

T.C.
BOLU ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MAHUR BESTE, SAHNENİN
DIŞINDAKİLER VE HUZUR ROMANLARINDA KRONOTOP**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Tuğba DALKILIÇ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER

BOLU 2019

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Tuğba DALKILIÇ'a ait "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop" adlı çalışma, jürimiz tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak oy birliğiyle/~~oy çokluğuyla~~ kabul edilmiştir.

27.06.2019

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER



Üye : Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Metin AKYÜZ



Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Doç. Dr. Yaşar AYYILDIZ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK UYGUNLUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "**Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop**" başlıklı çalışmanın yazılmasında, bilimsel ve etik kurallara uyulduğunu, başvuru kaynaklardan yapılan alıntılarının adlarının bilimsel kurallara uygun olarak metin içinde, dipnotlarda ve kaynaklarda gösterildiğini, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin tamamının ya da bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.



Tuğba DALKILIÇ

27.06.2019

ÖN SÖZ

Türk edebiyatının kıymetli şahsiyetlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleri bilhassa yazarın ölümünden sonra ilgi görmüş, araştırmacılar tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Sanatın birçok dalı ile ilgilenen yazar, edebiyatın ise hemen her türünde eser vermiştir. Tanpınar'ın romanları yapısal unsurları ve içerikleri yönüyle birçok araştırmaya konu olmuştur.

Romanlarında bulunan karakterler, olay örgüleri, zaman ve mekânlar ayrı ayrı incelenmiş ancak zaman ve mekânın birbiri ile doğrudan bağlantısı hususi olarak işlenmemiştir. Bu tezde, Rus edebiyat araştırmacısı Mihail Bahtin'in geliştirdiği "kronotop" adlı kuram, Tanpınar'ın romanlarında uygulanmıştır. Kronotop kuramı, edebiyat çalışmalarında süregelen bir şekilde zaman ve mekânı ayrı yapısal unsurlar olarak ele almayı değil, bir bütün halinde değerlendirmeyi öne sürer. Tanpınar'ın romanlarına bakıldığında mekânın zamanla sıkı bir ilişki içerisinde bulunduğu ve eserlerde ön plana çıktığı farkedilmiştir. Bu bilgiler ışığında romanlardaki kronotop örnekleri tespit edilmiş, nedenleri ile birlikte açıklanmıştır.

Araştırmalarım ve tez yazım sürecim boyunca desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, yüksek lisans eğitimimi verdiği burs desteğiyle büyük ölçüde kolaylaştıran TÜBİTAK'a ve çalışmalarım bana yol gösteren değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER'e sonsuz teşekkürler.

Tuğba DALKILIÇ

06.05.2019

ÖZET

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN MAHUR BESTE, SAHNENİN DIŞINDAKİLER VE HUZUR ROMANLARINDA KRONOTOP

Tuğba DALKILIÇ

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Hanife ÖZER

Haziran 2019, 124 + x Sayfa

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop adlı bu yüksek lisans tezinde; Rus edebiyat teorisyeni Mihail Bahtin'in bir kuram haline getirdiği "kronotop" kavramı eşliğinde, Tanpınar'ın *Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur* romanları incelenerek zaman-uzam birlikteliğine dair örnekler tespit edilmiştir.

Öncelikle tezin giriş bölümünde roman kavramı ve tarihsel gelişimi hakkında gerekli bilgiler verilmiştir. Ardından I. Bölümde, Bahtin ve kronotop kuramı ile ilgili kuramsal bilgiler yer almıştır. Kuramın ortaya çıkışı ve Bahtin tarafından ele alınan kronotop çeşitleri aktarılmıştır. II. Bölümde, kronotop kuramının Tanpınar'ın adı geçen romanlarında rastlanılan kullanımları ele alınmıştır. Bu bölümde Bahtin'in sınıflandırdığı yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato, taşra kasabası, eşik kronotoplarının dışında romanlarda ortak bir unsur haline gelen İstanbul kronotopu yer almıştır.

Son olarak sonuç bölümünde, Tanpınar'ın roman kurgusunda mekânın yeri ve zamanla birlikte kazandığı önem, böylece okuyucuya aktarılan duygu değerleri tespit edilmiştir. Kronotop kuramının eserlerdeki karşılığı, Tanpınar'ın romanlarının daha açık bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Tanpınar, Roman, Kronotop

ABSTRACT

THE CHRONOTOPE OF MAHUR BESTE, SAHNENIN DISINDAKILER AND HUZUR NOVELS OF AHMET HAMDİ TANPINAR

Tuğba DALKILIÇ

Master Thesis

Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Hanife OZER

June 2019, 124 + x Pages

At this postgraduate thesis with the name of "The Chronotope of Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler and Huzur Novels of Ahmet Hamdi Tanpınar" the samples were detected about time-location association by examining Tanpınar's novels *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* and *Huzur* with the accompany of chronotope Notion which was created by the Russian literature theoretician Mihail Bakhtin.

Firstly at the entrance section of the thesis, the necessary informations are given about the notion of novel and its historical development. Then, Bakhtin and informations about his notion of chronotope took part at the first section. Appearance of the notion and the types of chronotope which were dealed by Bahktin was transferred. The usage of chronotope notion which is encountered at the Tanpınar's novels that was stated before was dealed at the second section. The classifications which was made by Bakhtin such as road-comparison, guest room-saloon, castle, provincial town, threshold and besides these the chronotope of Istanbul which was become a common factor took place at this section.

Finally at the result section, at the Tanpınar's fiction of novel, place of location and its importance with it gains with the time and thus the values of emotion which are

transferred to the readers were detected. The provision of chronotope notion at the literal works will enable Tanpınar's novels to be understood easily.

Key words: Tanpınar, Novel, Chronotope



İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	ii
ETİK UYGUNLUK BEYANI.....	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	
1. BAHTİN VE KRONOTOP KAVRAMI.....	24
1.1. Kronotop Çeşitleri	31
1.1.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu	32
1.1.2. Şato(Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu	35
1.1.3. Misafir Odası-Salon Kronotopu	38
1.1.4. Taşra Kasabası Kronotopu	40
1.1.5. Eşik Kronotopu(Merdiven, Ön Hol, Koridor, Sokak, Meydan, Kapı)	43
II. BÖLÜM	
2. AHMET HAMDİ TANPINAR VE ROMANLARININ KRONOTOP KURAMI	
ÜZERİNDEN OKUNMASI.....	48
2.1. Ahmet Hamdi Tanpınar.....	48
2.1.1. Hayatı	49
2.1.2. Edebî Şahsiyetinin Oluşumu ve Fikirleri	52
2.1.3. Bir Şair Olarak Tanpınar	55
2.1.4. Tanpınar'ın Roman Anlayışı ve Romanları	58
2.2. Kronotop Kuramı Bağlamında Tanpınar'ın Romanları.....	69

2.2.1. Geniş Mekânlar	70
2.2.1.1. İstanbul Kronotopu	70
2.2.1.1.1. Boğaziçi ve Çevresi	73
2.2.1.1.2. Beyoğlu-Taksim Civarı.....	78
2.2.1.1.3. Tarihi Yarımada-Suriçi	80
2.2.2. Dar Mekânlar	87
2.2.2.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu	88
2.2.2.2. Eşik Kronotopu	95
2.2.2.3. Şato (Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu.....	104
2.2.2.4. Misafir Odası-Salon Kronotopu	108
2.2.2.5. Taşra Kasabası Kronotopu	112
III. BÖLÜM	
3. SONUÇ.....	115
KAYNAKLAR.....	119

KISALTMALAR LİSTESİ

Bkz	: bakınız
Çev.	: Çevirmen
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDK	: Türk Dil Kurumu

GİRİŞ

Bu yüksek lisans tezinde Türk edebiyatında kendine has bir yeri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında mekân unsurunun önemi tayin edilip, zaman ile bağlantısı araştırılmıştır. Bu çalışma Bahtin'in edebiyat dünyasına sunduğu kronotop kuramı üzerinden romanları tahlil etme metoduyla gerçekleşmiştir. Günümüze kadar araştırmacılar, Tanpınar'ın romanlarındaki unsurları incelemiş ve ayrı ayrı değerlendirmişlerdir. Ancak romanlarda zaman-uzam birlikteliğini araştıran kronotop kuramı ile ilgili henüz hususi bir çalışma yapılmamıştır. Bu sebeple bu tezin konusu Tanpınar'ın romanlarındaki kronotop kavramı ile ilgili olarak seçilmiştir.

Tanpınar'ın eserlerindeki konu bütünlüğü itibariyle birbirinin devamı ve nehir roman örneği olan *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*, çalışmanın konusuna esas alınan romanlardır. Yazarın vefatından sonra derlenerek basılan *Aydaki Kadın* ve içerik açısından diğerlerinden oldukça farklı olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanlar kapsam dışı bırakılmıştır.

Tez, giriş bölümü ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm romanlarda incelenecek olan temel esasları belirleyen kronotop kuramını ve kuramın yaratıcısı olan Bahtin'i işlemektedir. Kronotop kavramının ortaya çıkışı ve çeşitli işlevleri Bahtin'in tespitleri ile beraber değerlendirilmiştir. Birinci bölümde kuramın alt yapısı aktarılmış olmakla beraber ikinci bölümde Tanpınar'ın romanlarındaki örneklere gidilmiştir. Bahtin'in genel hatlarıyla tespit ettiği, yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato (konak-köşk-yalı), taşra kasabası ve eşik kronotopuna ek olarak Tanpınar'ın adı geçen romanlarında yeni bir kronotop örneğine rastlanmıştır. Üç romanda karşılaşılan ve romanların diğer bütün unsurlarını yönlendiren İstanbul mekânı, bir kronotop olarak görülmüş, buna binaen incelenmiştir. Sonuç bölümünde ise elde edilen veriler

değerlendirilmiş, araştırmaya özgü bulgular aktarılmıştır. Ancak kronotop ve romanlardaki yansımalarına geçmeden önce romanın oluşumuna ve zaman içerisindeki değişimine vâkıf olunmalıdır.

Roman sözcüğünün kökeni "romanice" kelimesine dayanır. "Romanice" Latince'de "Romalıların tarzında veya Latin dilinde" anlamlarına gelir. Başlangıçta Romalılar veya Romalıların (Latinlerin) dili anlamlarında kullanılan "romanice" zamanla edebî eserler için kullanılmaya başlanmıştır. Halkın konuştuğu dil ve ürettiği kültürel eserler bütünleşerek tek bir kelimedede vücut bulmuştur (Çetin 2017: 65).

Edebî bir kavram olarak roman ise kendine has birtakım özellikleri olan, zaman içinde değişmiş ve gelişmiş modern bir türdür. Marina MacKay romanın tanımının yüzeysel bir biçimde "roman kendi içinde bütünlüğü olan, 40 bin kelimededen uzun bir kurmaca düzyazıdır" (Mackay 2018: 11) şeklinde verilebileceği ancak bunun yeterli olmadığını söyler. Çünkü bir eseri tanımlamak için yalnızca uzunluğuna dair bilgi vermek yeterli olmaz. Shroder ise edebiyat el kitaplarında romanın "hayal gücünün mahsulü olan, oldukça uzun, nesir şeklinde ifade edilmiş bir hikâyedir" (Stevick 2010: 19) biçiminde tanımlandığını ifade eder. Bu tanımlar genel olarak roman hakkında bize bazı ön bilgiler vermiş olsa da roman, kesin çizgilerle ifade edilebilecek bir tür değildir. Nitekim Stevick bu konuda, "Çünkü roman, çok yüksek bir zekâ seviyesine hitap edecek kadar zengin ve karmaşık bir edebî çeşittir" (Stevick 2010: 7) der.

Modern olarak yaklaşık iki asırdır yazılan, okunulan ve incelenen roman diğer edebî türlerden farklı özellikler gösterir. Diğer metinlere kıyasla uzunluğu, ele aldığı konular ve kimi zaman diğer türleri içerisinde barındırması sebebiyle roman, daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Örneğin mektup başlı başına farklı bir türken bir roman birden çok mektuptan oluşabilir. Henry James "Roman dünyasını bir yapıya benzetirsek, bu yapının bir tane değil, milyonlarca veya sayılamayacak kadar çok penceresi olduğunu söyleyebiliriz" (Stevick 2010: 59) şeklinde bu durumu özetler. Bir romanı inceleyebilmek için romanın tarihi, tekniği ve içeriği araştırılabilir.

Marina MacKay, Margaret Anne Doody'nin (1996) *The True Story of the Novel* (1996) isimli eserinde, romanı yaklaşık iki bin yıllık bir tarihe, yani Batı medeniyetinin temellerine kadar dayandırdığını söyler. Fakat bu iddia romanın yalnızca "kurmaca ve düzyazı" olma özelliklerine binaen öne sürüldüğü için günümüz roman tanımı ve anlayışından oldukça uzaktır. Bir metnin "kurmaca" özelliğini taşıması en temel olgudur. Çünkü eser "üretlmıştır". Batı medeniyetinin başlangıcından bugüne kadar üretilen eserlerde de ortak nokta budur denilebilir. Doody'nin Antik Yunanda ortaya çıkan eserleri dahi roman kategorisi içine almasının sebebi de bununla ilgilidir. Düzyazı olma özelliği ise romanı şiirden veya diğer manzum eserlerden ayıran en temel özelliktir. Ancak düzyazı olan tüm eserler roman kategorisine konulursa, romanslar veya çeşitli halk hikâyeleri romandan ayrılamaz. Özetle romanın yalnızca "kurmaca ve düzyazı" şeklinde olması formuna dayanarak bu tür, iki bin yıllık bir süreyle tarihlendirilemez (Aktaran: MacKay 2018: 44).

Bugün kullanılan roman kavramı ise yaklaşık iki asırlık bir geçmişe sahiptir. Roman hem Dünya edebiyatına hem de Türk edebiyatına diğer türlere kıyasla oldukça geç girmiştir. Bu durumun çeşitli kültürel ve sosyolojik sebepleri vardır.

Roman 18. yüzyıla gelindiğinde birdenbire ortaya çıkmamıştır. Romandan önce toplumların ürettiği eserler romana hem ilham olmuş hem de kaynak sağlamıştır. Nurullah Çetin de romanın bir gelişimi olduğunu, aniden ortaya çıkmadığını toplumların anlatı geleneğini farklı türlerle karşıladıklarını belirtir. Bu türler Doğu ve Batının kültürlerine göre değişebilir. Fakat temelde aynı ihtiyacı gidermek için var olmuşlardır. Öncelikle destanlar; yüzlerce yıl toplumların savaş, kahramanlık ve göç gibi konularını ele almıştır. Destanlarla beraber toplumların ürettikleri ortak değerler nesilden nesile aktarılmıştır. Destan türü belli bir millete özgü değildir, hem Doğuda hem de Batıda görülür. Destan türünün dışında ise Batıda romanslar vardır. Romanslar da hem aşk hikayeleri hem de yine kahramanlık hikayelerini içinde barındırmıştır. Türk edebiyatında ise masallar, halk hikayeleri, meddah hikayeleri ve mesneviler tahkiye geleneğinin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır (Çetin 2017: 15).

Dünya edebiyatında ilk modern roman örneği olarak Cervantes'in *Don Quixote* eseri örnek verilebilir. Türk romanında ise *Muhayyelat*, *Müsameretname* ve çeşitli çeviri romanların ardından nihayet Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi gibi şahsiyetler kendi romanlarını yazmaya başlamışlardır. Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fıtnat*'ı (1872) Türk edebiyatında ilk roman örneği olarak kabul edilir. Fakat Batılı anlamda roman unsurlarının tümünü barındıran ilk başarılı eser Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı eseridir. Dünya edebiyatında yaygın olarak 17.yüzyıl, Türk edebiyatında ise 19. yüzyılda roman yazılmaya ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Ancak şiir, destan ve hikâye gibi türlerle kıyaslanırsa roman, yeni bir türdür denilebilir.

Destan ve şiir gibi türler, tarihi süreç içerisinde irticalen oluşturulup sözlü olarak dile getirilmektedir. Bunun yanında el yazısıyla üretilmiş kitaplar olsa da edebî eserlerin ortaya konması toplumun geneline yayılmamaktadır. İşte roman bireyselliği ölçü alması ve bireyin iç dünyasına yönelmesi bakımından modern ve yenidir.

Matbaanın yaygınlaşması özellikle İngiltere'de roman yazarlarının artmasına neden olmuştur. Bu sebeple İngiliz romanı 18. ve 19. yüzyıllarda büyük oranda gelişme kaydetmiştir. Ian Watt (1957) *Romanın Yükselişi (The Rise of the Novel)* adlı eserinde romanın 18.yüzyılda Britanya'da gelişme göstermesini birkaç sebebe dayandırır. Kapitalizme geçiş ve yazılı metinlerin yaygınlaşması İngiltere'de üretilen romanların artmasını sağlamıştır. İngiltere'nin Sanayi Devrimi'nden en çok etkilenen ve devrimi hızlı bir şekilde gerçekleştiren bir ülke olması da işçilerin yanında burjuvazi sınıfını oluşturmuştur. Roman ve burjuvazi ilişkisi de bu şekilde ortaya çıkmıştır. 18.yüzyılda ortaya çıkan bu modern roman türünün en belirgin özelliği ise gerçeğe yakınlıktır. Roman gerçeğe en yakın edebî türdür denilebilir (Aktaran: MacKay 2018: 47).

Güzin Dino *Türk Romanının Doğuşu* adlı eserde roman türünün Türk edebiyatına gelişi ve ilk romanlar hakkında birtakım önemli bilgilere yer verir. Dino'ya göre öncelikle bilinmesi gereken Türk kültüründe Batının aksine burjuva sınıfının olmamasıdır. Dolayısıyla burjuva sınıfıyla eşleştirilen roman türünü, Türk edebiyatında bir sınıfla ilişkilendirmek gerekirse bu ancak "Yeni Osmanlılar" olabilir. Dino bu

çerçeve de *İntibah* romanını ele almış ve gerekli incelemeleri yapmıştır (Dino 1978: 1-199).

Romanı Türk edebiyatına getiren kesim Yeni Osmanlılar ve ardından Tanzimat döneminde genellikle okumuş-aydın kitle olmuştur. Bu nedenle roman konuları bir ders verme niteliğinde olup halkı aydınlatma amacı taşır. Yanlış batılılaşma, kölelik-kadın meselesi, gelenekler ve geleneksel evlilikler ilk romanların işlediği toplumsal konulardandır. Romanlardaki teknik ise türün yeni tanınmakta olması sebebiyle zayıftır. Bilhassa Ahmet Midhat Efendi gibi yazarlar romanın akışını bölerek okuyucuya bilgi vermeye çalışırlar.

Romanın Unsurları

Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanın tanımı ve tarihçesinden sonra, bu türü daha iyi anlayabilmek için içeriğine, onu inşa eden unsurlara bakılmalıdır. Romanın "kurmaca" ve "düzyazı" olduğundan bahsedilmiştir. Yazar romanın kurmaca dünyasını yaratırken onu birtakım temellere oturturur. Bunlardan bir kısmı romanda adeta olmazsa olmazdır. Örneğin kişiler ve karakterler ile hemen her romanda karşılaşılır. Çünkü yazar, romanı bir şahıs veya herhangi bir karakter üzerine kurgular. Fakat romandaki bakış açısı ve teknikler yazarın tercihlerine göre değişebilir. İşte romanın bir bina gibi üzerinde yükseldiği ve tamamlandığı unsurlar genel olarak şöyledir; anlatıcı/bakış açısı, kişiler/karakterler, zaman, mekan, vak'a/olay örgüsü, dil ve üslup, anlatım teknikleri.

Anlatıcı ve bakış açısı birbirine bağlı ve kimi zaman iç içe geçmiş iki unsurdur. Bu unsurlar irdeledinde öncelikle anlatıcının kim olduğu sorusuyla karşılaşılır. Nurullah Çetin anlatıcı ile roman yazarını kesin bir şekilde birbirinden ayırır. Ona göre anlatıcı, "Olayları aktarırken amacına uygun olarak kendince belli bir düzenleme yapar. Romanın içindeki her şeyin okuyucuya yansıtılmasında görev alır" (Çetin 2017: 105). Bu sebeple anlatıcı öznel ya da nesnel olabilir. Roman yazarı ile gerçek yaşamda karşılaşılırken anlatıcı roman dünyasının içindedir.

Nurullah Çetin, anlatıcı türlerini temelde üçe ayırır. Bunlar gözlemci anlatıcı, özne anlatıcı ve çoğul anlatıcıdır. Gözlemci anlatıcıda devreye gözlemi yapan anlatıcının objektif veya subjektif olduğu girer. Yani bir romanda olayı anlatan ve gözlemleyen kişi şahsî birtakım yorumlar yapıyorsa öznel, çoğunlukla kendi yorumunu katmadan anlatmaya çalışıyorsa nesnel bir bakış açısına sahiptir (Çetin 2017: 106). Özne anlatıcı ise birinci şahıs da denilen olayları yaşarken anlatan kişidir. Kahraman aynı zamanda okuyucuya olayları aktaran kişidir. Fakat böyle örneklerden daha önce bahsedildiği gibi bakış açısıyla gözlemci iç içe geçmiştir. Örneğin, özne anlatıcı hem olayları yaşayan hem anlatan hem de ona "özne" sıfatı verildiği gibi yanlı ve kendi bakış açısıyla aktaran biridir (Çetin 2017: 112).

"Sanat, yorumun yanısıra, biraz da 'perspektif' meselesidir. Eşya, hangi sanat dalında olursa olsun, sanatçının bulunduğu konuma göre anlam ve işlev kazanır. Ne var ki, "eşya" doğal niteliğiyle bir "malzeme"den öte gitmez. Ona şekil, renk ve ruh veren "perspektif" hadisesidir" (Tekin 2017: 53). Perspektif diğer sanat dallarında daha sık kullanılan bir ifadedir. Romanlarda ise yazarın hangi bakış açısıyla baktığı konusu incelenirken "bakış açısı"(point of view) terimi kullanılır (Tekin 2017: 54). Bakış açısı veya perspektif meselesi anlatıcı ile doğrudan ilgilidir. Anlatıcı hangi pencereden olaylara bakıyorsa karşıya öyle aktarır. Çetin'in sınıflandırmasındaki özne anlatıcı, bakış açısının tamamen taraflı olmasıyla ön plana çıkar. Anlatıcının kimliğiyle bakış açısı bütünleşmiştir.

Tanrısal/ilahî bakış açısı ise olayların ve durumların tüm yönleriyle hâkim olarak anlatıldığı bakış açısıdır. Anlatıcı adeta bir ilah gibi kişilerin ve olayların iç yüzünü bilir. En doğru şekilde aktarır. E. M. Forster'in evrenin hikâyesiyle romanı benzetmesi ve yazarı Tanrı olarak düşünmesi ilahî bakış açısının ne olduğunu açıklar.

"Sanatçının, toplumu ve insanı anlatma konusundaki tercih ve eğilimleri, 'anlatıcı'nın konum ve işlevini de tayin etmiştir diyebiliriz. Dün, 'her şeyi bilme, sezme, anlatma' yeteneğiyle 'ilahî' karakterli olan 'anlatıcı', bugün, büyük ölçüde 'beşerî' bir portreye sahiptir" (Tekin 2017: 23). Anlatıcının konumu yüzyıllar içerisinde destandan bugüne başkalaşmış ve değişmiştir. Gerçekçi metinlerde bu "ilahî" bakış açısı, nesnelliği

olumsuz etkilediği yönüyle kısıtlanmaya çalışılmıştır. Fakat "ilahî" bakış açısı Mehmet Tekin'e göre bir avantajdır. Çünkü romanın en büyük özelliği görünmeyi göstermektir. Olanı en net biçimde aktarmaktır (Tekin 2017: 24).

Roman kendi içinde gelişim gösterdikçe farklı roman teknikleri ortaya çıkmış, yazarlar romanlarda yeniliklere imza atmıştır. İlahî bakış açısı, Tekin'in de bahsettiği gibi anlatıcıya fazla önem verilen ve anlatıcının çok önemli rollere sahip olduğu erken dönemlerde çok sık kullanılmıştır. Fakat modern romanlarda yazarlar farklı teknikler kullanmışlardır. Örneğin Orhan Pamuk'un birçok romanında karakter kendini bizzat anlatır. Bunun yanında ilahî bakış açısı hala çok sık kullanılan bir yöntemdir. Zaman içinde yalnızca alternatifler çoğalmıştır denilebilir.

Çetin'in sınıflandırması ile ilgili son olarak "çoğul anlatıcıdan" bahsedilebilir. "Çoğul anlatıcı" adından da anlaşılacağı üzere hikâye ya da romanı birden çok karakterin aktarmasıdır (Çetin 2017: 115).

"Geleneksel romanda 'hikâye etme' (tahkiye), 'anlatma' ağırlıklı olarak sunulurken, 'modern romanda' 'gösterme-anlatma' ağırlıklı olarak sunulur" (Tekin 2017: 54). Bu sebeple geleneksel romanlarda tek bir anlatıcı olsa dahi onun hikâye etme kabiliyeti önemlidir. Bu destandan ve çeşitli sözlü anlatım geleneklerinden romana yansımış bir tarzdır. Fakat "gösterme" odaklı olan modern romanlar, çoğulcu anlatım tekniği ile her bir karakteri kendi ağzından konuşturarak daha açıklayıcı olmayı hedefler.

Kişiler-Karakterler

Romanın önemli unsurlarından biri de şüphesiz kişiler veya karakterlerdir. "Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada *başlıca ilgi odağı*, kişidir. İlgi odağıdır: çünkü, diğer öğeler onun için vardılar ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır " (Tekin 2017: 79). Kişiler yani karakterler bir romanı adeta "yapan", "yaratan" kişilerdir. Bu sebeple romanda ilgi odağı olmaları doğaldır. Kişilerin başından geçen olaylar, psikolojileri bazen yalnızca bir iç

monolog roman olmaya müsaittir. Ayrıca genel kanının aksine kahramanlar her zaman insan olarak seçilmez. Örneğin Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* romanında insan dışı varlıkları kahraman olarak seçer.

Genellikle her romanda bir baş karakter bulunur. Olaylar o şahsın etrafında gerçekleşir. Romandaki olay ve durumlardan en çok o kişi etkilenir. Çetin bu kişiye "merkezî kişi" ismini verir. "Bunun 'temel kişi' (figür), 'baş kişi', 'esas kahraman', 'asıl kahraman', 'protagonist' gibi karşılıkları var. Genellikle özne durumunda olup, diğer kişiler de ona göre nesne konumundadırlar" (Çetin 2017: 148).

Romanda birçok ana ve yan karakter vardır. Bir romanın merkezinde gerçekleşen hadiselerden ve yaşananlardan doğrudan etkilenen kişiler olduğu gibi ara karakterler de bulunur. Örneğin *Huzur* romanında Mümtaz ana karakterdir. Romanın bölümlerinin isimlendirilmesinden bakış açısına kadar merkez nokta Mümtaz'dır. Ancak kimi zaman geriye dönüşlerle bahsettiği veya şimdiki zamanda karşılaştığı birçok karakter ise yan karakterdir. Romanda Adile Hanım, Yaşar, İclal, Muazzez ve romanın sonundaki adı belirtilmeyen doktor yan karakterlere örnek verilebilir.

Romanın tarihî gelişimi ve değişimi sonrası birçok unsurda başkalaşma olduğu gibi elbette karakterlerin işlenmesinde de farklılıklar görülür. Eleştirmenlerin bakış açılarına göre karakterlerin farklı yönlerinde odaklanılmıştır. Başlangıç romanlarında karakterler tek yönlü ruhsal yönlerinden bahsedilmeyen varlıklar olarak aktarılır. Psikolojinin edebiyata etkisiyle karakterler artık iç dünyaları ile romanlarda var olmaya başlamışlardır. "Dolayısıyla karakter meselesi modern eleştirmenleri bir müddet kutuplaştırmıştır: Bir yanda adlarının çağrıştırdığı gibi, romanın gayrişahsi yapısal nitelikleriyle ilgilenen yapısalcı eleştirmenler; diğer yanda ise edebiyatın "mimetik", yani gerçeği taklit eden niteliklerine odaklanan hümanist eleştirmenler vardır" (MacKay 2018: 126).

Karakterler ile ilgili tartışılan bir diğer konu ise karakter/tip ayrımıdır. Zaman geçtikçe yüzeysel kişilerden farklı özellikleri ve derinliği olan karakterler kaleme alınmaya başlanmıştır. Bu da destan geleneğinden romana kadar aktarılan "tip"in yerini

"karakter" e bırakmasına neden olmuştur. Bu durumda karakter nedir, tip nedir soruları ile sıkça karşılaşılır.

Karakter daha çok kişinin bireysel özelliklerine yoğunlaşırken tip daha genellenebilir bir kavramdır. MacKay roman karakterlerini gerçek hayatta görebildiğimiz için karakterlerin her ne kadar bireysel olsalar da tipe ait birtakım unsurlar barındırdığını belirtir (MacKay 129: 2018).

Tip "Yunanca "typos". Çoğaltma, kalıp, basım için temel örnek demektir. Tip ayırıcı özellikleri olan bir zümrenin, bir grubun, bir sınıfın temsilcisi konumundadır (Çetin 2017: 149). Karakter ise "Yunancada "basma, basım" kelimesinden gelir. İnsan için bu, Allah'ın insan yaratılışına bastığı şeydir. Karakter, olaylar, zaman, hayat, dünya, varlık, yokluk gibi unsurlar karşısında ferdi tavır alan kişidir (Çetin 2017: 161). Bu tanımlar karakter ve tip ayrımını açık bir şekilde ifade eder. En basit tabirle karakter insan tabiatındaki değişiklikleri ve bireysel farklılıkları içinde barındırırken tip, birçok insanın ortak özelliklerini yansıtır.

"Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle 'temsili' bir nitelik taşır. O, kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir" (Tekin 2017: 110). Burada "kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir" ifadesi önemlidir. Tip kendisi dışında yani bireysellik dışında her şeyi temsil eder. Bu da romanlardaki tiplerin belli bir kesimi ya da topluluğu yansıtmak için verildiğini açıklar.

Tekin, tip örneği olarak *Tutunamayanlar'ın* Turgut' unu, *Huzur'un* Mümtaz'ını ve *Anayurt Otelinin* Zebercet' ini verir. Tekin'e göre tip yalnızca belli bir kesimi temsil eden bir şahıs ortaya koymak değildir. Adeta bir dönemi okumak ve romanında işlemektir. Bu sebeple Mümtaz, Turgut ve Zebercet, kendi dönemlerinden bağımsız değerlendirilemez (Tekin 2017: 117).

Edebî eserlerde çok sık karşılaşılan cimri, aydın, eşkiya ve âşık gibi tipler kendileri gibi olan insanları temsil eder. Fakat kimi psikolojik ve sosyolojik olgular, bir toplumda belli özellikleri olan tipler meydana getirebilir. Örneğin modernleşme, çarpık

kentleşme ve şehirleşme gibi olgular edebiyatımızda arada kalmış ya da topluma yabancılaşmış tiplerin doğmasına yol açmıştır.

Karakter kendi varlığı ve ona ait özellikleriyle var olur. Bireyselliği ve derinliği temsil eder. Tip bahsedildiği gibi daha genel ve bir "kitleyi" temsil eden şahıstır. Bir romanı okurken tiple karşılaşıldığında etraftaki bir kişiye veya kişilere benzetilebilir. Tip o kişilerin ortak özelliklerini taşır. Kimi zaman karakterde de bu olur fakat karakter genel olarak kendine hastır.

Vak'a-Olay Örgüsü

Roman ortaya çıkmadan önce tahkiye geleneğine dayanan birçok anlatı türü vardı. Destan, efsane, halk hikâyesi gibi türlerin ortak noktası ise herhangi bir "hikâye" üzerinde kurulmasıydı. Hikâye etme olmadan dinleyici veya okuyucu dikkatini metne veremez, anlam bütünlüğü oluşmaz. Bu sebeple "vak'a" ya da "olay örgüsü" anlatmaya bağlı metinlerin en temel unsurlarındandır denilebilir.

Olay örgüsünün çeşitli tanımları vardır. "Romanın temeli öyküdür ve öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır" (Forster 2016: 68). Bir romanda anlatıcı/bakış açısı, zaman ve mekân gibi unsurlar olay örgüsünün etrafında birleşirler. Zaman bağlamında olayların nasıl anlatılacağı, birden çok öykü bulunması veya bunların iç içe geçmiş olup olmaması bütünüyle yazarın kurgu tekniğine bağlıdır. Fakat durum öyküsü veya romanlarında dahi olup biten, belli bir düzene göre aktarılır. Bu durum ise yazarın konuyu işleme tarzına göre değişir.

Olay örgüsünü Nurullah Çetin (2017: 189) ise; "olaylar zincirinden oluşan vaka" olarak özetler. Yazar romanda olay örgüsünü dilediğince kullanabilir. Olayların aktarımında kurguya göre değişiklik yapabilir. Olay örgüsünün sıralanışı ve önemi roman çeşitlerine göre değişebilir. Örneğin; klasik-gerçekçi romanda olay, en önemli unsurlardan biridir. Fakat modernist romanda olay değil ondan etkilenen bireyin psikolojisi önem kazanır.

Gerçek hayatta da insanın başına birtakım olaylar gelir. İnsan bunlardan etkilenir, hayatı değişebilir. "Vak'a, romanın hayata dönük yüzü, romanın vitrinidir. Vak'a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır" (Tekin 2017: 71). Tekin, vak'a yani olay örgüsünün hayatın kendisi olduğunu belirtir. Bu durum ise modern bir tür olan romanın yaşamı ve insanı en ayrıntılı biçimde veren tür olduğunu açıkça ortaya koyar. Roman için adeta insan hayatını hikâyeleştirir ifadesi kullanılabilir.

"Evet... yazık ki öykü anlatır roman. Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur. Keşke olmasaydı; keşke en büyük ortak yön 'ezgi' gibi, 'gerçeğin kavranması' gibi değişik bir şey olabilseydi de, bu basit, ilkel nesne olmasaydı" (Forster 2016: 64). Forster bu duruma farklı bir açıdan bakmıştır. Forster romanı basit bir öyküden ibaret görmez. Roman onun için yüce bir sanattır. Doğrudan bir hikaye anlatımı onun roman anlayışı için yeterli değildir. Fakat Forster'ın bu görüşü modernizm ve postmodernizmle beraber daha çok benimsenmiştir. Romanlar artık sıradan öyküleri aktarmak yerine farklı şeylerin peşinden koşarlar. Yazarlar artık eserlerinin temeline "öyküyü" değil "insanı" koyar.

Bunu dışında MacKay ise olay örgüsü ile ilgili farklı bir noktaya değinir. Klasik romanlarda zaman, mekan, kişiler ve olay örgüsü sıradandır. Romanlarda genel-geçer kurallara uyulur. Doğüstü durumlar gözlenmez. Ancak "büyülü gerçekçilik" denilen, içinde fantastik kişi ve durumlar olan roman türü istisna olarak kabul edilebilir (MacKay 2018: 146).

Merak unsuru olay örgüsünün devamını sağlayan ve okuyucunun dikkatini çeken en önemli unsurdur. MacKay olay örgüsünün en önemli özelliğinin "askıya almak" olduğunu söyler. Yani olayları belli bir sıraya dizmek fakat merak unsurunu artırarak açıklamayı engellemek. Böylece romanda ilerledikçe okurun merakı artar ve daha fazla okuma, öğrenme isteği duyar. Ünlü *Binbir Gece Masalları* hikâyeleri tamamıyla merak unsuru üzerine kuruludur (MacKay 2018: 140).

Roman yazarken kurulan olay örgüsünde geçmişten bugüne anlayış değişiklikleri olmuştur. Tekin, Yeni Roman akımının olay örgüsünün etkisini en aza

indirme hedefi olduğunu belirtmiştir. Yani geleneksel roman olay odaklı iken modern roman olayların dramatik unsurlarını ön plana çıkarmaya çalışmıştır denilebilir (Tekin 2017: 71).

Geleneksel hikaye ve romanlar, kendilerine çizilen serim-düğüm-çözüm kalıbının dışına çıkmazlar. Hikayeye giriş yapılır, olaylar karmaşık hale gelir ve son bölümde de bu durumun çözülmesi beklenir. Fakat yeni roman akımının amacı olayı anlatıp hikayeyi sonlandırmak değildir. Anlamak, araştırmak, incelemek ve kimi zaman okuyucunun anlamasını beklemek, yeni roman akımının en temel özelliklerindedir. Böylece Forster'ın belirttiği gibi artık romanlar sıradan hikayelerin anlatıldığı eserler olmaktan çıkmıştır.

Anlatım Teknikleri

Romanın ana unsurlarından biri de anlatım tekniğidir. Anlatım tekniği de yazarın tercihine ve kurgu tarzına göre değişir. Bir yazar hikayeyi nasıl anlatmak istiyorsa o anlatım tekniklerini tercih eder. Eserde kullanılan teknik yapısal bir unsur olsa da diğer roman unsurlarını temelinden etkiler.

Ünlü İngiliz yazar Henry James, romandaki tekniği; bir binanın ayakta durması için gerekli olan muntazam oranlar olarak ifade eder (Stevick 2010: 62). "Muntazam oranlar" ifadesi önemlidir. Yazar romanını kurgularken teknik unsurların yapı ve anlam bütünlüğüne katkıda bulunmasına dikkat eder. Yani hangi teknik kullanılırsa kullanılsın romanın hikayesini en iyi şekilde vermesi amaçlanır. Bu sebeple roman sanatında çok sayıda anlatım tekniği bulunmaktadır.

Sanat bilindiği gibi subjektiftir. Bir sanat eseri meydana getirilirken birçok öznel öğe devreye girer. Sanatçının kişiliği, duygu dünyası ve bilgi birikimi değişken olduğundan üretilen eser sanatçıya özgüdür. Genel geçer değildir. Fakat Schrorer teknik konusuna şöyle yaklaşır; "Sanatın konusuna objektif bir ifade kazandıran şey, sadece tekniktir; öyleyse sadece teknik sanatta materyali değerlendirebilir" (Stevick 2010: 70). Yani sanat eleştirmenleri seçilen konuyu veya içerik ile ilgili herhangi bir durumu

eleştirmeye mesafeli yaklaşır. Çünkü sanatçının bireysel tercihleri eleştirilemez. Ancak sanatçının kullandığı teknik ele alınabilir. Objektif olan ve belli kurallara dayanan tek unsur tekniktir.

"Anlatım teknikleri, anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırmıştır" (Tekin 2017: 202). Her romancı romanının içeriğine ve anlatmak istediklerine göre farklı anlatım teknikleri kullanır. Tekin'e göre "bilinç akımı" tekniği başlı başına roman tekniğinde bir devrimdir. Roman yazarları ilk örneklerinden beri aslında "insanı" anlamaya ve anlatmaya çalışmışlardır. Bunun doğrudan başaran ilk yöntem "bilinç akımı"dır (Tekin 2017: 202).

Klasik-gerçekçi romanlarda roman belli kalıplara göre ilerler. Asıl amaç kişilerin yaşadıkları "olayı" aktarmaktır. Aksiyon vardır. Daima hareket unsuru göze çarpar. Düşüm bölümünde olay karmaşık hale geldikten sonra çözüm bölümünde her şey yerli yerine oturur. Bu sırada kahramanların düşünceleri veya psikolojileri önemsenmez. Kahramanlar daima hareket halinde oradan oraya sürüklenen kişilerdir. Fakat bu durum "bilinç akımı" tekniğiyle değişmiştir. Artık romanlar tekdüze ilerlemez. Bazı bölümler yalnızca bir karakterin iç dünyasına yer verir. Bu sebeple roman tekniği de derinden sarsılmıştır.

