini yapar. Ne var ki doğruyu arayışında bir sonuca ulaştığı söylenemez. Kendisi de akıl dışılığın ahtapot gibi sardığı bir ortamda anlamsızlaşır, değer ölçülerini kaybeder. Hayri İrdal, kurbandır. Bu açıdan hem suçludur hem suçsuz.

“*Pharmakos* (günah keçisi- İ.Ş.) ne masumdur, ne de suçlu. Şu anlamda masumdur: Başına gelenler, onun kıskırtmış olduğu herhangi bir şeyden çok daha büyüktür. Şu anlamda suçludur: O, suçlu bir toplumun üyesidir ya da bu gibi adaletsizliklerin, varoluşun kaçınılmaz bir parçasını oluşturduğu bir dünyada yaşamaktadır.”<sup>217</sup>

Ayarlarını kaybetmiş bir dünyanın ortasında dil de anlam yitimini ifade edecek bir söyleme ulaşır. Yaşanan çöküşe uygun olan dil, ironidir. Hayri İrdal, artık ne söylese sözü anlamsız bir dünyanın duvarlarına çarpacaktır. Bu yüzden “*On yıl müddetle dünyanın en yeni, en faydalı müessesesinin müdür muavinliğini yaptım*” (SAE: 23) der. Hatıralarını yazmaktaki niyetini “*üç hafta evvel toprağa gömdüğümüz aziz insanı anlatmak ve anmak*” (SAE: 10) diye açıklar. Saatleri Ayarlama Enstitüsünün hayatındaki yerini “*hayatımın bir meyvası*” (SAE: 20) sözüyle ifade eder. Halit Ayarcı, kendisini mezbeleden çıkarıp kendisine düşman olan her şeyi dost yapan insan olur (SAE: 11-12).

<sup>216</sup> Oğuz Öcal, “İroni Kavramı ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 2, Ekim 2010, s.36.

<sup>217</sup> Cort Egan, “İroninin Kurbanı”, *Kitap-lık*, S. 123, Ocak 2009, s.69.

Oğuz Demiralp, romanı ironi kaynağı olarak karşıtların biçimlendirdiğini<sup>218</sup>, romanda yurtsamaya özgü bir ironinin de olduğunu belirtir. “Bir yandan geçmişe dönmek ya da geçmiş bugüne getirmek olanaksızdır; öbür yandan garip bileşimler yoluyla sanki bu başarılmış gibi davranılır.”<sup>219</sup>

Yunus Balcı, *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* arasında “trajik ironi” bağlamında, bu romanlarla da aklın bertaraf edildiği bir çöküşü ele alan XX. yüzyıl romanlarıyla ilişki kurar.<sup>220</sup> Trajik ironi, insanın hakikat arayışı ile hakikatin olmadığı gerçeğini keşfetmesinden doğar.<sup>221</sup> Cami eşyası olan saatin enstitü içinde yer alışı, Seyit Lütfullah, Abdüsselam Bey ve Aristidi tarafından kutsal merkezli zaman algısının, Halit Ayaracı ve Hayri İrdal tarafından seküler zaman algısının içinin boşaltılması trajik ironik durumu ortaya koyar.<sup>222</sup>

“Asıl trajik ironiyi oluşturan noktalardan birisi de baba meselesi etrafında kurulur. Abdüsselam Bey’in terk edilen bir baba olması, Hayri İrdal’ın Dr. Ramiz tarafından teşhis edilen rahatsızlığının “baba problemi” olması, gerçekte olmayan, sadece görüntüde var olan bir saat algısı için geçmişte Ahmet Zamani isminde bir epistemik babanın icat edilmesi, bu anlamda zengin bir içerik çıkarır.”<sup>223</sup>

Kahramanların çoğunun saatle ilişkisine, hatta kollarında taşıdıkları saatlerle zamanı takip etmelerine rağmen saatleri ayarlamak üzere anlamsız bir kuruluş ortaya çıkar. Enstitü tarafından benimsenen nakitli ceza sistemiyle saatleri geri kalanlardan ücret alınır. Hatta yapılan zammı herkes normal karşılar. “Böylece hem geriliğe lâyık olduğu cezayı veriyor, hem de ileri düşünüşün hakkını teslim ediyorduk” (SAE: 18). Diğer taraftan akrabalar ve referanslı kişiler arasından çalışanların seçilmesi, çok sayıda çalışanın hiçbir iş yapmadan oturması, bürokrasinin enstitü kuruluşunda yaptığı katkı, dünyaya hiç gelmemiş bir kişi hakkında “Ahmet Zamani Efendi ve Eseri” adıyla bir kitabın yayımlanması, enstitünün ve Hayri İrdal’ın basında gündemde oluşu, *Mübarek* adlı çalışmayan bir saatten yola çıkılarak sözde modern bir mimari projesinin çizilmesi,

<sup>218</sup> Oğuz Demiralp, “Saatlerin Karıştığı Vakit”, **Kitap-lık**, Ocak 2009, S. 123, Ocak 2009, s.87.

<sup>219</sup> Oğuz Demiralp, a.g.e., s.89.

<sup>220</sup> Yunus Balcı, “Complexio Oppositorum Ya Da Tanpınar Romancılığında Trajik İroni”, <http://www.yunusbalci.com/mak/30-complexio-oppositorum-ya-da-tanpınar-romanciliginda-trajik-ironi.html>, s.1.

<sup>221</sup> Yunus Balcı, a.g.e., s.1.

<sup>222</sup> Yunus Balcı, a.g.e., s.4.

<sup>223</sup> Yunus Balcı, a.g.e., s.5.



bütün gayretlere rağmen nihayetinde enstitüye hiç gerek olmadığı sonucuna varılarak enstitünün lağvedilmesi, romanda trajik ironik olaylardır. Ayrıca *Saat Sevenler Cemiyeti* riyasetinde yapılan uluslararası kongreler, yurt dışında açılan *Saat Sevenler Cemiyetleri* trajik ironik görünümün sadece Türk toplumuyla sınırlı olmadığını, cihanşümul olduğunu gösterir.

Tanpınar, romanda ironinin bir yöntemi olarak bazı olayları gülünçleştirerek anlatır. Hayri İrdal'ın öldü zannedilen, fakat toprağa konmak üzereyken dirilen ve görkemli bir şekilde evine getirilen halasının hikâyesi, Doktor Ramiz'in verdiği konferansta herkesin uyuması, romandaki gülünç durumlardandır. Fakat enstitünün kurulmasıyla beraber gülünç durum, yerini gittikçe bir acılığa bırakır. Komik durumların hikâyesi gibi başlayan roman, sona doğru olumsuzlamaların dozunun artmasıyla yerini trajik olana bırakır. Varılmak istenen noktaya ulaşılamaz. Varılan yer, başlanılan noktadan daha kötü bir durum ihtiva eder. Olumsuzluklarına rağmen içselleştirilen geçmişe de dönüş mümkün değildir. Hayri İrdal, isyanını içinde taşıyarak boşluğun çamuruna saplanır.

### **3.8. Yabancılaşmaya Karşı Gösterilen Mukavemet:**

Mümtaz, içinde yaşadığı topluma yabancılaşırken aynı zamanda yabancılaşmamak için gayret gösterir. Biz bu başlık altında hem *Huzur* romanından hareketle Mümtaz'ın yabancılaşmayı nasıl aşmaya ve İhsan'ın fikirlerini benimsemeye çalıştığına hem de Tanpınar'ın çeşitli yazılarından ve diğer romanlarından yola çıkarak yabancılaşma konusunda getirdiği çözümlere değineceğiz.

Tanpınar'a göre cemiyetteki en önemli mesele, medeniyet değişmesinin yarattığı buhrandır. Ona göre Tanzimatçılar Batılılaşmayı yanlış algılamışlar; iki âlemi birleştirmek istemişler; Batı'nın Doğu'dan ayrılan en önemli tarafı olan doğurma kabiliyetini, tabiatındaki dinamizmi fark etmemişlerdir.<sup>224</sup> Bu ikiliğin en önemli sonucu ise sadece cemiyet hayatıyla sınırlı kalmayıp fertlerin de içine yerleşmesidir:

---

<sup>224</sup>Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.3-35.

“Bu ikilik evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet amelîyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir.”<sup>225</sup>

Tanpınar, bu durumun insanlarda suçluluk duygusuna ve maziye karşı yabancılaşmaya neden olduğunu, diğer taraftan insanın kendi içinde iki âlem arasında salınıp durduğunu belirtir.<sup>226</sup>

“Yeninin taraftarı ve mücadelecisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutub değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim.”<sup>227</sup>

Ona göre artık Garplılaşmak için maziye ve geçmişin kültürel birikimini kötülemeye gerek kalmamıştır.

“Fakat bütün bunlar olurken yavaş yavaş eski harsımızla olan rabitaları kestik ve birdenbire –kalabalık bir caddede hafızasını kaybetmiş bir adamın vaziyetinde kaldık. Yahut hiç olmazsa –belki kendimizle en fazla meşgul olduğumuz, tarihimizi bütün mefahiriyle öğrenmeye en çok heves ettiğimiz bir devirde- kendimizi eski manevî benliğimize karşı hiçbir sempati hissetmeyen yabancı ve dargın bir ruh hali içinde gördük. İşte bu tarih içindeki hüviyetimize karşı olan yabancılık -belki de böyle bir menfi vaziyete Garplılaşmamız için ihtiyaç kalmadığından- bugünkü nesli sıkıktadır.”<sup>228</sup>

Tanpınar, resmî ideolojinin tarih ve kültür konusunda tahakkümüne razı değildir. “O, hayatın tepeden inme, hizaya getirici bir aydın bakışıyla kavranamayacağını, onların hayatlarına nüfuz edilemeyeceğini düşünür.”<sup>229</sup> Ona göre hayat kendi akışı içerisinde meseleyi halleder. Tanpınar, Batılı bir zihne sahiptir. O, değişmenin insanla beraber olmasını ister.

“Şark ve Garp meselesi bizde hayatın hallettiği; fakat henüz münevverlerin kendi aralarında konuşmaktan vazgeçemedikleri bir mesele oldu. Bu ideolojinin

---

<sup>225</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.34.

<sup>226</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.38.

<sup>227</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.38.

<sup>228</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.54-55.

<sup>229</sup> Necip Tosun, “Türk Öykücülüğünde Batılılaşma/ Yabancılaşma Algısı ve Yansıması”, **Hece Öykü**, S. 13, Şubat-Mart 2006, s.69.

zaaflarından biridir, hayatı takipten âciz kaldığı zaman kendine zardan daha ince bir âlem yapar ve vehimleriyle içine kapanır.”<sup>230</sup>

Tanpınar, Tanzimat’tan itibaren “*devam ve bütünlük fikri*” ni kaybettiğimizi düşünür. Atalarımız ise bizler gibi parçalanmış bir hayatı yaşamamıştır. Geçmiş ve bugün onların hafızasında beraberdir. Bizi hem atalarımızdan hem de Batı’dan ayıran taraf budur.<sup>231</sup>

*Huzur*’da mutlu bir aile hayatı ve kültürüyle, tarih, sanat, edebiyat, din, insan, kader ve cemiyet gibi konulardaki görüşleriyle Mümtaz’ın mukavemetini sağlayan kişi İhsan’dır. İhsan’a göre bir cemiyette değişme kaçınılmazdır.