Mehmet Tekin *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)* adlı kitabında romanlarda kullanılan anlatım tekniklerini başlıklar halinde yazmış ve tek tek açıklamıştır. Bunlar;

- 1- Anlatma-Gösterme Teknikleri
- 2- Tasvir (Betimleme) Tekniği
- 3- Mektup Tekniği
- 4- Özetleme Tekniği
- 5- Geriye Dönüş Tekniği
- 6- Montaj Tekniği
- 7- Otobiyografik Anlatım Tekniği
- 8- Leitmotiv Tekniği
- 9- Diyalog Tekniği
- 10- İç Diyalog Tekniği

11- İç Çözümleme Tekniği

12- İç Monolog Tekniği

13- Bilinç Akımı Tekniği (Tekin 2017: 206-295)'dir.

Bazı teknikler romanın başlangıcından beri kullanılır. Bazıları ise modernist ve postmodernist romanlarla ortaya çıkmıştır. Bütün bu teknikler yazarın tercihine ve üslubuna göre değişir.

Zaman

Romanın temel öğelerinden biri de zaman kavramıdır. Zaman nedir sorusuna Aristoteles; "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir" (Aristoteles, Augustinus, Heidegger 1996: 63) cevabını verir. Bu tanım, bize tam olarak zaman nedir sorusunun karşılığını açıklamaz. Bunun sebebi zamanın soyut bir olgu olmasıdır.

Günlük hayatta tarımsal faaliyetleri gerçekleştirmek ya da dini ritüelleri yerine getirmek için kullanılan zaman, aynı zamanda bir kavram olarak da insanlığı hayret ettirir. Tarih boyunca düşünürlerin ve bilim adamlarının zihnini meşgul eden zaman, birçok tartışma ve görüşlere sebep olmuştur. Antik Yunan düşünürlerinin zaman kavramına ait açıklamalarından sonra Newton, zamanı ve mekânı birbirinden ayrı düşünerek zamanı "münezzeh" olarak görür. Bu felsefe Einstein'a kadar kabul görür. Ancak 20. Yüzyıl zaman konusunda, Einstein'ın "Rölativizm" yani "Görecelilik" kuramıyla sarsılmıştır. Artık bilim adamları ve dünya, zamana Einstein'ın gözünden bakmaktadır. Daha sonra Sezgicilik adlı felsefî akım temsilcisi Bergson, zamanı ele almıştır. Ona göre zaman bütün bir şekilde ele alınmalıdır. Zaman denilen kavram "an"lardan değil "süre"den ibarettir. Süre ise geçici değil, kalıcı olandır. Süre geçmişten beri devam eden ve daima devam edecek olandır. Edebî eserlerde zaman konusundaki düşünceleriyle en etkili isim Bergson'dur. Dünya edebiyatında Proust'dan Türk edebiyatında Tanpınar'a kadar Bergsonun "Süre" kavramı, kendine geniş bir yer bulmuştur (Çetin 2017: 120).

Bergson bir anlamda Kant'ı eleştirerek kendi zaman anlayışını ortaya koymuştur. Bergson zaman anlayışını "*gerçek süre(durée réelle)*" olarak ifade eder. Ona göre Kant'ın zaman anlayışındaki gibi birbirinden ayrı ve bağımsız süreler yoktur. Sezgi kavramıyla bütünleşmiş gerçek bir süre mevcuttur (Topçu 2006: 102).

Felsefî anlamda zaman çok tartışılmış, tartışılmaya da devam edilecektir. Net bir olgu değildir, soyuttur. Bu sebeple insan muhayyilesinde asırlardır geniş yer tutmuş ve birçok soruya neden olmuştur.

Mehmet Tekin zaman kavramının, "bütün izah ve yorum çabalarına rağmen tanımlanması en zor kavram" olduğunu belirtmiştir (Tekin 2017: 119). Zamanın var olduğu, canlı yaşamını doğrudan etkilediği bilinir fakat maddi bir olgu değildir.

Edebî metinlerin başlangıcı hemen hemen insanlığın başıdır. Yani bilimsel belge niteliği taşımasa da insanlığın elde edebileceği en eski kaynaklar halkların meydana getirdiği hikâyelerdir. Tarih biliminin geçmişi edebiyata göre daha yenidir. Bu sebeple toplumların ortak kültürleriyle ve yaşayışlarıyla ortaya koydukları metinler ile tarihsel veriler kimi zaman birbirine geçmiş vaziyettedir.

Tarih ve zaman konuları ele alındığında "tarihsel roman" ve "tarihsel romanslar" kavramlarının ne konumda olduğu belirtilmelidir. Tarihsel roman, bir roman yazarının romanın konusunu tarihten seçmesi ve kurgu tekniği ile birlikte romanını tarih figürleriyle oluşturmasıdır. Geçmiş çok eskiye dayanır. MacKay 17. ve 18.yüzyıllarda ortaya çıktığını söyler. Tarihsel romans ise daha eskidir. Bu durum romansın romandan daha köklü bir geçmişe sahip olmasından kaynaklanır. Tarihsel romanslar geleneksel halk anlatıları ve destanlardan esinlenilerek oluşturulmuştur (MacKay 2018: 199). Özetle tarih, zaman ve edebiyat birbirine sıkı bağlarla bağlı kavramlardır.

"Roman, bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir" (Çetin 2017: 128). Romani oluşturan bazı temel unsurlar vardır. Zaman bu unsurların en önemlilerindedir.

Zamanı bu denli önemli kılan şüphesiz romanın gerçeklikle olan ilişkisidir. Belirtildiği gibi romandaki zaman gerçek zamanla "benzerlik" taşır.

"Destanda "blok" olarak kabul ve idrak edilen zaman kavramı, romanda, neredeyse "ân"ın ötesine taşınmak istenmiştir" (Tekin 2017: 123). İfade edildiği gibi geleneksel anlatılarda ve modern dünyada zaman algısı değişmiştir. Bir bütün olarak görülen ve kaynağı genellikle dini inançlar ve mitler olan zaman, gitgide parçalanmış ve kişiselleştirilmiştir. Bu sebeple modern anlatılarda "ân"lar bazı yerlerde tüm zamanlardan daha değerlidir. Tekin bu durumu masallardaki hızlı zaman anlayışıyla da açıklar. Örneğin bir masalda kahramanın doğumu ve çocukluğu oldukça hızlı şekilde geçer ve birkaç cümleyle ifade edilir. Oysa modern bir anlatıda bu gelişmelerin anlatılması sayfalar sürecektir (Tekin 2017: 124). Romanın diğer türlerden en büyük farkının anlamak ve anlatmak olduğu belirtilmişti. Bu sebeple roman yazarı bir kahramanın hayatı için en önemli öğelerden biri olan zamanı geçiştiremez. Zamanı bilhassa kahramana ne şekilde etki ettiyse o yönden irdelemek zorundadır.

Romanın tüm unsurları değişen düşünce akımlarından ve yazıldığı yüzyılın roman yazma usüllerinden etkilenmiştir. O hâlde zaman kavramı bu kâideden ayrı tutulamaz. Zaman unsuru da klasik-gerçekçi eserlerden modernist eserlere doğru gidildikçe başkalaşmıştır. Önceleri sadece hikâyenin aktarımı için bir araç iken modernist bazı eserlerde odak noktası olmuştur. Bu durumda Einstein ve Bergson gibi bilim adamı ve düşünürlerin ortaya attıkları düşünüş şekilleri etkili olmuştur.

Zamanın bir roman unsuru olmasının yanında modern kimi yazarlar, romanlarının konusunu başlıbaşına "zaman kavramı" üzerine belirlemişlerdir. Burada hikayelerini belli bir zamana oturtmak yerine zamanı, romanlarının merkezi konumuna koymuşlardır. Buna örnek olarak *Ölmeye Yatmak* (Adalet Ağaoğlu) eseri verilebilir.

Kronolojik zamanı romanda işlemek zorunlu değildir. Nitekim bu durum birçok eserde karşılaşılan bir durumdur. Romanlardaki olaylar gerçek yaşamla benzer özellikler gösterir. Bu nedenle olaylar yaşanırken zaman kronolojiktir. Ancak yazar romanını kurgularken ve aktarırken zamanı dilediğince kullanabilir. Geriye dönüş ve

ileriye gidişlerle karşılaşılabilir. Ayrıca zaman içerisinde kronolojik zaman kurgu anlayışı değişmiştir (Narlı 2002:93).

Modernizm ve modernist edebî anlayış beraberinde birçok yenilik getirmiştir. Proust gibi modernist yazarlar zamana değil mekâna odaklanırlar. Zaman elbette zorunlu bir unsurdur. Ancak klasik anlamda geçmiş, bugün ve gelecek anlayışı yerini bireyselliğe bırakmıştır. Çünkü modernist romanın özelliği kronolojik bir şekilde olayları anlamak değil bir bütün içinde durumu kavramaktır. Bu yüzden salt zaman olgusuna odaklanılmaz(MacKay 2018: 205).

Zaman giderek parçalanmış ve "blok" halinden ayrılmıştır. "Modernist kurmaca öznel zamanı, saatlerin ve takvimlerin parçalayıp uzamsal olarak kaydettiği zamandan sık sık ayırır; Proust, Woolf, Ford, Faulkner ve Joyce gibi yenilikçilerin eserlerinde zaman geri çevirilebilir, akışkan ve öznel olabilir" (MacKay 2018: 209). MacKay modernist ve postmodernist romanlarda zamanın kronolojik sıradan saptığını belirtir. Bu durumun sebebi ise bu eserlerin klasik anlamdaki zaman sıralamasını değil, bireyi etkileyen travmatik zamanları önemsemesidir. Herhangi bir olayda yaşanan travma bireyi kökten değiştirir ve algılarını bozar. O hâlde romanı zaman sırasına göre anlatmak doğru olmaz. Romanı bireyi etkileyen olaylara göre kurgulamak gerekir (MacKay 2018: 214).

Modern dünyaya göre bütün kişi ve kavramlar yeniden değerlendirilir ve anlamlandırılır. Artık toplum değil "benin dünyası" vardır. O halde kaynağı teoloji veya günlük inançlar olan zaman yok olmuştur. Bireyin "algıladığı" zaman önemlidir. Bu nedenle modern romanlar, zamanı yalnızca kahramanın bakış açısından işler.

Edebî eserler ve kurmaca metinlerde zaman kavramı, üç farklı şekilde görülür. Bunlar; maceranın kendi zamanı, anlatma zamanı ve yazıya geçirme zamanıdır. Ek olarak bir de okuyucunun bu eseri okuma zamanı vardır. Bu zamanların hepsi birbirinden ayrıdır ve farklı zamanları işaret eder (Aktaş 1984: 113-114).

Maceranın kendi zamanı adından da anlaşılacağı üzere romanda aktarılan hikâyenin geçtiği kronolojik zamandır. Nurullah Çetin ise buna "vaka zamanı" der. Özetle eserde olayların geçtiği zamandır. Çetin vaka zamanını üç ayrı başlığa böler. Aynen aktarma, özetleme ve genişletme. Bu başlıklar aslında yazarın anlatma tekniği ve üslubu ile ilgilidir. Yazar anlatmak istediği olayların zamanını doğrudan aktarabilir, geçmişe dönük veya özetleme tekniğiyle yüzeysel işleyebilir veya genişleterek önemli gördüğü zamanlara odaklanır. Genişletme tekniğinde "iç zaman" adlı farklı bir kavram karşımıza çıkar. İç zaman, karakterin psikolojisini ve iç benliğini ifade eder (Çetin 2017:131-134). İç zamanda zaman genişler, kronolojiden çıkar ve sapar. Artık klasik anlamda bilinen zaman kavramı değişir.

Anlatma zamanı, yazarın olayları okuyucuya aktardığı tarihi ifade eder. Vaka zamanı ve anlatma zamanı birbirinden farklı olabilir. Hatta genellikle bu iki zaman farklı tarihleri işaret eder. Örneğin bir yazar yaşadığı bir olayı yıllar sonra anı olarak anlatabilir. Yazıya geçirme zamanı ise bütünüyle roman yazarının hikâyeyi kaleme aldığı tarihi belirtir.

Zaman kavramı asırlardır başta felsefe ve tarih olmak üzere birçok disiplinin temel konusu olmuştur. Başlarda insanlar, zamanın ne olduğu konusunda dini inançları kaynak görmüşlerdir. Daha sonra filozoflar ve bilim adamları kendi görüşlerini ortaya atmışlardır. Aristoteles'den bugüne zaman hâlâ gizemli bir kavramdır. Edebiyat ise her şeyde olduğu gibi zaman konusunda da düşünürlerden faydalanır ve zengin hazinesine bu görüşleri yerleştirir. Ya da romanda zaman denildiğinde yazarın kurgu olarak kullandığı tarihler işaret edilir. Sonuç olarak zaman her hâliyle romanda vardır ve olmaya da devam edecektir.

Mekân

Zaman ve mekân, birbiriyle sıkı sıkıya bağlı birlikte anlam kazanan iki önemli kavramdır. Yalnızca sanat dünyası için değil, başlıbaşına "varlık dünyasının" zorunlu elemanlarıdır. Zaman nedir sorusuna Aristoteles'in; "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir" (Aristoteles, Augustinus, Heidegger 1996: 63) cevabını verdiği belirtilmişti. O

halde mekân, "içinde olayların geçtiği "yerdir"" denilebilir. Bu tanımlar doğrultusunda zaman ve mekânın olması için bir "oluşun" var olması gerekir. "Oluşun" varlığı ise nesnenin var olmasına bağlıdır. Özetle zaman, mekân, oluş ve nesne birbirlerini tamamlayıcı öğelerdir.

Mekân sözcüğü Arapça "olmak" anlamındaki -kevn kökünden türemiştir. Mekânın kendisi ise "oluşun meydana geldiği yer" manasına gelmektedir. Belirtildiği gibi bir oluş zorunludur. Bu oluş ve yer kaplama durumu gerçek bir mekânda olacağı için mekân, "uzam" kelimesi ile de karşılanır. "Uzam" da mekân gibi, nesnelere uzayda kapladığı yeri belirtir.

Batı dillerinde (Yunanca ve İngilizce) ise "yer" kelimesi Arapça ve Türkçe'de olduğu gibi uzay ve mekâna atıfta bulunarak; "space, place" kelimeleri ile ifade edilir. Kullanımı oldukça eskiye dayanır. Denilebilir ki mekân kavramı, tıpkı zaman gibi düşünürlerin ve fikir adamlarının zihnini asırlardır meşgul etmiştir. Platon ve Aristo mekân kavramını irdelemiş ve gelecek nesillere zengin bir düşünce mirası bırakmıştır. Platon ve öğrencisi Aristo mekân konusunda zıt düşüncelere sahiptir. İslâm düşünürleri de başta Farabî, İbni Sinâ ve İbni Rüşd olmak üzere Platon ve Aristo'nun yolundan gitmiştir. Böylece mekân, felsefî tartışmaların merkezine oturmuştur (Kutluer 2003: 550-552).

Mekân aynı zamanda bir romanı inşâ eden unsurların başında gelir. Bir romanda olay örgüsü ve kişiler ne ise mekân da o nispetle değerlidir. Nurullah Çetin romanda mekân kavramı için; "Mekân, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir" (Çetin 2017: 135) tanımlamasını yapar. Burada "sahne" ifadesi hem mekânın gerçekleşecek olaylara bir hazırlık niteliği taşıdığını hem de roman boyunca arka planda önemli bir işlevi olduğuna işaret eder.

Mehmet Tekin de Çetin'e benzer bir mekân tanımı yapar. "Anlatılacak bir olay vardır. İlk elde bu olayın geçtiği yer tanıtılır. Bu durum, herhangi bir filmin başlarında verilen fon müziğine benzer: İzleyici, bu müziğin rehberliğinde gösterilecek filme hazırlanır, ısındırılır. Romanların genellikle başlarında yapılan mekân tasviriyle de

okuyucu, izleyen sayfalarda anlatılacak olaya hazırlanır" (Tekin 2017: 157). Mekân romanda bütünlüğü sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Anlatıcı veya kahramanlar ne derece önemliyse mekân da o derece kıymetlidir. Roman, daha önce "inşa edilen" bir yapıya benzetilmişti. Mekân da bu inşa edilen yapının adeta bir kolonu olarak varsayılabilir. Bu sebeple Tekin'in de ifade ettiği gibi yazar, okuyucuya aktaracaklarına geçmeden önce bir alt yapı çalışması yapar. Mekân tasvirlerine bu açıdan bakılabilir. Zira hem Türk hem de Dünya edebiyatında romanların başlarında verilen ayrıntılı mekân tasvirleri önemli yer tutar. Türk edebiyatında Tanzimat romanlarında bu teknik oldukça sık kullanılmıştır. Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanı buna örnek verilebilir.

Stendhal'ın ünlü, "Bir roman, bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır." cümlesi birçok şeyi ifade eder. Öncelikle romanın "gerçekçilik" teması üzerine kurulduğunu vurgular. Ayna kelimesi burada "gerçekliğin yansıması" işlevini görür. Yansımadan bahsettiğimizde ise ünlü "Nimesis" yani "Yansıtma" kuramını göz ardı edemeyiz. Yansıtma kuramında sanat dolayısıyla roman, evrendeki gerçekliklerin bir yansımasından ibarettir anlayışı vardır. "Ayna" öncelikle buna işaret eder.

"Yol boyunca gezdirilen ayna" ise romanın aslında mekânlar tasviriyle oluştuğunu belirtir. Daha doğrusu bir roman başlı başına "mekân tasvirinden" müteşekkildir. Mekânın bu şekilde ana unsur kabul edilmesi tartışmaya açıktır. Ancak bir öykü ya da bir romanın teşekkül ettiği yere göre şekil alması, içinde mekândan çok şey barındırması doğaldır. Stendhal'ın sözünü bu doğrultuda değerlendirmek gerekir.

"Romanın 'sahihlik' havası kazanmasında, diğer elemanlar gibi, mekânın da inkâr edilmez payı vardır. Mekân, tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar" (Tekin 2017: 143-144). Zaman kavramı gibi mekân da, bir romanı "gerçeklik tabanına" oturtan en önemli yapı taşıdır. Tekin'in kullandığı "romanın ayağının yere basması" ifadesi bu durumu yansıtır.

Mekân her romanda her zaman aynı ölçüde etkili olmaz. Bazı romanlarda daha fazla vurgulanır, ön plandadır. Bazı romanlarda ise geri planda kalır. Yalnızca tasvirlerden ibaret verilir. Mekânın göze çarptığı ve odak noktası olduğu romanlara

Huzur romanı verilebilecek en iyi örneklerdendir. Nitekim romanda Mümtaz baş karakterinin sevdiği kadına ; "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (Tanpınar 2009: 207) cümlesi bu durumu net bir şekilde ortaya koyar. "Boğaz ve İstanbul", karakterlerin ve aşklarının dahi önüne geçmiştir denilebilir.

Marina MacKay ise mekânın roman hikâyesi için en temel unsurlardan olduğunu Don Kişot örneği ile açıklar. Bilinen ve kabul edilen ilk modern roman olan Don Kişot bir mekân değişikliği (yolculuğa çıkma) ile başlar. Bu durum ise mekânın ana olaylara etkisinin ne denli büyük olduğunu açıklar. Mekân burada "tetikleyici" bir unsurdur(MacKay 2018: 165).

Zaman unsurunda olduğu gibi mekan da, edebiyatta kendine ancak son yüzyıllarda başlıbaşına yer edinmiştir. Klasik halk anlatılarında (destan, halk hikayesi), anlatı unsurlarından çok "aksiyon" yani hareket önemlidir. Zaman ve mekân bildirimi ayrıntılı bilgi gerektirir. Sözlü anlatımdan yazılı anlatıma daha sonra ise bugüne ulaşan geleneksel anlatılar, yazıya oluştukları tarihten çok sonraları geçmiştir. Dolayısıyla ayrıntılı zaman ve mekân tasviri anlatıların doğası gereği imkansızdır (Çetin 2017: 135).

Mehmet Tekin de edebî eserlerde mekânın değişimine göz atar. Geleneksel anlatılarda mekanlar tahayyül ettirmeye yöneliktir. Dinleyici veya okuyucunun zihninde "hayali bir mekân" canlandırılır. Bu mekânlara örnek olarak; ağaç, dağ, ırmak ve gök gibi daha ziyade coğrafi mekânlar verilebilir. Ayrıntı yer almaz, genellikle bilinmeyen bir yerde mekân seçilir. Ancak modern dünya ve dünya görüşü edebiyatı ve sanatı etkilediği gibi roman kurgusunu da temelinden değiştirmiştir. Batı medeniyeti Rönesans sonrası bireyselliği ve gerçekçiliği temel almıştır. Bu sebeple artık romancı genel ve soyut mekânlar kullanmak yerine tasvir (betimleme) tekniğini tercih eder. Olayların cereyan ettiği mekân okuyucunun zihninde net bir biçimde ortaya konur (Tekin 2017: 146-147).

Mekân deyince elbette insanın büyüdüğü, yetiştiği ve onu şekillendiren "çevre" de akla gelir. Edebiyat ve dolayısıyla romanın, yeni düşünce sistemleri ve edebiyat akımlarından etkilendiği belirtilmiştir. Modern döneme gelene kadar etkisini hala

sürdüren iki önemli edebî akım vardır. Bunlar romantizm ve realizmdir. Çevre, mekân ve dış dünya önem kazanmaya başladığında öncelikle romantikler bunu eserlerinde kullanmaya başlarlar. Fakat bu kullanım daha çok "hisleri harekete geçirme" amaçlıdır. Çevrenin asıl önem kazandığı ve eserlerin odak noktası olduğu akım realizm akımıdır. Diğer adıyla gerçekçilik, insanı "anlama ve anlatma" gagesini ancak insanı oluşturan etkenleri iyi açıklayarak gerçekleştirebileceğini düşünür. Gerçekçi eserlerde son derece ayrıntılı ve uzun çevre ve mekân tasvirleri görürüz. Balzac gibi yazarların romanlarına baktığımızda çevre şartlarıyla insan özelliklerinin birbirine benzer olduğunu görürüz. Bu tercih realizm akımının bilinçli bir tercihidir (Tekin 2017: 149).

Romanda verilen bir mekânın olaylara ve kişilere hazırlık olduğundan bahsedilmiştir. Özellikle kişiler ve mekân ilişkisi roman tarihi boyunca incelenmiştir. Yine 19. ve 20. yüzyıllarda Psikoloji biliminin oldukça fazla yol katetmesi ile birlikte bireyin psikolojisi romanda kendine geniş bir yer tutmuştur. Bireyin psikolojisini anlamak ve açıklamak için mekân adeta yazara ışık tutmuştur. Bu noktada devreye "açık veya kapalı mekân", "dar veya geniş mekân gibi faktörler devreye girer. Mekânın şekli ve özellikleri birey psikolojisi ile doğrudan bağlantılıdır (Tekin 2017: 158).

Kapalı ve iç mekanlara verilebilecek başlıca örnek evdir. Ev "aile" kavramından ayrı düşünülemez. Ev modern edebiyatta bireyi ve iç dünyasını simgeler. Fakat bireyselleşmenin bu denli yer almadığı, eserlerde toplumun daha fazla öne çıktığı dönemde ev bütünüyle aileyi temsil etmekteydi. Ev demek yuva demektir. Yuvanın dağılması ile evin dağılması eş değer tutulmaktaydı (Demir 2009:28). Ev, edebiyatta yalnızca içinde barındırdığı olaylar ve kişilerle var olmaz. Evden ayrılma, yola çıkma ve hatta eve dönüş temleri oldukça yaygındır. Modern edebiyatın başlangıcı sayılan Don Kişot adlı romanda kahraman evden ayrılır ve bir seyahate başlar. Bu anlamda "evden ayrılmak ve yola çıkmak" kişinin kabuğundan çıkması şeklinde de yorumlanabilir.

Mekân kavramı elbette her roman türünde aynı niteliklere sahip değildir. Ütopya ve distopyalarda mekân klasik anlamda "romanda mekân" kavramından farklıdır. Yazar kasten mekânı ayrıntılı olarak vermez, açıklama yapmaz. Mekân bir ada, bilinmeyen bir ülke veya bir hayvan çiftliği olabilir. Ancak yine de okur zihninde bilinmeyen bu

mekânları somutlaştırabilir. Bu durum ütopya ve distopyaların ironisidir. Doğrudan bir mekan belirtilmezken, o mekanın bizi götürdüğü "gerçek" mekanlar vardır. Böylece yazar, yazdığı roman tarzına uygun bir kurgu oluşturur. (MacKay 2018: 186-190)

Ayşe Demir, *Türk Hikâyesinde Mekân* adlı doktora tezinde mekân kavramını ayrıntılı bir şekilde incelemiş, öykülerde hangi işlevlerde bulunduğunu açıklamıştır. Demir'e göre mekânın hikâyelerde dört farklı işlevi vardır. Bunlardan birincisi olan "sahne olarak mekân" eserlerde en çok karşılaşılan işlevdir. Yazar mekânı olayların gelişmesine bir hazırlık olarak görür ve mekân tıpkı tiyatro eserlerindeki gibi arka plan işlevindedir. Bunun dışında karaktere "yardımcı" bir işlev de görebilir. Örneğin kahraman bulunduğu mekândan ayrılarak onun kurtuluşu olan yeni bir yere gidebilir. Ve bulunduğu sıkıntılı halden kurtulur. Burada "yer değiştirme temi" hikâyenin gidişatını değiştirir. Mekân kimi zaman ise kahramanın olumlu yönde ilerlemesini engeller. Bu noktada da mekânın "engelleyci" bir unsur olduğundan bahsedilebilir. Son olarak "yönlendirici" olabilen mekân, hikâyede ana unsur olmasa da kahramanı harekete geçirmesi ve uygun ortamı sağlaması açısından yönlendirme işlevini üstlenebilir (Demir 2009: 178-203).

Son olarak Bachelard ünlü *Mekânın Poetikası* kitabında Noel Arnaud'dan alıntılarla "Bulduğum mekânım ben" (Bachelard 2013: 172) der. Mekân adeta insanı yapan, yaratan, etkileyen ve yönlendiren bir varlık unsurudur. Özetle mekân, insanı dolayısıyla romanı doğrudan ilgilendirir.

I. BÖLÜM

1. BAHTİN VE KRONOTOP KAVRAMI

Sanat, insan hayatına tesir etmeye ve edebî eserler üretilmeye başladığından bugüne incelenir ve anlamlandırılmaya çalışılır. Sanat nedir? Nasıl olmalıdır? İçeriği ve yapısı neler barındırmalıdır? gibi sorular sanat eleştirilerinin temel sorularıdır. Sanat ve edebiyatın insanlık tarihi kadar eski olduğu varsayıldığında eleştirinin tarihinin de o denli eski olduğu kabul edilebilir.

Sözlü eleştiriler kalıcılığı sağlayamadığından onlar bir yana bırakıldığında, Aristoteles'in ünlü *Poetika* adlı kitabı şiir sanatına yönelik ilk yazılı eserdir. O hâlde kesin bir tarih vermemekle beraber, Antik Yunan'dan beri eleştiri vardır ve sistematik olarak ilerleme kaydetmektedir denilebilir.

Tarih boyunca birçok eleştirel düşünce sistemi ortaya çıkmıştır. Tarihsel eleştiri, ontolojik eleştiri, okura yönelik veya esere yönelik eleştiri bunlardan bazılarıdır. Bu eleştiri tarzlarının farkı "bakış açısından" meydana gelmektedir. Bakış açısı eleştiri yönteminin omurgasıdır ve eleştiri adını bu bakış açısından alır. Eleştiri tarzlarının alt başlıkları olarak ise bazı kuramlar geliştirilmiştir. Bu tezin konusu olan "kronotop" kavramı bu kuramlardan biridir.

Kronotop kavramını; fikirleri, ortaya attığı kuramlar ve eserleriyle 20. yüzyıla damgasını vuran M. Mihail Bahtin edebiyat dünyasına sunmuştur. Rus edebiyat eleştirmeni ve teorisyen olan Bahtin, dil felsefesi ve roman kuramları üzerinde çalışmalar yapmıştır.

Romanda "söylem", "diyaloji", "karnaval" ve "kronotop" Bahtin'in en çok bilinen roman kuramlarındandır. Hayatın her alanında çoğulculuğu kabul eden dolayısıyla romanda "çok sesliliği" savunan Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinde "çok sesliliği" en iyi yansıtan türün roman olduğunu belirtir: "İyi edebiyat, yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çoksesliliğe hakkını veren edebiyattır. Roman tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebî biçimdir. Romanın bu gücü en yetkin anlatımını Dostoyevski'nin yapıtlarında bulur" (Bahtin 2017: 22).

Çok sesliliğe paralel bir kavram olan diyaloji ise yine Bahtin tarafından işlenmiş ve öne sürülmüştür. Edebiyatta monolojinin yani tek sesliliğin tam tersini savunan diyaloji, eserlerdeki çoksesliliği, çoğulculuğu ifade eder. Michael Holquist tarafından *Dialogism* adlı eserde bu kavramdan uzunca bahsedilir. Bahtin yalnızca bu kavramı ele alıp temellendirdiği bir kitap basmamıştır. Ancak Michael Holquist, onun görüşlerini yaymak ve duyurmak için bu kitabı kaleme almıştır. Öyle ki Bahtin hiçbir zaman diyaloji kavramına -izm ekini getirmemiştir. Holquist (2002: 14) bu durumu vurgulayarak -izm ekini kendisinin eklediğinden bahseder. Özetle Holquist'in amacı edebiyat eleştirilerinde Bahtin'in öncü olduğu ve işaret ettiği kuramların anlaşılmasıdır.

Karnaval ve karnavalesk kavramları yine romanların diyaloji ve çok seslilik özellikleriyle bağlantılıdır. Bahtin sanat ve edebiyatta monolojiyi değil her zaman diyalojiyi esas almıştır. Tek sesliliği değil, farklı seslerin kaynaşmasını gerçek hayata daha uygun bulur. Romanın tarihî gelişimini incelerken orta çağdan bir kavramla, "karnaval" kavramıyla roman arasında bir benzerlik keşfeder. Karnavallar; toplumun her kesiminden insanın bulunduğu, etkileşimin esas olduğu ve Bahtin'e göre halk bilincinin dışı vurulduğu mekânlardır. Romanı da adeta bir karnavala benzetir ve romanların temelini işte bu karnavallarda görülen heterojen toplum yapısının ve iletişimin oluşturduğu fikrini öne sürer.

Kronotop kavramı ise diğer kavramlarla ortak özelliklere sahip olmakla beraber daha ziyade romanların "zaman ve mekân" unsurları ile ilgilidir. "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar" (Bachelard 1996: 36). Zaman ve mekânın yalnızca sanat dünyası için değil, varlık dünyası için zorunlu olduğundan

bahsetmiştik. Bachelard'a göre mekân, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Zaman ve mekân evrende adeta iki kadim dosttur. Mekân, peteklerinde yani her boşluğunda zamana şahit olmuştur, bu sebeple bütün zamanları görmüş ve yaşamıştır. Zaman ise tüm mekânlara hâkimdir. Zamanın olmadığı bir mekân düşünülemez. Zamandan münezze mekân yoktur da denilebilir.

“Zamanın birçok boyutu vardır; zamanın bir derinliği vardır. Zaman ancak belirli bir derinlikte, birbirinden bağımsız birçok zamanın üst üste konmasıyla sürekliymiş gibi görünür. Buna karşılık, birleştirilmiş her tür zaman psikolojisi zorunlu olarak boşluklar taşır, zorunlu olarak diyalektiktir” (Bachelard 1996: 109) Zaman, mekânla anlam kazanırken onun derinliği ve boyutları ancak bir mekâna hâkim olduğunda gözlenebilir.

Mekân, zamana göre somut ve gözlenebilir bir yapıya sahiptir. Zaman ise soyuttur, zamanın aktığı anlaşılabilir yalnızca farklı alanlardaki birtakım değişimlerle sezilebilir. Oysa "Eşyada herhangi bir değişiklik meydana gelmediği takdirde zamanın aktığını anlamak mümkün değildir. Zaman ilerleyişini etki ettiği mekânda göstermektedir" (Demir 2009: 353). Kronotop kavramı işte tam bu noktada devreye girer.

Ayşe Demir'e göre (2009: 354); “Zaman ve mekân, kurgunun adeta gerçeklik çerçevesidir.” Varlığın zorunlu elemanları olduğu gibi zaman ve mekân, romanın da zorunlu elemanlarıdır. Zaman ve mekânın belirtilmediği veya okuyucuya sezdirilmediği bir roman düşünülemez. Romanın "gerçeklik veya gerçekliğe yakın" iddiası buna izin vermez.

"Denilebilir ki roman, belli zaman birimlerine göre düzenlenmiş melodilerden meydana gelen bir beste gibi 'an'ların terkididir. [...] Her roman kendi zamanının türküsüdür. Anlattığı zamanın sesini ve havasını besteleyemeyen roman başarılı sayılamaz" (Can 2013: 108). Adem Can, romanı "kendi zamanını besteleyen bir türküye" benzetir. Zaman bu anların terkidini oluştururken mekân ona eşlik eder. O halde diyebiliriz ki zaman ve mekânın birlikteliği sanat ve edebiyatta uyumun ve ahengin anahtarıdır.

Kronotop kuramı ise zaman ve mekânın birlikteliğini esas alır. Bahtin roman incelemesine adeta yeni bir bakış ve yeni bir soluk getirmiştir. Zaman ve mekânın kurgusal okuma tekniği açısından beraber ele alınması fikrini tarihte ilk kez M. Bahtin ortaya atmıştır. Bu bakış açısı ve kurama ise "kronotop" adını vermiştir.

Craig Brandist, Bahtin'in 1925 yılında Aleksei Ukhtomski'nin dersine katıldığı ve kronotop kavramının ilk kez burada türetildiğini aktarır. Zaman ve mekânın birbirleri ile ilişki ve bağlantılarını ele alma fikri ise Einstein'ın Görelilik Teorisi'nden ilham almıştır. (Brandist 2011: 187). Craig Brandist'ten öğrenildiği üzere bu kavram bir derste türetilmesinin yanında, ilk defa ortaya atanın kim olduğu bilinmemekle beraber edebiyat eleştirisi alanında kuramsallaştıran isim Mihail Bahtin'dir.

Bahtin; "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" başlıklı makalesinde bu kavramı açıklayıp, detaylı incelemesini yapmıştır. Örnekleriyle beraber açıklanan kronotop; yıllardır yalnızca edebiyatın değil, birçok sanat dalının eleştirisinde yer alarak bir kuram halini almıştır. "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla, "zaman-uzam") adını vereceğiz. Bu terim (uzam-zaman), matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin parçası olarak geliştirilmiştir" (Bahtin 2017: 296). Kronotop'un tanımı bizzat Bahtin tarafından belirtildiği şekilde yapılmıştır. Kelime kökeni ise Yunanca "chronos" (zaman) ve "topos" (yer, mekân) şeklinde olup, kronotop kelimesi iki sözcüğün birleşiminden türetilmiştir.

Akbal Süalp, kronotop kelimesini Türk dilinde "zamanmekân" şeklinde kullanır. Kronotopun eserin "yer çekimi" olduğunu, anlatının taşıdığı tarihe ve izlere göz atabilmeyi sağladığını belirtir (Akbal Süalp 2004: 93-94). Zamanmekân, zaman-uzam kronotopun Türkçe'deki kullanımlarıdır.

Zaman ve uzam sanat tarihi boyunca ele alınmış ve farklı açılardan tartışılmıştır. Bu süreç boyunca bu iki kavramla ayrı unsurlar olarak karşılaşılmıştır. Bahtin bu iki unsurun birlikte ilk defa Lessing'de görüldüğünü ifade eder. "Edebi imgede zaman-

uzamsallık ilkesini kesin bir biçimde öne çıkaran ilk kişi, Lessing olmuştur" (Bahtin 2017: 305). Kuramsallaştıran kişi Bahtin olsa da Alman şair Lessing'in ilk kez edebî imgede zamansallık özelliğini vurguladığı belirtilir.

"Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir" (Bahtin 2017: 303). Anlatının kilit noktası, bir "olay"dır. Bu olay aksiyon dolu olabilir veya durgun bir şekilde gerçekleşebilir. Özetle anlatıda bir olay veya durum olmalıdır. Tür roman olduğunda ise "gerçekçilik" unsuru bu olayın bir "zaman"da ya da bir "mekân"da geçmesi gerekliliğini doğurur. İşte anlatıda öyle "zaman-uzamlar" vardır ki tüm olay örgüsünün kilit noktasını oluşturur. Zaman ve uzamın kesişerek "birlikte" bir anlam üretmesi, anlatıya yön verir.

"Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır" (Bahtin 2017: 296) Burada "duygu ve değer" kelimeleri önemlidir. Zaman ve uzamın birleşiminden oluşan kronotop, aslında birtakım duygu ve değerlerin de kesişim noktasıdır. "Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda *zamansal-uzamsal değerlerle* doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır" (Bahtin 2017: 296).

Romanın, gerçek hayatla ilişkisi üzerinde uzunca durulmuştu. O hâlde kronotop kavramı bir romanda tesadüf edilebildiği gibi gerçek yaşamda da da bu kavramla karşılaşılabilir. Elif Dindar (2005: 7), *The Chronotope of London in Charles Dickens' Novels* adlı yüksek lisans tezinde; *David Copperfield* gibi otobiyografik romanlarda "ev kronotopunun" kahramanın hayatında önemli bir rol oynadığını, çünkü gerçek hayatta olduğu gibi kahramanın hayatının doğduğu evde başladığını ve hatta ilk eğitimini ona ailesi tarafından o evde verildiğini ifade eder. Dindar, otobiyografik romanları örnek gösterse de bunu gerçek hayata da uygulamak mümkündür. Denilebilir ki her insan, hayata doğduğu evin kronotopu ile başlar. Kronotop, insan hayatını doğduğu andan itibaren saran ve hayatı etkileyip ona yön veren bir kavramdır.

Olay odaklı metinlerden olan romanlar, inşa edilen bir yapıya benzetilir. Bu yapının sağlıklı bir şekilde var olması için tıpkı bir binada var olan kolonlar gibi desteklere ihtiyacı vardır. Romanlardaki kolonlar, romanı oluşturan unsurlarıdır. Kronotop ise tüm bu unsurlarla iç içe geçmiş vaziyette bulunmaktadır. Öncelikle olay veya durumun gerçekleşmesi için zaman ve mekânın birlikteliği şarttır. Bu yüzden olay örgüsü, kronotop kavramına doğrudan bağlanmıştır. Zaman ve mekân diğer temel unsurlar olduğuna göre, kronotop ve şahısların ilişkisi dikkat çekici bir başka noktadır. Ayşe Demir kronotop ve şahısların ilişkisini şu şekilde özetler:

"Şahıslarla kronotoplar arasındaki bağımlılık tek taraflı değildir. Kronotop da şahıs kadrosuyla bir bütünlüğe ulaşır. Çünkü sahnede eylemde bulunan, kronotopu anlamlı hâle getiren ve anlam katmanlarını yüzeye çıkaran şahıslardır. Zamanla mekânın bütünleştiği sahneler kurgusal açıdan önemlerini burada gerçekleşen tarihsel olaylardan, diyaloglardan ve çatışmalardan almaktadırlar. Bunların merkez noktasında, birey vardır. Yani kronotop önemini dolaylı olarak şahıs kadrosunun kurgu içerisindeki eylemlerine borçludur. Bu bakımdan kronotop için kullanılan "zemin" nitelendirmesi oldukça yerindedir. Şahıslar yaşamlarını bu zemin üzerinde devam ettirir"(Demir 2009: 355). Kişi kadrosu bir romanda gerçekleşen her durumdan etkilenen ve Demir'in de ifade ettiği gibi olan bitenin "merkezinde" bulunan tek unsurdur. Bir romanda olay örgüsü, zaman, mekân gibi her türlü yapı unsuru, kişilerin yaşadıkları ile bir anlam kazanır. O halde olaylara "sahne" niteliği taşıyan kronotop da şahıslarla iç içe bulunmaktadır denilebilir.

Kronotop kavramı bu konuyu işleyen ve ele alan kişinin uygulama biçimine göre değişebilir. Diğer bir tabirle kronotop, okur-merkezli bir kavramdır(Vice 1997: 208). Bahtin, kronotop ile ilgili olarak; aslında sanat tarihi boyunca var olan, bilinen ancak idrâk edilmemiş bir durumu ortaya koymuştur. Zaman, mekân, duygu ve değer birlikteliği esasen her eserin özü mahiyetindedir. Her eserde duygu değerinin en yüksek olduğu sahneler bu niteliği zaman ve mekânın birlikteliğine borçludurlar. Bu yüzden kronotop değerlendirmeleri kaynağını Bahtin'in kuramsal açıklamalarından almış olsa da uygulama farklılıklarına neden olmuş ve günden güne genişleyen bir kavram halini almıştır. Özetle edebiyat eleştirmenleri ve araştırmacılar kronotopun farklı işlevlerine odaklanabilirler.

Öncelikle kronotop; "Bir romandaki 'sahnelerin' açıklandığı temel nokta işlevini görür, aynı zamanda zaman-uzamdan uzakta konumlanmış olan diğer 'bağlayıcı' olaylar da sırf kuru bilgi ve iletilen olgular olarak görünür. Böylece, uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir" (Bahtin 2017: 304).

Kronotop kavramı, kimi zaman ise zamanın mekânda sebep olduğu değişimi simgelemek için kullanılır. Servet Tiken'in yazdığı "Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme" adlı makalede:

"Bakhtin'in kuramsal çerçevesini çizdiği zaman ve mekân birlikteliği açısından *Ankara* romanı değerlendirildiğinde, yazarın zamanı mekânla görünür hâle getirdiği gözlemlenir. Bu bağlamda Ankara'ya geçişin anlatıldığı ilk bölümde yol ve karşılaşma kronotopu, millî mücadele sonrasında Ankara'nın anlatıldığı ikinci bölümde ise salon kronotopu ayrıntılı bir yer tutar. Batılı yaşama biçiminin benimsenmeye çalışıldığı balo, dans ve eğlencenin egemen olduğu bu dönemde salonlar, değerlerinden uzaklaşıp yozlaşan insanların yaşantılarından kesitler sunar. Son bölümdeki ideal Ankara'nın salonları ise sergi, konser ve gösterileriyle birer kültür merkezine dönüşür" (Tiken 2013: 1559) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Yakup Kadri, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde en önemli siyasi tarihlerden olan Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında mekânı yani Ankarayı adeta resmetmiştir. Tiken ise bu zaman ve mekân birlikteliğini kronotop kuramı bağlamında incelemiştir. Burada zamanın mekâna hükmetmesi ve onu değiştirmesi açıkça gözler önüne serilmiştir. Bir şehir, yeni rejim ve inkılapların gölgesinde baştan başa yenilenir. Mekânlar farklılaşır, insanların hayat tarzları değişir. Özetle bu çalışmada Tiken, kronotopun "değişim" işlevini ortaya koymuştur.

Kronotop (zaman-uzam birlikteliği) bir eserde, kurgunun temelde okuyucuya vermek istediklerini somutlaştırır. "Sahne" işlevini görerek romanın akışını sağlar.

Zaman ve mekânın uyumlu birlikteliği ile şahıslara uygun ortamı sunar. Kronotop kimi zaman bir mekânın tarihsel kimliğini ortaya koyar, kimi zaman ise mekândaki değişimi aktarmak için en iyi yöntemdir. "Kronotop yoluyla sanatçılar, duygu değerlerini çoğalttıkları ölçüde anlam değerlerini artırmış olurlar" (Tek 2013: 2585).

1.1. Kronotop Çeşitleri

Zaman ve mekânın ele alınarak çeşitli alanlarda araştırılması oldukça eskidir. "İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlayabileceğimiz mekân, zaman içerisinde ontoloji, kozmoloji ve epistemoloji gibi disiplinlerin ilgi alanına girmiştir" (Korkmaz 2017: 7). Mekânın sanat eserlerindeki yeri ise sarsılmaz bir konumdur. Bir sanat eseri hem bulunduğu coğrafyadan etkilenir hem de içerisinde anlamlandırmaya muhtaç mekânlar ve mekân tasvirleri barındırır.

Ramazan Korkmaz mekânı epik anlatılarda veya dramatik türlerde kullanış şekline göre ikiye ayırır. Bunun sebebi daha önce belirtildiği üzere tarihsel süreçte anlatı türlerinin özelliklerinin değişmesidir. "Olay" odaklı, zamanın hızla geçtiği geleneksel anlatılarda Korkmaz'a göre mekân *topografik bir zemindir*. Ancak dramatik türlerde yani modern anlatılarda mekân, yalnızca bir arka plan olmakla kalmayıp kahramanın duraksadığı yere dönüşür. Okuyucuların da aynı zamanda kahramanı çözümleyebilmesi için bir araç haline gelir. Bu bilgilerden hareketle Korkmaz, romanlarda mekânı ikiye ayırmıştır. Ona göre anlatmanın ağırlıkta olduğu eserlerde "çevresel mekân", betimlemenin ağırlıkta olduğu eserlerde "kurgusal mekân" vardır (Korkmaz 2017: 12). Klasik gerçekçi romanlarda mekân bir sahne işlevi görürken, modern anlatılarda kahramanın duraksadığı mekân önemlidir. Mekân artık sıradan bir roman unsuru değildir. Bireyin iç dünyası, duyguları ve algıları mekân tasvirini şekillendirir. Zaman ise bu noktada yine mekâna destekleyici bir unsur görevini üstlenir. Aynı zamanda birey zamanın akışını durdurabilir. "Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu 'dışardaki içerdelik' niteliğinde bir yerdir" (Korkmaz 2017: 7).

Sık sık değinildiği gibi zaman ve mekân, edebiyatın eleştirisi sahası ve romanın yapı unsurları bakımından iki temel kavramdır. Ancak Bahtin'in öne sürdüğü kronotop kavramı artık bu kavramların beraber ele alınmasının yolunu açmıştır. Mekân ve zaman birlikte anlam kazanır. Kronotop yazarın zihnindeki somutlaştırmayı kolaylaştırarak okurun duygu ve değerleri daha kolay anlamasını sağlar. "Zaman-uzamın *temsil etme* bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir onlara, yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir" (Bahtin 2017: 303-304).

Kronotopun(zaman-uzam) tanımına, işlevlerine ve önemine değinildi. Kronotop romanda nasıl tespit edilir? Ne tür kronotoplar vardır? Somut olma bakımından mekân zamana göre daha baskın olduğu için kronotoplar mekânların adlarını alır. Örneğin "orta çağ kronotopu" dediğimizde bu kronotop doğal olarak devamlı bir unsur olamaz. Çünkü adının verildiği zamana sıkışır. Ancak "yol" kronotopu denildiğinde yol kavramı tüm zamanlara seslenebilir. Kronotopun hangi zaman ve uzamda kesiştiği ise eserin muhtevasına göre değişebilir.

Bahtin'in "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" başlıklı yazısında kronotop çeşitleri genel hatlarıyla işlenmiştir. Bahtin kronotop kavramını kuramlaştıran kişi olarak birtakım kronotop sınıflandırmaları yapmıştır. Bunlar; yol-karşılaşma kronotopu, şato (konak-köşk-yalı) kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, taşra kasabası kronotopu ve eşik kronotopudur (merdiven, ön hol, koridor).

1.1.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu

Bahtin'in ortaya koyduğu diyaloji, karnaval ve kronotop kavramları arasında ortak bir nokta vardır; "etkileşim": Etkileşim, insanların biraraya gelmeleri ve birbirleriyle iletişim halinde bulunmaları sonucunda oluşur. İletişim de etkileşim için var olması gereken bir unsurdur. İletişim ve etkileşim sonucu Bahtin'in ürettiği

çokseslilik ve diyaloji kavramlarının gerçekleşmesi için farklı insanların etkileşimde bulunması zorunludur. Kronotop ise bahsedildiği gibi sahne işlevi görür ve olaylara katkı sağlar.

"Yol" motifi, edebiyatın dışında da sanat tarihi boyunca sıklıkla karşılaşılan bir kavramdır. Tolstoy'a atfedilen meşhur bir söz vardır; "tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar: ya bir insan bir yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir..." Yol motifinin ilk işlevi kahramanın durağan hayatını değiştirmesidir. Böylece kahraman farklı maceralara atılır ve başına çeşitli olaylar gelir. Bunun dışında "yol esnasında" neler olduğu da önemlidir. Kahramanın yol boyunca başına gelenler ve yol hâli, başlıbaşına hikâyenin aslını oluşturabilir. Son olarak yol biter ve hikâyenin sonuç kısmına da yaklaşmış olur.

Hikâyelerde çok fazla bulunan yol motifi, geleneksel edebiyatta da kendine yer edinmiştir. Hem Doğu hem Batı edebiyatında yol, yolculuk ve yola çıkma gibi temalara rastlarız. Feridüddin Attar tarafından yazılan ünlü İran mesnevisi *Mantıku't-Tayr*, kuşların "Hüdhüd" adlı kuşun önderliğinde yola çıkması ile başlar. Sembolik olarak insanın benlik arayışını ve kendini bulmasını temsil eden bu yolculuk, tasavvufta da yer alan önemli bir motiftir. Feridüddin Attar tarafından yazılan bu eser kendinden sonra birçok esere ilham olmuş ve taklîd edilmiştir.

Berna Moran'ın "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap" adlı yazısında *Mantıku't-Tayr*'dan bahsedildikten sonra Şeyh Galib'in ünlü eseri *Hüsn ü Aşk*'a geçilir. Şeyh Galib tarafından yazılan *Hüsn ü Aşk*' da da yolculuğa çıkma ve kahramanın bu yolda çeşitli zorluklarla karşılaşması motifi görülür. Moran aslında farklı bir şeyi vurgulamak ister. Ona göre *Kara Kitap*, Doğu anlatı geleneğinden faydalanır ve o geleneği yansıtır. Nitekim bunu "Orhan Pamuk yolculuk tema'sı ile ilgili olarak Attar'a, Mevlana'ya, Şeyh Galip'e göndermeler yapar ve böylece *Kara Kitap*'ta izlenen anlatım geleneğinin bir Doğu geleneği olduğunu sezdirir okura" (Moran 1994: 96) cümleleriyle ifade eder.

Özetle yol teması, hem geleneksel anlatılarda hem de modern anlatılarda görülür. Bu duruma birçok örnek vermek mümkündür. "Kara Kitap ile adı geçen

mesneviler arasında yalnızca anlatım tekniği bakımından değil, içerik bakımından da bağıntılar gözlemleriz. James Joyce'un *Ulysses*'de, Stephen'in Dublin kentinde ordan oraya dolaşmasıyla (bu arada Stephen da gazeteye ve kerhaneye uğrar) Odysseus'un denizlerde dolaşması arasında kurduğu koşutluk gibi Orhan Pamuk da Galip'in İstanbul sokaklarında dolaşmasıyla Aşk'ın yolculuğu (ve ayrıca Mevlana'nın Şam sokaklarında Şemsi Tebrizî'yi araması) arasında koşutluk kurar" (Moran 1994: 96).

Yol motifinin edebiyatta oldukça sık kullanıldığı ve eserlerde örneklerine rastlandığı görüşünü Bahtin de dile getirir. Bu duruma örnek olarak ise Antik dönemden Apuleius'un *Altın Eşek*'ini ve orta çağın şövalye romanslarını verir. Bahsedilenler dışında Don Kişot'un yola çıkışı da buna en iyi örneklerdendir. Modern döneme geldiğimizdeyse Gogol'un *Ölü Canlar*'ından bahsedebiliriz (Bahtin 2017: 297).

Yol, yolculuk ve bu temanın sanat ve edebiyatta önemli bir yeri olduğunu belirttik. Yol kronotopu ise bu durumun somutlaşmış hâlidir. Bahtin'in cümleleriyle:

"Bir romanda karşılaşmalar genellikle 'yolda' cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ('anayol') -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir zamansal ve uzamsal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir" (Bahtin 2017: 297). "Karşılaşma" kronotopu ile "yol" kronotopu ayrı olarak ele alınabilirdi. Ancak Bahtin'in açıkladığı gibi "karşılaşmalar genellikle yolda cereyan eder." Yol kahramanın hayatına yeni bir soluk getirir ve onu farklı kişilerle karşılaştıran mekân halini alır.

Bahtin'in yukarıda belirttiği gibi yol kronotopunda en önemli unsur, olağan koşullarda bir arada bulunmayacak farklı sosyo-kültürel sınıflara ait insanların bir araya gelmesidir. Bu da "etkileşimi" doğurur. Kurgu yol kronotopuna göre şekillenebilir. Olay örgüsü de bu durumdan doğrudan etkilenir. Ayrıca zaman ve uzamın tek bir noktada kesişmesi, yol kronotopunda açıkça görülür. Yol adeta bütün kahramanları toplayan ve etrafında birleştiren bir işleve sahiptir. Biraraya gelen şahıslar arasında çatışma, uyum

veya diyalog olabilir. Bu durum, yazarın zihninde veya kurgusunda saklıdır. Ancak diyebiliriz ki yol kronotopu kurgusal metinlerde bir düğüm gibidir; "hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir" (Bahtin 2017: 297).

1.1.2. Şato (Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu

Bahtin'in yol ve karşılaşma kronotopundan sonra işlediği kavram, "şato"dur. Bir iç mekân kronotopu olan şatoya geçmeden önce edebiyat ve sanattaki "ev" algısına göz atılabilir. *Mekânın Poetikası* adlı eseriyle edebî eserlerdeki mekân çalışmalarına büyük katkıda bulunan Bachelard, ev ve evin insan hayatı için önemine eserinde geniş yer verir. "Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim -sık sık yinelendiği gibi - ilk evrenimizdir" (Bachelard 1996: 32). Bachelard, eve "dünya köşesi" tanımlaması yapar. İnsanın doğduğu, ilk nefeslerini aldığı ve dünyaya gözünü açıp onu tanımaya başladığı mekândır ev. Bu bakımdan da sözü geçen kronotop en temel kronotoplardan olarak kabul edilir.

Psikoloji biliminin gelişmesinin edebî eserlerdeki tahlil yöntemlerine katkıda bulunduğu belirtilmişti. Bachelard da Jung'un psikolojik görüşlerinden eserlerinde sıklıkla faydalanır. Bachelard, Jung'dan esinlenerek insanın yaşadığı yerin örneğin evinin, insan ruhuna ilişkin birtakım analiz aracı olarak kullanabileceğini belirtir. İnsanın karakteri ve kimliği hayatına sirayet eder. O hâlde bir insanın yaşamında en çok vakit geçirdiği ev, bu durumdan muaf olamaz. Evler, insan hakkında gizli veya açık çok şey söylerler (Bachelard 1996: 28).

Evlerin bireylerin kimliklerine dair barındırdıklarının yanında koruyucu ve saklayıcı bir işlevi de bulunur. Bachelard'ın "dünyamızdaki köşe" adlandırması da buna işaret eder. İnsan dış dünyaya karşı burada saklanır, hayal eder ve zihninde tasarladıklarını gerçekleştirmeye niyet eder: "Amacımız artık açıkça beliriyor: Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamak. Bu birleştirmede bağlayıcı ilke, düş kurmadır. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır; çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamikler. Ev, insan yaşamında,

kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi" (Bachelard 1996: 34-35).

Batı kültüründe şato, Türk kültüründe konak, yalı veya köşk, toplumsal hayatta yeri önemli olan ev mekânlarındandır. Bu mekânlar birleştirici ve bütünleştirici işlevleriyle tarih boyunca iletişim ve etkileşimin merkezleri olmuştur. Şato kronotopunu Bahtin şöyle ifade eder;

"On yedinci yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de 'gotik' veya 'kara' roman diye bilinen roman tipinde romansı olaylar için yeni bir alan oluşturulur ve pekiştirilir -şato (bu anlamda ilk kez Horace Walpole tarafından *The Castle of Otranto*'da ve daha sonra da Radcliffe, Monk Lewis ve diğerlerince kullanılmıştır.) Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak, mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde, aile arşivlerinde ve hanedanlık imtiyazı ve hakların babadan oğula geçmesini içeren belirli insan ilişkilerinde gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. Son olarak bir de, efsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelere canlandırmaktadır. Şatolara içkin olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliktir" (Bahtin 2017: 299).

Bahtin ek olarak şato kronotopunun farklı bir işlevine değinir; tarihsellik. Şato, kültürümüzdeki konaklar gibi yüzyıllar boyunca birçok nesilin birlikte yaşadığı Batıda önemli mekânlardandır. Bahtin'in belirttiği gibi on yedinci yüzyılın sonlarına doğru gotik romanlarda oldukça sık geçer. Şatonun barındırdığı tarihî kimlik, romanlarda bu mekânın hafızasıyla var olmasına sebep olur. Roman yazarları da bu durumu kurgularında kullanmayı tercih eder. Bir şatonun her köşesi, geçmişin izleri ve anılarıyla doludur.

Şato kronotopunu Türk edebiyatına konaklar, köşkler ve yalılar şeklinde uyarlayabiliriz. Çünkü şatolar ve konakların ortak özellikleri oldukça fazladır. "Konaklarda, başta Osmanlı İmparatorluğunda yüksek rütbeli sivil memurlar olan

paşalar olmak üzere, zengin ve itibarlı insanlar oturur. Yani konak, köşk ve yalı, bir nevi aristokrat sınıfın hanesidir" (Dere 2014: 4). *Türk Romanında Konak ve Yalı* adlı yüksek lisans tezinde Mustafa Dere'nin belirttiği gibi konaklar, tıpkı şatolarda lordların yaşadığı gibi varlıklı veya makam-mevkî sahibi ailelerin yaşadığı yerlerdendir. Köşk ve yalı ise konakların yazın kullanılan çeşitleridir. Köşkler genellikle daha yeşillik alanlarda bulunurken, yalı ise deniz kenarında (özellikle Boğaziçi) inşa edilir.

Konak ve şato; içinde yaşayan ailelerin toplumsal statüsü dışında yapısal bakımdan da benzerlik taşır: "Konağı mimarîsi bakımından incelediğimizde, başta harem ve selâmlık olmak üzere, ahır, mutfak, müştemilât gibi kısımların oluşturduğu çok seksiyonlu bir yapı ile karşılaşırız. Konağı oluşturan bu kısımlar, bazen tek bir binada toplandığı gibi bazen de aynı arazi üzerinde fakat farklı binalarda yer alabilirler. Pek çok konakta, ihtiyaç duyuldukça yeni odaların yahut bölümlerin eklendiği görülmektedir" (Dere 2014: 3). Konak ve şatolar farklı kullanımlar için düşünülmüş birçok bölümden oluşur. Tüm bu bölümlerde etkileşimin farklı türleri ve işlevleriyle karşılaşılır.

İslâmiyet, Türk toplum hayatını bilhassa Osmanlı Devleti'ni şekillendirmiş ve bütünüyle ona yön vermiştir. Bu durumda toplumun en önemli yapı taşı olan "aile ve ev", İslâmi etkilerden uzak kalmış denilemez. Konaklardaki harem ve selâmlık bölümleri gibi odalar, Osmanlı'daki kapalı toplum yapısının ve dini inanışların bir sonucudur. Ancak bu durum konaklarda bulunan "çok seksiyonlu" yapı gerçeğini değiştirmez. Hatta bu odalar, kompleks konak yapısına dahildir. Özetle şatolarda bulunan çok katlı ve çok sayıdaki odaların mimarî özelliği, konaklardaki durum ile benzerdir.

Batı edebiyatındaki şatolar gibi konaklar, köşkler ve yalılar; edebiyatımızda kullanılan başlıca kurgu mekânlarından olmuştur. Şiirlerde olduğu gibi hikâyeye ve romanlarda da konaklar, tarihsel kimliklerini ve "değişimi" ifade etmede sıklıkla tercih edilir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Türk edebiyatında Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyete kadar olan Türk toplumunun geçirdiği evreleri eserlerinde konu alan yazarlardandır. Konak mimarî konutu da onun kaleme aldığı *Kiralık Konak* adlı eserde bahsettiğimiz özellikleriyle ayrıntılı bir biçimde işlenir. "Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar. Zamanlar artık eski zaman değil, iki sene içinde pek çok adetler değişti" (Karaosmanoğlu 1979: 19) cümleleriyle başlayan roman, karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Eser, Tanzimat'tan bugüne kadar devam eden "dualizm"i temsil niteliğinde bir örneğini sunmuştur. Burada eski-yeni ve Doğu-Batı temelli birçok çatışma unsuruyla karşılaşılır. Çatışma, karakterlerin hayatları etrafında ele alınırken bir de mekân bağlamında aktarılır. İşte burada konak geleneği eskiyi simgelerken konaktan apartmana geçiş bir medeniyet değiştirme serüvenine işaret eder (Alan 2005: 45). *Kiralık Konak* romanı, değişimi mekân yönüyle vermesi bakımından önemlidir. Toplumsal hayatta birçok şey değişirken insanların yaşadıkları mekânların değişmesi, elbette kaçınılmazdır. Konaktan apartmana geçiş, bu değişimin sembolüdür. Nesillerin aynı çatı altında ikamet ettiği birkaç katlı ve müstakil konaklar, toplumsal değişimin sonucu olarak yerini her ailenin tek dairede yaşadığı apartmanlara bırakmıştır.

Yakup Kadri'nin değindiği bu konu, Bachelard tarafından da ele alınmıştır. Bachelard, Paris'in modernleşme ve yeniden inşası ile birlikte, evlerin küçüldüğünü ve adeta kimliklerini kaybettiğini işaret eder. Öyle ki Bachelard'a göre sokaklar bile artık yapay hale gelmiştir. Şehir doğal ortamdaki tamamıyla uzaklaşmıştır. Bu duruma ise sanayileşme ve makineleşmenin dolaylı etkide bulunduğunu söyler (Bachelard 1996: 54).

1.1.3. Misafir Odası-Salon Kronotopu

Şatolar ya da Türk kültürüne uyarladığımız konak ve köşkler; içlerinde farklı işlevleri bulunan birçok oda barındırırlar. Kronotop kavramının ana unsurlarından olan "etkileşim" temasını belki de en çok içeren odalar; misafir odaları ve salonlardır. Misafir odaları adından da anlaşılacağı üzere yalnızca misafirleri ağırlamak üzere dizayn edilmiş odalardır. Bu sebeple burada etkileşim olması kaçınılmazdır.

Salon sözcüğünün kökeni ise Fransızcadır. Kelime Türkçeye herhangi bir değişiklik olmadan geçmiştir. Ancak "salon" kavramının Osmanlı ve Türk kültürüne gelişi misafir odalarına kıyasla oldukça geç olmuştur. Fatma Tunç Yaşar'ın "Geç Dönem Osmanlı Âdâb-ı Muâşeret Kitaplarında Hane Tanzimi ve Salon Âdâbı" adlı makalesinde belirtildiği üzere; Osmanlı'da kadınların ve erkeklerin ayrı oturdukları misafir odaları bulunurken salon bu kültür için oldukça yenidir. Yaşar, bu durumu şu şekilde ifade eder;

"On dokuzuncu yüzyılda salon birçok elit Osmanlı ailesi için yeni bir kavramdır. Önceki dönemlerde, Osmanlı evlerinin selamlık bölümü büyük ölçüde salon ihtiyacını karşılamaktadır. Evdeki erkeklerin iş ve sosyal ilişkiler için aile dışındaki diğer erkekler ile bir araya geldiği 'selamlık' kelime olarak karşılama alanı anlamına gelmektedir. Kadı, vali, vezir gibi birçok üst düzey hükümet görevlisi ile şehrin zenginleri işlerini büyük evlerinin ya da konaklarının selamlık bölümünde görmektedirler. Bu fonksiyonundan dolayı büyük konakların istisnasız hepsinde selamlık mevcuttur. [...] Avrupaî tarzın benimsenmesiyle birlikte, Osmanlı hanesinde erkeklere ait mekân olarak tanımlanan selamlıklar yavaş yavaş Avrupai salonlara dönüşmeye başlamıştır. Yirminci yüzyılın başında *Mehasin* gibi pek çok kadın dergisi selamlıkların kadın ve erkeğin birlikte rahatça ağırlanabildiği alafranga salonlara dönüşmesi gerektiğini yazmaktadırlar" (Yaşar 2012 : 2926).

Osmanlı Devleti, daha önce değinildiği gibi kadınların genellikle zamanlarını evde geçirdiği ve çalışmadığı, kapalı bir toplum yapısına sahiptir. Kadınlar sosyal hayatta pasif olmalarının yanında ev ortamında da erkeklerle biraraya gelmemektedir. Yukarıda geçen selamlık bölümleri erkeklerin, erkek misafirlerle biraraya geldiği odalardır. İşte durum bu şekildeyken imparatorluğun son dönemlerinde, Batılılaşma ve Avrupa tesiriyle, salon kavramı Türk kültürüne girmiştir. Artık bu salonlarda kadınlar ve erkekler birlikte zaman geçirmeye başlamıştır.

Salonların kadın ve erkeklerin toplandığı mekânlar olması dışında bir de siyasi işlevleri vardır. Yine Osmanlı'nın son döneminde salonlar, erkeklerin kimi zaman açık kimi zaman gizli toplantılar yaptığı ve padişah aleyhine toplantıların düzenlendiği yerler haline gelmiştir (Törenek 2006: 412). Cumhuriyetin kurulması ve Atatürk devrimleri

sonrasında ise özellikle Ankara'da salonlar, Batı tarzı toplantı ve davetlere ev sahipliği yapmıştır.

Misafir odaları ve bilhassa salonların Batı kültüründe eskiden beri köklü bir yeri varken Doğu kültüründe bu durum anlatıldığı gibidir. Bahtin ise bu kronotopu şu şekilde açıklar;

"Stendhal ve Balzac'ın romanlarında, romansı olayların açınlanabileceği, kökten yeni bir uzam boy gösterir; (kelimenin geniş anlamında) misafir odaları ve salonlar uzamı. Kuşkusuz, böylesi bir uzamın ilk ortaya çıkışı değildir bu ama romanın temel uzamsal ve zamansal sahnelerinin kesiştiği yer olarak tüm önemini ancak bu metinlerde kazanır. Anlatısal ve kompozisyona dayalı bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir burası (artık 'yolda' veya 'yabancı bir dünyada' bir araya gelmelerde olduğu gibi tesadüfi mahiyetleri vurgulanmamaktadır). Salonlar ve misafir odalarında entrikalar örülür, sonuçlar bağlanır; *diyalogların* gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, 'fikirlerini' ve 'tutkularını' ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların" (Bahtin 2017: 300).

Misafir odaları ve salonlar, sosyal hayatta daima var olan ve çeşitli etkileşimlere sahne olan mekânlardır. Ancak Bahtin'e göre edebiyatta bir kronotop haline gelmeleri Balzac ve Stendhal romanları ile olmuştur. Bu durum Balzac ve Stendhal'in kurgu tekniği ve mekân kullanımı ile ilgilidir. Zaman ve uzamın kesişerek bir sahne işlevi gördüğü salonlar; insanların toplandığı, yemek yediği, yoğun iletişimde bulunduğu her türlü olayın gerçekleşmesi için hazır olan mekânlardır.

1.1.4. Taşra Kasabası Kronotopu

Taşra kelime anlamı olarak "dış, dışarı, merkezin dışında" anlamlarına gelir. Taşra kasabası ise merkezin dışında ve nüfusu az, genellikle yerli insanların yaşadığı mekânlardır. Mehmet Narlı, "Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme" adlı makalesinde, Türk romanında taşra kavramının gelişimini ve romana yansımalarını incelemiştir. Taşra kasabası mekânına geçmeden önce taşranın tanımını yapmalıyız:

"Taşra neresidir? En kestirme yoldan giderek taşra, merkezin dışındaki her yerdir denildiği takdirde, aslında üzerinde konuşulan taşra değil merkez olur. Merkezin ne ve neresi olduğu bilinebilirse ve ona bir sınır çizilebilirse en azından taşra diye nereye bakılması gerektiği ortaya çıkmış olur. Fakat böyle basit bir kategori bile merkezin nereden tarif ve tasvir edildiğine bağlı olarak belirginliğini kaybeder. Örneğin taşra mı kendine bakarak merkezi tanımlamakta yoksa merkez kendini taşraya bakarak mı tanımlamaktadır? Osmanlı bürokrasisi, İstanbul dışındaki her yeri taşra olarak algılıyordu" (Narlı 2013: 286). Taşra kavramının sınırlarını belirleyen "merkezin neresi" olduğudur.

Türk edebiyatında, halk hikâyeleri ve destanlar gibi halk metinlerini saymazsak 19. yüzyılın sonuna kadar yazılı edebî metinlerde taşra yoktur denebilir. Divan edebiyatı ise başlı başına İstanbul ve onun içinde gelişen saray kültürüne has bir edebiyattır. Türk edebiyatında taşraya yönelik Nabizade Nazım'ın *Karabibik* romanı ile olsa da taşra, edebiyatımızda tam anlamıyla Meşrutiyet döneminin sonları ile Milli Edebiyat döneminin başlarında kendine has bir yer edinmiştir. Bunun sebebi, yazarların gerçekçi bakış açısı ile milli şuurun Anadolu'da bulunabileceği algısıdır. Milli Edebiyat ile birlikte hem şiirde hem de romanda taşra önemli bir mekân haline gelmiştir. Faruk Nafiz Çamlıbel *Sanat* şiirinde bu durumu şöyle özetler ;

"Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken
Yazılmamış bir destan gibi Anadolu'muz.
Arkadaş, biz bu yolda türküler tuttururken
Sana uğurlar olsun... ayrılıyor yolumuz" (Çamlıbel 1969: 10).

Çamlıbel'in dizeleri, sanatçıların artık mekân tercihlerinin yalnızca Anadolu olduğunu açıkça belirtir. Bu durum Cumhuriyetin ilk 10-15 yıllık süresince devam eder. Anadolu yeni rejimin aydınlarına göre hem tertemiz bir kaynaktır hem de taşradaki halk eğitilmeli, aydınlatılmalıdır.

Milli şuurun etkisiyle Anadolu'ya yönelik romantik bakış, eserlerde Anadolu ve taşranın önemini artırmıştır. Milli Edebiyat ve cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu yazarlar için en saf kaynak olarak görülmüştür. Ardından bilhassa 1950 ve 60'larda aynı

siyasi görüşe sahip yazarlar toplumcu-gerçekçi bir bakış açısıyla köyü ele alıp şehirliere ulaştırmayı kendilerine bir amaç olarak belirlemişlerdir. Köy edebiyatı açısından en verimli yıllar bu yıllardır. Son olarak köy ve taşra şehirleşmenin birey ve toplum yaşamına etkisi bağlamında eserlerde yerini almaya devam etmiştir.

Türk edebiyatında taşranın hikâyesi, genel hatlarıyla bu şekildedir. Bahtin ise misafir odası ve salon kronotopunda olduğu gibi taşra kasabası kronotopunun gerçekçi romanlarla edebiyatta bir kronotop hali aldığını belirtir:

"Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde taşra kasabası eylem mahali işlevi görmektedir. Durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, on dokuzuncu yüzyıl romanları için (Flaubert'den hem önce hem de sonra) çok yaygın bir ortamdır. Böylesi kasabalar, çok önemli bir örnek olan (taşra romancılarının yapıtlarındaki) pastorel de dahil olmak üzere birçok farklı anlatı çeşidinde boy gösterir. Biz yalnızca (kuşkusuz Flaubert'in kendisi tarafından yaratılmamış olan) Flaubertçi kategoriye değineceğiz. Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen 'etkinlikler' bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: Günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır; bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kağıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelade, döngüsel gündelik zamandır bu" (Bahtin 2017: 301).

Bahtin'e göre taşra kasabası 19. yüzyıl romanlarının eylem mahalli haline gelmiştir. Avrupaya özgü olan küçük burjuvalar, büyük şehirlerin yerine taşra kasabalarında kendilerine ait mekânlarda yaşarlar. Taşra kasabalarının en belirgin özelliği şehir merkezlerinin aksine durgun olmalarıdır. Bu durum oldukça doğaldır. Büyük veya küçük bir şehrin aksiyon merkezi olması kaçınılmazdır. Şehirler heterojen yapıya sahip olmakla birlikte toplumun her kesiminden insanı barındırır. Taşrada ise yalnızca insanların sıradan ve günlük yaşamı vardır. Bahtin'in ifadesiyle "aynı etkinlikler döngüsü yinelenir"(Bahtin 2017: 301). Taşrada genellikle beklenmedik bir

olayla karşılaşmaz. Her durum daha önce yaşanmış ve tecrübe edilmiştir. Taşrada hareket yalnızca yeni birinin taşraya gelmesiyle olabilir. Yeni bir karakter taşranın oturmuş dengesini bozabilir, roman ancak bu şekilde sürpriz sahnelere gebe olabilir. Bunun dışında zaman ve mekânın akışı, taşrada normal seyindedir. Kronotopun en belirgin özelliği olan etkileşim, yalnız yerli halk arasında gerçekleşir.

1.1.5. Eşik Kronotopu (Merdiven, Ön Hol, Koridor, Sokak, Meydan, Kapı)

Eşik kelimesi somut veya soyut manada kullanılabilen, muhtevasında zengin anlamlar barındıran bir sözcüktür. Bu kelime için; "kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak", "başlangıç yeri, başlangıç noktası, yakını" tanımlamaları kullanılır(TDK, Güncel Türkçe Sözlük). Somut anlamı evin içinde veya dışında bulunan kapıların, içeriyi ve dışarıyı birleştiren bölümündeki yükseltidir. Ancak "içeri ve dışarının" sınır çizgisinde bulunması onun bir geçiş mahalli olmasını temsil eder. Eşik esasında bir "geçiş" demektir.

İnsan hayatı boyunca birçok kez eşikte bulunabilir. Hatta bir insanın tüm yaşamı eşikte geçebilir. Eşik, bir adım sonrası bambaşka durumlar ve şartlar getiren bu sebeple zaman-uzamın insan hayatında en çok etkili olduğu mekânlardandır. Bahtin ise eşik kronotopundan şöyle bahseder:

"Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: *eşik* kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir ama en temel örneğine, yaşamdaki bir *dönüm noktası* ve *kopuş* kronotopu olarak rastlarız. "Eşik" sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski'de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da – ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını

belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir" (Bahtin 2017: 302).

Eşik, mekân olarak yalnız başına bir çok şey ifade eder. Bu duruma bir de insanın kritik zamanları denk gelince Bahtin'in de ifade ettiği "büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir kronotop" halini alır. İnsan için hem zaman hem de uzam kesişmiş ve ikisi birlikte kadere etki etmeye başlamıştır. Bu durum romanlarda da böyledir. Yazarlar, kahraman yeni bir karar alacağı zaman, fikrî olarak arada veya ortada olduğu zaman eşik kronotopunu sıklıkla kullanırlar.

Kahraman, kimi zaman eşikten korkar. Çünkü insan bazen geride bıraktıklarını arar bu sebeple pişman olma ihtimali daima mevcuttur. Eşik aslında bu yönüyle tehlikelidir denebilir. Bahtin de bu nedenle kahramanın "adım atmaya korkabileceğini" belirtir. Ancak bu adım atma, edebiyatta kimi zaman bir sembol olarak da kullanılabilir. Yani eşik kavramı hem soyut hem de somut manada anlaşılabilir.

Eşik, eşikte kalma veya eşikten çıkmak kurgusal açıdan oldukça kullanışlıdır. Bahtin'e göre Dostoyevski'de bulunan eşik mekânları; merdiven, ön hol ve koridorlardır. Bunlar kapalı mekânlardır, bir de açık mekânlar vardır. Açık mekânlar ise sokaklar ve meydanlardır. Tüm bu mekânlar, kahramanın hayatında dönüm noktaları olan ve bir şeyleri değiştirmiş uzamlardır.

Korkmaz'ın ifadelerine göre kapalı mekânlar, çatışma mekânlarıdır. Kapalılık ve darlık, melankoliyi çağrıştırmaktadır (Korkmaz 2017: 21). Ev içinde, dar alanlarda bulunan merdiven, ön hol ve koridor gibi kısımlar eşik kronotopunun başlıca uzamlarıdır. Merdiven kronotopu metinlerde sıkça görülür. Merdiven basamak anlamına gelen somut anlamı dışında, hayat ve zorlukları teker teker aşma gibi soyut manalarda da kullanılabilir. Merdiven bir geçiş mekânı olarak iki uzamı birbirine bağlar. Kahramanın hayatında kurgunun gidişatına göre önemli değişikliklere sahne olabilir. Kronotopun uzam yani mekân şartını sağlayan merdiven, zaman olarak da duygu değeri yüksek bir anda karşımıza çıktığında tam bir eşik mekânı görevi üstlenir.

Ön hol ve koridor da yine ev gibi iç mekânlarda karşımıza çıkan uzamlardır. Bunların özelliği ise yine "geçiş" işlevini üstlenmeleridir. Koridorlar, normal şartlarda insanların uzun süre kalmadığı yalnızca bir yere gitmek amaçlı geçtiği dar yollardır. Ancak kahramanın hayatı için kritik bir durum varsa koridor bir kronotop haline gelebilir. Yine zamanın da mekân gibi birey için önemli olması gerekir.

Dış mekânlar da kimi zaman iç mekânlar gibi eşik kronotopunun görüldüğü yerlerdendir. Bahtin'in eşik kronotopu için tespit ettiği dış mekânlar; meydan ve sokaklardır. İç mekânların aksine burada insanlar, birey olarak değil genellikle toplum olarak var olurlar. Meydanlar, insanların kolektif bir şekilde toplandığı, aynı amaç için protesto veya gösteriş düzenlediği mekânlardır (Demir 2009: 350). Protesto, gösteri, yürüyüş veya kutlama; bu etkinliklerin tümü çoğunluğun istek ve amaçlarını ifade etmek için düzenlenir. Korkmaz'a göre; insan ruhu açıklık ve genişlikten hoşlanmaktadır. İnsanlar kendi içlerine kapandıkları, karamsar iç mekânlar yerine sokaklar ve meydanlar gibi açık ve geniş mekânlarda ferahlık bulurlar. Kapalı iç mekânlar melankoliyi ve depresyonu çağırır ayrıca burada insan yapayalnızdır. Toplu halde ve aynı düşüncede insanlarla beraber buldukları açık ve geniş mekânlar ise bireylerin her birine güven verir. Aynı zamanda açıklık ve genişlik insana sonsuzluğu hatırlatır. Bazı düşünce adamlarına göre insan hayatı boyunca dünyanın geçici olduğunu bildiği için daima sonsuzluğu arar. Sonsuzluğu da elde edemeyeceğini öğrenince ona sonsuzluk hissi veren şeylere yönelir. Meydanların bireyin psikolojisinde yarattığı olumlu değişim bu duruma bağlanabilir (Korkmaz 2017: 21).