“Millî hayata bağlı olarak medeniyet de değişebilir. Fakat medeniyet değişikliği millî hayattan bağımsız olarak gerçekleştiğinde, yani medeniyetle millî hayat arasında irtibat kurulmadığında, terkip ortadan kalkar; devamlılık sona erer, her şey altüst olur.”<sup>232</sup>

Bu sebeple modern hayatın tesisinde geçmişin birikiminden hareket etmek gerekir.

“Tanpınar gibi, kültürü bir devamlılık içinde düşünen İhsan, değişme olgusunu yaşamamanın bir şartı olarak görmektedir. Toplumda ekonomik çıkmazların aşılabilmesi için, o toplumun önce kendi hüviyetini bulması gerekmektedir. Hüviyetini arayan bir toplum ise, onu ancak geçmişin enkazı içinde bulabilecektir; O hâlde, yaşama gücü olan gelenek değerleri, çağın bilinci içinde yenilenmeli ve duygu hayatımızın bir parçası olarak dinamizm kazanmalıdır. Toplumca paylaşılan çağdaş bir perspektif içinde çağın değerleri kadar geçmişin değerleri de önemli ve anlamlıdır. Ancak böyle bir kültür zemini, bir toplumu ekonomik refaha götürebilecektir.”<sup>233</sup>

Tanpınar, yeninin inşasında maziye önem verir. Şaban Sağlık, Tanpınar’ın geleneği şimdiye ve geleceğe bağlama çabasını *mukavemet* olarak adlandırır.<sup>234</sup> Tanpınar, bir yazısında Valery’den hareketle mukavemetten söz eder. Tanpınar’a göre yeninin başarısı, ona mukavemet edecek kıymetlere bağlıdır.

<sup>230</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.31.

<sup>231</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.36-37.

<sup>232</sup> Ali Yıldız, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Doğu-Batı Meselesi, **Yüksek Lisans Tezi**, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 1994, s.77.

<sup>233</sup> Sevim Kantarcıoğlu, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Paradigma Yay., İstanbul 2007, s.103.

<sup>234</sup> **Şaban Sağlık**, “Geleneğin Modern’e Mukavemeti ve Tanpınar Hikâyeleri”, Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu, Yayımlanmamış Bildiri Metni, 30 Mayıs 2011, s.2.

“Bak dostum, Valéry’nin bir cümlesi vardır ki, bütün hayatta bir düstur olabilir. Bu büyük şâir, her sabah düşüncelerini yazdığı defterlerden birinde, genç bir meslekdaşına soruyor: “Her şeyden evvel bana söyleyin, mukavemetiniz nedir? Nelere karşı koyuyorsunuz?” Bence ileriye hamle kadar, ki hayatın bütün yaratıcı sırrı oradadır, bu mukavemetin de bir yeri vardır. Çünkü hakikatin muzaffer olması gereğini ancak onun sayesinde buluruz. Gittikçe artan teklifleri, o mukavemet sıralar ve seçer. Biz bu mukavemet fikrini kaybettik. Çünkü mukavemet demek yeniye karşı sırtını çevirip oturmak demek değildir. Şişli cami’inde yaptığımız gibi. Mukavemet, her an uyanık olmak demektir. Ön siperdeki nöbetçi bölüğü gibi. Bizim mukavemetimiz yok.”<sup>235</sup>

Maziye hâle ve istikbale eklemleyecek en önemli kültür ögesi ise musikidir. “*Bu değişikliğin, yahut ikiliğin en zalim şekilde kendini hissettirdiği nokta da musıkî zevkimizdir. Çünkü musıkî zevki bir milletin zamana tasarruf şeklidir.*”<sup>236</sup> İkiliğin musiki zevkinde yarattığı sıkıntıya değinen Tanpınar’ın bu fikirleri *Huzur*’da Mümtaz’a “*Debussy’yi, Wagner’i sevmek ve Mahur Beste’yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.*” (H: 140) dedirtir.

Tanpınar’ın gelenek karşısındaki tavrı musikide de kendini gösterir. Geçmişe ve musikiye Batılı bir zevk anlayışıyla yaklaşır. Bu bakımdan onun teklifi yeni bir bakışı beraberinde getirir:

“Hülasa teklif ettiğim şey, ne türbedarlık, ne de mazi hırdavatçılığıdır. Bu toprağın macerasını ve kendi maceramızı bilmek, onun içinden büyüme, onun içinden tabii şekilde yetişmek ve Garplı anlayışla Garplı ustaları severek eser vermektir.”<sup>237</sup>

Nitekim Mümtaz da Tanpınar gibi düşünür. Mümtaz’a göre “*Daha ziyade bugününün muayyen seviyede zevkiyle, garplı terbiyenin zevkiyle seçilen eserler güzel olabilir*” (H: 148). Nuran’ın neden eskiye bu kadar bağlı oldukları şeklindeki sorusuna şu cevabı verir:

“İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musıkîmizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziye açacak bir anahtar var... O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğu, ferahfeza yahut sultanîyegâh’ın arasından etrafımıza baktığımız için.” (H: 170)

<sup>235</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.208.

<sup>236</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.307.

<sup>237</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.240.

Mümtaz, ferahfezayı dinlerken musikinin eşliğinde geçmiş ve bugünün aynı potada olduğunu görür.

“Mümtaz, ayinle beraber geçmiş-şimdi-gelecek arasında gidip gelirken, geçmiş kuranları ve kuruluşu şimdi’de duyumsamaktadır. Yaşananla, yaşanmış aynı zeminde ve iç içedir ve Mümtaz, bütün bir İmparatorluk coğrafyasının tarih içindeki sürecini, oluşumunu ve şekillenmesini nağmelerin aralığından seyrettiğini hisseder.”<sup>238</sup>

Musiki, sadece kendinden geçmek için bir vasıta değildir; aynı zamanda geçmişle kurulan irtibatın, devamlılığın aracıdır.