Meydanlar söz konusu olduğunda Bahtin'in karnaval ve karnavalesk kuramlarından bahsetmemek olmaz. Bahtin; yazılarında ve kitaplarında romanın temelini ya da romanın oluşmasını sağlayan kültürel olguları araştırmıştır. Kronolojik bir yöntem izlendiğinde, Batının romanı için orta çağa gidilmesi gerekir. Yine Bahtin'in çok seslilik ve diyaloji kavramları doğrultusunda roman için zorunlu olan etkileşim unsuru orta çağda yalnızca insanların kilise otorite ve baskısından kurtuldukları karnaval meydanlarında gerçekleşir. İnsanlar, kiliseye karşı doğrudan bir eleştiri ya da başkaldırıda bulunamayacağı için yalnızca "gülme" ve "eğlenmeyi" tercih ederler. Bu durum öyle yaygınlaşır ki "orta çağ gülmesi" denilen, sanat ve edebiyatta hususi bir

kavram ortaya çıkar. Tüm bunlara sahne olan mekân ise meydandır. İnsanlar meydanda beraber hareket etmeyi ve gülerек de olsa başkaldırmayı öğrenirler.

Eşik kronotopuyla ilişkili, yine eşik kadar kayda değer bir başka kronotop ise kapı kronotopudur. Kapının kronotop işlevine geçmeden önce temel anlamda kapının ne olduğunu irdeleyelim. Kapı; kelime anlamı olarak "bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı" (TDK, Güncel Türkçe Sözlük) olarak verilir. "Geçilen" ifadesi kapının üstlendiği görevi açıklamak için önemli bir ifadedir. Kapı daima dış mekânla iç mekânı birbirine bağlar, geçiş merkezidir. Kapı aynı zamanda bireyi dışarının tehlikelerinden koruyan, saklayan bir işleve de sahiptir. Kapı kapalı olduğunda birey kendini dış dünyadan kaçmış, tehlikelerden uzaklaşmış hisseder.

Özetle; yol-karşılaşma, şato (konak-köşk-yalı), misafir odası-salon, taşra kasabası ve eşik (merdiven-koridor-kapı) kronotopları Bahtin tarafından tespit edilmiş ve açıklanmış başlık mahiyetinde kullanılabilir kronotoplardır. Örneğin, yol ve karşılaşma kronotopu ayrı ayrı işlenebilir, beraber kullanılabilir ya da yol ve karşılaşma kronotopunun içinden farklı ve yeni bir kronotop tespit edilebilir. Bu durum, kronotopun tüm zaman ve mekânlara uygulanabilme özelliğine bağlıdır. Bahtin de bu durumu şöyle ifade eder;

"Buraya kadar, yalnızca belli başlı zaman-uzamlardan, en temel ve en yaygın olanlarından söz ettik. Ama bu tür zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere, herhangi bir motif kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir" (Bahtin 2017: 305). Burada önemli olan tespit edilen kronotopun zaman-uzam-duygu ve değer birlikteliğini aynı anda sağlamasıdır.

Ayrıca kronotoplar arasında kesin bir sınır veya çizgi yoktur. "Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler" (Bahtin 2017: 306).

Araştırmacı üzerinde çalıştığı eserin mahiyetine ve muhtevasına göre yeni ve daha önce tespit edilmemiş kronotoplar ortaya koyabilir. Nitekim bu durum oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Yapılması gereken tespit edilen kronotopların zaman-uzam birlikteliğini temsil edip etmediğinin ortaya koyulmasıdır. Zira bu şartın yerine getirildiği takdirde eserlerde "sınırsız sayıda" kronotop bulunabileceğini bizzat kuramın yaratıcısı olan Bahtin tarafından işaret edilmiştir.



II. BÖLÜM

2. AHMET HAMDİ TANPINAR VE ROMANLARININ KRONOTOP KURAMI ÜZERİNDEN OKUNMASI

2.1. Ahmet Hamdi Tanpınar

Ahmet Hamdi Tanpınar; hayatının büyük bir bölümü 20. yüzyılın ilk yarısında geçmiş, şiirleri, romanları, hikâyeleri ve inceleme yazılarıyla hem yazarlara hem de araştırmacılara ışık tutmuş, Türk edebiyatında kendine sarsılmaz bir yer edinmiş değerli bir şahsiyettir. Hayata bütüncül bir gözle bakan Tanpınar, eserlerinde de bunu yansıtmıştır. Şiirlerinde bireyi, hikâye ve romanlarında insanı aynı zamanda cemiyeti aksettirmiştir.

1901-1962 yılları arasında yaşayan yazar, Osmanlı'nın yıkılışı ve Cumhuriyetin kuruluşu gibi çok önemli tarihî olaylara tanıklık etmiştir. Yaşadığı devir itibariyle "Millî edebiyat" anlayışının yazarlar arasında hâkim olduğu bir döneme denk gelmesine karşın, onun daima kendine has bir sanat anlayışı olmuştur. Öğrencisi, asistanı ve meslektaşısı olan Mehmet Kaplan; "Onu Türk edebiyatında herhangi bir gelenek ve şahsiyete bağlamak zordur" (Uçman ve İnci 2008: 64) diyerek bu durumu belirtir.

Tanpınar sanata bakış açısının daima şiirin penceresinden olduğunu söyler. Onun merkez noktası şiirdir. Varacağı duraklara başlangıç yaptığı yer de şiirdir. O kendisini öncelikle bir şair olarak görür (Tanpınar 2000: 340). Şiirlerinin dışında romanları, hikâyeleri, denemeleri, ölümünden sonra yayımlanan günlükleri ve mektupları vardır. Ancak o yalnızca edebiyatla değil sanatın birçok dalıyla yakından ilgilidir. Çeşitli

gazete ve dergilerde; resim ve heykel sanatı, fotoğraf sanatı, seramik sanatı ve bunların sergilenmesine dair birçok yazıları yayımlanmıştır.

Okuyan, araştıran, gözlemleyen ve üreten bir şahsiyet olan Tanpınar ne yazık ki yaşarken hak ettiği değeri görememiştir. O bu durumun eksikliğini ve üzüntüsünü hissettiğini zaman zaman çevresine yansıtır. Nitekim günlüklerinde; "Etrafımdaki sükût halkası âdeta bir suikast mahiyetiyle devam ediyor. Şiir kitabım, şiirim hakikaten bîçare mi? 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? [...] Bir gün elbette bana döneceklerdir. Fakat ne zaman?" (Enginün ve Kerman 2010: 260) diyerek bu duruma sitem etmiştir.

2.1.1. Hayatı

Tanpınar, 1901-1962 yılları arasında yaşamış, hayatına birçok eser sığdırmış ve gelecek nesillere bu eserleri miras bırakmıştır. Sanat dünyasına sunduğu şiir, hikâye ve romanları dışında özel hayatına dair birtakım bilgiler barındıran mektupları ve günlükleri de yayımlanmıştır. Bu mektuplar, günlükler ve birtakım evraklar ışığında Tanpınar'ın hayatı çeşitli yazarlar tarafından biyografik bir çerçevede aktarılmıştır. Herkesin yaşamında olduğu gibi onun hayatında da önemli tarihler mevcuttur. Edebî ve şahsî kimliği için önemli olaylar barındıran tarihler ve durumlar şöyledir;

19 Haziran 1901 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelir. Nüfus kayıtları dahil olmak üzere birçok yerde doğum tarihi 23 Haziran 1901 olmasına karşın M.Orhan Okay, Tanpınar'ın 19 Haziran 1901 yılında doğduğunu belirtir. Bunun sebebi ise Tanpınar'ın mektuplarında birkaç defa 19 Haziran' dan doğum günü olarak bahsetmesidir. Buradan anlıyoruz ki gerçek doğum tarihi ile resmî kayıtlar birbirinden farklıdır.

Babası Osmanlı'nın son döneminde görev yapmış kadıllardan Hüseyin Fikri Efendidir. Babasının memur olması sebebiyle Ergani Madeni, Siirt, Sinop, Kerkük, Musul, Antalya gibi o dönemlerde Osmanlı coğrafyası içerisinde bulunan birçok şehir ve vilayette yaşamıştır. Tanpınar doğduktan bir yıl sonra Ergani Madeni'ne gelirler. Kısa süre kaldıkları için Ergani Madeni onun zihninde silik hatıralardan ibarettir.

1905-1908 yılları arasında İstanbul'da ilk öğrenimine başlayan Tanpınar, Ravza-i Maarif'te üç yıl boyunca eğitim görmüştür. 1908'de babası Sinop'a tayin edilir. Rüştüye öğrenimine burada başlar. 1910'da ise yine babasının Siirt sancağına kadı olması sebebiyle Siirt'e gelirler. Rüştüye burada devam eder.

1914 yılında Kerkük'e gelirler. Kerkük'e ait anılarını "Kerkük Hatıraları" adlı yazısında aktarır. 1914 senesi I. Dünya Savaşı'nın başlangıcıdır. Bu sebeple Kerkük onun için hep savaşı ve savaş tebliğlerini çağırıştır. Kerkük'ten Antalya'ya dönerken Tanpınar'ın hayatında vahim bir hadise gerçekleşir. Annesi yolda hastalanmıştır, zorunlu olarak bir süre Musul'da ikamet ederler. Ancak Tanpınar'ın annesi vefat eder. (1916)

"*Huzur* romanında Antalya'dan bahis vardır. Hastahanebaşı'ndaki kayalar, Güvercinlik ve deniz, Mümtaz'ın iç hayatının âdeta örgüsünü yaparlar" (Tanpınar 2000:350) Tanpınar kendi cümleleriyle Antalya ve orada karşılaştığı denizin onu nasıl etkilediğini bu şekilde açıklar. Tanpınar'ın Kerkük yıllarından sonra Antalya'da karşılaştığı deniz onu büyüler. Zira deniz, su ve dalgalar onun hülyalarını besleyen ve süsleyen unsurlardır. 1916-1918 yılları arasında Antalya İdadisi'nde (lisesi) öğrencidir. 1918'de babası Antalya'da kalarak burada ikamet etmeye devam eder. O ise yüksek öğrenim görmek için 1918 yılı Ağustos ayında İstanbul'a gider.

Darülfünun Edebiyat Fakültesi'nde Tanpınar'ın şahsiyetine büyük etkisi olan Yahya Kemal'le tanışır. Yahya Kemal onun hem hocası hem de örnek aldığı bir yazardır. 1923 yılında fakülteden mezun olduktan sonra edebiyat öğretmeni olarak Erzurum Lisesi'ne atanır. Fakat 1924 yılında elim bir hadise olur. Erzurum büyük bir depremle sarsılır. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk depremin hezimetini ve tahribatını görmek üzere Erzurum'a gelir. Tanpınar burada Atatürk ile tanışır ve bir süre sohbet eder.

1925-1927 yılları arasında Konya Lisesi'nde görev yapan Tanpınar ardından Ankara Lisesi'ne tayin olur. Konya ve Ankara'da "Eşik" şiiri üzerinde çalışmış, eser üzerine yoğunlaşmıştır. "Eşik" şiiri onun sanatı için önemlidir.

Daha sonra Gazi Terbiye Enstitüsü'ne öğretmen olarak atanır. Burada plak ve resim koleksiyonları ile ilgilenir, resim sanatı hakkında bilgi sahibi olur. Arkadaşı Ahmet Kutsi Tecer ile birlikte *Görüş* adlı dergiyi çıkarırlar. Bu dergide Tanpınar'ın şiirleri de yayımlanır.

1932 yılında Tanpınar artık İstanbul'a döner. Kadıköy Lisesi'ne tayini gerçekleşir. Kadıköy Lisesi'nin ardından Güzel Sanatlar Akademisi'nde Tarih öğretmenliği vasfıyla çalışır. Kerman ve Enginün'e göre Tanpınar'ın şiir bakımından en üretken olduğu zaman 1933-1939 yılları arasındadır. A. Kutsi Tecer'e yazdığı mektuplardan anlaşılmaktadır. Babası Hüseyin Fikri Efendi 1935 yılında vefat eder.

Tanpınar'ın lise öğretmenliğinden profesörlüğe geçişi hayatının bu noktasında gerçekleşmiştir. 15 Kasım 1939'da İÜ Edebiyat Fakültesi'nde XIX. Asır Türk Edebiyatı Kürsüsü açılır. Tanpınar kürsünün başkanı olur. 1940'ta II. Dünya Savaşı sebebiyle tekrar askere alınır. Bu kez Kırklareli'nde topçu olarak askerlik görevini yapar.

1941 yılında *Ülkü* adlı dergide şiirleri ve yazıları çıkar. Önce "Bursa'da Hülya Saatleri" adıyla yayımladığı, bugün "Bursa'da Zaman" şeklinde bilinen şiirini neşreder. Tanpınar'ın tanınmasında bu şiirin büyük bir rolü vardır. 1942 yılında Maraş milletvekili olur. Üniversitedeki derslerinden ayrılır ancak yazmaya devam eder. Bu dönem yazı bakımından en verimli olduğu yıllardandır. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, *Mahur Beste* ve *Beş Şehir* bu yıllarda neşredilir.

Temmuz 1946 yılındaki seçimlerde tekrar Milletvekili olmayan Tanpınar, siyasi hayatına veda eder. Üniversitedeki görevinden ayrıldığı için istese de bu göreve hemen geri dönemez. Bu sebeple 1946-1948 yılları arasında bir dönem, Milli Eğitim Bakanlığı'nda müfettişlik yapmıştır. Ekim 1948'de ise tekrar Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olmuştur.

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi yayımlayan Tanpınar, 29 Aralık 1949 yılında İÜ. Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı profesörlüğüne atanır, vefatına kadar da bu görevde kalır. 1953 yılında Tanpınar'ın sıkça bahsettiği Avrupaya gitme düşüncesi

nihayet gerçekleşir. Paris, Londra, Barselona, Roma, Napoli ve Venedik gibi Avrupanın önemli kültür ve sanat merkezlerini görme ve tanıma fırsatı bulur. Hatta bu ilk gidişinden sonra Avrupa'ya birkaç kez daha gider. Ancak daima "geç kaldığından" şikayetçidir.

Hastalıkları iyice artan ve ağırlaşan Tanpınar, 23 Ocak 1962 tarihinde kalp kriziyle hayata veda eder.¹

2.1.2. Edebî Şahsiyetinin Oluşumu ve Fikirleri

Ahmet Hamdi Tanpınar, edebiyatın hemen her türünde eser vermiş, çok yönlü bir şahsiyettir. O hayatı boyunca okumuş, üretmiş ve kendini daima beslemiştir. Çocukluğunda babasının görevi nedeniyle şehir şehir dolaşan Tanpınar, kendine kitapları dost edinmiştir.

Bilhassa Kerkük civarındayken okumaya merakının arttığını belirten Tanpınar, Antalya'ya taşındıklarında kitap kiralarak bu okuma hevesinin devam ettiğini ifade eder. Servet-i Fünun'u, Ziya Gökalp'i ve Yahya Kemal'i tanır, en çok Yahya Kemal'in gazellerini sevdiğini söyler. Onun içindeki okuma ve öğrenme aşkı, ufkunun gelişmesine katkıda bulunmuştur (Tanpınar 2000: 301).

"Hayatımın hangi devrinde edebiyatçı olmaya karar verdim? Bunu pek söyleyemeyeceğim. Hattâ böyle bir karar verdiğimi de pek hatırlamıyorum. Daha iyisi şöyle düşünelim: Günün birinde kendimi edebiyattan başka bir işe yaramaz buldum. Ama, o günün tarihini benden isteme. Hususî istidatlara inananlardan değilim. Hattâ insanın biraz da şartlarının esiri veya mahsülü olduğuna kaniim. Benim şartlarım beni edebiyata götürdü (Tanpınar 2000: 300) diyerek edebiyata meyilinin nasıl gerçekleştiğini, kendisi bu şekilde açıklar. Ona göre, babasının şehir şehir dolaşan bir

¹ Tanpınar'ın hayatı ile ilgili derlenen bu bilgiler için öncelikle Orhan Okay'ın *Bir Hülya Adamının Romanı* adlı eserinden, ardından İnci Enginün ve Zeynep Kerman'ın yayımladığı Tanpınar'ın ölümünden sonra basılan günlüklerinden faydalanılmıştır. Ayrıca Tanpınar'ın hayatını roman tarzında okumak için bkz: Sefa Kaplan, *Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık, 2013.

memur olması ve dolayısıyla küçüklüğünden beri yollarda olması, ani ayrılıklar yaşayan Tanpınar'ı hissî kuvveti gelişmiş bir şahsiyete dönüştürdü.

Tanpınar, öncelikle Divan edebiyatını, ardından Servet-i Fünun'u, Ahmet Haşim'i okumuş ve son olarak da Yahya Kemal'den etkilenmiştir. Yahya Kemal, onun için yalnızca bir yazar değil aynı zamanda bir idoldü denilebilir. "Üzerimdeki ilk büyük tesiri Yahya Kemal yaptı. Edebiyat Fakültesine yazıldığım zaman, ilk önce tarihe, sonra da felsefeye devam etmek istemiştim. Fakat Yahya Kemal'in edebiyatta hoca olduğunu işitince oraya girdim. Yahya Kemal'in derslerini dinledikçe, içimdeki karışık dünya, nizamını buldu. Yavaş yavaş hislerin dünyasından fikirlerin dünyasına girdim" (Tanpınar 2000: 304) Alıntidan anlaşılacağı üzere Tanpınar'ın bölüm seçiminde dahi onun etkisi vardır. Yahya Kemal, Tanpınar'ın fakülteye başladığı sıralarda Paris'ten henüz dönmüştür. Ancak yavaş yavaş Türk edebiyatındaki yerini almakta ve etrafındakileri kendine çekmektedir. Kısacası sadece Tanpınar için değil, onun nesli için Yahya Kemal "gerçek bir hoca" konumundadır. "Yahya Kemal'in üzerimdeki asıl tesiri şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ile dil güzelliğidir. Dilin kapısını bize o açtı" (Tanpınar 2000: 350).

Tanpınar, aynı zamanda modern Türk şiirini Yahya Kemal ile başlatır ve Yahya Kemal'in, şiiri tüm fazlalıklarından kurtararak gerçek bir şiir sanatı haline getirdiğini ifade eder. Valery ve Yahya Kemal için; "Ben şiiri bu iki adamın zaviyesinden tanıdım" (Tanpınar 2000: 286) der.

Türk edebiyatında "saf/öz şiir" anlayışı ile kendine has bir yeri olan Ahmet Haşim de Tanpınar için örnek alınacak bir şahsiyettir. Necati Cumalı (Uçman ve İnci 2008: 78), Tanpınar'ın şiirinin Ahmet Haşim'den esinlendiğini ve ondan teşekkül ettiğini söyler. Öyle ki, iki şahsiyetin şiiri birbirleriyle "akrabadır". Bu durum dilin kullanımı ve söyleyiş benzerliği ile de açıkça görülebilir. Ancak ruh hali ve hayata bakış açısı noktasında iki şair arasında bir fark vardır. Haşim daha melankolik ve içe kapanıktır. Tanpınar Haşim'e göre hayata barışıktır denebilir.

Tanpınar'ın Türk edebiyatı dışında Dünya edebiyatı okumaları ve kaynakları da oldukça fazladır. Fransız simbolist akımı öncülerinden Baudelaire, Mallarme ve Valery, Tanpınar'ın şiir zevkinin oluşmasında en etkili üç isimdir. Romanda ise Proust Tanpınar'ın en sevdiği ve kendine örnek aldığı romancıdır.

Tanpınar'ın Yahya Kemal'den esinlenerek oluşturduğu ve savunduğu iki önemli kavram vardır; devam fikri ve cemiyet. Bu iki kavram birbiri ile ilişkili ve varlıkları birbirlerine bağlıdır. Devam ve süreklilik ancak cemiyetin devamı ile sağlanabilir. "Tarih, sanat eserleri, gelenekler, hepsi cemiyetin süreklilik şuurudur" (Tanpınar 2000: 22). Birey geçici, cemiyet ise kalıcıdır:

"İşte Tanzimat'tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şey bu devam ve bütünlük fikridir. Bunu söylerken Tanzimat'tan beri hiçbir şey yapmadık, hep yarım kaldık, demek istemiyorum. Bilâkis, büyük zaman kayıplarıyla da olsa, gene birçok şeyler yapıldı. Nesilden nesile cemiyetimizin iç ve dış manzarası değişti. Kadınıımız hayata girdi. Cemiyetimiz Garp fikirlerine ve sanatına alıştı, insanımız makineyi tanıdı, devlet Avrupalılaştı. Fakat bunlardan bir kısmının, yeninin etrafındaki şevkten ziyade eskinin çökmesinden ileri geldiğini, oluşlarında hadiselerin hissesinin bizim irademizden üstün bulunduğunu, hatta asıl irade ve şuurumuza bağlı olanlarının belki de ihmal edildiğini inkâr edemeyiz" (Tanpınar 2000: 37). Tanpınar yenileşme hareketlerinin bilinçli bir şekilde yapılmadığını vurgular. Bu sebeple yenileşme hareketleri ve ıslahatlar toplum tarafından özüksenmemiş, yüzeysel kalmışlardır.

Tanpınar, Yahya Kemal'den farklı olarak bireyi de önemser. Bu sebeple "kimlik" sorununa bireyin sorunları açısından da eğilmiştir. Çünkü toplum bir karmaşa yaşamakta olsa da bireyin sorunu daha ciddi bir probleme; kimlik bunalımına doğru gitmektedir. "Kimlik konusu, gerek bireysel, gerekse toplumsal kimlik arayışı bağlamında Tanpınar'ın birinci meselesidir denebilir" (Akyıldız 2008: 6).

Tanpınar'ı belirli bir edebî geleneğe bağlanılamayacağı belirtilmişti. O, sosyal olgulara da kendi zaviyesinden bakar. Herhangi bir sınıflandırma yapılamayacak kadar özgün biridir. Mehmet Aydın, *Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar* adlı eserinde Tanpınar'ın devam fikrindeki anlayışını Hegel felsefesindeki *Aufhebung*

kelimesine benzetir. Bu sözcüğü Türkçe'ye "özümseyerek aşmak" şeklinde çevirir (Aydın 2010: 143).

Tanpınar medeniyetin ve dolayısıyla bireyin yaşadığı kimlik bunalımını, geleneği ve geçmişi redderek değil özümseyerek aşılması gerektiğini düşünür. Birey köklerine bağlı olduğu ölçüde geleceğe emin adımlarla ilerleyebilir. Bireyin kökleri ise cemiyetin içinde bulundurduğu unsurlarla sıkı sıkıya bağlıdır. Diğer bir deyişle ferdin kaderi ile cemiyetin kaderi ortaktır.

"Terkip" kavramı ise yine onun zikrettiği ve medeniyet anlayışını yansıtan bir diğer kavramdır. Sözlük anlamı; birleşim, birleştirme ve bir araya getirme olan(TDK) "terkip" medeniyetin farklı öğeleriyle beraber birleşip bir ahenge sahip olmasını ifade eder. Terkip, kültürel anlamda zenginliği ifade eder. Bu zenginlik ise her alanda bütünleşmeyi sağlar ve devam fikrinin gerekliliklerindedir.

2.1.3. Bir Şair Olarak Tanpınar

Tanpınar, yaşadığı müddetçe yazmış, yazılarıyla ilgilenmiş ve buna rağmen tamamlayamadığı eserlere üzülmüştür. Hikâyeleri, romanları, denemeleri, edebiyat tarihi yazıları onun bilgi birikiminin bir bütün olarak görülmesini sağlar. Ancak o daima kendisini bir şair olarak görmek istemiştir. Tanpınar birtakım zorluklarla geçen hayatında hem şahsiyeti hem de yaşadıkları gereğince içine dönük bir insan olmuştur. "İçer dönük olma" hâli içine kapanmak ile aynı şey değildir. O içine dönmüş ve adeta kendisini tahlil etmiştir. Bu kendine doğru olan yolculuğu Tanpınar, "hülya adamı olmak", "kendi hayatına dikkat etmek" ve "kendine rastlamak" şeklinde çeşitli yazılarında ifade eder (Okay 2017: 73).

Bir şair olarak gözlemlerini en güzel şekilde ifade eden sanatkârdır. Tanpınar çevreyi bir şair edasıyla gözlemlerken aynı zamanda iç benine doğru bir yolculuk yapmıştır. Edindiği tüm izlenimler onun ruh haliyle beraber yoğrulmuş ve dil güzelliği ile birlikte şiirleri ortaya çıkmıştır.

Mehmet Kaplan; "Tanpınar'ı sadece eserleriyle değil, şahsiyetiyle de tanıyan birisi olarak diyebilirim ki, şiir, onun hayatının başlıca gayesini teşkil ediyordu. Özlediği en büyük şey, ebediyete kalacak bir mısra vücuda getirmekti" (Kaplan 2015: 211). Şiir sanatını diğer bütün sanatlardan üstün tutmuştur. Şiirinde amaçladığı bu ahenk ve ses güzelliği fikri ise Yahya Kemal'den ona miras kalmıştır. Diyebiliriz ki Tanpınar'ın kendi şahsiyetinin özellikleri ile şiir sanatının öğeleri bir bütünlük içindedir.

Edebiyatta romantizmden realizm evresine geçilirken sanat anlayışında da köklü değişiklikler olmuştur. Bu durum, Osmanlı Devleti'nin son dönemi ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarına denk gelen Millî Edebiyat akımında gözlemlenebilir. Birtakım yazarlar ve şairler edebiyatın millî şuuru güçlendirmesi için bir araç olması gerektiği görüşünü öne sürmüşlerdir. Ancak bu anlayış "sanat için sanat" anlayışıyla taban tabana zıttır. Tanpınar'ın edebî şahsiyetinin teşekkül ettiği yıllarda "sanat için sanat" veya "saf/öz şiir" görüşünü en belirgin biçimde Yahya Kemal temsil etmiştir. Tanpınar da "şiirin amacının yalnızca şiir olması gerektiği" fikrini benimsemiştir. Ona göre şiir herhangi bir fayda için değil yalnız kendi güzelliği için tercih edilebilir. Bilgi vermek veya faydalı olmak içinse nesir vardır ve bu ihtiyacı fazlasıyla karşılayabilir (Tanpınar 1977: 13-14).

"Cemiyette şiirin yerini ancak güzellik vahasını insanlara temin etmekte buluyorum. Hattâ daha ileri gider, şiir ve umumiyetle sanat güzeli vermek haysiyeti ve kudretiyle beşerîdir, yahut öyle olması lazım gelir" (Tanpınar 2000: 286). Tanpınar'ın sarfettiği bu cümleler aslında saf/öz şiir anlayışının gerekliliklerindedir. Tanpınar Haşim ve Yahya Kemal gibi Fransız Sembolizmlerinden etkilenmiş ve Rahip Bremond'un ortaya attığı "la poesie pure/ saf şiir" ekolünü benimsemiştir. Bu sebeple Tanpınar, nesirlerinde fikrî meseleleri ele alsa da şiirinde daima ferdin hikâyesine eğilir.

Şiirlerinin muhtevasına baktığımızda iki temel kavram gözümüze çarpar; musikî ve rüya. Tanpınar'ın ünlü Fransız şair Valéry'den etkilendiğini belirtmiştik. Estetik anlayışının oluşumunda Valéry'nin ele alarak işlediği musikî ve rüya kavramlarının önemi büyüktür.

Beethoven, Mozart dinlemekle beraber o klasik Türk musikîsine hâkimdir. *Huzur* romanında bunun izlerin açık bir biçimde görülür. Musikî aynı zamanda onun için cemiyetin devamlılığını sağlayacak unsurlardan en başta gelir. Bu sebeplerle Tanpınar'ın şiirinin anahtarlarından biri musikîdir.

Rüya konusunda ise çoğunlukla psikanalisterden etkilendiğini söylenebilir. Tanpınar'ın yaşadığı yıllarda Batıda psikoloji gelişimini hızlı bir şekilde devam ettirmektedir. Hatta edebiyatta psikolojinin etkisi giderek artıyor, yazarlar artık kahramanların psikolojilerini olaylardan daha önde tutmaktadırlar. Tanpınar'ın şiirlerinde ise musikînin telkiniyle beraber rüya hâlini görülür. Tanpınar'ın rüya anlayışı günlük hayatta görülen rüyalardan değildir. Ondaki rüya ilhamın geldiği manevî bir âlemdir. Şiirlerinde bu âlemi okuyucuya sunmaya çalışır.

Zaman anlayışına bakıldığında ise Bergson'u ve onun öne sürdüğü "Durée" kavramına rastlanır. En meşhur dizelerinden biri olan;

"Yekpâre, geniş bir ânın

Parçalanmaz akışında" (Tanpınar 2017: 23) ifadeleri zaman hakkındaki fikriyatını temsil niteliğindedir.

Şiirde şekil konusunda ise çok katı olmamakla beraber bazı kurallara uyulması gerektiğini düşünür. O şiiri ve mimarîyi birbirine benzetir. Nasıl ki bir mimar, sağlam bir bina inşa etmeden, yapıtının ebediyete ulaşacağı iddiasında bulunamazsa bir şair de yalnızca muhteva ile şiirini ebedi nyete taşıyamaz. Şekil hususiyetleri şairi bir takım zorluklarla karşılaştırabilir. Ancak mananın lisanla beraber doğru ve düzgün ifadesi ancak bir "nizamla" olabilir. Bu nizamı sağlayacak unsur ise şekildir (Tanpınar 1977: 17).

Şiiri bu denli önemseyen ve hayatın merkezine koyan Tanpınar, çok fazla şiir yazmamıştır. Çünkü o Yahya Kemal'den aldığı mükemmeliyet fikrinin etkisiyle titiz bir şekilde çalışır. "Güç ve yavaş yazarım. Yazarken çok değiştiririm. Çalışmaya başlayınca araya herhangi bir şey girmezse, sonuna kadar aynı hızla devam ederim" (Tanpınar 2000: 308) Tıpkı Yahya Kemal gibi bazen bir şiirinin tamamlanması bile yıllarca

sürmüştür. Bu sebeple şiirlerinin tamamı tek bir kitap halinde *Şiirler* başlığıyla 1961 yılında basılmıştır. Vefatının ardından ise çeşitli düzenlemeler ve eklemeler ile birlikte *Bütün Şiirleri* başlığıyla yayımlanmıştır. Tanpınar'ın şiirleri halen *Bütün Şiirleri* adıyla basılmaktadır.

2.1.4. Tanpınar'ın Roman Anlayışı ve Romanları

Şiiri esas kabul eden ve güzelliğin timsali olarak gören Tanpınar, romanlarını, diğer türlere oranla geç tarihlerde yazmaya başlamıştır. Türk edebiyatı ve Türk romancılığı açısından ise yazdığı romanlarla oldukça başarılı olmuştur diyebiliriz. Bugün birçok yerde Türk edebiyatına modernist romanı Tanpınar'ın getirdiği söylenir. Yazarın roman türüne bakışı ise şöyledir:

"Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım.[...] Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatın ve insanların -benden başkalarının- peşindeyim" (Tanpınar 2000: 352-353). Tanpınar'ın kendini dinlemeyi, gözlemlemeyi ve nihayetinde idrâk etmeyi çok sevdiğinden bahsetmiştik. İşte onun şiirleri bir nevi iç dünyasının dil malzemesiyle harmanlanarak bize aktarılmasıdır. Ancak bir birey yalnız içinde yaşadığı toplumla var olur. Ferdin hikâyesi anlatılırken içinde yaşadığı toplum göz ardı edilemez. Bu sebeple romanları onun da zikrettiği gibi hayatı, insanları, çevreyi ve bireyin toplum içindeki yerini yansıtmak durumundadır. Nitekim Tanpınar da romanlarında bu yolu izlemiştir.

Şair ruhlu bir şahsiyetin romanı da elbette şiirden birtakım ilhamlar almak durumundadır. Hisli, içine dönük ve gözlem yapmayı seven Tanpınar, yazdığı hikâye ve romanlarda hem kendine hem de başkalarına ayna tutar. Ancak onun kendine has olan hayatı anlama ve sezme kabiliyeti nesirlerinde de kendini gösterir. Nitekim Mehmet Kaplan; "Bu duyuş ve görüş tarzı, onu kendine has bir hikâye ve roman şekli yaratmaya sevk etmiştir" (Kaplan 2015: 91) diyerek bu durumu özetler. Hülya Bayrak Akyıldız ise romanlarında şiire ayrı bir önem vermesi dışında romanını meydana getiren her bir unsura şiirsel bir dille yaklaştığını ifade eder (Akyıldız 2008: 16).

Tanpınar roman hakkındaki görüşlerini birçok yerde yayımlanan yazılarında açıklamıştır. Ona göre romanın toplumda Batı medeniyetinde olduğu gibi yer alması felsefe ve dünya görüşünün değişmesine bağlıdır. Yani öncelikle "insan" değişmelidir. İnsanın kendi başına var olması ve özgürlüğünün toplum karşısında tanınması gerekmektedir. Ancak o zaman bireyi merkeze alan ve ondan hareketle toplumu kaleme alan eserler yazılabilir (Tanpınar 1977: 60).

Edebiyat, milletlerin ve toplumların yaşadığı hadiselerden, etkilendiği hayat görüşlerinden uzak kalmaz. Konusu insan olan edebiyatın, insanın değişiminden habersiz olması düşünülemez. Batıda başlayan birtakım değişmeler, bilim adamlarının çalışmaları ve ileri sürdükleri görüşler romanlarda karşımıza çıkmıştır. Bunlardan en önemlisi ise psikoloji biliminin ve Freud'un görüşleridir. Tanpınar'ın, Freud'un psikanalitik kavramını benimsediği ve sanat anlayışında bu kavramın kendisinde yer edindiği belirtilmiştir. Romanlarında kullandığı bilinç akışı tekniği akla gelen ilk örneklerdendir. Ancak Tanpınar kendi sanat anlayışına göre eserlerini icra ederken, bir kültür adamı olarak yaşadığı topluma ışık tutmuştur. Yaşadığı devre göre aktüaliteyi takip eden Tanpınar, eserlerinde psikoloji biliminden faydalanmıştır. Bunun yanında Türk edebiyatında ve onun deyimiyle "Şarkta" psikolojiye rağbet edilmemesini de şu cümlelerle ifade eder; "Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumî fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeğe çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumî bir terbiye mahiyetini alacak şekle girmemiştir" (Tanpınar 1977: 58).

"Bizde Roman II" başlıklı yazısında ise ülkedeki romanlar ve romancılık hakkında bazı tespitlerde bulunur. Bu tespitler, onun kendi devri itibarıyla değerlendirilmesi gerekir. Tanpınar öncelikle roman kültürünün bir bütün olduğunu ve sosyoloji gibi edebiyatın dışında birçok unsura bağlı olduğunu ifade eder. Öncelikle roman "ferdin hikâyesidir." Tanpınar bu bakış açısıyla o dönemde çok revaçta olan halk romanlarını kısmen eleştirir. "Gerçek roman Anadoludadır, roman halkı ve taşrayı anlatmalı" görüşlerine karşı çıkar. Ona göre romancı önce kendine dönmeli ve iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkmalıdır. Ek olarak, devrin şartları gereği o yıllarda görülen (Tanzimattan beri) ve uzun bir süre edebiyat literatüründe yer edinmiş "tefrika

etme" konusunu işler. Tefrika etmenin olumsuzluklarını ele alır. Bu açıdan diyebiliriz ki o yalnızca bir romancı değil basım-yayın ve dağıtım işlerine de eğilen sorumluluk sahibi bir aydın konumundadır (Tanpınar 1977: 52).

2.1.4.1. Mahur Beste

Mahur Beste Tanpınar'ın kaleme aldığı ilk roman olmasına karşın o yaşarken basılmamıştır. Tamamlanmamış bir eserdir. Olay odaklı değildir, bu sebeple giriş, gelişme ve sonuç bölümü olarak adlandırabileceğimiz bölümler bulunmamaktadır. Kitabın adı olan mahur besteye ise romanın çok küçük bir kısmında değinilmektedir. Mahur beste konusu daha ziyade romanın kahramanı Behçet Bey'in ruh halini yansıtmaktadır.

Mahur Beste yazıldığı döneme göre Türk edebiyatı açısından bazı yenilikler taşır. Freud'un psikanalitik kavramı ve Bergon'un zaman hakkında ortaya koyduklarını benimseyen ve sanatına yansıtmak isteyen Tanpınar, bunu sözü geçen romanda denemiştir. Romanın baş kişisi Behçet Bey olmasına rağmen romanda anlatım adeta Behçet Bey'den genişleyen bir halka şeklinde ilerler. Bilinç akışı tekniğiyle Behçet Bey'in benliğinde bir gezintiye çıkar, önce o tanıtılır, daha sonra ise Behçet Bey'in bir parçası olduğu çevresi tanıtılır. Bir tablo çizer gibi tüm ayrıntılarıyla *Mahur Beste* dünyasını sunan Tanpınar, Ülkü Gürsoy'un (Gürsoy 2005: 66) deyiimiyle "zihnî bir arayış romanı" yazmıştır.

Roman farklı başlıklar altında yedi bölümden oluşturmuştur. *Mahur Beste* mevzusu ise bu bölümlerden "Behçet Bey'in Evlilik Yılları"nda Talat Bey isimli şahsın eşinin onu terketmesi üzerine yazdığı bir eseri ifade eder. Behçet Bey, açık bir şekilde söylenmese de Talat Bey'in kaderinden korkmaktadır.

Romanın birinci bölümü; "İki uyku arasındaki düşünceler"dir. Burada romanın baş kahramanı Behçet Bey tanıtılır. Daha sonra kısaca İsmail Molla, Cavide ve Şerife Hanım gibi şahıslar ve Behçet Bey ile aralarındaki ilişki sezdirilir. Romanın ikinci kısmı "Baba ile oğul", başlı başına Behçet Bey ve babası İsmail Molla'yı anlatır. Bu iki

karakter baba ve oğul olmalarına rağmen yaratılış bakımından farklıdırlar. Behçet Bey İsmail Molla'ya benzemez. İsmail Molla daha aktif ve başarılı, Behçet Bey ise içine kapanık bir insandır. Romanda sık sık İsmail Molla'nın oğlunun bu yaratılışından şikayet ettiği görülür.

Üçüncü bölüm olan "İki dünür" ise İsmail Molla ile Behçet Bey'in eşi olan Atiye Hanım'ın babası Ata Molla'nın hikâyesine değinir. Bu iki karakter yaklaşık olarak otuz yıldır tanışmakta, fakat birbirlerinden hoşlanmamaktadırlar. Ata Molla ise kızının Behçet Bey ile evlenmesini istemezken bu durum yukarıdan(padişah) gelen bir emir olduğu için itiraz edemez. Diğer bölüm "Behçet Bey'in evlilik yılları"dır. Trajik bir şekilde başlayan evlilikleri ne yazık ki kötü bir sonla biter. Ancak burada önemli olan yine Atiye Hanım'ın hayata atılan hatta Behçet Bey'i de peşinde sürükleyen bir kadın olmasına karşın, Behçet Bey'in pasif kalmasıdır. Atiye Hanım (gerçek anlamda) mutlu olamaz, Behçet Bey ile evliliği ve bu ilişkinin devamı "talihe sessiz bir katlanış"tan ibarettir (Törenek 2012: 23).