“Müzik, Tanpınar’da sadece bir coşum kaynağı olarak yaşanmaz, “bizim olan” a erişmenin en asli öğelerinden birisi olarak bir araştırma konusudur aynı zamanda. (...) Müzikle kendinden geçiş Tanpınar anlatısının müziği alınmama biçimi değildir, daha çok bir kültür olarak ve bütün çeşitliliğiyle yaşar müziği.”<sup>239</sup>

Mümtaz’ın yabancılaşmaya mukavemetini sağlayan unsurlardan biri de türkülerdir. Eski musikimiz maziyle irtibatı sağlarken dinlediği türküler, fikirlerinin istikametini cemiyete ve yaşanan hayata çevirir.

“Görüldüğü üzere türküler, klâsik musikiden farklı olarak daha çok âni, yaşananı hissettirmektedir. (...) Mümtaz’ın hayatının belli devrelerini ve yaşadığı belirli olayları ihsas ettiren türküler, ferdi plandan aşk, ölüm, hastalık, ayrılık, savaş vs. gibi toplumsal olana açılan, sosyal durumları ve yaşanan olayları yansıttığı gibi arka plandaki düşünce dünyasını da beslemektedir.”<sup>240</sup>

Cemal, Alaiyeli Ahmet’in söylediği türkülerle Anadolu insanı ile bağ kurar. Türküler, kolektif şuuru yansıtır. Cemiyetin tarihine türkülerden ulaşılır. Bu yüzden Mümtaz, dinlediği türkülerin devam etmesi gerektiğini düşünür. Tanpınar, *“türkülerini Türk halkının sözlü tarihi gibi görmüştür. Çünkü ona göre halk, türkülerle tarihte yaşanan acı olayları içine insan unsurunu da katarak duyguların kesif atmosferinde yasarır.”*<sup>241</sup>

<sup>238</sup> Nesrin Tağızade Karaca, **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki**, Hece Yay., Ankara 2005, s.78.

<sup>239</sup> Tahir Abacı, **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik**, Pan Yay., İstanbul 2000, s.56.

<sup>240</sup> Nesrin Tağızade Karaca, **Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki**, Hece Yay., Ankara 2005, s.82-83.

<sup>241</sup> Erol Aksoy, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları, **Yüksek Lisans Tezi**, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2005, s. 120.

Mimari de devamı sağlayan kültür ögesidir. Mümtaz ile Nuran'ın yaşadıkları aşka hep geçmişe ait mekânlar misafirlik eder. Mümtaz, bu mekânlarda musikide olduğu gibi devamın şuuruna erer. Geçmişin saltanatıyla, tarihi yapanlarla aynı anda yaşar. Mimari, Tanpınar'da bir çehre slbunu veren kültür ögesidir:

“şehir, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayattır. Mimari bu hayatın asıl büyük slbunu yapar. Vkıta dn olduğu gibi, artık orkestra şefi vazifesi görmez ama yine de varlığını hissettirir. Ona doğru yürüdükçe hayat o memlekete mahsus bir renk kazanır.”<sup>242</sup>

Tanpınar, yukarıda belirttiğimiz gibi Batılıdır, Batılı olmaktan yanadır; fakat kkszlğe karşıdır. şarklıdır; ancak muhafazakr değildir. “Yeninin insanı ne Batılı, ne de tam Batı dışı olan, kendine özgü bir melez kimlik içinde kendi estetik değerlerini yaratma yolundadır.”<sup>243</sup> Tanpınar, yeniyi yaparken geçmişten gelen kültür ögelerini yaşatmanın ve bugünün bilgisi ve zevkiyle yeniden keşfetmenin peşindedir. Eski şiiri, musiki ve mimariyi kastederek şu açıklamayı yapar:

“Fakat biz bugünkü zihniyetimiz ve artık Garplılaşmış anlayışımızla onlara dönersek, hattâ eserleri yapanların dahi aklından geçmeyen nice nice harikalar bulacağız. Ve bu keşif, bizim ruhumuz için, coğrafyalardaki o zengin kıta keşiflerinden yüz kat daha faydalı olacak.”<sup>244</sup>

Mümtaz, Nuran'a “Ben bir çöküşün esteti değerim. Belki bu kşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum.” der (H: 172). Romanın birinci bölümünde evden çıkan Mümtaz, sokakta çocukların top oynarken söyledikleri türküyü duyunca kendi kendine “Her şey değerisebilir, hattâ kendi irademizle değeristiririz. Değerismeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir.” der (H: 21).

“Tanpınar, “bize ait dünya” arayışını bir kimlik sorunu olarak formüle ederken, yeninin oluşumunda görmek istediği kimlik, “bizlik” duygusunu verebilmelidir, öykünülen “teki” karşısında. Böylelikle, “teki”nin kaçınılmaz dönüştürücü etkisi “bizim” olana eklenilebilmeli.”<sup>245</sup>

<sup>242</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.206.

<sup>243</sup> Mehmet Aydın, “**Kayıp Zamanın İzinde**” Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu Batı Yay., İstanbul, 2010, s.133.

<sup>244</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-şaban zdemir, YKY, İstanbul 2004, s.58.

<sup>245</sup> Mehmet Aydın, “**Kayıp Zamanın İzinde**” Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu Batı Yay., İstanbul 2010, s. 190.

Mümtaz, İstanbul sokaklarında Suat'ın tasallutu altındayken cami avlusunda abdest alan ihtiyarlara bakar. Mümtaz'a göre ihtiyarların abdest alışı ve avlu “*cami kurulduğundan beri görülen bir ruh çerçevesi*” dir ve bunun devam etmesini ister (H: 345). Nuran'a tam bir dindar olup olmadığını bilmediğini, şu anda dünyaya çok bağlı olduğunu, fakat Allah ile kul arasına girmek istemediği gibi insan ruhunun büyüklüğünden de şüphe etmediğini, bunların millî hayatın kökleri olduğunu ifade eder (H: 190). Mümtaz, mistik olmadığını söyler; roman boyunca da din konusunda bir görüş ortaya koymaz. Fakat bahsettiğimiz hadisede görüldüğü gibi dine de kültürün çerçevesi içinden bakar. Din konusunda bir açıklama da *Mahur Beste*'de İsmail Molla yapar. Mümtaz'ın görüşleriyle paraleldir Molla'nın söyledikleri:

“İki yüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir Müslümanlık. Bu Müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, Itrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır.”<sup>246</sup>

Tanpınar'ın din konusunda inkılapçılardan ayrı düşündüğüne yukarıda değinmiştik. Musiki ve mimari kadar olmasa da din de onun mukavemetlerinden, hayatı şekillendiren hamurlardan biridir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, özellikle *Huzur* romanında İhsan'a söylöttüklerinin dışında insan-kader, cemiyet-mesuliyet duygusu bağlamında görüşler öne sürer. Ona göre insanoğlu kader karşısında acizdir. Yanı sıra insanoğlu düşünen, idrak sahibi bir varlık olarak büyüktür. Bu durum, insanoğlunun trajedisidir. Tanpınar, Pascal'ın “*düşünen saz*” ifadesini benimser. Zaman zaman “*insan denen saz parçası*” ifadesini de kullanır.

“Pascal'ın insan hakkında verdiği “*düşünen saz*” tarifi, şiirin diliyle söylendiği için bu tecritlerin en güzeli, belki en mânâlısıdır. İnsanoğlu, en kudretli ve gerçekten en yaratıcı olduğu taraflıyla en zayıf noktasını, kader karşısındaki aczini birleştirir. Böylelikle üçüncü bir unsuru, teessür şuurunu da içine alır. Ruhumuzla, idrakimizle ne kadar büyüğüz ve gene bu yüzden –kaderi yenemediğimiz için- ne kadar biçareyiz! İşte Pascal'ın demek istediği şey.”<sup>247</sup>

<sup>246</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, Dergâh Yay., İstanbul 2007, s.92.

<sup>247</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006, s.21.

Tanpınar, “*İnsan ve Cemiyet*” başlıklı yazısında ferdî hayatı cemiyetin devam ettirdiğini, cemiyette ölüm düşüncesinin olmadığını ifade eder:

“Cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi azalır. Çünkü cemiyet için fertte olduğu gibi ölüm yoktur. Orada süreklilik vardır. (...) Cemiyet hayatı, topluluk için olduğu gibi fert için de ölüm düşüncesini yener. (...) Fert için bir bitiş, bir son olan ölüm, çok defa cemiyette bir başlangıçtır.”<sup>248</sup>

İnsanın ölüm düşüncesinden kurtulmasını cemiyet hayatının sürekliliğine karışmasına bağlayan Tanpınar, bu durumu İhsan’ın belirttiği gibi şahsiyetin inkârı olarak değerlendirmez.

“Yani, fert, ferdî hayatından ayrıldıkça cemiyet onu devam ettirir. Bu ayrılış, şahsiyete ait hususîliklerin inkârı değil, aksine, bu hususîliklerin değer kazanmasıdır. Tarihin mânâlandığı yer, bu hâtıralarla topluluk şuurunu devam ettirmesidir. Tarih, sanat eserleri, gelenekler, hepsi cemiyetin süreklilik şuurudur.”<sup>249</sup>

Tanpınar, “*ebedî devam*” in cemiyette olduğunu, fert hayatının yerine cemiyet hayatının konulmasıyla ölümün hiçbir hoyrat tarafı kalmamış bir tecrübe olacağını ifade eder.<sup>250</sup>

Tanpınar, böylece insanın yanına cemiyeti de koyarak insana mesuliyet duygusunu yüklemiş olur. Ona göre insanın vatani olmak saadetine ulaşması, vatanının mesuliyetine yükselmesiyle mümkündür.<sup>251</sup> Yine Tanpınar, yalnız kendi vatanının mesuliyetini de yeterli görmez. “*Bence insan her şeyden evvel mesuliyet duygusudur. İnsan olmak itibariyle bütün kainattan mesulüz*”<sup>252</sup> der. Mümtaz, roman boyunca aşk ve estetiği ararken halkın içinde olmasa da bütün sıkıntılarının ortasında hamal örneğinde ve cami avlusunda gördüğü müminlerde olduğu gibi halka da dikkatini çeviren, cemiyete kayıtsız kalamayan bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda cemiyete olan ilgisi, harp vesilesiyle bütün insanlığın mesuliyetini taşımak isteyen bir merhaleye yükselir. İnsana mesuliyet yüklemesi, harp endişesini taşıması, harbin kıyacağı insanlarla bir oluşu, ölümden kaçmadığını ve bu mesuliyeti aldığını

<sup>248</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.22.

<sup>249</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.22.

<sup>250</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.93.

<sup>251</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s.295.

<sup>252</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mücevherlerin Sırrı**, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004, s.91.



düşünmesi, mazide bugün de devam etmesi gereken kültür değerlerine yönelişi, yabancılaş(*ma*)mak isteyen bir insan hâlini ortaya koymaktadır.