Atiye Hanım kendisine bir arkadaş edinir. Bu, onun bulunduğu eve katlanması ve hayata tutunması için bir lütufudur. İsmail Molla ve Atiye Hanım arkadaş olurlar. Bu iki karakterin uyumu belki de yaratılışlarının benzer olmasından kaynaklanmaktadır. Romanın beşinci bölümü "Garip bir ihtilâlcı"dir. Bu bölümde romanın havasını değiştiren ve farklı bir iklime sokan bir karakterle tanışılır; Sabri Hoca. Sabri aslında bir medrese hocasıdır. Ancak daha ziyade politika ile ilgilenir. Abdülhamit'e karşı o yıllarda başlayan ayaklanma girişimlerine destek verir. Atiye Hanım'ın aklına bir fikir gelir; Behçet'in politika yapmasını sağlamak. Bu oldukça ilginç bir fikirdir. Bu fikrin altında yatan sebep ise romanın ana temasını oluşturan Behçet Bey'in pasifliğine bir çare bulmaktır. Bu girişimin sonucundan romanda bahsedilmese de Atiye Hanım'ın kaybedildiği ve Behçet Bey politikanın içinde görülmediği için, teşebbüs başarısızlıkla sonuçlanmıştır denilebilir.

Altıncı bölüm "Hısım akraba arasında", Atiye Hanım'ın ablası ve eşi Halit Bey'i, ek olarak bir de Refik Bey'in görüldüğü bir bölümdür. Halit Bey mirasyedi olan ancak birçok şeyini kaybedince bazı mal varlıklarını ve kendi hayatını kurtarabilmiş bir

karakterdir. Eşiyle evlenerek Ata Molla'nın konağına yerleşse de buradan da bir şekilde kurtulmayı bilmiştir.

Romanda önemli bir nokta olan Refik Bey ve Atiye Hanım ilişkisi eser tamamlanamadığı için ayrıntılı olarak işlenmez. Ancak Refik Bey'in Atiye Hanıma olan ilgisi aşikârdır. Aslında Refik Bey romanda Behçet Bey'in karşısına konulmuş bir rakiptir denilebilir.

Son bölüm "Eski bir konak"ta ise yine birden fazla portre ile karşılaşılır. Halit Bey, Adile Hanım, Halit Bey'in babası Nuri Bey bu bölümde karşılaştığımız isimlerdir. Nuri Bey'in hayatına geniş yer verilir. Eser, Nuri Bey'in Nergis Ayşe adlı bir kadınla yaşadığı felaket sonrası akıllanması anlatılarak sonlandırılır.

Romanın sonunda "Mahur beste hakkında Behçet Bey'e mektup" başlıklı bir yazı vardır. Burada Behçet Bey bir sitemde bulunur ve onun hikâyesinin yarım bırakıldığından şikayet eder. Bu kısımda Tanpınar'ın roman anlayışı ile ilgili önemli pasajlar vardır. Bergson ve Freud'dan bahsederek artık tek kahramanlı romanların kalmadığını belirtir. Aslında Tanpınar burada Türk romanı için yeni bir şeyler denediğini açıkça belirtir. Bir kahramanın, romanın yazarına mektubu ise Türk edebiyatı için yeni ve farklı bir gelişmedir (Törenek 2012: 19).

2.1.4.2. Huzur

Fethi Naci'nin; "*Huzur*; Türkçe'de okuduğum en güzel aşk romanı (Naci 1973: 22) ve Berna Moran'nın; "Bir huzursuzluğun romanı; *Huzur*" (Moran 2018: 296) kelimeleriyle ifade ettiği *Huzur*, tıpkı bu tanımlamalar gibi bir çatışmanın romanıdır. Aşk, sanat, tabiat, güzellik ve aynı zamanda ayrılık, hüznün ve huzursuzluk bu romanda bir arada görülebilir. Bu açıdan her alanda "terkip" kavramını öne süren Tanpınar, *Huzur* romanında terkipi yakalamaya çalışmıştır. Nitekim kendisi de bu durumu yazılarında işaret eder (Tanpınar 2000: 308).

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın sanata, hayata ve her şeye subjektif yaklaştığını belirtir. Bu anlayış ise roman tekniklerinden yalnızca "otobiyografik" roman tekniğini kullanmaya müsaittir. Kaplan'a göre Tanpınar Mümtaz'ı bu sebeple kaleme almıştır. Tanpınar kendisini adeta Mümtaz'da aksettirmiştir (Kaplan 2015: 94).

Mümtaz daima bir arayış içerisinde. Ne yazık ki Nuran ile evlenemez ve huzuru aşkta da bulamaz. Kaplan'a göre Mümtaz ve Tanpınar'ın hayat karşısındaki duruşları da benzerdir: "*Huzur* romanının kahramanı Mümtaz gibi, o da, hayattan sanata, sanattan hayata gider, gelir; bu ikisi arasında sıkı bir münasebet kurar" (Kaplan 2015: 90).

Mehmet Kaplan "Bir Şairin Romanı Huzur" adlı yazısında *Huzur* romanını birçok yönüyle inceler ve çeşitli değerlendirmelerde bulunur. Tanpınar'ın James Joyce ve Proust'tan etkilendiğini belirterek *Huzur*'un zaman kurgusundaki tekniği ünlü *Ulysses* romanındaki tekniğe benzetir. Her ikisi de bir günü anlatır ve zaman anlatım esnasında genişletilir. Mümtaz'ın hayatının mazisi, şimdiki zamanı ve geleceği birtakım olay örgüleriyle birbirlerine bağlanması da Proust etkisiyledir (Kaplan 2015: 100-101).

Mehmet Kaplan (Kaplan 2015: 153), *Huzur*'un klasik bir roman gibi bölümlendirilemeyeceğini söyler. *Huzur* ancak yazarın belirli kısımlarda örneklendirerek kullandığı birtakım leit-motiflerle anlamlandırılabilir. Bu leit-motifler birçok yerde karşımıza çıkan ses ve musikîdir. Ses ve musikî ile karakterlerle de ilişkilendirilir. Nuran ve Macide'nin sesi romanda çeşitli benzetmelerle tasvir edilir. Bu bir tesadüf değildir. "Antalyalı Genç Kıza Mektup" adlı mektubunda Tanpınar;" Sesten çok bahsettim; çünkü insan biraz da sestir" (Kerman 2017: 319) diyerek sesi adeta canlı bir varlık gibi önemseydiğini ifade eder.

Eser Berna Moran'ın (Moran 2018: 274) adeta senfoniye benzettiği dört bölümden oluşur; İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz. İhsan bölümünde ilk olarak, İhsan'ın hastalığı ve Mümtaz'ın onunla yakından ilgilendiği sahneler görülür. Mümtaz'ın geçmişi hakkında bazı bilgiler aktarılır. Mümtaz'ın babası öldürülmüş, daha sonra annesi de bir hastalıktan dolayı vefat etmiştir. Bu sebeple yetim ve öksüz kalan Mümtaz İstanbul'daki

amcasının oğlu İhsan'ın yanına yerleşmiştir. Bölümün asıl amacı Mümtaz'ın şahsiyetindeki İhsan'ın yeri ve önemidir. İhsan ve eşi Macide ona çok iyi bakmış ve aile sefkatini vermişlerdir. Macide samimi ve içten davranışlarıyla annesinin eksikliğini hissettirmemiş, İhsan ise hem babasının eksikliğini hem de onun kültürel anlamdaki boşluğunu doldurmuştur. Ayrıca yavaş yavaş İhsan onun örnek aldığı ideal insan tipine dönüşmüştür.

İkinci bölümün adı olan "Nuran", onun sevdiği fakat kavuşamadığı kadının adını alır. Nuran eşi Fahir'den ayrılmış ve kızı Fatma ile hayatını devam ettirmeye çalışan bir kadındır. Bu bölüm romanda en çok aşk ve güzellikle karşılaşılan bölümdür. Huzursuzluğun azaldığı, Mümtaz'ın gerçek aşkı bulduğu bölümdür. İhsan'ın örnek alınacak bir kişiliği temsil ettiği gibi Nuran da ideal kadın tipini temsil eder. Bu bölümde yazar Mümtaz ve Nuran'ın aşkı çerçevesinde İstanbul'un, Boğazın ve tabiatın güzelliklerini ortaya koyar.

Suat; romanda kötülüğün, olumsuzluğun ve en nihayetinde ayrılığın sembolüdür. Suat yıllar önce Nuran'ı çok sevmiş fakat Nuran'ın Fahir ile evlenmesi sonucu geriye çekilmiştir. Nuran'a bir mektup yazar, bu mektup Nuran ile Mümtaz'ın arasındaki ilk kopuştur. Mümtaz ve Suat; karakter, dünya görüşü ve şahsiyet olarak birbirlerinin tam zıddıdır. Mümtaz duran, düşünen ve hareketlerine daima dikkat eden biriyken, Suat çoğunlukla eylemlerini düşünerek gerçekleştirmez. Suat hayatta istediği ne varsa yapar, bu durumu ise mesuliyet duygusuyla doğmadığı şeklinde ifade eder. Suat'dan dolayı Mümtaz ve Nuran'ın aşkları açısından birtakım olumsuz gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. Kaplan'ın (Kaplan 2015: 95) ifadesiyle Dostoyevski romanlarından gelen bir karakter olan Suat, Mümtaz ve Nuran aşkını bitirecek son darbeyi gerçekleştirir. Nuran'ın evinin üst katında kendini asar. Bu olaydan oldukça etkilenen Nuran Mümtaz'dan tamamen ayrılır.

Mümtaz adlı son bölümde şimdiki zamana geri dönülür. Mümtaz ayrılığın etkisiyle bedbaht bir haldedir. İç dünyası karmakarışık ve Suat'a öfke ile doludur. Bir ara Suat'ın hayali ile karşılaşır ve onunla kavga ederken İhsan'a aldığı ilaç şişelerini de

düşürür. Romanın sona ermesi ise radyodan II. Dünya Savaşı'nın başladığının duyulması ile olur. Romanın başı ve sonu aynı zaman diliminde kurgulanmıştır.

2.1.4.3. Sahnenin Dışındakiler

Sahnenin Dışındakiler; Huzur ve Mahur Beste ile kıyaslandığında daha geç basılmış, fakat kronolojik olarak bu iki romanın arasında bulunan bir eserdir. Tanpınar, *Mahur Beste* ve karakterleri ile bir giriş yapmış, onları ve iç dünyalarını ayrıntılarıyla vermiştir. Ancak bahsedildiği gibi *Mahur Beste* bir nevi yarım kalmış bir romandır. *Sahnenin Dışındakiler*'de ise Atiye Hanım, Behçet Bey ve onların trajik hikâyesinin sonunu öğrenmiş oluruz. Çünkü romanın kahramanı Cemal'in annesi Atiye Hanım'la teyze çocuklarıdır. Atiye Hanım vefat etmiş olmasına rağmen Cemal, Behçet Bey'in köşküne birçok defa gider ve hatta Behçet Bey'in yıkılmış ruh hallerine şahit olur. Romanın özet ve olay örgüsünü şu şekilde özetlenebilir;

Roman; baş kahraman Cemal'in Tıp eğitimi almak üzere İstanbul'a gelmesiyle başlar. Cemal; doğduğu ve büyüdüğü şehre yıllar sonra tekrar üniversite eğitimi için döner. Fakat gördüğü manzara onu oldukça üzer. İstanbul bıraktığı gibi değildir, işgal altında, her yerinde çeşitli milletlere ait askerler vardır. Bu askerler kendi marşlarını söylüyor, İstanbul'da varlıklarını yoksul halkı rahatsız edecek şekilde hissettiriyorlardır. Hikâye Cemal'in kendi ağzından anlatılır. Cemal geçmişe döner; büyüdüğü ve mutlu anılarının olduğu mahallesini, komşuluklarını, İhsan'ı ve Sabiha'yı anlatır. İhsan'la küçükken tanışmış ancak İhsan'ın tesirine girmesi onun Avrupa'ya gidip gelmesinden sonra olmuştur. İhsan Avrupa'dan döner ve lisede Tarih öğretmeni olarak karşılına çıkar.

Cemal, ailesiyle problemleri olan ve çocukluğundan beri özgürlüğüne düşkün Sabiha ile uzun süre arkadaşlık eder. Aynı zamanda Sabiha'dan hoşlanmaktadır. Sabiha düşünen, eleştiren ve cevaplar arayan bir kızdır. Kimi zaman Sabiha'nın sordukları karşısında Cemal de çaresiz kalır. Cemal daha sonra Sabiha ile İhsan'ı tanıştırır. Fakat bu tanışma İhsan ve Sabiha'yı yakınlaştırdığı için aslında içten içe pişman olmuştur.

Romana Avrupa'dan dönmek üzere olan ve Sabiha'nın bu sebeple dört gözle beklediği Kudret Bey dahil olur. Sabiha uzun bir süre heyecanla Kudret Bey'in gelişini bekler ancak birtakım sebeplerden dolayı Kudret Bey'in gelişi uzar. Bu esnada Sabiha sürekli tiyatro eserleri okur hatta onları sergilemeyi Cemal'e teklif eder.

Sakine Hanım isimli karakter insanları evlendirmeyi kendine görev edinmiş, renkli bir karakterdir. Cemal ve Sabiha'dan yaşça büyük olan İhsan'ı evlendirmeye karar verir. Onun için talipler arar. Sabiha bu durumu duyunca sinirlenir ve bu kızgınlığından Cemal'e bahseder. Artık Cemal anlamıştır; Sabiha İhsan'ı sevmektedir. Cemal çok kırılmıştır; öyle ki babasının tayini Anadolu'ya çıktığında yatılı okulda kalma imkanı olmasına rağmen bunu reddeder.

Egede bulunan, romanda M... şeklinde verilen kasabada Cemal 6 yılını geçirir. Şimdiki zamana dönüldüğünde ise artık Sabiha'yı görmek ister ve son halini merak eder. İhsan'la evlenmiş olma ihtimaline binaen İhsan'ın evine gider. Ancak Sabiha'yı sormaya fırsat dahi bulamadan İhsan'ın onu görevlendirdiği yerlere gider, mektup taşır. İhsan romandan anlaşıldığı üzere hükümet tarafından kendi yanlarına çekilmeye çalışılan bir aydın olsa da gizlice Milli Mücadele'ye destek verir. Romanda, Anadolu'nun dışında ve Milli Mücadele'nin gerisinde olması kastedilen İstanbul'u simgeleyen "Sahnenin Dışındakiler" tabiri de İhsan'a aittir.

İhsan onu Tevfik Bey'e yani Boğaz'a gönderir. Tevfik Bey de dışarıdan zevk ve sefa düşkününü bir kimse olarak görülse de Anadolu'daki direnişe destek veren bir şahsiyettir. Cemal Tevfik Bey'in yalısında bir müddet kalır, Boğaz gezintilerine katılır. Burada Tevfik Bey ve musikişinas karakteri özellikle verilir. Çünkü Tevfik Bey *Huzur*'da da bahsedilen bilhassa Türk musikisine hakim ve onu icra eden bir şahsiyettir. Öyle ki bir Boğaz gezintisinde işgalci kuvvetlerin tekneleri de dahil olmak üzere herkesi susturarak kendini dinletmeyi başarır.

İhsan bahsedildiği gibi esasen Milli Mücadele'ye destek olan ancak bunu (siyasi sebeplerle) fazla belli etmeyen biridir. Tam bu nedenle Cemal'i, Nâsır Paşa adlı eski bir Osmanlı bürokratına gönderir. Cemal'in görevi paşanın hatıratını yazmak ve bir nevi

onun kâtibi olmaktır. Cemal Nâsır Paşa'yı sevdiği ve paşanın da ona samimi davranışlarından dolayı bir nebze kendini suçlu hissetmektedir. Cemal paşayı ve ailesini sıkça ziyaret eder, onlarla dost olur. Paşa'nın köşkünde diğer kahramanlar Leyla, Sakine Hanım ve Kudret Bey'lerle karşılaşır, vakit geçirir. Sonunda Sabiha'dan haber almıştır. Sabiha, Muhtar isimli sorumsuz ve etrafındakileri dolandıran bir adamla evlenmiştir. Bu durum Cemal'in üzerinde olumsuz bir tesir yaratmış adeta kendini suçlamaya başlamıştır.

Muhtar yalnızca eşine olan sadakatsizliğiyle kalmayıp, Süleyman Bey'i bir batağa sürüklemiş, Kudret Bey'i ise bir gazete çıkaracakları vaadiyle roman boyunca kandırmıştır. Cemal Sabiha'yı araması ve Süleyman Bey'le ilgilenmesi dışında İstanbul'da yaşanan bir faili meçhul cinayetle de ilgilenmektedir. Siyasi gerginlikler iyice artar. Nâsır Paşa da durumun farkındadır, kendisine ait bütün evrak ve fotoğrafları yakarak İtalya'ya gitmek ister. Ancak bir türlü bunu başaramaz.

Cemal hiç beklemediği bir anda, iskelede, Sabiha ile karşılaşır. Bu karşılaşma çocukluklarından bu yana ilk defa görüştükleri sahne olur. Ancak Sabiha gergin ve mutsuzdur. Onu mutlaka bulacağını söyleyerek ayrılır. Cemal tekrar darmadağın olur, Sabiha'yı her yerde aramaya başlar. Sabiha aslında Muhtar'dan kaçmaktadır. Muhtar Cemal'i kaldığı pansiyonda bularak onunla hesaplaşır. Başlangıçta ne için geldiğini net bir şekilde söylemese de sonunda Sabiha için tartışırlar. Cemal içinde ne varsa Muhtar'a karşı bunları adeta kusar ve onu pansiyondan kovar.

Cemal daima Sabiha'yı beklemektedir. Bir gün hiç beklemediği anda Sabiha çıkar gelir. Sabiha Muhtar ile olan ilişkisinden dolayı çok yıpranmış, Cemal'e göre hayatı öğrenmiştir. O gece birlikte vakit geçirip sohbet ederler, Sabiha ağlama krizleri geçirir. Sabah olduğunda ise Cemal onu pansiyonda bulamaz. Aklında yalnızca Sabiha'nın yıkılmış hali ve kafasında dönüp duran gizli bir amacı olduğu kalır. Aslında Sabiha bir adım atacak ve buna karar vermeye çalışmaktadır.

Romanın sonu aniden fakat oldukça önemli iki olayla biter. Cemal kapısında Sabiha'nın fotoğrafının olduğu ve üzerinde "sahneye çıkacak ilk Türk kadını" yazılı bir

tiyatro ilanı bulur. Sabiha sonunda küçüklüğünden beri hayali olan şeyi yapacaktır. Diğer yandan Muhlis Bey'den öğrendiğine göre elim bir hadise gerçekleşmiş, Nâsir Paşa İhsan'ın onu ziyaret ettiği bir gece evinde öldürülmüştür. Cemal bu olayla Sabiha'yı bir müddet unuttur ve İhsan'ın tehlikeye gireceği fikriyle onun için endişelenmeye başlar.

Diğer Eserleri

Şiirler;

-Şiirler (1961)

Romanlar;

-Mahur Beste (ilk tefrika 1944, ilk basım 1975)

-Huzur (ilk tefrika 1948, ilk basım 1949)

-Sahnenin Dışındakiler (ilk tefrika 1950, ilk basım 1973)

-Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961)

-Aydaki Kadın (1987)

Öyküler;

-Abdullah Efendi'nin Rüyaları (1943)

-Yaz Yağmuru (1955)

Denemeler;

-Beş Şehir (1946)

-Yaşadığım Gibi (1970)

Araştırma Kitapları;

-Tevfik Fikret (1937)

-Namık Kemal (1942)

-Edebiyat Üzerine Makaleler (1969)

-Yahya Kemal (1940)

-On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi (1949)

Mektuplar;

-Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mektupları (Zeynep Kerman tarafından toplanmış ve yayına hazırlanmıştır: 1974)

Günlükler;

-Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa (İnci Enginün ve Zeynep Kerman tarafından yayına hazırlanmıştır: 2007)

Tanpınar'ın eserleri bölümünde bu tezin konusu olan *Mahur Beste*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* hakkında karakter ve olay örgüsü bağlamında ayrıntıya girilmiş, bunların dışında kalan romanlar ve diğer eserler yalnızca zikredilmiştir.

2.2. Kronotop Kuramı Bağlamında Tanpınar'ın Romanları

Mahur Beste, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Aydaki Kadın*; Tanpınar'ın kaleme aldığı romanlarıdır. O bir şair ve hayata şiirin zâviyesinden bakan biri olmasının yanında "meseleleri olan bir hülya adamı"dır.² Şiirlerinde bireyin iç dünyası ele alınırken, romanlarda, karakterlerin yaşadığı olaylar çerçevesinde ruh dünyaları, aynı zamanda bir aydının "mesele" edinebileceği fikirler görülür. Bilhassa *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*; hayata yüzeysel değil bütüncül bir yaklaşımla bakan Tanpınar'ın, hem bireyi hem de toplumu ilgilendiren konularda uzun metinlere ve diyaloglara yer verdiği romanlarıdır. Ancak bir kısım karakterlerin ortak oluşu, romanlarda kurgulanan mekânların tekrarlanması gibi sebeplerle bir nehir roman örneği olarak yazılan *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* bu tezin kapsamına alınan eserlerdir. Bu üç roman kronolojik olarak yukarıda sayıldığı gibi ilerleyen ve karakterlerin ortak mekânlardan etkilendiği eserlerdir.

Mahur Beste tarihsel olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son devrine, *Sahnenin Dışındakiler* İstanbul'un işgali ve ardından Milli Mücadeleye, *Huzur* ise yine bir savaşın eşiğinde (II.Dünya Savaşı) bireyin şahsi, toplumun ise kolektif hayatta kalma

² Meseleleri olan bir hülya adamı ifadesi ve Tanpınar monografisi için bkz: Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

mücadelesine rast gelir. Bu denli önemli siyasi olaylar, elbette zamanın mekânla birleşerek onu hem ferdin hem de toplumun değişimleri derinden hissetmesine sebep olur. Bu bakımdan adı geçen romanlar zaman-uzam birliğinde kuramına göre okumaya elverişli eserlerdir. Bahtin'in "kronotop" olarak adlandırdığı zaman-uzam birlikteliği kuramı, Tanpınar'ın adı geçen eserlerinde hem geniş hem de dar mekanlarda duygusal, düşünsel ve tarihsel boyutlarıyla sıklıkla karşılaşılmaktadır.

2.2.1. Geniş Mekânlar

2.2.1.1. İstanbul Kronotopu

Tanpınar'ın *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanları; Bahtin'in kuramsal çerçevesini ortaya koyduğu "kronotop" kavramı üzerinden okunup, yine onun sınıflandırma ve temellendirme yaptığı birçok zaman-uzamsal öneme sahip başlık, bu eserler üzerinde uygulanarak tespit edildi. Ancak kuramcının bizzat "herhangi bir motif kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir" (Bahtin 2017: 305) söyleminden hareketle bu üç romanda, eserlerin kendine has dünyası ve karakterlerin yaşadıklarının mekânla doğrudan bağlantısı olması sebebiyle yeni bir kronotop örneğine rastlandı: İstanbul kronotopu.

Romanları İstanbul kronotopu bağlamında okuduğumuzda, mekânın yalnızca bir coğrafi unsur olmakla kalmayıp; aşkın, medeniyet anlayışının, sanatın, tarihin ve savaşın yansıması olarak kurgulandığını söylenebilir. Bu üç eserde İstanbul öylesine romana dahildir ki *Huzur*'da Mümtaz "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" (Tanpınar 2009: 207) demekten kendini alamaz. Mekân zamanı, olay örgüsünü ve hatta kişileri aşarak varlığını tüm roman boyunca hissettirir.

Tanpınar'ın ele alınan üç romanında da yazar, dış dünyaya "bireyin" gözünden bakarken, toplumsal ve siyasi olayların mekâna ve ferdin yaşamına olan etkisini göz ardı etmez. Örneğin *Mahur Beste*'de; Behçet Bey'in yaşamından açık bir şekilde anlaşılmasa da İsmail Molla'nın yaşamı ve Sabri Hoca'nın içinde bulunduğu siyasi faaliyetlerden (Ali Suavi Vakası), romanın çoğunlukla 19. yüzyılda geçtiği tahmin

edilebilir (Törenek 2012: 33). 19. yüzyıl; Osmanlı Devleti'nin hem Batı karşısında hem de Rusya ile verdiği mücadeleler, kayıplar sonrasında İlber Ortaylı tarafından "İmparatorluğun en uzun yüzyılı"³ olarak adlandırılır. *Mahur Beste*'de ise Tanpınar'ın kurgulayarak hazırladığı tüm karakterler ve yaşamları ağır bir siyasi-sosyal atmosferin içinde okuyucuya aktarılmaktadır.

Tanpınar *Beş Şehir*'de: "Her büyük şehir nesilden nesile değişir. Fakat İstanbul başka türlü değişti. [...] 1908 ile 1923 arasındaki 15 yılda o eski hüviyetinden tamamıyla çıktı. Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük, büyük yangın, malî buhranlar, imparatorluğun tasfiyesi, yüzyıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923'de olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamiyle giderdi" (Tanpınar 2011: 122-123) ifadeleriyle İstanbul'un kısa bir zaman zarfında gerçekleşen değişiminin hemen hemen tüm sosyolojik sebeplerini sıralar.

İmparatorluğun yıkılmasının ardından kurulan Türkiye Cumhuriyeti, işte bu siyasi-sosyal kriz ve buhranların ardından inşa edilmiştir. Tanpınar kendi hayatında bizzat tecrübe ederek edindiği bu fikirlerini romanlarında mekânın değişimi bağlamında aktarır. Yukarıda belirtilen önemli olay ve tarihler, *Sahnenin Dışındakiler* romanının hem vaka hem de anlatma zamanıdır. Bu nedenle mekân savaş ve siyasetin getirdiği karmaşayla, diğer unsurlara oranlara daha fazla ön plana çıkar. Cemal'in şahsî hayatı, yaşam mücadelesi ve Sabiha'nın peşinde geçirdiği zamanların yanında roman, seyrini İstanbul'un işgali ve Milli Mücadele'nin varlığı ışığında devam ettirir. Eserin adı dahi bu doğrultuda verilmiştir, İhsan bu durumu şöyle ifade eder;

"-Bundan şüphe mi ediyorsunuz? Gazetelerdeki yazılarımı görmediniz mi? Burada bulunmama bakmayın. Onlardanım. Hepimiz onlardanız. Başka türlü olmasını aklınız nasıl alabiliyor? Ben buna hayret ederim! Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada hâlledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef sadece seyirciyiz. Sahnenin dışındayız" (Tanpınar 2017: 142).

³ "İmparatorluğun en uzun yüzyılı" ifadesi ve konu ile ilgili geniş bilgi için bkz: İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

İhsan burada kendisini hükümet tarafına çekmek için gelen bürokratlara isyan eder, tarafının Anadolu ve Milli Mücadele olduğunu belirtir. Gerçek sahnenin ve asıl mücadelenin Anadolu'da yaşandığını, kendilerinin bu esnada İstanbul'da bulunmalarını ve bu durumdan mustarip olduğunu ise "malesef" kelimesiyle işaret eder. Tanpınar ülkenin içinde bulunduğu zorlu mücadele esnasında(Kurtuluş Savaşı) Anadolu'yu değil de İstanbul'u merkez almasını "sahnenin dışında olmak" şeklinde tanımlar. O diğer romancıların yaptığını yapmamış, Anadolu merkezli yaşanan direniş sırasında İstanbul'u kadraja alıp yaşananları aktarmıştır. Özetle denilebilir ki bu romanın isimlendirilmesinde çıkış noktası, zamanın tarihsel önemi ve buna binaen seçilen mekânın vurgulanmasıdır.

Zamanın mekân üzerindeki tahakkümü, kimi zaman tahribatı ve mekânı şekillendirmesi, kronotop kuramının özelliklerinden biridir. Uzun kendisine hakim olan ve onu etkileyen zamanın emri altına girer. Böyle durumlarda içinde bulunulan zaman birey ya da toplum için yeniden doğuş, dirilme veya çöküş gibi değişimleri beraberinde getirir. Mekân ise zamanın değiştirme kuvvetine direnemez. *Sahnenin Dışındakiler*'de karşımıza çıkan İstanbul bu yönde okunabilir. Ek olarak Bahtin' in kronotop ile ilgili belirttiği "geçişkenlik" özelliği doğrultusunda, Tanpınar'ın romanlarındaki İstanbul kronotopunun eşik kronotopu ile bağlantılı hatta kimi zaman yer değiştirmiş olabileceği ifade edilmelidir. Zira yıkılmış kadim imparatorluğun başkenti/payitahtı konumunda bulunan İstanbul tam anlamıyla bir eşiktir. Sokaklarında ve insanların korku ve endişe hâkimdir. Geçmişin kötü anıları ile beraber geleceğin belirsizliği şehri bir ayırda bırakmıştır.

Huzur'da Mümtaz, mekânın yani şehrin değişimine dikkatini yoğunlaştırırken "insan zihninin" değişimini görmezden gelmez:

"Evi döşerlerken Mümtaz İstanbul'a bir zaman ne kadar çok ecnebi eşyası geldiğini anladı. Hemen her koltukçu dükkânında her nevi üslûptan mobilya vardı. Mümtaz Nuran'la onların arasında dolaşırken İstanbul'da değişen zevk ve hayat standartlarını düşünüyordu.

"Hiç şüphesiz kafamız da böyledir.""(Tanpınar 2009: 213)

Zamanda veya uzamda meydana gelen herhangi bir değişim, insandan bağımsız olamaz. Bütün değişimlerin ortak noktası insandır hatta değişim onun için vardır denilebilir. Savaşlar, göçler ve toplumsal hareketlerin sonucunda şehirde oluşan çoğulcu ortam, fikirleri de etkilemiş, aynı zamanda onları beslemiştir. Mümtaz'ın bahsettiği "değişen zevk ve hayat standartları" eşyanın etrafında kalmayıp zihinlere de tesir etmiştir. Özetle bu alıntıda, kronotopun dolaylı yoldan düşünsel boyuta etkisi de görülebilir.

2.2.1.1.1. Boğaziçi ve Çevresi

Sahnenin Dışındakiler'de eski İstanbulluların toplanma, eğlence ve balık tutma hobilerinin merkezi olan Boğaziçi, romanın karamsar havasına bürünmüştür. Boğaz çevresi, iskeleler, yalılar ve Kandilli gibi mekânlar işgal kuvvetlerinin baskın gücü ve İstanbul halkının çaresizliği etrafında verilir. İlerleyen yıllarda *Huzur*'da Mümtaz'ın deniz ve ışıkların sudaki renkli yansımalarını izleyerek mest olduğu Boğaz vapuru seferleri ve saatleri, Cemal için iç karartıcı gözlem ve tespitlerle doludur:

"Boğaz vapuru tıklım tıklımdı. Fakat bu, tabii günlerin o yekpare kalabalığı değildi. Sanki keder ve kinle karışık mütearrız bir sevinç ve şımarıklık insanları ikiye ayırmıştı.[...] Halkımız yarınsız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında taşıyor gibiydi. Bu ıstırap, büyüklerde olduğu kadar çocuk yüzlerinde de açıkça okunuyordu" (Tanpınar 2017: 151). Cemal'in İstanbul'a ve Müslüman Türk halkına bakışından çıkardığı izlenim yalnızca geleceğin endişe ve kaygılarıdır. Bir yığın savaş sonrası yenilen devletin ardından, savaşlardan yorgun halkın ümitsizliği yüzlerinden okunmaktadır. Bazıları ise ne yapacağını bilmez halde "mütearrız" yani saldırgan bir şekilde hayatını umursamaz tavırlarla devam ettirmektedir.

Halkın yüzündeki endişe ve korkunun karşısında, işgal devletleri askerlerinin tavırlarında "baskın güç olmanın" verdiği tüm ezici davranışlar hissedilir. Cemal, Kandilli'yi işgal eden Fransızlar'ın ciddi tutumlarını gördüğünde şaşırır, hatta savaşın maddi anlamda yaşanmadığı bu silahsız şehirde askerlerin gereksiz ciddiyetini "gülünç" bulur (Tanpınar 2017: 155). Özetle Cemal ne olursa olsun "kendi İstanbul'unu" diğerlerinden kıskanmakta ve içten içe kahrolmaktadır. Hayatı boyunca benimsediği ve

yaşamıyla özdeşleştirdiği bu mekânın içinde bulunduğu durumu kolay bir şekilde hazmedemez.

İstanbul'da yaşanan tüm bu hadiselerin yanında; Anadoludaki direnişe destek olan ve düşman hattının ortasında bulunmasına rağmen vatan için silah toplayıp savaş mevzilerine gönderen halktan kimseler de vardır. Şehir sakinleri de aynı zamanda kendilerini korumak için gizliden gizliye silahlanmışlardır:

"-Bari silah var mı?

-Şehir için tabî var. Boğaz'da herkes aşağı yukarı silâhlıdır. İşgal ordular silâh toplamaya epeyce çalıştılar. Her gece birkaç kahve basılıyor, yollar tutularak gelen geçenin üstü aranıyor ama para etmiyor. Zaten lüzum da görmüyorlar. Asıl mücadele öbür tarafta, Anadolu'da oluyor" (Tanpınar 2017: 160). Boğaz'ın ve Boğaz halkının o eski şen şakrak günlerinden eser kalmamış, tüm kıyılarında sessiz de olsa direniş bilinci, gelecek korkusu ve kaybedilmişlik duygusu sezilmeye başlanmıştır. Artık denizin iki yakası zamanın getirdiği şartlar çerçevesinde bambaşka bir kimliğe bürünmüştür.

Murat Koç, *Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti* adlı eserinde "Boğaziçi, en genel anlamda Karadeniz ve Marmara Denizi'ni birleştiren su yoludur" (Koç 2005: 13) diyerek Boğaziçi'nin coğrafi konumunu belirtir. Boğaziçi tarihte Yunanca'da "Bosporos", Osmanlı Devleti'nde ise "Halic-i Bahr-i Rûm, Halic-i Bahr-i Siyah, İskender Boğazı, Konstantiniye Boğazı" şeklinde farklı isimlerle anılmıştır. Bizans İmparatorluğu'nda bugünkü Boğaziçi'ne imajını veren hemen hemen hiçbir adım atılmamıştır. Boğaziçi'nin, Koç'un deyimiyle "edebiyat kitaplarında okuduğumuz ve nostaljisini duyduğumuz" çehresi 16. yüzyıldan başlayarak bilhassa 18. ve 19. yüzyılların ürünüdür (Koç 2005: 15-23). Kısaca Boğaziçi ve ona ait gelenekler, bütünüyle Türk-İslam üslup ve zevkinin bir sonucudur. Yahya Kemal ve Abdulhak Şinasi Hisar gibi şahsiyetlerin belirttiği gibi Boğaz yalıları geleneksel Türk mimarîsinin en güzel örnekleridir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Boğaziçi'nin bu Türk-İslam kimliği ile ilgili bir ayrıntı yer almaktadır.

Cemal Milli Mücadeleye destek amaçlı İhsan'ın yönlendirmeleriyle muhbir görevi üstlenip önemli kişilerle görüşerek onlara mühim haberler ulaştırır. Tevfik Bey

de bu şahıslardan biridir. Tevfik Bey dışarıdan Boğaz'da ikametine devam eden ve ticari faaliyetlerle uğraşan biridir. Ancak gerçekte Milli Mücadeleyi destekler ve çeşitli yardımlarda bulunur. Cemal'in romanda, Tevfik Bey'in evinde kaldığı ve birlikte Boğaz'da sandalla gezintiye çıktıkları esnada önemli bir olay gerçekleşir. İşgal kuvvetlerinin kendilerinden emin tavrı ve bu sebeple Rum halkının şımarıklığı Boğaz'da da hissedilmektedir. Birkaç yüzyıldır Türk gelenekleri ve musikîsinin adresi olan Boğaz, Rum halkının kitara ve mandolin sesleri ile yankılanır. Bu sırada Tevfik Bey, duruma iyice sinirlenerek kısmen mübalağalı da olsa öyle bir gazel okur ki tüm Boğaz'da bu gazel ve onun sesi duyulur:

"O anda, bütün Boğaz tepelerinin, Tevfik Bey'in okuduğu gazeli birbirine gönderdiği muhakkaktı" (Tanpınar 2017: 169). İşte bu hadise yüzyıllardır Türk-İstanbul'a ait olan Boğaz'ın ve onda yankılanan Türk musikî kültürünün işgal esnasında dahi olsa farklı bir kuvvete emanet edilemeyeceğini açıkça sergiler. Kısacası İstanbullular bu durumu kabullenemez de denilebilir.

Boğaziçi ve çevresi; *Huzur*'da ise coğrafî özelliklerinden kaynaklanan doğal güzelliklerinin yanında, iki sevgilinin birbirlerine duyduğu aşkın ve sanat sevgisinin de yansıtıldığı mekândır. Nuran, Mümtaz'ın ona olan muhabbetinden dolayı "idealize edilmiş, rüya kadın" dır. Dört bölümden oluşan *Huzur*'da; "Nuran" bölümü, kendine has şiirsel atmosferi ve estetize edilmiş tüm unsurlarıyla romanın en pozitif bölümüdür diyebiliriz. Berna Moran bu bölüm için:

"Mümtaz'ın ruh haliyle ilgili üç tema var: Aşk, doğa ve sanat. Bu üçü birbirine sıkıca örülmüştür, çünkü aşk, Mümtaz için, doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleşen, daha doğrusu onları kat kat artıran bir şeydir" (Moran 2018: 278) der.

Edebiyat bölümünde asistan ve şiire meraklı duygusal bir karakter olan Mümtaz, aşkı sadece maddi hislerle yaşamaz. Onun ruh dünyasında aşkı besleyen ve zenginleştiren birtakım öğeler vardır. Doğa ve sanat onun Nuran'a duyduğu aşkla bütünleşmiş, ayrılmaz parçaları haline gelmişlerdir. Musikî ve mimari gibi güzel sanatlar bu üç ayaklı bütünlüğün sanat kolunu desteklerken doğa ve tabiat kolunu ise romanın genelinde Boğaziçi oluşturmaktadır.

Nuran'la tanışıp, görüşmeye başladıklarından itibaren Mümtaz bambaşka bir ruh haline bürünmüştür. İç dünyasında edindiği tüm tecrübe ve değerleri ona atfeder, onu adeta hayatının kaynağı olarak belirlemektedir. "Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleri, eski masallar, okuduğu kitaplar, gezdiği yol, konuştuğu ahbab, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri, hep Nuran'dan gelen şeylerdi" (Tanpınar 2009: 131).

Mümtaz'ın hayatının ve şahsiyetinin tüm maddi ve manevi öğeleri Nuran'la bütünleşirken, muhabbetlerinin mekânı ise Boğaziçi olmaktadır. Aşklarını ve romanda hemen hemen tüm güzellikleri okuduğumuz en masalsı bölüm olan "Nuran'da", Boğaz köylerini ve semtlerini gezerler, bir dönem yalıda kalırlar, balık tutarlar ve tüm bunları yaparken sanat ve musikîden bahsetmeyi ihmal etmezler. Hatta gezilerinin bir bölümünde Boğaz'da keşfettikleri çeşitli yerlere beste adları takmışlardır.

"Bir başka gece Çengelköyü'nden Kandilli'ye dönerken, Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını verdiler. O kadar içinden aydınlık bir âlemdi ki, ancak Nühüft'ün uzlet yüzlü uyanışların kamaştırdığı koyu zümrüt aynasında eşi aranabilirdi. Böylece Boğaz'ın seçtikleri her yerine bir ad veriyorlar, hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikîmiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittike büyüyordu" (Tanpınar 2009: 167).

Musikînin ve boğazın güzelliği birlikte anlam kazanıp, Mümtaz'ın zihninde ses ve hayalden oluşan bir mekân tahayyülüne sebep olmuştur. Bu fikir Tanpınar açısından yeni değildir. *Beş Şehir* adlı eserinin "İstanbul" bölümünde, Tanpınar'ın musikîye olan ilgisinde önemli bir etkisi olan Dede Efendi'nin bestelerinde, Boğaz'ın ve İstanbul'un mühim bir yeri olduğunu ifade eder. Onun eserlerinde "İstanbul'un peyzajı ve Boğaziçi'nin hissesi" vardır diyerek İstanbul ve Boğaziçi'nin eski Türk musikîsi üzerindeki sanatçılara ilham veren konumunu hatırlatır (Tanpınar 2011: 200-201).