#### 4. SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, yazdığı şiir, hikâye, deneme, makale, edebiyat tarihi türlerindeki eserleri yanında romanlarıyla da Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli yazarları arasına girmiştir. Tanpınar'ın romanlarında yabancılaşmayı ele aldığımız çalışmamızda vardığımız sonuçlar şunlardır:

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarının başkahramanları, korkuları olan, hayal ve gerçek arasında gidip gelen, kararsız, içlerine düştükleri tereddüitten kurtulacak iradeyi gösteremeyen kişilerdir. Kahramanlar, normal ötesi yaşantılara sahiptirler; iç nizami ve estetiği ararlar. Bu yüzden çevreleri tarafından anlaşılmazlar. Tutum ve davranışları yadırganır. Bu bağlamda Tanpınar'ın başkarakterleri, yabancılaşmanın kişideki göstergeleri olan içe kapanma, kaçış, pasif isyan davranışlarını gösterirler. Yine güçsüzlük ve anlamsızlık duyguları taşımaları, parçalanmış kişilikleri, yabancılaşmanın diğer belirtileridir. Behçet Bey, mazide yaşar. Cemal, Mümtaz ve Selim, reel hayatla mazi arasında bölünmüş kişilerdir. Hayri İrdal ise reel hayata, çağa ve topluma yabancılaşır. Suat, varoluşunu sorgulayan, Tanrı'yı inkar eden, kendi toplumunu, değerlerini topyekün reddeden kişiliği ve intihar etmesiyle yabancılaşmayı en fazla yaşayan öteki kimlikli bir kişidir. İhsan, maziyi bugünün içinden değerlendirerek, ölü köklerin atılmasını ve ülkenin tarımı bırakıp sanayileşmesini savunarak, hayatın yeni şekiller yaratacağına inanarak olumlu bir yabancılaşma tavrı sergiler. Romanlarda Nuran ve Leylâ her şeyi kendilerinde toplayan varlıklarıyla; Şeyh Galip, sıradan hayatı içinde kesîf yaşamasıyla; Alaiyeli Ahmet, hayatı, sevgiyi, Anadolu'yu temsil eden kişiliğiyle; Muvakkit Nuri Efendi, zamanına sahip bir mazi adamı oluşuyla; Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet, özüne yabancılaşmamış modern kişiliğiyle romanlardaki sembol karakterlerdir. Ata Molla, İsmail Molla, Sabri Hoca ise devirlerine yabancılaşmış medreselilerdir. Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* romanında Anadolu hareketini anlamayan, ihtirasları olan; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise kendi özüne yabancılaşmış, bunun bilincinde olmayan kişiler vardır.

Tanpınar'ın romanlarında aşk/ kadın idealize edilir. Aşk, ebediyete ulaşmanın, zaman trajedisinden kurtulmanın yoludur. Fakat kahramanlar kaybetme korkusu içinde yaşarlar. Sevdikleri kadınlar karşısında yetersizlik duygusu içerisindedirler. Behçet Bey, gençliğinde hayallerini kurduğu aşkta hayal kırıklığı yaşar. Fiziksel özellikleri, çekingen

mizacı, kadın karşısında yabancılaşmaya neden olur. Cemal de sevdiği kadın olan Sabiha'yla birlikte olamaz. Mümtaz ve Selim için Nuran ve Leylâ, her şeyi kendilerinde toplayan kadınlardır. Kültürün, mazinin, estetiğin anahtarındırlar. Fakat kahramanların korkuları, şüpheleri, azapları, hülyalı kişilikleri, kadınların realiteden kopmayışları, birlikteliklerin ayrılıkla bitmesine sebep olur. Sadece cinselliği ile öne çıkan kadınlar, Tanpınar'ın başkişilerinin kadına yabancılaşmasını beraberinde getirir.

Tanpınar'ın romanlarında ölüm, kader/talih önemli bir yer işgal eder. Cemal, içine düştüğü boşluktan intiharla kurtulmayı düşünür. Mümtaz, genetik bir miras gibi ölüm düşüncesini yaşar. Kahramanların sevilen kadın tarafından terk edilişleri de kaderleridir. Talat Bey'in Mahur Beste'si, bu trajiği yaşamalarına sebep olur. Aşk ve hayata açılmak, Mümtaz ve Cemal için ölümü yenmenin yoludur; fakat bunda muvaffak olamayış, ölüm trajedisini güçlü bir şekilde yaşamalarına sebep olur.

Tanpınar'ın romanlarında musiki hem kurgu ögesi hem estetik bir unsur hem de bir kültür değeri olarak karşımıza çıkar. Tanpınar'a göre musiki, zamana tasarruf etmenin bir yoludur. Devam zinciri içerisinde olması gereken en önemli kültür ögesidir. Mümtaz'ın normal ötesi yaşantısında klasik musiki ile kendisini arayışı etkilidir. Romanlarda türküler, halkın hayatını, toplumsal hafızayı; Batı müziği ise ferdin ıstırabını yansıtır. Tanpınar'da musiki zevkinin yokluğu, geleneğin musiki ile devam edemeyişinin sıkıntısı, yabancılaşmaya sebep olur.

Tanpınar'ın kahramanları, akıp giden zamanın dışında yekpare ve bölünmez bir zamanı yaşamının peşindedirler. Tanpınar'ın zaman karşısındaki yabancılaşmasında Türk toplumunun geçirdiği medeniyet krizi ve ikilik yanında insanoğlunun zaman karşısındaki evrensel yazgısı da etkili olmuştur. Tanpınar'ın *Huzur* ve *Aydaki Kadın* romanları, Mümtaz ve Selim'in bilinç ve bilinçdışı arasındaki bölünüşünü yirmi dört saatin içinde ele alır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise zaman karşısındaki yabancılaşmanın uç noktasıdır. Tanpınar, özellikle bu romanlarında modernist romanın zaman estetiğinden etkilenmiştir.

Tanpınar'ın devam etmesini istediği kültür değerlerinden biri de mimaridir. Toplumsal çalkantılar ve medeniyet krizi ile mekânlarda ortaya çıkan değişim, bizim

olan hayattan uzak mekân (Beyoğlu), mimaride bir üslup yakalayamayıp, kahramanları mekâna yabancılaştırır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise zaman karşısında olduğu kadar mekân karşısında yabancılaşmayı dile getirir. Kahramanı Hayri İrdal'ın mekânla bağ kuramayışı, enstitünün labirentsi mimarisi, Kafkaesk bir görünüm taşır.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde devre ve topluma yabancılaşmayı ironik bir üslupla dile getirir. Romanda anlatılanlar trajik ironik olaylardır. Medeniyet değişmesiyle ortaya çıkan değerler boşluğunu ironik bir söylemle eleştirir. Romanın başındaki komiklikler, yerini gerçekliğin tamamen dışındaki gelişmelerle ironik bir anlatıma bırakır. Yazar, hakikate ulaşamayışın neticesinde ortaya çıkan yabancılaşmayı ironi ile verir.

Tanpınar, iki medeniyetin arasında kalışımızı, bu arada kalışın bir türlü çözümlenemeyişini, maziye ve kültür değerlerimize yabancılaşmayı, bu boşluğun yerini dolduracak yeninin bir türlü gelmeyişi görmüştür. Tanpınar, aynı zamanda kendi içinde çatışmalar yaşayan, içe dönük, pasif kişilerle, zamanı ele alışıyla, bilinçakımı, iç konuşma gibi tekniklerden yararlanmasıyla, bir günü anlatan romanlarıyla, ölüm, kader, zaman gibi insanoğlunun evrensel trajedilerini anlatmasıyla çağın modernist edebiyatını ve felsefesini takip etmiş bir yazardır. Bu yüzden Tanpınar'da yabancılaşmanın hem bireysel hem toplumsal hem de evrensel bir yansıması vardır.

Tanpınar, yeniyi yaparken geçmişten yararlanmak, maziye bugünün zevki ve bakış açısıyla değerlendirmekten yanadır. Bu noktada musiki, devam zincirinin bir parçasıdır. Tanpınar'ın yabancılaşma karşısında en önemli mukavemeti musikidir. Yazar, klasik musiki ile maziye; halk müziği ile topluma doğru gider. Devam zinciri içinde olması gereken kültür değerlerinden biri de mimaridir. Din de getirdiği kültür ve yaşama biçimiyle hayatımızın bir parçasıdır. Tanpınar, insanoğlunun sonlu yazgısına bağlı olarak cemiyet hayatına karışmaktan söz eder. O, hayata açılmak gerektiğini söyleyerek de mukavemet eder. Dolayısıyla onun romanlarında yabancılaşma kadar yabancılaşmama vardır. Kahramanlar, bu iki ucun arasında salınıp durur.

## 5. KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi, Felatun Bey ile Rakım Efendi, Hzl. Kübra Demiray, Antik Dünya Klasikleri, İstanbul 2009.

Abacı, Tahir, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik, Pan Yay., İstanbul 2000.

Aksoy, Erol, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 2005.

Alptekin, Turan, Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan, İletişim Yay., İstanbul 2010.

Alver, Köksal, "Arada Kalmak", Hece Öykü, S.13, Şubat-Mart 2006.

Aydın, Ertuğrul, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Tarih ve Zaman", Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, Hece, S. 61, Ankara Ağustos 2006.

Aydın, Mehmet, Kayıp Zamanın İzinde, Ahmet Hamdi Tanpınar, Doğu Batı Yay., İstanbul 2010.

Balcı, Yunus, "Tanzimat Romanında Modernleşme Tarzı Olarak Kahramanın "Yabancılaşma"sı Meselesi", <http://www.yunusbalci.com/28-tanzimat-romaninda-modernlesme-tarzi-olarak.html>.

Balcı, Yunus, "Complexio Oppositorum Ya Da Tanpınar Romancılığında Trajik İroni", <http://www.yunusbalci.com/mak/30-complexio-oppositorum-ya-da-tanpinar-romanciliginda-trajik-ironi.html>

Bauman, Zygmunt, Parçalanmış Hayat Postmodern Ahlâk Denemeleri, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001.

Belge, Murat, Sanat ve Edebiyat Yazıları, İletişim Yay., İstanbul 2009.

Bolay, Süleyman Hayri, Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü, Nobel Yay., Ankara 2009.

Camus, Albert, Yabancı, Çev. Vedat Günyol, Can Yay., İstanbul 2008.

Cevizci, Ahmet, Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a, Say Yay., İstanbul 2010.

Childs, Peter, Modernizm, Terc. Vural Yıldırım, Sitare Yay., Ankara 2010.

Çetin, Nurullah, "II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı", Türk Romanı Özel Sayısı, Hece, S. 53, 54, 55, Ağustos 2010.

Demiralp, Oğuz, "Saatlerin Karıştığı Vakit", Kitap-lık, S. 123, Ocak 2009.

Demiralp, Oğuz, “Mahur Bestenin Bitmemişliği”, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008.

Doğan, Mehmet Can “ Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza”, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008.

Egan, Cort, “İroninin Kurbanı”, Kitap-lık, S. 123, Ocak 2009.

Enginün, İnci, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Dergâh Yay., İstanbul 2008.

Enginün, İnci - Z.Kerman, Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa, Dergâh Yay., İstanbul 2008.

Ecevit, Yıldız, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay., İstanbul 2008.

Ecevit, Yıldız, Ben Buradayım... Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, İletişim Yay., İstanbul 2007.

Ertoyl, Muhammet, Yabancılaşma Kader mi Tercih mi, Lotus Yay., Ankara 2007.

Fordham, Frieda, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, Çev. Aslan Yalçınmer, Say Yay., İstanbul 2004.

Fromm, Erich, Rüyalarda Masallar Mitoslar, Arıtan Yay., İstanbul 2003.

Fromm, Erich, Sağlıklı Toplum, Çev.Yurdanur Salman-Zeynep Tanrısever, Payel Yay., İstanbul 2006.