Kimi zaman ise Boğaz' ın ışıklı ve gölgeli hayal oyunları Mümtaz tarafından Nuran'ın süsü olarak algılanır. "Bütün ufak İstanbul ufku hüznünlü tül gölgeleri ve yavaş yavaş akşamı benimsemiş denizle genç kadının başına bir nevi sihirli fon olmuştu!" (Tanpınar 2009: 173).

Tanpınar'ın kurgusal bir planla Mümtaz-Nuran aşkını başka bir mekâna değil de denize, Boğaziçine ve Boğaz köylerine atfetmesi elbette tesadüf değildir. İstanbul'un adeta süsü ve incisi olan Boğaz, hem yeşilliği hem de deniziyle huzurun adresidir. Ayrıca Ramazan Korkmaz'ın "Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır" (Korkmaz 2017: 21) şeklinde ifade ettiği üzere deniz ve Boğaz, insanda manevi tatmin ve sonsuzluk duygularını canlandırır.

Nuran bölümünde boğazda geçen ve ikili arasındaki uyumun kusursuz olduğu sahneler aynı zamanda tabiatın insan ruhuna kattığı olumlu etkiyi de açıkça gözler önüne serer. Burada deniz, ışık, gölge, yansımalar, ses ve musiki; sevgili yani Nuran'la bütünleşmiş, "bir" olmuştur.

Tabiatla bu derece bütünleşmiş bir aşkın bitişinin başlangıcı da tabiatla kendine ait birtakım işaretler bırakır. Mayıs yani bahar aylarının en güzelinde başlayan muhabbet, şairler tarafından hüznü ayı olarak nitelenen eylülün gelmesiyle çeşitli engellerle karşılaşır. Ayrılığı doğrudan değil kademe kademe işleyen yazar, bu aşkın aldığı hasarları yine yaz boyunca huzurla yaşanıp tasvir edildiği mekânda; Boğazda gösterir:

"Üsküdar önlerinde gece sınımsız idi. Bu artık ne yazın ne de eylül ayının her şeyi, bütün kudretleri dışarıda gülen bir çiçek gibi açık gecelerindendi. Birkaç günlük yağmur, vapurun önünden geçtiği yalılarla, denizle, bir gün evveline kadar süren yaz eğlencelerinin, o parlak, tembel ve sedef uğultulu saatlerin arasında aşılmaz bir perde germiştir. Nuran bile bu perdenin arkasındaydı ve bu uzaklığın verdiği bir acılıkla, çıldırtıcı bir imkânsızlığın içinden gibi kendisine bakıyordu. Her şey orada, bu perdenin

arkasında idi. Bütün ömrü, sevdiği, inandığı şeyler, masallar, şarkılar, sevişme saatleri, çılgın gülüşler ve düşünce birleşmeleri, hattâ kendisi, Mümtaz bile oradaydı"(Tanpınar 2009: 233).

Eylülün dolayısıyla yağmurun ve sonbaharın gelmesiyle; saadet ve eğlence dolu yaz geceleri artık yazarın ifadesiyle "bir perdenin ardında" kalmıştır. Bu perde başlangıçta tabiatta gözlenen bir sınırı ifade etse de Mümtaz ve Nuran'ın arasındaki anlaşmazlıklar ve engellerin de habercisidir.

2.2.1.1.2. Beyoğlu-Taksim Civarı

Boğazın çevresinde konumlanmasına karşın, Mümtaz ve Nuran'ın gezdikleri Boğaz kıyılarına kısmen uzakta olan Beyoğlu, *Huzur'* da olumsuzlukların sıralandığı bir mekân olarak nitelenir. Önceleri Mümtaz Emirgan'da, Nuran ise Kandilli'de ikamet etmektedir. Mümtaz Taksim'den bir apartman dairesi kiralar Nuran ise Kandilli'den Beyoğlu'na taşınır. Ancak bu taşınma sonrası Nuran artık Mümtaz'a vakit ayıramaz, bambaşka bir dünyaya adım atar.

"Fakat bu sefer genç kadının hayatına büsbütün başka engeller girdi. Beyoğlu'na taşınmakla Nuran eski mektep arkadaşlarının, oldukça kalabalık bir aile muhitinin, Yaşar'ın bitmez tükenmez dostlarının, Fahir'in hısımları ve akrabasının ve nihayet Adile'nin ve ahbablarının arasına düşmüş oluyordu" (Tanpınar 2009: 305). Mekân değişikliğinin yanı sıra Adile Hanım ve Yaşar faktörü Nuran'ı Mümtaz'dan ayıran temel etkenlerdir. Yaşar'ın kıskançlıkları ile hâlihazırda Mümtaz-Nuran aşkından rahatsız olan Adile Hanım harekete geçer ve Nuran'ı çeşitli davet ve balolara götürür. Bu davetlerde Nuran'a Suat'ın eşlik etmesi ise Mümtaz'ın kıskançlıklarının had safaya çıkmasına yol açar. Tüm bunlara ek olarak Nuran'ın kızı Fatma'nın hastalığı da Nuran'ı Mümtaz'dan uzaklaştıran sebeplerden biridir.

Sahnenin Dışındakiler romanının birinci kısmında, Cemal ve ailesinin komşusu olan Süleyman Bey; eşi ve kızı Sabiha ile, birtakım sorunları olsa da, düzenli bir aile hayatı yaşamaktadır. Ancak ikinci kısımda Cemal'in Sabiha'yı ararken karşısına çıkan

Süleyman Bey'in hâli içler acısıdır. Cemal onu bulduğunda metresinin ortada bıraktığı, güçlkle nefes alan ve içki içmekten harap olmuş bir Süleyman Bey'le karşılaşılır. Cemal onu yaşadığı apartmana götürür ve iyileşmesi için bir de doktor çağırır. Süleyman Bey Beyoğlu'nda, farklı milletlerden oluşan sakinleri olan bir apartmanda yaşamaktadır. Bu apartmanda Cemal'in gözünden çarpık ilişkiler, metresler ve bunlar gibi birtakım gayriahlâkî manzaralar çizilir (Tanpınar 2017: 257). Savaşla birlikte Cemal'in çocukluğunda anlatılan geleneksel Türk mahalleleri gitmiş, yerine insanların muhtemelen "kaçış" ve "boşvermişlik" psikolojisi ile birlikte çarpık ilişkiler yaşadığı apartman daireleri ve otel odaları gelmiştir. Beyoğlu ve Beyoğlu'ndaki bu apartman, işte bu gayriahlâkî ilişkilerin Süleyman Bey çerçevesinde anlatıldığı, devrin ahlâki değerlerinin uğradığı yozlaşmanın aktarıldığı mekândır.

Göçler; savaşların doğal ve zorunlu sonuçları, toplumu doğrudan etkileyen sosyolojik olgulardır. Göçlerle yeni ve farklı kültürden gelen insanlar, geldikleri toplumu adeta merkezden sınırlara doğru yayılan bir dalga gibi değiştirirler. 19. yüzyılın siyasi çalkantılarının ardından durumun 20. yüzyılda da devam etmesi, İstanbul'un yoğun göç almasına sebep olmuştur. Bu durum *Sahnenin Dışındakiler*'de şu şekilde ifade edilir:

"-İstanbul'da çok Beyaz Rus var. Gelir gelmez şehrin hayatına girdiler. Daha sen Beyoğlu'nu iyi görmedin, çok şeyi değiştirdiler. Bir taraftan portosunu koklaya koklaya içiyor, bir taraftan konuşuyordu.

-Adım başında lokanta, bar, küçük eğlence yeri... Hele kadınları, bize çok şey aşılacak gibi görünüyor. Şimdiden hanımlarımızın kıyafeti değişti. Gördüğün o tepeden sıkma başlar onlardan geçti. Artık peçe kalktı diyebiliriz. Düzgün zevki de yine onlardan geçti. Kadınlarımızın artık çalıştığını biliyor musun? İlk önce, harbin sonuna doğru fakir kadınlar çöpçü oldular. Yani umumî hizmete girdiler. Sonra okur yazarlar postahaneye filân alındı. Şimdi epeyce memur kadın var" (Tanpınar 2017: 185).

Göçler tarih boyunca etkileşimin kaynağı olmakla birlikte İstanbul'u da peyder pey değiştirmiştir. Tanpınar *Beş Şehir*' in "İstanbul" bölümünde şehir hakkında gerçek hayatta edindiği izlenimlerini anlatırken, "Nedense bu Beyaz Rus muhacirlerinin

İstanbul hayatındaki tesirlerinden hiç bahsedilmedi. Halbuki Tanzimat'ın başında Fransız ve bilhassa İtalyan tesiri ne ise –Fransız tesiri Büyük İhtilâl'in neticesi olan akında başlar- bu Beyaz Rusların tesiri de odur. Kadın kıyafetinden, lokanta ve bardan plajlara kadar birçok modayı onlar getirdiler" (Tanpınar 2011: 175) cümleleriyle İstanbul'un çehresini ve kültürünü değiştiren bu sosyolojik olgunun, yeterince bahsedilmediğini ifade eder. Bu sebeple *Sahnenin Dışındakiler'* den alıntılanan bölüm, romanın içerisine bilinçli bir şekilde yerleştirilmiştir yorumu yapılabilir.

Beyoğlu yukarıda belirtildiği gibi farklı milletlerden aldığı göçler sonrasında İstanbul'un en kozmopolit semtlerinden biri olmuştur. Sokaklarında her milletten insana rastlanılmasının yanında Beyoğlu, mimari açıdan da Avrupâî bir üslupla inşa edilmiştir. Tanpınar *Beş Şehir'*de Beyoğlu için "hamlesi yarıda kalmış Paris taklidi" diyerek bu durumu vurgular (Tanpınar 2011: 120). Hem içinde yaşayan halk kitlesi hem de mimari özellikleri sebebiyle Beyoğlu, İstanbul'un bir semtini değil, bir Avrupa şehrini andırır.

Savaştan çıkıp savaşa giren bir milletin başkenti olan İstanbul'da Beyoğlu, o dönem için belki de eğlencenin olduğu tek semttir. Ayrıca eserde vurgulanan "kadının değişimi" beyaz Rus muhacirlerinin İstanbul'a yerleşmesinin bir diğer önemli sonucudur. O döneme kadar örtünmenin dahi katı kurallarla belirlendiği toplum artık farklı türden örtünmeleri de tolere etmiş, çalışmayan ve dolayısıyla sosyal hayatta varlığını göremediğimiz kadınlar üretime katkıda bulunmaya başlamışlardır. Tüm bu değişim ve dönüşümler, göçler sayesinde Osmanlı Devleti'nin kapalı toplum yapısından "farklı fikirlere açık" bir anlayışa sahip olmasına neden olmuştur.

2.2.1.1.3. Tarihi Yarımada-Suriçi

Sahnenin Dışındakiler; Cemal'in uzun bir sürenin ardından(6 yıl) İstanbul'a Tıbbiye eğitimi için dönmesi ile başlar. Cemal'in çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının hatırası olan İstanbul; harbin, işgalin ve düşman kuvvetlerinin etkisiyle hayli değişmiş, bambaşka bir çehreye bürünmüştür:

"Limanın ışıkları içinde tehdit edici kütlelerini seyrettiğimiz yabancı harp gemileri, vapurumuzun kontrolü esnasında yolculara yapılan sert muamele ve yağmur,

bütün hayatı, insanın sınırlarını iyiden iyiye bozmuştu. Otele gittiğim zaman hatta bir şeyler yemeyi bile aklıma getirmeden soyunup yattım. Bu yağmurlu geceyi, kendi ışıkları içinde bir yumruk sertliğiyle bekleyen bu zırhlılar işgal altındaki şehrin hayatını anlatmaya kâfiydi" (Tanpınar 2017: 10).

Cemal'in şehre ilk girişinde dahi tecrübe ettiği değişim, psikolojisini de etkilemiş, moralini bozmuştur. Şehri kuşatan işgal kuvvetleri limanlarda ve yaptıkları kontrollerde baskıcı bir tutum izleyerek İstanbul halkına güçlerini kanıtlamaya çalışırlar. Bu mesaj aslında İstanbul halkına "şehir bizimdir" demektir. Cemal'in çocukluğunun İstanbul'u, zihninde bu karamsar tabloyla yer değiştirir.

Henüz romanın girişinden anlaşılan "işgal İstanbul'u" tablosu elbette ilerleyen zamanlarda da değişmez. Cemal, İstanbul'un "sembolik" değerleri olan Babıali, Vezneciler ve Aksaray gibi semtleri dolaşırken bu şehre bir kat daha yabancılaşır. Yüzyıllardır meydan ve sokaklarında Türk askerleri görülen ve Yahya Kemal'in deyişiyle her yönüyle "Türk İstanbul" olarak anılan şehirde asıl sahipleri yenik, yabancılar ise baskın güç halindedir:

"Daha Babıali yokuşunda, süngü takmış bir Fransız kıt'asının, başlarında mahut *Marsillaise*, muntazam bir yürüyüşle yukarıya doğru çıktığını gördüm. [...] Bunlar haddizatında belki güzel şeylerdi. Fakat benim İstanbul'umda ne işleri vardı? Biz harbe girmekle hata ettikse, onlar bu muameleyi yaparak bu hatayı devam ettirmeli miydiler? [...] Kafam bu suallerle dolu, Fransız kıt'asının arkasından yavaş yavaş yürüdüm. Ve onların Aksaray'a doğru kıvrıldığını görünce ben de rahatça yoluma devam ettim. Fakat daha Vezneciler'de karşıma bir İskoçya kıt'ası çıktı. Bunların başında muzıkları yoktu ve adetçe daha azdılar" (Tanpınar 2017: 13).

Cemal için tanıdık, bildik semtlerde düşman askerleri görmek, "benim İstanbul'um" dediği şehirde bunlara şahit olmak, yıpratıcıdır. Bu sahnelerde savaşın ve yıkıcı sonuçlarının ferde ve yaşanılan mekâna etkisi açıkça görülür. Zaman, Türk milleti ve bilhassa burada İstanbul halkı için boyun eğmeyi, itaat etmeyi gerektirir. Mekân ise zamanın boyunduruğuna çoktan girmiş, başkalaşmıştır. Böylece alıntılanan metinde İstanbul kronotopu hem duygu değeri olarak hem de tarihsel bir olgu olarak savaşı,

işgali ve ezilen halkı temsil eder. Nitekim Cemal şehirdeki yabancılar için "Fakat şimdi Bayezıt Camii'yle, Şehzadebaşı Camii'nin arasında, yüzlerinden keder akan bu halkın arasında sadece ıstırap veriyorlardı" (Tanpınar 2017: 13) diyerek bu durumu ifade eder.

Huzur'da savaşın mekâna ve insana etkisi *Sahnenin Dışındakiler*'de olduğu gibi doğrudan değil dolaylı bir şekilde gerçekleşir. Çünkü millet, romanın geçtiği zaman itibarıyla (1939) bir savaşın içinde değil ancak çok önemli bir savaşın "eşiğindedirler". Bu savaş II. Dünya Savaşı'dır ve romanda henüz savaşın başlayıp başlamayacağı veya Türkiye'nin savaşa katılıp katılmayacağı net değildir. Ancak roman boyunca savaşın gölgesi ve gerilimi kendisini yer yer hissettirir:

"Bu birkaç saatlik gezinti, fırtınalı ve karlı gecede burnunu bir lahza kapıdan çıkarmak gibi, ona bir yığın şeyi birden öğretmişti. Daha Bayezıt'ta bir askerî kıtanın geçişi yüzünden tramvay durmuştu. Mümtaz bunu fırsat bilmiş, yolun gerisini yayan yürümek için tramvaydan inmişti" (Tanpınar 2009: 42).

Askerî kıtanın geçişi şehirde bir askerî hareketlilik dolayısıyla bir savaşa hazırlanma izlenimi verir. Kıtanın geçtiği mekân yani Beyazıt Meydanı ise önemlidir. Hasan Taşçı *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan* adlı eserinde, meydanları ve meydanların toplumlar üzerindeki etkisini örneklerle açıklar. Meydan, şehrin içinde bulunan yalnızca kentsel bir saha değil, insanların toplanma ve toplu hareket etme gibi isteklerini karşıladıkları kimi zaman simgesel alanlardır. Meydan bir milletin kültürüne belki fark edilemeyecek kadar çok tesir eder. Halk ağzında da "meydan dayağına çekmek, meydan okumak ve meydan vermemek" gibi deyimler kullanılır (Taşçı 2014: 102). Beyazıt Meydanı ise Fatih Sultan Mehmet zamanında yapılan Eski Saray'dan o güne, Darülfünun'un inşası(ilk üniversite) ve Osmanlı Devleti'nde siyasi suçluların orada asılmasına kadar kültürel ve tarihsel alt yapısıyla İstanbul'un sembol mekânlarından biri olmuştur. Beyazıt Camii'nin meydanın merkezinde yer alması da yine meydanın geleneksel Türk mahallerine benzer şekilde camii odaklı genişlemesine neden olmuştur (Taşçı 2014: 223). Mümtaz'ın askerî hareketlilik sebebiyle tramvaydan indiği yer herhangi bir yer değil zaman-uzamın tarihsel bir kimlikle birleştiği bu mekândır. Nitekim Ayşe Demir bu türden meydanlar ve sokaklarla ilgili şu tespitlerde bulunur:

"Meydanlar, caddeler ve sokaklar çok farklı ve kalabalık insan topluluklarını bir sahne içerisinde barındırabilme imkânları bakımından önemli mekânlardır. Buralar kahramanların şahsi tarihleri kadar, ait oldukları toplumun ve milletin kaderlerinde önemli değişikliklerin meydana gelmesine de uygun mekânlardır. [...] Bir mekânın tarihe mal olması, zamanın o mekân içerisinde donması, kalıplaşması demektir" (Demir 2009: 411-412).

Huzur'da ayrılığın verdiği huzursuzluk ve İhsan'ın hastalığı Mümtaz'ı iyiden iyiye yıpratmışken bunlara ek olarak Mümtaz'ı bekleyen bir felâket daha vardır; savaşın başlangıcı. Ancak Mümtaz, Eminönü'nde İclal ve Muazzez'in yanından ayrıldıktan sonra şehrin kalabalığında kendini düşünürken ayrılığı yavaş yavaş kabul ettiğini fark eder. Büyüklerin söylediği "oldu ile bittiye çare yoktur" sözünü hatırlar. Bu kabulleniş Mümtaz'da, savaşa dahi boyun eğmeye kadar varır:

"Harp olacaktı. Karaborsanın hazırlandığını gözleriyle görmüştü. Fakat ona da o kadar müteessir değildi; hiç olmazsa isyan hissi duymuyordu. "Mademki bir zaruret hâline geldi. Mademki bu hâllerin başka türlü içinden çıkılmaz!" ne diye telâş etmeliydi! Bu harp düşüncesinin arasından tekrar etrafına bakındı. Bu çarşı, altı ay sonra bu vaziyetini muhafaza edebilecek miydi? Bu dükkânlarda bu bolluk elbette devam etmeyecekti. Kumaş, kadın eşyası, fayans takımları, gündelik öteberi dolu vitrinleri şüphe ile seyretti. Otomobiller insanların arasından âdeta onları birbirinden ayırarak, iterek geçiyorlardı" (Tanpınar 2009: 338)

Mümtaz'ın ayrılık sonrası bu duruma alışma ve kabulleniş evresi savaşa da yansımıştır. Artık birey olarak kendi aciziyetinin farkında ve değiştiremeyeceği şeylere üzülmeğe vazgeçmiştir. Savaşın gölgesinde insanların yokluğa ve fakirliğe hazırlandığı manzara onu endişelendirir. İstanbul'un şimdiki hali ile harp durumundaki halini hayal eder. Bu sahneler dönemin İstanbul'unu vermesi bakımından önemlidir.

İlerleyen zamanlarda toplum, savaş ve seferberlik gerçeğiyle yüzleşir. "Gelirken Sirkeci'de garın etrafında daha elbiselerini giymemiş yeni silâh altına alınanları görmüştü. Yanlarında küçük nişanlılar, çocuklarını ellerinden tutmuş kadınlar, ağlaya ağlaya gidiyorlardı" (Tanpınar 2009: 344). Savaşın kaçınılmaz sonucu artık İstanbul'un

semtlerinde gözlemlenmekte, İstanbul halkı için yeni bir dramı başlamakta. II. Dünya Savaşı'nın tehtidi İstanbul'un üzerine kara bir bulut gibi çökmüştür.

Tanpınar'ın romanlarında sıklıkla şehrin tarihsel ve kültürel arka planının görülebildiği bölümler yer alır. Bu bölümlerde İstanbul'un yüzyıllardır bir ticaret merkezi konumunda olması sebebiyle, çarşı ve pazarlarında rastgelinebilecek ürünlerle ve yine kadim şehrin daima değişmekte olan moda anlayışıyla karşılaşılır. Tanpınar aslında romanında bu kültür malzemelerini kullanmadan önce *Beş Şehir*'de "Kapitülasyonların ardına kadar açtığı gümrüklere rağmen imparatorluk bu çarşıların sayesinde ayakta duruyordu. Büyük çarşı ve Bedesten bu faaliyetin toplandığı hazne idi. [...] Bu çarşılarda çok değişik kıyafetlerinin aralarındaki mezhep, dil, ırk hattâ kıt'a ayrılıklarını ilk bakışta kavranacak hale getirdiği rengârenk bir insan kalabalığı akardı. Bütün eski şark bu sokaklarda idi" (Tanpınar 2011: 123) cümleleriyle bu dikkatlerini açıklar. Bulunduğu coğrafi konum nedeniyle "Şarkın merkezi" sayılabilecek İstanbul, zamanın eşya üzerindeki etkisi ve eşyanın değişimini mekân bağlamında görebileceğimiz nadir yerlerden biridir. Nitekim *Huzur*'da bu durumun örneklerine rastlanır:

"Halbuki Bitpazarı ile Bedesten'de, dikkati açık olursa, daima şaşırtıcı bir şey bulunurdu. Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yanaşmayan iki ucu birleşirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe veya artığı...Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına, nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski ananelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski İstanbul, gizli Anadolu, hattâ mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemler, süsler, hulâsa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzelinin boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı" (Tanpınar 2009: 42).

Mümtaz mekâna sıradan değil, irdeleyen ve araştıran bir gözle bakar. Bitpazarı ve Bedesten'e odaklandığında ise farklı zamanların modasına ait satılık eşyalardan ziyade, orada zamanın ruhunun nasıl bir değişime uğradığını gözlemler. Bitpazarı ve Bedesten, şimdiki zamanın yanında mâziyi kendinde barındırarak, Mümtaz'a tarihi de derinden hissettirir. Sahafklar ve Mısırçarşısı da kültürel işlev bakımından Bitpazarı ve Bedesten ile benzer vasıflar taşır:

"Sahafklarıçı tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı'ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir dükkân, eski zengin şarkın, kökü kimbilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hulâsası, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinden o kadar hırsla koşulan, okyanuslar aşılın baharlarını teşhir ediyordu" (Tanpınar 2009: 46).

Bu mekânlar, tarihin ve coğrafyanın yani zaman ve uzamın kesiştiği, bu sebeple buldukları şehre yeni ve farklı bir kimlik kazandıran mekânlardır. Bahtin'in kronotop kuramında işaret ettiği etkileşim kavramı, bu mekânların adeta varoluş nedenleridir. Etkileşim ise her zaman diyalogu, çoğulculuğu ve çoksesliliği meydana getirmiştir. İstanbul'un, çeşitli milletlerden gelip yerleşen kültürel unsurları ve geçmişin hemen hemen tüm dönemlerine ait eşyalarıyla birlikte oluşan bu yeni hüviyeti; Sarah Dillon'un işaret ettiği gibi "palimpsest bir şehir okuma"⁴ metoduyla incelenebilir.

Sahnenin Dışındakiler romanında, İstanbul'da devrin sosyal yaşamına örnek temsil eden mekânlardan biri kahvelerdir. Turgay Anar'ın "Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri" adlı doktora tezinde bir edebiyat mahfili olarak incelenen kahveler, tarihi süreçte gelişen işlevleriyle beraber anlatılır. İstanbul'da önceleri edebiyat, sınırlı sayıda edebî şahsiyetin ve devrin ileri gelenlerinin iletişim kurmaları sonucu icra edilen bir sanat dalıdır. Dolayısıyla toplanma mekânları konak ve köşklere ibaret olmaktadır. Ancak her alanda olduğu gibi değişim rüzgarı edebiyat çevrelerine de yansımış, edebî faaliyetler konak ve köşklere kahvelere uzanmıştır. Anar, edebiyat mahfillerindeki bu değişimi ekonomik sebeplere dayandırırken bu gelişme aynı zamanda edebiyatın

⁴ "Palimpsest" okuma metodu için bkz: Sarah Dillon, *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.

toplumun geniş kesimlere uzanması demektir. Edebiyat artık kahvelere yani halka ulaşmıştır. Cemal de Anadolu'dayken adını duyduğu ve İstanbul'a döndüğünde uğradığı bu türden bir kahveyi şöyle anlatır:

"Bu kahveden "M..." deyken bana bahsetmişlerdi. Yazın Darülfünun talebeleri sık sık buraya gelirlermiş. Bazen de Yahya Kemal'in uğradığı olurmuş. Nitekim kahve benim yaşımıdaki gençlerle doluydu. Öbek öbek oturmuşlar, bir kısmı münakaşa ediyor, bir kısmı tavla, domino oynuyorlardı" (Tanpınar 2017: 184). Yahya Kemal gibi önemli şahsiyetlerin gelerek konuşmalar yaptığı kahveler, üniversite öğrencilerinin de sıkça ziyaret ettiği mekânlardandır. Bu kahvelerde dönemin şartları gereğince gündelik, toplumsal konuşmaların dışında siyasi toplantılar ve faaliyetler de gerçekleşmektedir. Anadolu'daki Milli Mücadele'ye lojistik destek sağlamak amacıyla toplantılar düzenlenmektedir. Özetle devrin gençlerinin sosyalleşme mekânları olan kahveler dönemin gerektirdiklerine karşı gelememiş *Sahnenin Dışındakiler* romanında siyasi bir kimliğe de bürünmüşlerdir.

Bir şehrin yapısal bütünlüğünü oluşturan en küçük birimlerden olan mahalle ile *Sahnenin Dışındakiler*'de genellikle olumlu bir işlevde karşılaşılır. Romanın birinci bölümünde Cemal'in çocukluk yılları mahallesinde saadet, dayanışma ve aidiyet duyguları içerisinde geçer. Bireyin önce ailesine daha sonra sosyalleşerek bulunduğu topluma bağlanması için en önemli mekânlardan biri de yaşadığı mahalledir. Tanpınar (Tanpınar 2011: 127) *Beş Şehir*'de, "eski İstanbul mahallerinde dolaşp da onun tılsımlı kuyusuna düşmemek imkansızdı" diyerek "mahalle" kavramının zihninde adeta masalsı bir yer kapladığını ifade eder. Cemal'in mahallesine baktığımızda ise tüm mahalle halkını birbirine bağlayan ve kenetleyen bir unsur vardır; Elâgöz Mehmetefendi Camii.

"İşte Elâgöz Mehmetefendi Camii, benim yalnız dört devresini saydığım bu içtimaî jeolojinin her şeyi ve bütün hayatı etrafında toplayan merkeziydi. O, bu hayatı hem aşağı yukarı tanzim eder, hem de onun tesiri altında kalırdı" (Tanpınar 2017: 21). Tanpınar, Cemal'in mutlulukla geçen çocukluk yıllarını aktarırken, olaylara sahne olan mekânı geleneksel Türk mahallesi ve mimarîsi etrafında aktarır. Elâgöz Mehmetefendi Camii, merkez konumda yer alan ve çevresini kendisine göre şekillendiren temel mimari yapıdır. Mahalle'nin neresinden bakılırsa bakılsın camii görülür ve bütün dar

sokaklar camiye çıkar. Romanın ilerleyen bölümlerinde savaş ve işgalle birlikte tüm güzel şeylerin yitirildiği gibi Cemal'in mahallesi de bundan nasibini alır. Etrafını kendine göre şekillendiren ve mahallede sosyalleşmenin merkezi olan camii yıkılır. Cemal bu durumdan oldukça mustarip olur ancak kendi çaresizliğinin de farkındadır. Mahalle eski kimliğini yitirmiş, olumsuzlukların toplandığı bir mekân hâlini almıştır. Sabiha mahalleden gider, evleri darmadağın olur ve çocukluğunun en güzel hatırası olan camii yıkılır. Cemal ise tüm bunların karşısında etkisiz kalmıştır.

Tüm örneklerden hareketle Tanpınar'ın romanlarında İstanbul kronotopunun kullanımına bakıldığında denilebilir ki şehir, temelde üç konu başlığı etrafında incelenmiştir. Bunlar; şehrin zevk, eğlence ve aynı zamanda kültür merkezi konumunda olan Boğaziçi ve onun yansıttığı manevi duygular, savaşların ve siyasi gerginliklerin İstanbul'un semtlerinde gözlemlenmesi, ek olarak kadim şehrin değişime ayak direyerek barındırdığı son kültür hazineleridir.

Tanpınar, *Mahur Beste'* nin bir kısmı hariç, romanlarında kurguladığı vaka zamanını yine romanlarında kullandığı mekân olan İstanbul'da yaşayarak tecrübe etmiştir. Bu sebeple *Huzur* başta olmak üzere Tanpınar'ın romanlarında kendi şahsiyetinden ve fikirlerinden derin izler bulunur. O, romanlarında "mesele" edindiği fikirlerini işlemeden önce bu düşüncelerini çeşitli gazete ve dergi yazılarında açıklamıştır. Özetle Tanpınar, gerçek hayatta mekân bağlamında derin gözlem becerisiyle elde ettiği izlenimlerini, ele alınan üç romanında adeta kahramanlar ve olay örgüsü içinde eriterek okuyucuya sunmuştur.

2.2.2. Dar Mekânlar

2.2.2.1. Yol-Karşılaşma Kronotopu

Tanpınar'ın romanlarında kahramanın hayatını büsbütün değiştirecek, belki karakterin hayat çizgisinde bir ayırım yapılmak istense başlangıç noktası olarak kabul edilebilecek bazı kritik olaylar ve noktalar vardır. Zaman, mekân ve aynı zamanda şahıs kadrosu bu kritik olaylar için adeta beraber hareket ederler. Bahtin'in de yol kronotopu

bahsinde belirttiği gibi çoğunlukla "tesadüfe dayalı, rastlantısal" olarak gerçekleşen bu olaylar, mekân itibariyle yolda ve karşılaşma işlevinde okuyucuya yansılar.

Yol kronotopunun karşılaşma görevi üstlenerek önemli kişileri bir araya getirdiği ilk eser *Mahur Beste* romanıdır. Atiye Hanım, Osmanlı bürokratlarından Ata Molla'nın kızı ve yaşadığı dönem itibariyle gözde bir genç kızdır. Onun için sıradan ancak romanın gidişatı için çok önemli bir günde, Çamlıca Tepe'sinde bir araba gezintisine çıkar. Bu gezinti hem Atiye Hanım'ın kaderini hem de karşılaşmanın dolaylı bir sonucu olarak eşi olacak olan Behçet Bey'in hayatını tamamıyla değiştirmiştir:

"İşin altında Atiye Hanım'ı o yaz Çamlıca'da araba gezintisinde şöyle bir görüp beğenen ve görenek dışında bir şehirli bir kızla evlenmek için hünkârdan izin isteyen bir şehzadenin o zaman için çok garip arzusu vardı. Hünkâr bu işe fena halde sıkılmıştı" (Tanpınar 2018: 39).

Çamlıca, Yahya Kemal'in "Üç Tepe" adlı makalesinde işaret ettiği üzere yalnız bir tepe veya bir gezinti mekânı değildir. Çamlıca Osmanlı Devlet'inin son dönemlerinde toplumun gezme veya eğlenme ihtiyaçlarını karşılarken aynı zamanda edebî eserlere ve bir zevk anlayışının temsiline konu olmuştur. Yahya Kemal "Çamlıca, Namık Kemal ve genç arkadaşları Hamid, Ekrem, Sezai ve ötekilerinin elli sene evvel aleme baktıkları tepedir. Namık Kemal, yeni edebiyatın ilk çocuklarına, orada, eski vezir konaklarında tesadüf etti" (Beyatlı 1970: 317) diyerek yeni Türk edebiyatının oluşumunun ilk adımlarının orada atıldığını ifade eder. Ayrıca Çamlıca, eserlerinin muhtevasına sirayet eder. Yahya Kemal'in deyimiyle onların eserlerinde Çamlıca havası eser (Beyatlı 1970: 318).

Mahur Beste, zamansal olarak Tanzimat ile aynı dönemde kurgulanmadıysa da Behçet Bey ve roman kahramanları; zevk ve anlayış üslubu bakımından Namık Kemal'lerin devamıdır denebilir. Nitekim Behçet Bey'in eşi Atiye Hanım Çamlıca'da gezerken belirsiz bir şehzade tarafından beğenilir ve olaylar cereyan eder. Burada Atiye Hanım'ın Çamlıca gezintisi yol kronotopuna, şehzade ile karşılaşması ise yol ve karşılaşma kronotoplarının beraber görülmesine bir örnektir. Hünkâr şehzadenin "geleneklere aykırı olarak" Atiye Hanım'la evlenmesini şiddetle reddederek Atiye

Hanım'ın Behçet Bey'le evlenmesini emreder. İşte Behçet Bey'in bu hazin aşk hikâyesi karşılaşmanın ve yol kronotopunun bir sonucudur.

Ayrıca Çamlıca Tepe'sinin, devrin insanların sosyalleşmesine etkisi unutulmamalıdır. Çamlıca Tepesi, geleneksel Türk yaşantısının aksine "Müslüman" genç kızlar ile erkeklerin beraber görüldüğü nadir mekânlardan biridir. Bu birliktelik, romanda da görüldüğü üzere etkileşim ve diyalogu getirmekle beraber romanın olay örgüsüne doğrudan katkı sağlamaktadır.

Huzur'daki Mümtaz-Nuran aşkının başlaması da *Mahur Beste*'ye benzer şekilde bir karşılaşma kronotopu etrafında gelişir. Yukarıda belirtildiği gibi bu karşılaşma da Mümtaz'ın hayatını kökten değiştirecek belki de hayatının tek aşkını yaşamasına sebep olacaktır. *Huzur*'da yaşanan aşk, mevsimlerin insan ruhunda canlandırdığı duygulara paralel olarak büyür ve sona erer. "Mümtaz'la Nuran, bir sene evvel, bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmışlardı" (Tanpınar 2009:73). Mayıs, bahar mevsimine ait olmakla beraber Mümtaz-Nuran aşkının da tomurcuklandığı aydır. Nuran, eşi Fahir'den ayrılmış kızı Fatma ile adada kalmaktadır, Mümtaz'la ada yolculuğu esnasında tanışılır. Anlatıcının ifadesiyle Mümtaz hayatını baştan aşağı değiştirecek olan kadını yalnızlık duygusunun hakim olduğu bir ruh hali içindeyken tanımıştır:

"Mümtaz alt salonda karanlığa gömülmeğe, biraz rahatsız olacağını bile bile yukarıda oturmayı tercih ederdi. Fakat hangi İstanbullu bindiği vapurda kimlerin bulunup bulunmadığını merak etmez? Hele yersiz kalmaz tehlikesi yoksa. O da alt kamaraya göz atmadan yukarıya çıkmağa razı olmamış, orada çoktan beri rastlamadığı bir dostunu karısıyla beraber görmüş, içinden; "Sanki başka gün karşıma çıksan ne olurdu?" diye diye yanlarına oturmuş, biraz sonra Nuran bir elinde birkaç paketle, bir çanta, öbüründe yedi yaşlarında, lepiska saçlı bir kız çocuğu, içeriye girmişti" (Tanpınar 2009: 75).

Huzur'da Mümtaz'ın iç dünyası ve yine onun gözünden dış dünya ile, tarih, medeniyet, sanat, estetik ve toplum gibi birçok konuyla karşılaşılır. Ancak aşk, Mümtaz için tüm bu fikirlerin bağlandığı ve çözüldüğü yerde durmaktadır. Romanda "Nuran" adlı karakter onun aşık olduğu ve vazgeçemediği kadındır. Mümtaz yazacağı Şeyh

Galip üzerindeki eserini bile Nuran'la birlikteyken ilerletir, ayrılınca çalışmalarına odaklanamaz. Hislerin ve hayallerin adamı olan Mümtaz, Nuran'la tanıştığı andan itibaren hayatının merkezine onu oturtur. Nuran aynı zamanda onun iç dünyasını besleyen ve zenginleştiren bir şahsiyettir. Nitekim Handan İnci "Tanpınar'ın ideal kadın anlayışını yansıtan özellikler en olgun haliyle Nuran'da toplanmıştır" (İnci 2014: 91) diyerek Nuran'ın kurgusal olarak "mükemmele yakın" tasarlandığına işaret eder.

Mümtaz vapur yolculuğu esnasında etrafına göz atmak istemiş, yukarıya çıkmıştır. Önce görmek ve dolayısıyla konuşmak zorunda kalmak istemediği bir dostuyla karşılaşmış, mecburen onların yanına oturmuştur. İşte Mümtaz'ın Nuran'la karşılaşması ilk bakışta sıradan görünen bir "vapur yolculuğu" sırasında gerçekleşir. Mekân deniz; vapurdur. Zaman ve uzamın yol karşılaşma kronotopu şeklinde cereyan ettiği bu sahne *Huzur*'un adeta çekirdeğini oluşturur denilebilir.

Mümtaz'ın, bu vapur yolculuğu esnasında başlayan ve romanın tümüne hâkim olan Nuran'a duyduğu aşk, yine başka bir karşılaşma kronotopunda son darbesini alır. Mümtaz ve Nuran çeşitli sebeplerden dolayı ayrılmış, Mümtaz'ın ısrarlarına rağmen Nuran ona geri dönmemiştir. Mümtaz ayrılığın getirdiği düşüncelerle Eminönü iskelesi civarında dolaşırken aniden Nuran'ın halasının kızı İclal ve Muazzez'le karşılaşır. Birkaç gündelik sohbetin ardından Muazzez zihninde tasarladığı ve gerçekleştirmek zorunda olduğu planını icra eder; Nuran'ın eski eşine döndüğünü Mümtaz'a söyler (Tanpınar 2009: 71). Mümtaz içinde bir miktar da olsa Nuran'ın ona döneceği umidini taşımakta ve beklemektedir. Ancak terk edilmenin ve Nuran'dan ayrı kalmanın etkisiyle hayli üzgün ve bitkin olan Mümtaz, bu haberle bütün ümitlerini yitirir. Haber karşısında derin bir sarsıntı yaşar, zorlukla konuşarak İclal ve Muazzez'e veda eder. Diğer karşılaşmaların aksine bu karşılaşma kronotopu romanda olumsuz bir işleve sahiptir.

Sahnenin Dışındakiler romanında Cemal, aşık olduğu kadınla bir karşılaşma sonucu tanışmamıştır. Cemal'in doğduğu ve sokaklarında koşarak büyüdüğü mahalle, onun aynı zamanda Sabiha ile beraber paylaştığı mekândır. Sabiha onun çocukluk arkadaşı, dostu ve zamanla ilgi duymaya başlayıp aşık olduğu kadındır. Babasının tayini nedeniyle bir süre Anadolu'da bulunan Cemal, İstanbul'a döndüğü zaman onu bulmaya

çalışır, her yerde aramasına rağmen bir türlü görüşemez. Bu noktada yine bir yol ve yolculuk teması romanın gidişatına yön verir.