Frye, Northrop, “Kış Mitosu: İroni ve Hiciv”, Kitap-lık, S. 123, Ocak 2009.

Guénon, Rene, Modern Dünyanın Bunalımı, Çev.Mahmut Kanık, Hece Yay., Ankara 2009.

Gümüş, Semih, Modernizm ve Postmodernizm, Can Yay., İstanbul 2010.

Gündoğan, Ali Osman, Bergson, Say Yay., İstanbul 2010.

Gürbilek, Nurdan, Mağdurun Dili, Metis Yay., İstanbul 2008.

Işın, Ekrem “ Osmanlı İlimiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Hzl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008.

Kafka, Franz, Dönüşüm, Çev. Ahmet Cemal, Can Yay., İstanbul 2008.

Kafka, Franz, Dava, Alter Yay., Ankara 2010.

Kantarcıoğlu, Sevim, Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm, Paradigma Yay., İstanbul 2007.

- Kaplan, Mehmet, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2, Dergâh Yay., İstanbul 1997.
- Kaplan, Mehmet, Hikâye Tahlilleri, Dergâh Yay., İstanbul 1994.
- Karaca, Nesrin Tağızade, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki, Hece Yay., Ankara 2005.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, Yaban, İletişim Yay., İstanbul 2009.
- Kerman, Zeynep, Tanpınar'ın Mektupları, Dergâh Yay., İstanbul 2007.
- Kızılcılık, Sezgin, Sosyoloji Teorileri 2, Yunus Emre Ltd. Şti. Konya 1994.
- Kızıltan, Güven Savaş, Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu, Metis Yay., İstanbul 1986.
- Kolcu, Ali İhsan, Tanpınar'ın Poetikası, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2009.
- Korkmaz, Ramazan (Editör), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yay., Ankara 2009.
- Marcuse, Herbert, Tek Boyutlu İnsan, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., İstanbul 1997.
- Moran, Berna, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, İletişim Yay., İstanbul 1997.
- Moran, Berna, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yay., İstanbul 1997.
- Naci, Fethi, Yüz Yılın 100 Türk Romanı, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2009.
- Okay, Orhan, Bir Hülya Adamının Romanı, Dergâh Yay., İstanbul 2010.
- Orhanoğlu, Hayrettin, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Zaman Estetiği", Kültür Dünyası, nr. 2, Haziran 1997.
- Ortaylı, İlber, İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- Öcal, Oğuz, "İroni Kavramı ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü", Yeni Türk Edebiyatı, S. 2, Ekim 2010.
- Özbudun, Sibel-George Márkus-Temel Demirer, Yabancılaşma Ve..., Ütopya Yay., Ankara 2008.
- Özel, İsmet, Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma, Şûle Yay., İstanbul 2009.
- Öztürk, Mehmet, Franz Kafka ve Sinema, Donkişot Yay., İstanbul 2007.
- Pamuk, Orhan, Öteki Renkler, İletişim Yay., İstanbul 2006.
- Pamuk, Orhan, "Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı: Aydaki Kadın", Bir Gül Bu Karanlıklarda, Hzl. Abdullah Uçman- Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008.

Parla, Jale, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yay. , İstanbul 2008.

Sağlık, Şaban, Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt, Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar, Akçağ Yay., Ankara 2010.

Sağlık, Şaban, “Geleneğin Modern’e Mukavemeti ve Tanpınar Hikâyeleri”, Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu, Yayımlanmamış Bildiri Metni, 30 Mayıs 2011.

Sarı, Ahmet, Kafkaesk Anorexia Franz Kafka’da Açlık Bilinci ve Kültürü, Salkımsöğüt Yay., Erzurum 2009.

Sartre, Jean Paul, Bulantı, Sentez Yay., İstanbul 2008.

Sazyek, Hakan, Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Özel Yabancılaşma, Akçağ Yay., Ankara 2008.

Şakar, Cemal, “Yabancılaşmanın Zevali”, Hece, S. 148, Nisan 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Yaşadığım Gibi, Hzl. Birol Emil, Dergâh Yay., İstanbul 2006.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Beş Şehir, MEB Yay., İstanbul 1992.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Edebiyat Üzerine Makaleler, Hzl. Zeynep Kerman, Dergâh Yay., İstanbul 1998.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Sahnenin Dışındakiler, Dergâh Yay., İstanbul 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Mahur Beste, Dergâh Yay., İstanbul 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1997.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Mücevherlerin Sırrı, Hzl. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, YKY, İstanbul 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Aydaki Kadın, Hzl. Güler Güven, Dergâh Yay., İstanbul 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Hikâyeler, Dergâh Yay., İstanbul 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Huzur, Dergâh Yay., İstanbul 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Dergâh Yay., İstanbul 2007.

Tolan, Barlas, Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma, Ankara İktisadî ve Ticarî İlimler Akademisi Yay., Ankara 1980.

Tolan, Barlas-Galip İsen-Veyssel Batmaz, Ben ve Toplum, Sosyal Psikoloji I, Teori Yay., Ankara 1985.



Topçu, Nurettin, varoluş felsefesi hareket felsefesi, Dergâh Yay., İstanbul 2006.

Tosun, Necip, “Türk Öykücülüğünde Batılılaşma/ Yabancılaşma Algısı ve Yansıması”, Hece Öykü, S. 13, Şubat-Mart 2006.

Uçman, Abdullah -Handan İnci, Bir Gül Bu Karanlıklarda, 3F Yay., İstanbul 2008.

Vogl, Joseph, Tereddüt Üzerine, Çev. Çağlar Tanyeri, Metis Yay., İstanbul 2010.

Yıldız, Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Doğu-Batı Meselesi, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri 1994.

Yücel, Tahsin, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Hızl. Abdullah Uçman-Handan İnci, 3F Yay., İstanbul 2008.