I. Dünya Savaşı'nın ardından ağır bir yenilgi alan Osmanlı Devleti, eldeki son topraklarını da kaybetmiştir. İstanbul işgal edilmiş, İstanbul hükümeti ise İtilaf Devletleri'nden taraf olmaktadır. Bu siyasi atmosferde şehrin işgaline rağmen İstanbul'da ikamet eden bir grup azınlık vatansever, Milli Mücadele için Anadoluya lojistik destek sağlamaktadır. İhsan, romanda bu vatanseverlerden biri olmakla beraber Cemal'i de bu yönde görevlendirir. Cemal hem arkadaşı hem de bir nevi hocası olan İhsan'dan aldığı emirleri yerine getirmek için oradan oraya gider, fakülte derslerine rağmen vatan için elinden geldiğince çabalar. Ancak aklında daima Sabiha'yı bulmak ve belki de geç kaldığı için ondan özür dilemek vardır. Nitekim yine bir gün Nâsir Paşa'nın evinden çıkıp Kadıköy iskelesine doğru giderken yolda Sabiha'yla karşılaşır. Aradan geçen altı yıla rağmen bu karşılaşma her iki roman kişisi için aslında beklenenden daha kısa süren bir görüşme olur. Zira bu karşılaşma gerçekleşmese belki de bir daha görüşemeyeceklerdir:

"Kadıköy iskelesine doğru yürüdüm. Köprüye henüz ayak basmıştım ki, bu yirmi dört saatin en şaşırtıcı tesadüfü oldu. Genç bir kadının bana dikkat ettiğini gördüm. İlk önce pek anlayamadım. Sonra birdenbire Sabiha'nın sesini işittim:

-Cemal!" (Tanpınar 2017: 288).

Eserde Cemal'in Sabiha'yı, kısmen mecbur da olsa mahallelerinde öylece bırakıp gitmesini Sabiha'nın hiçbir zaman unutmadığına, bir yanının onu bu sebeple affetmediğine dair birtakım veriler mevcuttur. Yine romandan öğrenilir ki Sabiha Cemal'in İstanbul'a geldiğini ilk günden itibaren bilir, ancak Cemal'den kaçır. Bu nedenle "tesadüfen" gerçekleşen bu karşılaşma, Cemal'in İstanbul'a döndüğü ikinci kısımdan itibaren gelişen olaylardan en önemlisidir. Zira Cemal'in zihni, içinde bulunduğu bütün faaliyetlere rağmen bu süreç içerisinde Sabiha ile meşguldür. Ek olarak birbirlerinden ayrı geçen altı yıl onları değiştirmiş fakat aralarındaki muhabbet duygusundan bir şey eksiltmemiştir. Muhabbet duygusunun yanında iskelede gerçekleşen karşılaşma uzun süren bir hasretin de son bulmasına vesile olmuştur.

Tanpınar'ın romanlarında kişilerin hayatını yukarıdaki örnekler kadar doğrudan etkilemeyen ancak duygu değeri bakımından kronotop kuramıyla açıklayabileceğimiz bazı sahneler vardır. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın bahsettiğimiz tanışma sahnesinden hemen sonra gerçekleşen karşılaşma kronotopu Nuran'ın çaresizliği ve kızının dramını açıkça gözler önüne serer:

"-Babam!... anne, babam geliyor, diye bağırarak ileriye atıldı. Mümtaz o dakikada gördüğü şeyi bütün ömrünce unutamazdı. Nuran'ın yüzü kül gibi beyazlamıştı.[...]

-Mümtaz iri kemikli kadının kendi yanından geçerken, yavaş sesle, yarı Türkçe, yarı Fransızca:

-Fakat bu skandal... Fahir, Allah aşkına sustur şunu! Diye fısıldadığını duydu. Nihayet Fahir'le metresi genç kadına yaklaştılar" (Tanpınar 2009: 87).

Nuran'ın eşi Fahir; kızını ve eşini terkedip yabancı bir kadınla yaşamaya başlar. Nuran bu ayrılığın izlerini silip hayatına devam etmeye çalışırken bahsedilen olay yaşanır. Bu karşılaşma kronotopu hem Mümtaz'ın acıma duygusuna hem de Nuran'ın ihanete uğraması sonucu genç yaşında küçük kızı ile yalnız kaldığı hazin yaşamına işaret eder. Fahir'den ayrılarak hayatına devam etme cesareti gösteren Nuran, hiçbir kadının yaşamak istemeyeceği bir manzara ile karşılaşır. Özetle burada görülen karşılaşma kronotopu Nuran için olumsuz bir olaya zemin hazırlamıştır.

Romanlarda karakterlerin hayatlarındaki değişimlere yol açacak birtakım ayrıntı mahiyetinde karşılaşmalar da mevcuttur. Örneğin *Mahur Beste*'de Nuri Bey'in yaşamını değiştiren bir karşılaşma kronotopu görülür:

"Evet, Nuri Bey'in içinde uyanan mistik kıvılcımı genişletmek, parlatmak, hakiki bir ocak hâline getirmek için keman öğrenmesi yeterdi. Bunu kendisi, Soloski üzerine alıyordu. Zaten onun yolu üzerine çıkması, tanışmaları da bunu gösteriyordu" (Tanpınar 2018: 143). Nuri Bey'in mistik bir temayül olarak kemana yönelmesi Soloski sayesinde olmuştur. Soloski onu kemana ve anlaşıldığı üzere müziğin etrafında mistik bir yola çıkarır. Plansız ve ansızın gerçekleşen Soloski ile bu karşılaşma, Nuri Bey'in hayatını doğrudan etkilediği gibi fikir ve ruh dünyasında birtakım değişimlere sebep olmuştur. Bu durum Bahtin'in de ifade ettiği gibi; yol ve karşılaşma kronotopunda; kişilerin günlük

yaşamlarında bir arada bulunmadıkları insanlarla iradeleri dışında etkileşim içine girmeleri, hem olayların hem de kişilerin gelişmelerinde yahut değişmelerinde önemli roller üstlenebileceğini durumunu kanıtlar.

Yol, yola çıkma ve yolculuk temlerinin edebî eserlerin kurgusundaki öneminden bahsedilmişti. *Huzur*'da geriye dönüşlerle anlatılan Mümtaz'ın hayatında da anılarla süslü ancak hem bireyin hem de bireyin içinde yaşadığı toplumsal ve siyasi atmosferin yansıması olan bir yol kronotopu vardır. Burada yalnızca bir bireyin yolculuğu değil "milletin" felaketten kaçışı, toplu bir göç dalgası gözlemlenir. Mümtaz'ın çocukluk yıllarına rastlayan bu kronotop, babasının bir Rum tarafından öldürülmesi sonucu gerçekleşir. Mümtaz annesi ile yalnız başına kalmıştır. I. Dünya Savaşı ve Anadolu'nun işgali sırasında azınlıklar isyanı artırmış hatta tüm köyleri yakma girişiminde bulunmuşlardır. Tehlikeli görülen köyler boşaltılmakta, tüm Anadolu yollara dökülmektedir:

"Mümtaz bu yolculuğu bir türlü tam olarak hatırlayamazdı. Hangi tepeden şehrin yanışını seyretmişler? Hangi büyük yolda o yüzlerce insanlık acayip, perişan, mustarip kafilye katılmışlardı?" (Tanpınar 2009: 24).

Yol, bir karşılaşma ve yolculuk kronotopu olmasının yanında aynı zamanda o dönem Anadolu'da yaşanan karmaşa ve çatışmaların da sembolü olmuştur. Halk, yollara çıkmış ve kaçmakta, Anadolu ise işgal altındadır. "Yüzlerce insanlık" ifadesi çaresizliğin ve topyekün bir arayışın temsilidir. Bahtin yol kronotopu için bu türden durumlara işaret ederek "insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir zamansal ve uzamsal noktada kesişir" (Bahtin 2017: 297) diyerek insanların kaderlerinin hem maddi hem de manevi bir "yolda" birleşebileceğini dile getirir. Mümtaz'ın çocukluğunda Anadolu coğrafyasında karşılaştığı manzara, tarihi ve siyasi birtakım olayların insan yaşamına etki eden sonuçlarıdır.

Huzur'da karşılaşılan "işgalin" birey ve toplum yaşamına olumsuz etkisine benzer örnekler *Sahnenin Dışındakiler*'de de görülmektedir. İşgal yıllarında İstanbul; azınlıkların, yerli halkın ve birçok milletin birlikte yaşadığı, karmaşanın hakim olduğu bir mekândır. Azınlıklar ve işgal kuvvetleri işbirliği içerisinde kimi zaman Türk

askerlerine ve yerli halka zulüm etmektedirler. Romanda Cemal'in Kadıköy iskelesinde karşılaştığı kadın, karşılaşma kronotopunun zaman ve uzamı tarihi bir işlevde birleştirerek kahramanın bakış açısından toplumun kaderini gözler önüne serer.

İşgal kuvvetleri adeta halkın sabrını denercesine İstanbullulara ve Türk askerlerine kaba davranmakta, hatta yer yer şiddete başvurmaktadırlar. Kadıköy iskelesinde Senegalli neferler, bir Türk harbiyelisini alıkoymuş yerde sürüklercesine götürmektedir. Türk askeri herhangi bir düşmanca tavır sergilememesine rağmen neferler askere ardı ardınca tokat atmaya başlar. Şiddeti gösteren taraf işgal kuvvetleri olmasına karşın halkın etrafı yabancı askerlerle dolar, ortam gerilir. İşte burada kahraman bir Türk kadını masum harbiyeliyi tokatlayan askere doğru yürüyerek, elindeki şemsiyeyi tokat atan askerin yüzünde kırar. Bu hareket ezilmiş ve sindirilmiş İstanbul halkının isyanının bir parçasıdır. Kadın ve dövülen Türk genci ortadan kaybolmuş, herhangi büyük bir hadise yaşanmamıştır. Ancak Cemal'in şahit olduğu olay ve karşılaştığı kadının cesareti zihninde uzun bir süre yer edinecektir (Tanpınar 2017: 151).

Örneklerden hareketle denilebilir ki karşılaşmalar; roman kişilerinin sıradan hayatlarını başkalaştırarak değişimin ve yeni olay örgülerinin temellerini oluştururlar. Kahraman kimi zaman sevdiği kadın/erkek, kimi zaman kendisine yeni ufuklar açacak örnek kişileriyle kimi zaman da içinde bulunduğu tarihi-siyasi koşulları yansıtan olumsuz durumlarla karşılaşır. Ancak bütün karakterler, bu yol hali veya karşılaşma esnasında Bahtin'in deyimiyile aynı zaman ve uzam patikasında ilerlerler.

2.2.2.2. Eşik Kronotopu

Eşik kronotopu Tanpınar'ın eserlerinde en çok rastlanılan zaman-uzamlardan biri olmakla beraber Türk edebiyatında "eşik veya eşikte olmak" denilince akla ilk gelen isim de yine Tanpınar'dır. Doğumu (1901) bir asrın başlangıcında bulunan Tanpınar kendisi gibi 20. yüzyılın eşiğinde doğanlar için "asrın kapısında doğanlar" ifadesini kullanır. Onun hemen her eserinde bireysel veya kollektif bir buhrandan, arada kalmışlıktan veya manevi eşiği atlayamamanın verdiği ıstıraptan birtakım izler

mevcuttur. Ruh ve fikir dünyası, şahsiyeti itibariyle bu "eşikte kalma" duygusundan kurtulamayan Tanpınar, tabiatından süzülen ve otobiyografik roman özelliği gösteren eserlerine de bu psikolojisini yer yer yansıtmıştır.

Eşik, Bahtin'in (2017: 302) de vurguladığı gibi günlük yaşamda da "eğretilemeli" bir anlamda kullanılır. İçeri ile dışarıyı, kimi zaman bizden olanı veya olmayanı çoğunlukla ise atlatılması gereken bir zorluğun en kritik noktasını simgeler. İnsan ya bir karar verip o eşiği atlar ya da geride kalarak hayatı boyunca eşiğin ötesinde ne olduğunu tahayyül eder.

Bir kronotop olarak eşik ise bireyin "kopuş noktalarının, kriz anlarının" gerçekleştiği uzamı ifade eder. Bahtin eşik kronotopu için mekân tayinini; merdiven, ön hol, koridor, sokak, meydan olarak belirlemiştir. Kapıyı da eklediğimiz bu mekânlar genel olarak eşikte olma anının ve bireyin içinde bulunduğu ayırımın hissedildiği uzamlardır.

Mahur Beste'nin bir karakteri olan Nuri Bey; hovardalığı ve âlem gecelerinin ardından mahallesine döndüğünde çıkardığı bozgunluklarla tanınan biridir. Ancak Nergis Ayşe'nin evinde yaşadığı yangın gecesi, tam bir eşik kronotopu şeklinde hayatının dönüm noktası olmuştur:

"-Ne oldu, burası neresi?...diye sordu.

-Ahiretin kapısı, beyim, ahiretin kapısı... Bereket versin gerisin geriye geldin. Eşiğe kadar seni zorla getirdim. Yoksa, beyim, rabbena hakkı için gitmiştin" (Tanpınar 2018: 140). Nuri Bey yangın telaşesinin arasında şansı sayesinde gönüllü biri tarafından kurtarılmıştır. Eşik ise burada; yangından kaçan ve neredeyse ölümün kıyısına gelen Nuri Bey'in ölümden dönmesi için kullanılmıştır. Yaşam ve ölüm arasındaki o ince çizgiyi işaret eder. Aynı zamanda Nuri Bey, gözlerini açtığında kendisini "yeni hayatının eşiğinde" bulur.

Merdiven; evin girişinde veya içinde, katları birbirine bağlayan basamaklardır. Olağan görevi zaten bir geçişi sağlamak olan bu mekân, kahramanların iki durum arasında kaldığı yani eşikte olduğu zamanlarda kronotopun tüm unsurlarını kendinde toplayabilir. Örneğin *Mahur Beste*'nin renkli karakteri hafif meşrep bir kadın olan

Nergis Ayşe, ömrü boyunca kirli oyunlarla kimbilir kaç kadını aldatarak biriktirdiği elmaslarını, aniden çıkan yangın sonrası panikleyen ve kaçmak isteyen hane halkına karşı can siperane korurken, merdiven tam anlamıyla bir kronotop işlevinde kullanılmıştır:

"Evden kimse çıkmamalıydı. Hiç kimse, onun malı olan şeyleri götürmemeliydi... Kendisi için muhakkak olan ölüm tehlikesine rağmen merdiven başını tutmuştu. Fakat herkes onun başına üşüşüyor, herkes ona saldırıyor, herkes onu kendi malı olan şeylerden mahrum etmek istiyordu" (Tanpınar 2018: 138).

Merdiven kronotopu burada her şeyini kaybetmekte olan bir kadının son çaresi olarak kullanılmıştır. Yangınla birlikte alevlerin kapladığı ve kimsenin birbirini önemsemediği, herkesin canını kurtarmaya çalıştığı bir sırada bütün insanları birbirine bağlayan mekân merdivendir. Bütün hane halkı, bilhassa Nergis Ayşe için merdivenden kaçış ölümden kaçışı temsil etmektedir.

Huzur'daysa merdiven, Mümtaz'ın Nuran'dan ayrılığı ve İhsan'ın hastalığı ile uğraştığı tüm çalkantılı sahnelerin sonunda hem sonu hem de yeni bir başlangıcı sembolize eden bir şekilde görülür:

"Fakat merdiveni çıkmadı. Orada ilk basamakta elleri başının arasında oturdu. Doktor, "artık benimsin, sade benim!" der gibi ona bakıyordu. Macide gözlerini silerek, ona doğru yaklaştı. Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hâdiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu" (Tanpınar 2009: 391).

"Elleri başının arasında" merdivende oturan Mümtaz'ın çaresizliği ve Bahtin'in vurguladığı gibi kriz anı merdiven uzamını ön plana çıkarmıştır. O bu ana kadar birçok olumsuzluk yaşamış, hayatının aşkını kaybetmiş, şimdi de bir türlü içinden çıkamadığı düşünce buhranı ile radyodan II. Dünya Savaşı'nın başlangıcını dinlemektedir. Bu bölüm hem birey olarak Mümtaz'ın hem de topyekün bütün milletlerin bir kopuş noktası olan "savaşın soğukluğu"nu da sezdirir denebilir. Mümtaz hem somut hem de soyut anlamda atlayamadığı/kurtulamadığı bir eşiğin üzerinde bulmuştur kendisini.

Somut anlamda eşik kavramıyla doğrudan bağlantılı olan kapı, Tanpınar'ın romanlarında da kahramanların ölüm, yalnızlık, heyecan ve bekleyiş gibi ruh hallerinin tasvirinde sıkça kullanılmıştır. Ayşe Demir kapının edebî eserlerdeki bu vasfını "Mekânlar arasındaki geçişle beraber olaylar da değişim gösterir. Kapı bunu sağladığı için bir değişim çizgisi bazen de bir sıçrama tahtası olarak görülebilir" (Demir 2009: 426) cümleleri ile ifade eder. Hem mekân hem de durumda "değişiklik" yaratan kapı, "sıçrama tahtası" özelliği ile de eşik kronotopunun sembolü haline gelebilir. Bachelard da kapının bu vasfını:

"Kapı" adı altında çözümlememiz gereken ne çok düş var! Kapı, koskoca bir "yarı açık" kozmosudur. En azından temel bir imgedir, istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma dürtüsünü, içine kapalı tüm varlıkları açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir" (Bachelard 1996: 235) şeklinde ortaya koyar.

Bachelard'a göre kapı en kullanışlı düş kurma mekânlarından biridir. "İçeride ve saklı olanı" örterek dışarıdakinin merak duygusunu besleyerek artırır. Kapının ardındaki bilinmezlik ve belirsizlik, gerilimi artıran bir unsur olarak karşımıza çıkabilir. Böylece kritik bir konumda olan kapı, romanlarda da kurguyu zenginleştirmek için zaman zaman tercih edilmiştir. *Huzur*'un baş kahramanı Mümtaz'ın hayatında bulunan, belki de en acı hatıralardan biri olan babasının ölümü de kapı kronotopu ile doğrudan bağlantılıdır:

"Tam o esnada kapı çalınmıştı. Hizmetçi, birisinin kapıda beyi beklediğini haber vermişti. Babası, bütün gün akşama kadar peşinden koştuğu yük arabasına dair haber geldiği zannıyla koşmuştu. Sonra bir silâh sesi, tek, kuru, hattâ akissiz bir ses. Ve koskoca adam bir eli karnının üstünde, âdeta sürünerek, yukarıya kadar çıkmış ve orada sofada yere yıkılmıştı. Bunların hepsi beş dakika bile sürmemişti. Ana oğul ne aşağıda konuşulanları, ne de gelenlerin kim olduğunu öğrenmişlerdi. Sadece silâh sesinin arkasından yokuş aşağı bir koşuşma olmuştu" (Tanpınar 2009: 23).

Ölüm sahnesi bir kapı aralığında gerçekleşmiş, Mümtaz'ın babası bir kapı önünde vurulmuştur. Göç etmeyi planlayan ve buldukları evde son saatlerini geçiren bir aile, kendi evlerinin, yani mahremiyetlerini ve güvenliklerinin sınırında trajik bir olaya ve hayatlarının dönüm noktasına şahit olmuşlardır.

Kapıyı gözetlemek, kapı eşiğine bakmak ve kapı çalmak kimi zaman da romanlarda sevgiliyi beklemek ve merak etmek işlevlerinde karşımıza çıkar. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın yavaş yavaş aralarının bozulduğu, Nuran'ın Taksim'deki apartmana geliş-gidişlerinin azaldığı bölümlerde Mümtaz, Nuran'ı beklediği günler, gözlerini eşikten ayıramaz ve heyecanı okuyuca net bir biçimde sezdirilir (Tanpınar 2009: 307-307). Ancak Mümtaz bu bekleyişlerin sonunda artık ""nadiren" Nuran'a kavuşmaktadır.

Sonunda Mümtaz ara ara da olsa kavuşmakta ve saadetinin devamını korumaktadır. Fakat *Sahnenin Dışındakiler*'de Kudret Bey; Sakine Hanım'ın kendisine bulduğu Avrupalı kadınla tanışacağı zaman, kapıyı çaldığında kalbi adeta küt küt atar. Kapının açıldığı ve kadını gördüğü an ise Cemal'in ağzından şu şekilde aktarılır: "Hayatımda birçok hayal sukutu gördüm. Fakat o güne kadar beni şaşırtanını pek az hatırlarım" (Tanpınar 2017: 90). Kudret Bey için "kapının açılması" bir hayal kırıklığından başka bir şey olmamıştır.

Kapı ve eşik kronotopunun, Tanpınar'ın romanlarında olumsuz bir işleve sahip olduğu belki de en açık ancak en trajik sahne *Huzur*'da Suat'ın kendini astığı sahnedir:

"Mümtaz, evin kapısından girerken Nuran'ı öpmeğe karar vermişti. "Girmeden evvel...eşikte." Ve kendi içinden bu saadete gülümsüyodu. Fakat merdiveni çıkıp da kapının küçücük camından sahanlığa düşen keskin ışığı görünce şaşırdı. Nuran, bir ayağı son merdivende, olduğu yerde durdu.

Nuran:

-Evde birisi var galiba...dedi

Mümtaz:

-Sümbül Hanım aceleden lambayı söndürmeği unutmuştur... diye onu teskin etti. Fakat kapıyı açtıkları zaman bu tahmini yaptığını bile unuttu. Gördükleri şey, ikisinin de bütün ömürleri boyunca unutmayacaktan cinstendi. Holde çok keskin bir ışığın altında tavana asılmış bir insan vücudu, kapıya doğru sallanıyordu. Mümtaz da, Nuran da ilk bakışta Suat'ı tanıdılar" (Tanpınar 2009: 229-230).

Bu örnekte merdiven, kapı, eşik hatta hol olmak üzere neredeyse bütün eşik kronotopları birlikte yer alır. Tanpınar, Suat'ın ölüm sahnesinde birçok "kopuş

noktasını" birlikte kurgulamıştır. Suat'ın yani bir bireyin ölümü, Mümtaz ve Nuran'ın aşklarının sonu ve aynı zamanda Mümtaz'ın ruhsal çöküntüye girmesi bu kısacık sahnede, belki dakikalar içerisinde, gerçekleşmiştir. Taşındığı soyut nitelikleri de yansıtmaması bakımından merdiven, kapı, hol ve eşik kronotopları birlikte kullanılmıştır. Yaşanan hadise zaman ve uzamı negatif bir olay için bir araya getirmiş, saadet; Mümtaz'ın Nuran'ı öpmeyi aklından geçirdiği eşikte kalmış yani artık yitirilmiştir. Bu düşünüş ve dönüm noktası artık *Huzur* romanındaki tüm huzursuzlukların başlangıcıdır.

Mümtaz ayrılığın ve tüm bu yaşadıklarının üzerine, belirttiğimiz gibi ruhî bir bunalıma girer. Nuran'ı ikna etmeye çalışır, baktığı her yerde onu görür. Tüm bunlar yetmiyormuş gibi Suat'ın hayaleti de rüyalarında onun peşini bırakmaz:

"Sabahtan beri bu rüyanın tazyiki altında olduğunu şimdi hatırlıyordu. Fakat rüyanın kendisini bir türlü bulamamıştı. Yalnız bütün gece Suat'la uğraştığını biliyordu. 'Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın, koridor, sofa ve oda. Nuran'ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat'ı görüyordum. Ona özür diliyor, rahatsız ettim, diyordum. O bana gülüyor ve başını sallıyordu'" (Tanpınar 2009: 341-342).

Suat gerçeğe uygun olarak aşılammış bir engeli, bir eşiği simgeler. Burada hem Mümtaz'ın iç dünyasının karanlığı hem de bu karanlığın içinden çıkılmaz bir ev kronotopu halini aldığı görülür. Mümtaz'ın bulunduğu evde birden çok koridor ve oda olmasına rağmen o Nuran'a ulaşamaz, her kapının ardında onu Suat karşılar. Mümtaz artık eşiği atlayıp Nuran'a giden kapıyı açamaz.

Tanpınar'ın romanlarında koridor ve onun ardından kapı uzamının bireyin iç dünyasını temsil ettiği bir başka örnek daha vardır. *Mahur Beste*'de Atiye Hanım'la tesadüfen evlenen ve ona aşık olup ömür boyu karşılıksız bir aşk yaşayan Behçet Bey, Atiye Hanım'ın vefatının ardından Cemal'in bir gece yarısı onu adeta musîkî eşliğinde yas tutarken gördüğü sahne, bir kapı uzamı sayesinde gerçekleşmiştir. Cemal Anadolu'dan üniversite okumak için İstanbul'a gelir. Akrabası Behçet Bey'in evinde konakladığı bir gece odasının açıldığı koridordan "kapısı açık" olan Behçet Bey'in odasına gider, kapı eşiğinden onu izler. Bir gece yarısı vefat eden eşinin resmi eşliğinde

Mahur Beste'yi çalan Behçet Bey'in harap olmuş hali Cemali ürkütür (Tanpınar 2017: 116). Burada koridordan geçerek odaya ulaşan Cemal'in açtığı kapı, aslında Behçet Bey'in iç dünyasına bir yolculuk işlevi görmüştür denilebilir.

Eşik kronotopu romanlarda zaman zaman ayrılığın simgesi olarak da kullanılır. *Sahnenin Dışındakiler*'de; Cemal ve Sabiha'nın dostluk ve arkadaşılığının bittiği sahne; eşik kronotopuna bir örnektir. Cemal'in babasının tayini Anadolu'nun bir kasabasına çıkar. Cemal gitmek zorunda kalır ve eser boyunca ikili bir daha asla bu denli rahat görüşemeyecekler, kaderin onları yönlendirdiği mevkide hareket edeceklerdir:

"O hafta benim için hayatımın en azaplı haftası oldu. Gideceğimiz günün gecesi Sabiha geç vakte kadar bizde kaldı. Ne konuştuk? Hiçbir şey bilmiyorum. Yalnız birbirimize hiçbir şey vaat etmediğimizi, hiçbir teminat vermediğimizi, hatta ayrılmadan bile bahsetmediğimizi biliyorum. Sabahleyin eşyamız arabalara yüklenirken o gene kapımızın önündeydi. Ve biz evcek onu orada, çiseleyen yağmur altında bırakarak sokaktan ayrıldık" (Tanpınar 2017: 132).

Sabiha Cemal'in gidişini izlemek istemiş, belki de son defa bu kadar yakın olduklarını hissetmiştir. Ayrılık duygusu ve zamanı, kapı uzamı ile birleşerek ikilinin kaderini çizmiştir. Cemal bu sahneden yıllar sonra bile, İstanbul'da Sabiha'yı aradığında o eşikte onu bulabileceğini düşünür, fakat yanılır.

İnsan hayatındaki eşiğin kimi zaman ayrılığı getirdiği farklı uzamlara da rastlanılır. Örneğin sokaklar çoğunlukla eserlerde; mahalle aralarındaki hareketli yaşamı, "dışarının ve dışarıda olmanın" verdiği belirsizliği ve karmaşayı temsil etseler de Tanpınar'ın romanlarında sokakların ayrılık temasını güçlendirdiği görülür. *Huzur*'da Mümtaz'ın anılarında geriye dönüşlerle tanışılan ilginç fakat Mümtaz için bir o kadar önemli bir karakter vardır. Mümtaz ilk cinsî münasebet kurduğu genç kızla, annesinin ve bir dizi kafilenin can kurtarma derdiyle Anadolu'nun çeşitli kasabalarına kaçmak için yola çıktıklarında konakladıkları handa tanışır. İmkansızlıklar sebebiyle yatacak yer sıkıntısı olduğundan, herkes yer yataklarında birbirlerinin bitişiğinde uyumak zorundadır. Mümtaz burada annesi ve genç bir kızın arasında kalmıştır. Bu genç kız muhtemelen savaşın ve kaçış psikolojisinin etkisiyle bütün gece Mümtaz'ı kendine

çeker. Mümtaz ilk kez bir kızla bu denli yakın olmuş, kendi ifadesiyle "o zamana kadar muayyen duyuların ötesine geçmeyen vücudu, sanki yepyeni bir dünyaya açılmıştı" (Tanpınar 2009: 26). O bu genç kıızı ve hissettiklerini hiçbir zaman unutmamış, rüyalarında görmeye ve o anları tekrar yaşamaya devam etmiştir. Buldukları kafile handan ayrıldığında, Mümtaz ve annesi yolda da bu genç kızla yakın oturarak ilerler. Ancak Mümtaz adeta dün geceyi unutmak ve hiç yaşamamış olmak istemektedir. Mümtaz bir gece önce babasının ölümünü görmüş, bir gece sonra ise cinsî hazlarla tanışmıştır. Bu tezat ve çatışma hâli onda bir suçluluk psikolojisi meydana getirmiştir. Mümtaz'ın tüm ayrıntılarıyla zihnine kazınan bu gece ve genç kıızdan ayrılışı bir sokakta gerçekleşmiştir:

"Şehrin yarı harap sokaklarından birinde büyük bir güneş lekesinin içinde araba durdu. Hiçbir şey demeden, kimseye bakmadan kız arabadan atladı. Koşa koşa atların önünden karşı tarafa geçti ve oradan Mümtaz'a son defa baktı. Sonra yine koşa koşa yan sokaklardan birine saptı" (Tanpınar 2009: 29).

Kızın Mümtaz'a son defa bakması, yaşananların farkında olduğu izlenimini uyandırır da Mümtaz bunu hiçbir zaman bilemeyecektir. Yolculuk Akdeniz'e doğru olduğu için kafile artık sıcak ve aydınlık memleketlere gelmiştir. Mümtaz hem burada hem de birçok yerde Akdeniz vilayetlerinin "güneşin hükümrانlığında" olduğunu ifade eder. Arabanın "büyük bir güneş lekesi içinde" durması güneşin her tarafı kapsayıcı olması durumuna işaret eder. Son olarak "sokak" vurgusunun sıkça yapıldığı metinde sokak uzamı, Mümtaz'ın genç kıızdan ayrılmasına ve onu son defa bir "sokakta" görmesine neden olmuştur.

Mümtaz'ın Nuran'dan ayrılığı da bir "sokak" kronotopunu oluşturmaktadır. Ayrılığın ardından Nuran'la defaatle konuşan ancak bir sonuç alamayan Mümtaz artık sona geldiğinin farkına varmıştır. İki sevgili birbirlerine bir sokakta "Allahısmarladık" demiş, yollarına devam etmişlerdir. Mümtaz her şeyin kesin olarak bittiğini henüz net olarak idrak edemese de sokaklarda başıboş dolaşmış, saatlerce tek başına yürümüştür. Bu bölümleri okurken yalnızlık, yalnız kalmanın acısı ve ayrılığın karanlık yüzü hissedilir (Tanpınar 2009: 374-375).

Eşik mekânları, bireylerin hayatlarında oynadıkları önemli rollerin dışında toplumun kaderinin değiştiğini gözler önüne sererek değişimin sembolü haline gelebilirler. Sokak, ferdin yalnızlığı, kişinin sevdiğinden ayrıldığı uzam olarak karşımıza çıkmıştı. *Huzur*'da Mümtaz'ın sokakları dolaşırken gözlemledikleri ise "sokağın" aynı zamanda "toplumun aynası" olduğunu ispatlar.

Romanın "Mümtaz" alt başlığını taşıyan son bölümü, savaşın gölgesinde ve savaşa adım adım yaklaşan bir gerginliğe sahne olur. Mümtaz başıboş bir şekilde sokaklarda dolaşırken dahi savaşın yıkıcılığını ve insan hayatına olumsuz etkisini görmezden gelemeyiz. Bu sahnelerde tarih, mekâna işler, bütün uzamlarda kendini hissettirir. "Kaç muharebe ile bu hâle geldik?' Doksan üç Harbi'nden beri bir yığın felâket, İstanbul'un yarısını köylü mü, şehirli mi olduğu bilinmeyen, fakirlikten, ihtiyaçtan başka, belli bir kategoriye girmeyen bu cins insanlarla doldurmuştu. 'Şimdi sıra Avrupa'nın!' diye düşündü. Tabî tek muharebede olmayacaktı bu. 'Fakat kim diyor ki tek bir muharebe ile kalacak'" (Tanpınar 2009: 340).

İstanbul'un sokakları, imparatorluğun yıkılışının başlaması ile birlikte sürekli göç alan ülkeyi yansıtır şekilde her milletten insanı barındırmakta, çehresi günden güne değişmektedir. Savaşlar siyasi sebep ve sonuçları ile tartışılırken savaştan etkilenen insanlığın dramı göz ardı edilmektedir. Mümtaz işte bu sokaklara baktığında savaştan kaçan ve fakirlikten kurtulamayan insanların dramını ve çaresizliğini aktarır. Sokaklar savaş olgusu ile birlikte çaresizliğin mekânı haline gelmiştir. Ancak yolun sonu görünmemekte, insanlar bu sokaklarda geçimlerini sağlamaya çalışırken yeni bir savaşın (II. Dünya Savaşı) eşliğinde olduklarını bilmemektedirler.

Eşik kronotopu; "eşik" kavramının zengin anlam genişlemesini, soyut-somut eşik ve ona ait unsurları birleştirmesini ve duygu değeri yüksek olan tüm kritik sahnelerin mekânlarını kendinde toplar. Bahtin'e göre bir örnek olarak verilen Dostoyevski romanlarında eşik uzamları; merdiven, ön hol, koridor, sokak veya meydandır. Bu uzamlar buldukları yer itibarıyla de bir geçiş veya yer değiştirme sembolü taşırlar. Eşik zaman-uzamı doğrultusunda Tanpınar'ın romanlarına bakıldığında bu kronotopun; ölüm-kalım, yıkılmışlık, heyecanlı bekleyişler, hayal

kırıklığı, ayrılık ve toplumun kaderinin yansıması gibi noktalarda ele alındığı söylenebilir.

2.2.2.3. Şato (Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu

Şato kelime anlamı olarak "Avrupa'da soylu kimselerin oturduğu, çevresi hendek, sur ve kulelerle çevrili konak" (TDK, Güncel Türkçe Sözlük) manasına gelir. Tanımdan da anlaşılacağı üzere Batı (Avrupa) kökenli bir konuttur. Şato, mimarî bir mekân olarak yüzyıllardır var olmasına karşın İngiltere'de romanın gelişimi esnasında, 17. yüzyılda kurgusal öneme sahip bir uzam halini alır. Aynı şekilde şatonun Türk kültüründeki karşılığı olarak kabul edilen konak ve köşkler, mimarî varlıklarını uzun bir zamandır sürdürmelerinin yanında Türk romanının geç oluşmasından kaynaklanan bir sebeple romanlarda kendilerini ancak 19 ve 20. yüzyıllarda gösterebilmişlerdir. Yalılar ise tamamıyla Türk kültür ve mimarisinin bir buluşu olarak, İstanbul Boğaziçi'nde konumlanmış genellikle iki katlı ve yayvan bir üslupla inşa edilmiş yapılardır (Taşçı 2005: 231).

Batıda burjuva ve aristokratların nesiller boyunca aynı mekânda(şatoda) ikamet ettiği gibi Türk kültüründe de konaklar ve köşkler bu görevi üstlenmişlerdir. Birçok odada, birden fazla ailenin beraber yaşadığı bu yapılar, elbette edebiyat eserleri için mekânın kullanılması bakımından zengin bir kaynak oluşturmuşlardır. Bu mekânlarda şahıs kadrosu ve onların etkileşimlerinin kurguyu beslemesinin yanında şato ve konakların, Bahtin'in ifadesiyle "tarihsel geçmişin zamanıyla dolu" olmaları önemli bir diğer özelliktir (Bahtin 2017: 299).

Tanpınar, romanlarında mekân olarak İstanbul'u daha özeldense Boğaz ve çevresini seçmiştir. Bu nedenle Tanpınar'ın romanlarında konak ve köşklere yer yer rastlasak da diğerlerine oranla yalılar çoğunluğu oluşturur: "Çünkü Boğaziçi, her şeyden önce bir zevk ve üslûptur. Asırlarca zevkimiz, duygularımız, hayat görüşümüz, bu lâcivert ve yaldız parıltılı suların kenarında, onların saatle, aydınlıkla değişen manzaralarını seyrederek olgunlaştı" (Tanpınar 1977: 411). "Lâcivert ve yaldız parıltılı

suların" etrafına peyder pey inşa edilen yalılar, aynı zamanda bir devrin; yaşayış, sosyalleşme ve hayat tarzını yansıtmaktadır.

Ruşen Eşref Ünaydın (1995: 421) yalılar için; "Her mevsimi başka bir semtte geçirmeye alışkın eski İstanbul zenginlerinin, vükelasının birkaç ay deniz ve kuru sefası sürmek için kurdumuş oldukları su kenarı konaklarıdır" der. Tarihi yarımada merkez alınarak imara açılan İstanbul, Boğaz etrafındaki yalılarla daha sonra tanışmıştır. Abdülhak Şinasi Hisar'ın deyimiyle "Boğaziçi medeniyeti" oluşumunu, İstanbul'un fethinden yüzyıllar sonra tamamlar. Boğaziçinde, Ünaydın'ın belirttiği gibi İstanbul'un zenginlerinin "sayfiyelik" yani yazlık olarak geçen yalıları inşa edilmeye başlandıktan sonra, bu yalılar eğlencenin ve buluşma mekânlarının adresleri haline gelmiştir. *Mahur Beste*'de yalıların bu amaçlarına örnek teşkil eden birçok bölüm mevcuttur:

"Bununla beraber yalı onun hayatına, annesinin misafirlerinin anlattıklarıyla, hizmetçilerin sokaktan getirdikleri dedikodularla her gün bir başka çehreye girerdi....Selâmlığında kendi havasınca yaşayan Necip Paşa'ya mukabil o da her akşam haremde seçilmiş birkaç ahababı ve seneden seneye kadrosu yenileşen cariyeleriyle erkek tecessüsünün hiçbir tarafından sızmadığı bir mahremiyet içinde yaşardı. Hem de saz ve musiki olmadığı gece hemen yoktu. Doğrusu istenirse Necip Paşa'nın evi o yıllar içinde alaturka musikinin en iyi tanıdığı merkezlerden biriydi" (Tanpınar 2018: 20).

Behçet Bey Necip Paşa'nın yalısını dilden dile dolaşan övgü sözleriyle tanır, ancak çok merak etmesine rağmen içeri girme fırsatı bulamaz. Yalının bir eğlence merkezi olması merak unsurunu artırmış, içinde yaşayan insanların faaliyetleri ise bilhassa "erkeklerin" ilgisini çekmiştir. Behçet Bey de bunlardan biridir. Kahraman yalıyı tecrübe etme fırsatı bulamazken romanda "Necip Paşa yalısı" Bahtin'in şato kronotopuna benzer bir örnekle yer almıştır.

Necip Paşa yalısının haricinde geleneksel Müslüman Türk yaşantısının sürdüğü merkezler olması işlevinin yanında "tarihsel ve kültürel" unsurların ön plana çıktığı başka yalılar da mevcuttur. "Boğaz yalılarında geçkin yaşlarına rağmen süsler içinde, köşe minderlerinde kızlarının, gelinlerinin, torunlarının emektar hizmetçilerinin

arasında zevkleriyle, duygularıyla başka bir zamanın yâdigârı gibi yaşayan ihtiyar hanımefendilerin hatıralarını hâlâ hüznle devam ettirdikleri aşklar, göz kamaştırıcı düğünler, acıklı ayrılışlar, sebebi gizliden gizliye nakledilen vakitsiz ölümler birbiri ardından genç kadının gözleri önünde canlanırdı" (Tanpınar 2018: 67).

Yalı, adeta bir sandık gibi sevinçlerin, üzüntülerin ve tüm hatıraların saklandığı bir uzam şeklini almıştır. "Genç kadın" yalıya baktığında şimdiki zamanı mâzi ile beraber görür. Yukarıdaki örnek Bahtin'in (Bahtin 2017: 299) şato kronotopu için zikrettiği "yüzyılların ve nesillerin izleri görünür" ifadesi ile birebir aynıdır.

Huzur'da ise yalı, yine şato kronotopuna benzer şekilde geniş aile yaşantısının, hatta küçük bir cemiyet yaşantısının görüldüğü kompleks bir mimari yapının temsili şeklindedir:

"Daha yazın başında Nuran'la Mümtaz'ın sık sık gelmeleriyle yalının itiyatları değişmişti. Artık kimse geceleyin istemeden ettiği gürültü için veya sabahleyin diğer pancurlar açılmadan evvel kendi odasının pancurlarını açtığı için birbirinden özür dilemiyor, "Kusura bakmayın, sizi demin galiba rahatsız ettim!" diye söze başlayacağı yerde sadece hâl hatır soruyordu. Tefvik Beyin gelmesiyle iş büsbütün alt üst oldu. Akşamları ihtiyar adamın rakı sofrası rıhtıma kuruldu. Civar balıkçılar onunla konuşmadan evin önünden geçmez oldular, radyo, herkesten ayrı ayrı izin alınmadan işlemeğe başladı. Böylece yalının sahipleri ve kiracıları garip bir şekilde yepyeni bir hayata girdiler" (Tanpınar 2009: 202).

Modern dünyada insanların metrekarelerle sınırlı alanlara sıkıştığı dairelerin aksine yalılar; daima etkileşim ve hareketliliğin olduğu, insanların birey olmanın yanında sosyalleşerek var olduğu mimari konutlardır. Romanda Mümtaz ve Nuran aşkı ise yalıya adeta sevgiyi ve paylaşmayı getirmiş, insanlara huzuru tattırmıştır. Zaman ve uzam bu yalıda birtakım olumlu duygu ve davranışların sergilenmesine olanak sağlamıştır.

Şatolar; mahzenden çatı katına kadar farklı fonksiyolar için inşa edilmiş birimlerden oluşur. Bu durum belirttiğimiz gibi konak ve köşklere de geçerlidir.

Kültürel ve toplumsal farklılıkların getirdiği geleneklerin(haremlik-selâmlık bölümleri) dışında konaklarda da büyük salonlar, holler, mahzenler ve çatıyla birleştirilmiş tavan araları mevcuttur.

Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı eserinde, kapalı veya açık çeşitli mekânların insan ruhuna ve bireyin şahsî eğilimleri doğrultusunda düş kurma eylemine etkisini inceler. Çatı katı tahlil edilen bu uzamlardan biridir. "İnsan, vaktiyle oturduğu çatı katını çok dar bulabilir, kışın soğuk, yazın sıcak bulabilir. Ama şimdi, düş kurmayla yaşanan o anının içinde, hangi bağdaştırmacılıkla olduğu bilinmez, çatı katı ister küçük, ister büyük, ister soğuk ve serin olsun, her zaman rahatlatıcıdır" (Bachelard 1996: 38).

Çatı katı olsun veya olmasın manzarasıyla, küçük ve insanı iç dünyasına yönelttiği yapıyla Bachelard'a göre bir düş kurma merkezidir. "İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavan arası ona, sonu gelmez bir düş kurma ediminin çerçevesini sağlar ki, bu edimi yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıyla, bitirebilir, tamamlayabilir" (Bachelard 1996: 43).

Mahur Beste'de Behçet Bey tavan arasına giderek kitapların arasında vakit geçirir, orada kendisiyle ve iç dünyasıyla başbaşa kalır. Behçet Bey babası İsmail Molla'nın aksine, daha duygusal ve pasif bir kişiliğe sahiptir. Bir gün İsmail Molla eve geldiğinde Behçet Bey'i etrafında göremeyip nerede olduğunu sorar. Hanımefendi ve dadı biraz çekinerek de olsa Behçet Bey'in tavan arasında olduğunu söyler. İsmail Molla ani bir heyecana kapılarak Behçet Bey'in İsmail Molla'nın gençliğindeki gibi tavan arasında Boğaz'ın renkli ve ışıklı dünyasına göz attığını düşünür. Oysa o "sırtını Boğaz'dan gelen aydınlığa dönerek" kitap ciltleri ve boya kokuları eşliğinde çalışmaktadır. İsmail Molla bir hayal kırıklığına uğrayarak bu basık mekânda uğraşıp didinen oğlunu bir "örümceğe" benzetir. Bu sahne İsmail Molla ve oğlu Behçet Bey'in arasındaki bağın en çok zarara uğradığı anlardan biridir denebilir (Tanpınar 2018: 30-35). Çünkü aynı mekânlar kimi zaman karakterler için farklı manalara gelebilir, birbirinden değişik duyguları çağrıştırabilir. Ancak Behçet'in Bachelard'ın tespitine benzer şekilde tavan arasında rahatladığı, düş kurduğu ve bu durumdan mutlu olduğu

söylenebilir. Tavan arası Behçet Bey için kabullenilmediği dünyadan belki de bir "kaçıştır" aynı zamanda (Törenek 2012: 37).

Sahnenin Dışındakiler'de ise İstanbul'un siyasi ve sosyal birtakım gelişmelerle değişiminin aktarılması dışında işin mimari boyutuna da değinilir. Cemal kendi mahallesini ve oluşumunu anlatırken yerleşme bakımından dönemin İstanbul'unda önemli bir yeri olan konak ve köşklere de vurgu yapar. Cemal Anadolu'dan döndükten sonra Abdülaziz devrinin "kapısı herkese açık" konaklarının gittiğini, yerine Abdülhamit devrinin "billur avizeli ve aynalarla süslü" konaklarının geldiğini görür (Tanpınar 2017: 18-19). Konakların artan ihtişamı ve ülkenin içinde bulunduğu maddi şartlara rağmen yapılan gereksiz harcamalar imparatorluğun yıkılışını hızlandırmıştır.

Ayrıca savaşların getirdiği maddi zorluklar ve ekonominin kötüleşmesi, orta gelirli kesimin evlerinin gittikçe küçülmeye başlamasına yol açmıştır. *Sahnenin Dışındakiler*'de rastladığımız mimaride gerçekleşen bu olumsuz değişim, konak ve köşk tarzı geniş mimari konutlarda ikamet eden halkın apartmanlara yönelmesine neden olmuştur. Süleyman Bey'in Sıraselviler'de yaşadığı apartman bu duruma bir örnek teşkil eder. Tanpınar eserde apartmanların "yeni ve o dönem için henüz yerleşmemiş" olması durumuna "büyükçe bir bina, biz bu binalara apartman diyoruz" ifadeleriyle işaret eder (Tanpınar 2017: 256).

Siyasi değişimler ve imparatorluğun çöküşü kendini her alanda olduğu gibi mimaride de hissettirmiştir. Tarihsel süreçler doğrultusunda konaklardan apartmanlara evrilen konutlar; geniş ailelerin birden fazla nesil şeklinde beraber yaşadığı birkaç katlı müstakil evlerden, çekirdek aile veya bireyin yalnız yaşadığı daire dediğimiz dar alanlara dönüşmüştür. Bu sebeple artık modern eserlerde şato-konak-köşk kronotoplarını görmek oldukça zordur.

2.2.2.4. Misafir Odası-Salon Kronotopu

Misafir odaları-salonlar; evlerin veya konak-köşk cinsinden konutların merkezinde bulunan, çeşitli buluşmalar, davetler ve yemekler için düzenlenmiş

birimlerdir. Evin yerli halkının kullandığı odaların aksine yalnızca dışarıdan gelecek misafirin bulunduğu ve bu sebeple daima içinde bir buluşma/davet sembolü barındıran odalardır. Bahtin'in misafir odası-salon kronotopu olarak adlandırdığı bu zaman-uzam; diyalog, fikir alışverişi ve doğal olarak "etkileşim" kavramlarını içerisinde barındırır. Özetle misafir odaları ve salonlar, romanlarda zaman ve uzamın birlikteliğini önemli kılan mekânlardır.

*Mahur Beste'*de salon, bir yemek masası sahnesi içerisinde görülür:

"Birbiri ardından, tam yemek zamanı odalarından indiler. Saniye Hanım'ın yüzü buruşuklar içinde kaybolmuş gibiydi. Alışamadığı yemek masasına-bu masa gelin hanımın şerefine o gece ilk defa kurulmuştu-zahmetle oturdu" (Tanpınar 2018: 117).

Yemek zamanı ve yeme-içme saati, Türk kültüründe önemli motif ve aktivitelerdir. Yemek yeme eylemi büyük küçük bütün aile efradını bir araya toplar. Gün içerisinde farklı mekânlarda bulunan bireyler, yemek için günün aynı saatinde aynı yerde buluşur. Zaman ve uzam yemek yeme eylemi için kesişir. *Mahur Beste'*deki salonda da yemek yeme edimi hem salon kronotopuna hem de yemek masası kronotopu bağlamında aynı işleve sahiptir denilebilir.

*Huzur'*da ise Suat adlı bölümün başında Mümtaz tarafından, kendi evinde bir davet düzenlenir. Burada romandaki karakterlerden İhsan, Macide, Tefik Bey, Mümtaz'ın arkadaşları Selim, Orhan, Nuri, Fahri, Ressam Cemil ve musikî üstadı Emin Bey hep beraber görülür. Tarihten ekonomiye, sanattan eğitime kadar birçok konuda konuşulur. İhsan kendine has fikirleri ile kimi zaman Mümtaz'ın arkadaşları ile çatışma yaşar. Tanpınar burada "şiiirde sustuklarımı roman ve hikâyelerimde anlatırım" ilkesiyle kendisine ait olan eğitim, kültür, sanayi ve tarım gibi konulardaki fikirlerini Mümtaz'ın ağzından aktarır. Başlangıçta bir dost meclisi olan bu ortam, sonrasında farklı fikirlerin çarpıştığı ve salon kronotopunun "düşünsel boyutunu" da yansıtan bir mekân hâlini alır. Ancak kronotopun önemli bir unsuru olan "etkileşim" kavramı bu gecede net bir biçimde görülür. Bu etkileşim düşünce ve anlayış zenginliği ile birleşmiş, romanda salon kronotopunun fikirlere hitap eden bir işlevde kullanılmasına örnek teşkil etmiştir.

Bu davetin kırılma noktası salona Suat'ın gelmesidir. Suat Mümtaz ve Nuran'ın huzurlarını kaçıran ilk ateşi yakmış, Nuran'a onu hala sevdiğini söyleyen mektubu göndermiştir. Romanda aynı zamanda kötü karakterin timsali olan Suat, sorumsuz, zeki ama zekasını kullanmayan ve sadık olmayan eşi temsil eder. Suat bir insanın sahip olacağı neredeyse tüm kötülöklere sahiptir. Bu sebeple Mümtaz salona Suat'ın gelmesinden itibaren rahatsız olur. Suat musikîden sıkılır, içki içilmeye başlayınca farklı şeylerden bahseder. Mesuliyet hissiyle doğmadığını ve sadece kendini sevdiğini söyler. Cinayetten bahsettiğinde ise ortam gerilir ve Suat aniden çıkar gider(Tanpınar 2009: 296).

Bu sahne romanda bütünüyle salon kronotopunu temsil ederken aynı zamanda zikredilen karakterlere beraber ve tek bir zaman-uzamda rastladığımız son sahnedir.

Misafir odası-salon kronotopuna hem düşünsel hem de siyasi boyutta karşılaşılan bir başka sahne de *Sahnenin Dışındakiler* romanında görülür. İhsan karakteri her iki eserde(*Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*), ferdin ve duyguların karşısında cemiyetin ve aklın sembolüdür denilebilir. İhsan daima ne yapmak istediğini bilen, liderlik vasfına sahip ve Cemal'i yönlendiren bir şahsiyettir. Cemal aklında hiçbir plan olmamasına rağmen romanın ikinci kısmında yalnızca İhsan'ın evine bir kere gitmiş, bir daha plan yapmasına gerek kalmamıştır. İhsan onun yerine düşünmüş, onun hayatını çoktan tayin etmiştir.

Genç yaşında Avrupa'yı görmüş, tanımış ve kendini her anlamda yetiştirmiş bir şahsiyet olan İhsan'ın kabiliyetleri, İstanbul hükümeti tarafından da göz ardı edilmez. Devrin sadrazamı, İbrahim Bey ve Arif Bey'ler aracılığıyla haber göndererek İhsan'ın hükümet yanlısı çalışmasını ister. Bu sahnelerde cereyan eden konuşmalar, bir millet için kritik öneme sahip tarihi zamanın misafir odası-salon uzamıyla birleşerek kahramanların fikirleri etrafında okuyucuya aktarılır. İhsan Anadoluyu ve Milli Mücadeleyi destekledikçe karşısındakiler hiddetlenir, ortam gerilir. Aslında birkaç şahsiyetin tartışması şeklinde yansıtılan diyaloglar, tarihin akışının bir toplantı kronotopu bağlamında seyredilmesini sağlar. İhsan, Muhlis Bey ve pasif de olsa Cemal Milli Mücadeleyi, İbrahim ve Arif Beyler ise İstanbul hükümetini temsil eder. Kısacası

burada, misafir odası-salon kronotopunun toplumsal, siyasal ve düşünsel boyutlarını hep birlikte gözlemlene fırsatı bulunur (Tanpınar 2017: 140-149).

Sahnenin Dışındakiler'de, Cemal'in Sabiha'yla tekrar görüşmek için çare aradığı dönemlerde, önemli bir salon kronotopu görülür. Cemal, İstanbul'a geri döndüğünde Sabiha'yı aradığı hiçbir yerde bulamaz, ondan haber dahi alamaz. Bu onun için gittikçe can sıkıcı bir hal almaya başlar. Bütün düğüm aslında Nâsir Paşa'nın salonunda kendiliğinden çözülür. Cemal İhsan'ın yönlendirmesiyle Nâsir Paşa ile tanışır hatta onun kalabalık misafirleriyle konağın salonunda vakit geçirir. Bu misafirler adım adım onu Sabiha'ya götürür. Sabiha'nın arkadaşı Leyla, Leyla'nın babası Ekrem Bey, Sakine Hanım, Uncu Hasan Bey ve Sabiha'nın eşi Muhtar'la tanışmasını sağlayan Kudret Bey, Nâsir Paşa'nın o akşamki misafirleridir. Sohbet başlar, Cemal Leyla tarafından herkesle tanıştırılır. Bir ara Cemal Sabiha'dan eski arkadaşı olarak bahsedince;

"Sabiha'nın adını böyle ortaya atmam, Ekrem Bey de dahil, hemen herkeste garip bir tesir yaptı. Hasan Bey sarardı ve bana, kinle diyemezsem bile, dikkatle baktı. Kudret Bey birkaç dakika evvel bize ikram edilen 'fine napoléon'u telâşından sigara iskemlesinin üstüne döktü. Leyla Hanım kaşlarını çattı ve elbisesinin kıvrımlarını düzeltmeğe başladı. Ekrem Bey'le Sakine Hanım uzun uzun bakiştılar. Fakat hiçbirisi sözüme cevap vermedi. Sanki Sabiha'nın adı, Sinop'ta deniz kenarında benimle beraber gezen Kasım Onbaşının denize attığı çakıllardan biriymiş gibi birdenbire genişleyen derin bir sükûtta kayboldu" (Tanpınar 2017: 203).

Bu sahne tiyatral bir şekilde kurgulanmış, yazar bakışını tüm karakterlerde yoğunlaştırmıştır. Sabiha'nın adı salonda herkes tarafından duyulur ancak hiçbir karşılık bulamaz. Bahtin'in de ifade ettiği gibi bu salon hem diyalogun hem de romanın gidişatına etki edecek türden gerilimlerin olduğu tam anlamıyla bir salon kronotopudur.

Önemli etkileşim ve diyalogların geçtiği salon-misafir odalarının dışında romanlarda elbette sıradan karşılaşma ve buluşmalar da evin içinde bu mekânlarda gerçekleşir. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın aşkları Suat'ın birtakım hamleleriyle(mektup) yara almaya başlar. Mümtaz Suat'tan adeta tiksinişmiş, nasıl bir ruh dünyası içinde yaşadığını daha fazla merak etmeye başlamıştır. Suat'ın kendisinden uzaklaştıran

tavırları, sadakatten uzak aile yaşamı Mümtaz'ın onu iyiden iyiye tanımasına sebep olmuştur. Eşinin bir gün Macide'ye harap olmuş halini ve Suat'ın sorumsuzluklarını anlatmasına denk gelen Mümtaz, artık onun gerçek bir problem olduğunu idrak etmiştir:

"Sonra misafir odasında Macide'nin akrabasını gözkapakları şiş, yüzü yorgun, ona dert yanarken buldu. Bu, güzel, kibar, giyinmesini bilen bir kadındı. Hâlinde ıstıraptan ziyade yaralanmış gururun acısı vardı. Mümtaz onun anlattıklarını dinlerken Nuran'ın aldığı mektubu hatırlıyordu. Bu yıkılmış kadını, o sekiz sahifedeki cümlelerden tek birinin kendisine söylediğini işitmek diriltebilir, başka bir insan yapabilirdi" (Tanpınar 2009: 223). Bu metinde misafir odası, sorumsuz ve çekilmez bir adamın eşinin dramına sahne olmuştur.

Tanpınar'ın romanlarında değinmediği ancak misafir odaları ve salonların, geleneksel Türk kültüründe kendine yer edinen birtakım hususi özellikleri vardır. Osmanlı Devleti'nde üst tabakaya ait sosyal sınıf, Avrupaî tarzda tasarlanmış ve döşenmiş salonlara geçmeden önce klasik Türk üslubunun görüldüğü, kadın ve erkeklerin beraber bulunmadığı "haremlik-selamlık" bölümlerinde davetlerini gerçekleştirmektedir. Harem bölümü yalnızca aile bireylerinin beraber zaman geçirdiği veya kadın misafirlerin ağırlandığı, selamlık bölümü ise kadı, siyaset adamı ve bürokrat gibi önemli şahsiyetlerin toplandığı mekânlardır. 19. yüzyılda toplumun her kesiminde kendini hissettiren Batılılaşma hareketleri hane tanzimi konusunda da birtakım değişikliklere yol açar. Fatma Tunç Yaşar bu durumu "Avrupaî tarzın benimsenmesiyle birlikte, Osmanlı hanesinde erkeklere ait mekân olarak tanımlanan selamlıklar yavaş yavaş Avrupai salonlara dönüşmeye başlamıştır" (Yaşar 2012: 2926) şeklinde ifade eder. Tanpınar'ın romanlarında ise çoğunlukla bu değişim ve dönüşümün tamamlanmış hâli ile karşılaşılır. Misafir odaları ve salonlar, geleneğin aksine kadın ve erkeğin birlikte bulunarak sosyalleştiği, fikir alışverişleri yaptığı mekânlar hâline gelmiştir.

Özetle misafir odaları ve salonlar; karakterleri aynı zaman-uzamda toplayarak, olayların gerçekleşmesine ve diyalogların başlamasına katkı sağlar. Bu mekânların vasıfları kurgunun gidişatı için oldukça kullanışlıdır. Nitekim, yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere birçok hadise bu uzamlarda düğümlenir, çözülür veya yeni gelişmelere kapı açılır.

2.2.2.5. Taşra Kasabası Kronotopu

Türk edebiyatında taşra, kronotop bölümünde bahsedildiği gibi Balkan Savaşları ve sonrasında yayılan Türkçülük akımı, Milli Edebiyat ve Milli Mücadele'nin etkisiyle edebî eserlerde kendine yer bulmaya başlamıştır. 1901 yılında doğan ve Milli Mücadeleye gençlik dönemlerinde rast gelen Tanpınar, eserlerinde devrin popüler eğilimi olan "toplum için sanat" anlayışını benimsememiştir. Değinildiği gibi o, Yahya Kemal'i örnek almış daha ziyade tarih, sanat ve medeniyet kavramları üzerine eğilmiştir. Bu sebeplerle onun romanlarında taşra, kahramanların zihninde yer alan birkaç hatıra ve şahsî tecrübenin dışında görülmez. Ancak bu tecrübeler Bahtin'in taşra kasabası kronotopu tespitlerine paralel olarak "taşranın sınırlılığı ve hayatın bir rutine dönüşmesi" üzerinedir.

Huzur'da Mümtaz, babasının vefatından sonra annesi ile Anadolu'yu karış karış dolaşarak Akdeniz'de bir taşra kasabasına(Antalya civarı) yerleşir. Mümtaz romanda geriye dönüş tekniğiyle anlattığı hayatının bu bölümlerini, annesiyle geçirdiği son zamanlar olarak aktarır. Annesi ağır bir hastalığa yakalanmış, babasının vefatının etkisinden kurtulmadan küçük Mümtaz, artık hasta annesine bakan sorumluluk sahibi bir çocuk olmuştur.

"Günlerini orada, hastanın yatağının yanı başında, kâh ona bakarak, kâh düşünerek, okuyarak geçirdi. Her gün öğleye doğru telgrafhaneye gidiyor, annesinin çektiği telgrafın cevabının gelip gelmediğini öğreniyordu. Sonra hastanın odasına kapanıyor, daima hareketli, daima canlı sokağın kendisine kadar çıkan gürültüsü içinde ona arkadaşlık ediyordu. Akşam oldu mu pencerenin yanına otururdu. Kaç gündür sokakta küçük bir çocuk peyda olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya başka bir kap, evlerinin önünden, türkü söyleyerek geçirdi. [...] Kim olduğunu bilmediği, fakat annesinin de işiteceği korkusu ile ürpererek yolunu beklediği çocuk geçince, Mümtaz için gün denen şey kapağını kapatıyordu" (Tanpınar 2009: 34-35).

Mekân bu taşra kasabasında Mümtaz için yalnızlığın, anneyi kaybetme korkusunun ve rutin gündelik hayatın simgesidir. Bahtin'in de ifade ettiği gibi taşra;

insan ve eşya kalabalıklarının, her tarafta ışıkların bulunduğu şehir merkezlerinin aksine zamanın yavaşladığı, insanların sürekli dönüp duran aynı eylemleri gerçekleştirdiği bir uzamdır. Taşra hareketten uzak durağan mekânların sembolüdür. Mümtaz da hasta annesinin başında her gün aynı işleri yapar, her akşam aynı çocuğunun gelişini bekler ve ardından bakar. Bu bölümlerde taşra kronotopunun "döğüsel gündelik zaman" (Bahtin 2017: 301) vafında bulunması açıkça gözler önüne serilir.

Sahnenin Dışındakiler'deki Cemal ise taşrada, Mümtaz'ın aksine İstanbul'dan giderek lise çağlarında bulunmuştur. Cemal romanda tasvir edilen hareketli mahallesinden babasının görevi nedeniyle taşraya taşınınca aslında biraz sıkılmıştır. Yine de üniversite eğitimi için İstanbul'a geri döndüğünde sakin ve sessiz taşra hayatını bir miktar özler:

"İçimde yeni ayrıldığım Ege kasabasına garip bir hasret peydalanmıştı. Onun her adım başında karşınıza çıkan, sizinle el ele tutuşan, ta derinden, eşyanın ve bazı munis hayvanların bakışıyla size hitap eden sessizliğini özlüyordum. [...] Küçük şehir hastalığı dedikleri şey, beni ağır ağır sarıyor ve mumyalıyor gibiydi. Küçük şehir, küçük ev, rahat ve sakin hayat...Her gün görülen dostlar, dönüp dolaşıp üstüne gelinen mevzular, neredeyse bana, ötesini, daha genişini unutturacaktı" (Tanpınar 2017: 10).

Nurdan Gürbilek'in *Yer Değiştiren Gölge* isimli kitabında "Taşra sıkıntısı"⁵ adlı yazısında işaret ettiği durumu *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, küçük şehirin durağanlığının ve sessizliğinin insanı bunaltmasını "küçük şehir hastalığı" şeklinde tanımlar. Bahtin (Bahtin 2017: 301) de; "Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kağıt oynar, dedikodu yaparlar" ifadeleriyle taşranın adeta belli bir merkez etrafında dönüp durmasını, insanların hayatlarında yeniliğin ve aksiyonun eksik olduğunu belirtir. Cemal alıntılanan bu bölümde işte tam olarak bu hastalığa kapılmıştır.

Son olarak romanlardan aktarılan parçaların üzerine denilebilir ki Tanpınar; eserlerinde şehir mekânı olarak İstanbul'u seçer fakat nadiren de olsa geriye dönüp

⁵ "Taşra sıkıntısı" adlı yazı için bkz: Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

taşraya bir göz atar. Çünkü taşra, Tanpınar'ın kahramanlarının zihninde yer edinmiş, ruh ve hayal dünyalarını beslemiş unsurlar barındıran bir ayrıntı olarak okuyucuya yansıtılır.



III. BÖLÜM

3. SONUÇ

Modern anlamda yalnızca birkaç yüzyıldır kurgulanan roman, bireyin iç dünyası ve toplumun yansıması olarak "anlamak, anlatmak ve açıklamak" ilkeleri üzerine inşa edilmiştir. Edebî eserlerin sanat ve insanlık tarihindeki serüveni uzun ve zamanla çeşitlenerek devam etmiştir. Roman; şiir, hikâye, efsane, destan ve halk hikâyeleri gibi diğer bütün türlerin son halkası ve en kapsayıcı olanıdır denilebilir.

Milletlerin yaratılış, göç, kurtuluş veya yeniden diriliş gibi hikâyelerinin bulunduğu, çoğunlukla olağanüstü olaylarla örülü destanlarla başlayan edebiyat serüveni, içinde bir "gerçeklik" barındıran romanlara kadar uzanmıştır. İnsanlık tarihinin geçirdiği büyük değişim ve ilerlemeler edebiyatın konusuyla beraber tercih edilen edebî türleri de etkilemiştir. Modern dünya ve modern insan gerçeğin peşinde koşarak hayatı "irdelemeyi" seçmiştir. Bu sebeplerle roman artık günümüzde en çok yazılan, tercih edilen ve dolayısıyla etkisi en geniş yankı bulan edebî türdür denilebilir.

Romanın "gerçeklik" zemini üzerinde kurgulanması için birtakım temel öğelere ihtiyacı vardır. Anlatıcı, olay örgüsü, kişiler(karakterler), zaman ve mekân romanın ana unsurlarıdır. Bu tezin konusu olan "kronotop" kuramı ise zaman ve mekânı birlikte ele alarak olayların bu birliktelik perspektifinden çözümlenmesi demektir. Bahtin'in ortaya atıp temellendirdiği bu kuram, gerçekleşen olay veya durumun zamanıyla mekânının duygu değeri bakımından uyumunu inceler. Bir romanda kronotop kuramından bahsedebilmek için zamanın mekâna tesir etmesi, mekânın ise zamandan ayrı düşünülememesi gerekir. Özetle mekânın içinde bulunan şahıslar, zamanın getirdiklerinden uzaklaşamaz, duygu dünyalarında bu birlikteliği derinden hissederler.

Okuyucuya hissettirilen duygu değeri önemli olmakla beraber farklı işlevlerde karşımıza çıkabilir. Tesadüfen gerçekleşen bir karşılaşma, şato(konak-köşk-yalı) cinsinden bir konutta gerçekleşen etkileşim, planlı veya plansız bir misafir odası etkinliği, taşranın rutin hayatı, bireyin veya toplumun duygu bakımından "eşikte" bulunması; tüm bunlar Bahtin tarafından ifade edilmiş ve açıklanmış kronotop çeşitleridir. Ancak Bahtin, bir romanda bulunan her motifin "sınırsız sayıda" kronotop özelliği taşıyabileceği ve kronotop olarak adlandırılabilceğini belirtir.

Bahtin'in edebiyat dünyasına kattığı bu kuram ışığında, Tanpınar'ın üç romanı(*Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur*) okunmuş, incelenmiş ve kronotop özelliği gösteren metin ve diyaloglar tespit edilmiştir. Tanpınar'ın romanlarında, zaman ve mekânın bir bütün olarak aynı duygu değerini ifade ettiği kuramla birçok yerde karşılaşmış, örnekleriyle beraber açıklanmıştır. Tanpınar, yalnızca edebiyatla değil medeniyeti oluşturan her bir unsurla ilgilenen ve bu konularda görüş beyan eden bir şahsiyet olarak romanlarını yapısal öğelerin dışında her alanda mevcut bulunan "geniş fikirleriyle" oluşturmuştur. Kurgusal bir anlatı özelliği taşıyan roman, Tanpınar'ın düşüncelerini karakterler ve olay örgüsü bağlamında aktarması açısından uygun bir tür olmuştur. Yapılan araştırmada görülmüştür ki mekân; Tanpınar'ın romanlarında sadece bir dekor unsuru değil romanların isimlendirilmesinden olay ve durumların anlam kazanmasına kadar önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca mekânın kullanılmasının içinde bulunulan zamanla doğrudan bir bağlantısı vardır.

Tanpınar'ın romanlarında ana mekân İstanbul'dur. Kimi zaman çeşitli sebeplerle(geriye dönüş) Anadolu'ya gidilse de yazar üç eserde de hayata "İstanbul" penceresinden bakar. Hem bireyin hem de toplumun dönüşüm ve başkalaşımını aktarılırken yazar, merceğini İstanbul'a tutar. Bütün hareketlilik ve olaylar İstanbul üzerinden yansıtılır. İstanbul'un bilhassa üç bölgesi eserlerde farklı amaç ve işlevlerde kullanılmıştır.

Mahur Beste ve *Huzur*'da Boğaziçi; aşk, kültür, sanat ve bunlarla bağlantılı olarak "huzuru" temsil eder. *Sahnenin Dışındakiler*'de ise işgal altında bir şehir olması sebebiyle Boğaziçi dahi karanlık, mücadele içinde ve gergindir. Beyoğlu; eserlerde daha

ziyade göçler ve yabancıların şehre kültürel etkileri açısından yansıtılır. Beyoğlu'nda yaşanan dönem itibariyle yeni sayılabilecek "apartman" kültürü ve yabancıların semt sosyolojisine birtakım olumsuz etkileri kahramanların yaşadıkları etrafında verilir. Sanat, toplum, mimarî ve dönemin "kadın" meselesi yabancılardan hayli etkilenmiş, Beyoğlu ise bu konulardaki tutumun değiştiği ilk mekân olmuştur. Beyoğlu'nda en çok; savaş psikolojisi içerisinde dahi eğlence mekânları görülmesi, Rus lokantaları ve kadınların sosyalleşmesi göze çarpar. Suriçi yani İstanbul'un adeta tarihsel anlamda çekirdeği olan tarihi yarımada da elbette zamanın ruhundan kaçamaz. Askerî hareketlilik, savaşa giden yoksul halk ve onların çeşitli manzaraları kahramanların gözünden okuyucuya aktarılır. Burada halkın savaş karşısındaki çaresizliği ve boyun eğişi mekânın tarihsel kimliği ile birlikte verilir. *Huzur*'da Mümtaz, İstanbul'un eski mahallerinde yaşayan insanların fakirliklerinin yanında Sahafklar, Mısırçarşısı ve Bedesten gibi tarih boyunca ticaret ve etkileşim merkezleri olmuş mekânların masalsı dünyasından bahsetmeden geçmez. Bu mekânlarda zaman donup, kalmıştır. Her devir ve her döneme ait birtakım eşyalar, ticari malzemeler, kitaplar ve hatta baharatlar Mümtaz'da eskiyi ve eskiye ait olan her şeyi çağırıştırır. Bachelard'ın ifade ettiği gibi mekân buralarda zamanı peteklerinde sımsıkı saklar ve koruyarak geleceğe ulaştırır.

Romanlarda kronotop özelliklerini barındıran geniş mekânların yanında dar mekânlar ile de karşılaşılır. Yollar; bilhassa iskeleler ve deniz yolculukları Tanpınar'ın romanlarında karşılaşma mekânlarıdır. Burada Bahtin'in vurguladığı türden planmamış ancak etkisi tüm roman boyunca sürececek mühim karşılaşmalar gerçekleşir. Eşik veya eşiğe ait dar mekânlar yine Tanpınar'ın romanlarında olay örgüsünü ve kahramanların kader çizgisini doğrudan etkiler. Eşik mekânları; merdiven, kapı, sokak ve kelimenin somut manası ile "kapı eşikleridir".

Yalılar ve konaklar ise Türk kültüründe geleneği temsil eden yanları ve etkileşim odakları olması sebebiyle önemlidir. Yalılar ve yalı cinsinden konutlar İstanbul Boğaziçi'ne ve Türk kültürüne has mimarî yapılardır. Genellikle bu konutların içinde bulunan misafir odaları ve salonlar ise yine iletişim ve diyalogun yani çoksesli bir ortamın sağlayıcısı olması sebebiyle romanlarda kullanılan bir mekândır. Son olarak merkez noktasını "İstanbul" şeklinde belirleyen bir yazar açısından taşra ve taşraya ait

unsurlar oldukça kısıtlıdır. Taşra yalnızca Cemal ve Mümtaz'ın hayatlarının bir döneminde yaşadığı mekân olması yönüyle eserlerde yer almıştır.

Sonuç olarak Tanpınar'ın romanlarında mekân ve mekâna dair kullanımlar ile ilgili yapılan birçok çalışma olmasına rağmen, romanlarda kritik bir işlevi olan zamanın mekânla doğrudan bağlantısının incelendiği bir çalışma ile karşılaşılmamıştır. Zaman, kahramanların içinde bulunduğu koşullar nedeniyle ayrılığı, ölümü, huzuru ya da savaşı getirebilir. Ancak bu koşullar mekân ve ona dair hususi özellikler ile sıkı sıkıya bağlıdır. Tanpınar bir olayı veya bir durumu incelerken mekânı en başa koyarak adeta onu romanın ana aktörü olarak belirler. Bu durum ise Bahtin'in eleştiri dünyasına sunduğu "kronotop" kuramı ile açıklanmış, kuramcının vurguladığı kronotop başlıkları ile romanlardaki olay örgüleri aydınlatılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, Adalet (2010). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. Tül (2004). *Zamanmekân Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam
- Aktaş, Şerif (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Alan, Selami (2005). *Samiha Ayverdi'nin Romanlarında Üç Temel Mekân: Konak, Köşk ve Yalı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aristoteles, Augustinus, Heidegger (1996). *Zaman Kavramı*. Çev. S. Babür. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Aydın, Mehmet (2010). *Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. A. Derman. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bahtin, M. Mihail (1992). *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, M.Mihail (2017). *Karnaval dan Romana*. Çev. C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bayrak Akyıldız, Hülya (2008). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman Tekniği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beyatlı, Y. Kemal (1970). *Eğil Dağlar*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Brandist, Craig (2011). *Bahatin ve Çevresi*. Çev. C. Soydemir. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Çamlıbel, F. Nafiz (1969). *Han Duvarları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Can, Adem (2013). "Romanda Zaman Meselesi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 9: 107-137.
- Çetin, Nurullah (2017). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cumalı, Necati (2008). "Tanpınar'ın Şiirleri". *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar*. Haz. A. Uçman, H. İnci. İstanbul: 3F Yayınevi. 77-84.
- Demir, Ayşe (2009). *Türk Hikâyesinde Mekân*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dere, Mustafa (2014). *Türk Romanında Konak ve Yalı*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dindar, Elif (2005). *The Chronotope of London in Charles Dicken's Novels*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dino, Güzin (1978). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Doody, M. Ann (1996). *The True Story of the Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.

- Enginün, İnci (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci, Kerman, Zeynep. (2010). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Esen, Nüket (2002). "Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı". *Kitaplık 54*: 137-139.
- Forster, E. Morgan (2016). *Roman Sanatı*. Çev. Ü. Aytur. İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Gezeroğlu, Senem (2015). *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop(Zaman-Uzam)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbilek, Nurdan (2014). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürsoy, Ülkü (2005). "Mahur Beste Üzerine Bir Değerlendirme". *Millî Folklor 68*: 59-66.
- Holquist, Michael (2002). *Dialogism*. London: Routledge Press.
- İnci, Handan (2014). *Orpheus'un Şarkısı Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- James, Henry (2010). "Roman Dünyası". Çev. S. Kantarcıoğlu. *Roman Teorisi*. Ed. P. Stevick. Ankara: Akçağ Yayınları. 59-63.
- Kaplan, Mehmet (2008). "Bir Gül Bu Karanlıklarda". *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar*. Haz. A. Uçman, H. İnci. İstanbul: 3F Yayınevi. 62-69.
- Kaplan, Mehmet (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Kaplan, Sefa (2013). *Geç Kalan Adam Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.
- Karaosmanoğlu, Y. Kadri (1979). *Kiralık Konak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kerman, Zeynep (2017). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koç, Murat (2005). *Boğaziçi ve Boğaziçi Medeniyeti*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Korkmaz, Ramazan (2017). *Romanda Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kutluer, İlhan (2003). "Mekân". Ankara: TDV İslam Ansiklopedisi: 550-552.
- Kuzay Demir, Gonca (2018). "Dede Korkut Kitabı'nın Kronotop Bağlamında İncelenmesi". *Asya Minor Studies International Journal of Social Sciences* 11(6): 213-231.
- MacKay, Marina (2018). *Roman Nedir?*. Çev. F. Akdoğan Özdemir. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Moran, Berna (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, Mehmet (2002). "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 7 (5): 91-106.
- Narlı, Mehmet (2013). "Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme". *Bilig* 64: 285-316.
- Okay, M. Orhan. (2017). *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2009). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Şengül, M. Bakır (2011). "Romanda Zaman Kavramı". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 16 (4): 428-435.
- Shroder, Maurice Z (1963). "The Novel as a Genre". *Massachusetts Review* IV: 291-308.
- Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. Çev. S. Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2000). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2009). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2011). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2017). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2017). *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. Hamdi (2018). *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taşçı, Hasan (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tek, Zeynep (2013). "Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi". *Turkish Studies* 1(8): 2583-2604.
- Tekin, Mehmet (2017). *Roman Sanatı 1(Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.
- Tiken, Servet (2013). "Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme". *Turkish Studies* 13(8): 1551-1560.

Topçu, Nurettin (2006). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Topuz, Esra (2012). *Edebiyat ve Yemek: Bir Kronotop Olarak Yemek*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Törenek, Mehmet (2006). "Zaman- Uzam Birlikteliği Yaklaşımıyla Sultan Hamid Düşerken Romanı". *Türk Dili* 653: 410-419.

Törenek, Mehmet (2012). *Başka Hayatlar Peşinde Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Tunç Yaşar, Fatma (2012). "Geç Dönem Osmanlı Âdâb-ı Muâşeret Kitaplarında Hane Tanzimi ve Salon Âdâbı". *Turkish Studies* 4(7): 2919-2938.

Uçman, Abdullah, İnci, Enginün (2008). *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar*. İstanbul: 3F Yayınevi.

Ünaydın, R. E (1995). "Yalılar". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* 7. İstanbul: Numune Matbaacılık.

Vice, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University.

Watt, Ian (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc76ba88d29c1.99359860, 30 Nisan 2019 tarihinde erişildi.

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc77332bfdbe3.24254517, 30 Nisan 2019 tarihinde erişildi.

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc77344b52890.28148500, 30 Nisan 2019 tarihinde erişildi.