

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

AHMET HAMDİ TANPINAR'DA
MESULİYET FİKRİ

AYŞE GÖRKEM KOZANOĞLU AKIN

2501131320

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. MEHMET TEKİN

İSTANBUL-2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Ayşe Görkem KOZANOĞLU AKIN Numarası : 2501131320
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyatı Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet TEKİN
Tez Savunma Tarihi : 08.01.2020 Saati : 13.30
Tez Başlığı : "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Mesuliyet Fikri"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Mehmet TEKİN		Kabul
2- Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
3- Prof. Dr. Baki ASILTÜRK		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Seval ŞAHİN		
2- Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI		

Versiyon: 1 0 0 2-61559050-302 14 06

ÖZ

AHMET HAMDİ TANPINAR’DA MESULİYET FİKRİ

Ayşe Görkem Kozanoğlu Akın

Bu tezde, sorumluluk etiği tarihi özetlenmekte ve “mesuliyet”in tanımı yapılmakta; elde edilen bilgi ışığında Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanlarında “mesuliyet” kavramını nasıl ele aldığı ve işlediğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Ardından Tanpınar’ın hem bir entelektüel olarak topluma, hem de bir sanatçı/yazar olarak kendine ve eserine karşı duyduğu “çift sorumluluk” sonucu yaşadığı edebî kriz incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, sorumluluk, büyümek, yetişkinlik, özerklik, entelektüel.

ABSTRACT

THE NOTION OF RESPONSIBILITY IN AHMET HAMDİ TANPINAR

Ayşe Görkem Kozanoğlu Akın

In this thesis, the history of the ethics of responsibility is summarized and the term “responsibility” is defined; in consideration of the knowledge gained, Ahmet Hamdi Tanpınar’s approaching and handling of the term “responsibility” in his novels is aimed to be presented. Then Tanpınar’s literary crisis caused by “the double responsibility” that he bears both as an intellectual for the society and as an artist/author for himself and for his work is researched.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, *A Mind at Peace*, *Time Regulation Institute*, responsibility, growing up, adulthood, autonomy, intellectual.

ÖNSÖZ

Bu tez, tematik bir tez; konusunu ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın son derece önemsendiği “mesuliyet/sorumluluk” kavramının yazarın kaleme aldığı romanlar bağlamında incelenmesi oluşturuyor.

Bize göre, Tanpınar, modern Türk edebiyatının kalbinde duran bir yazar. Dolayısıyla birçok başka neden ve ilginin yanı sıra, en temelde, modern Türk edebiyatını ve Tanpınar'ı daha iyi anlamak saikiyle bu tez konusu seçildi.

Bir sanat eserine, en temelde, sanatın araçlarıyla bakmak gerekir; bu düşünce de edebî araştırmanın özünü biçimsel incelemeye çengeller. Fakat bazen, araştırılan temanın araştırmacıyı formun dışına, ötesine ittiği de olur, hele de araştırılan tema bu denli felsefî, araştırmanın nesnesi de bu denli velut, zengin ve tartışmalıysa. Bu bakımdan temelde Tanpınar külliyatı üzerinden edebiyat ile felsefe arasında bir köprü kurmayı, çeşitli perspektiflerden düşünce ve bakış açılarını birbirleriyle diyaloga geçirerek kapsayıcı bir yöntem kurgulamayı denedik.

Tanpınar, ağırlıklı olarak “mesuliyet” sözcüğünü kullansa da Türkçenin akış yönü doğrultusunda, özellikle 1950'ler itibarıyla, bu sözcüğün “sorumluluk”a dönüştüğünü görmekteyiz. Bu tezde, Tanpınar'ın söylemine uyum gösterme tercihiyle, bağlamsal uyumsuzluk oluşturabilecek durumlar dışında, “mesuliyet” sözcüğü kullanıldı.

Bu tez çalışmasının merkezinde Tanpınar'ın “çift sorumluluk” ifadesi yer almaktadır: Tanpınar, içsel bir kararla olduğu kişiyi çift yönlü seçer: Kendisini hem entelektüel hem de sanatçı olarak tanımlar ve hayatı boyunca bu iki kimliğin sorumluluğunu taşımaya uğraşır. Sanatta toplumsallığın öne çıkarıldığı bir ulus-devlet kültürünün içine doğan Tanpınar, hem topluma karşı sorumluluk taşıyan bir entelektüel, hem de kendine (ve dolayısıyla sanatına) karşı sorumluluk hisseden; sanatında özgün ve görece özerk bir biçim kurmaya çalışan bir sanatçı olarak kendini belirler. Başka bir deyişle, Tanpınar, romanlarında kurduğu kendine özgü estetiğin içinden geçerek toplumsallığa ulaşmak isteyen bir yazardır. Sorumluluk, etik bir kavramdır, ancak Tanpınar'ın entelektüel yanını, sanatçı yanının yazdığı romanlarda

“meseleleri münakaşa etmeye” iten vicdani bir duygu olarak da ortaya çıktığından, edebî biçim açısından da bir belirleyiciliği vardır.

Dolayısıyla bu tezde bu iki sorumluluk biçiminin, Tanpınar’ın taşıdığını söylediği “çift sorumluluk”un yazdığı romanları ne kadar ve nasıl etkilediği, birbirleriyle çatışıp çatışmadığı, birinin diğerine galebe çalıp çalmadığı, meşhur sentezciliğiyle Tanpınar’ın bu iki sorumluluğu yazdığı romanlara aktarmak amacıyla bir sentez kurmayı başarıp başaramadığı araştırıldı. Yoksa bu iki sorumluluğun gerilimi daima sürmüş müydü? Burada son derece “meydan okuyucu” bir durum tespit edildi: Günlüğünde “Fakat evvela Türkiye... Evvela Türkiye...” diyen entelektüel Tanpınar ile “Yapmak istediğim şeyler var” isyanıyla şiirin gizemini yeniden kurmaya çalışan sanatçı Tanpınar, bu iki olgunun en azından birinden vazgeçmek, feragat etmek zorunluluğu olmadığına kendini ikna etmek zorundadır. Entelektüel bir kimlik yaratma süreci ile bu kimliği seçip kendini bu yolda belirleyen sanatçının estetik biçim arayışı bir gerilim ve edebî kriz doğurur.

Bu tezin Giriş bölümünde yöntemsel bir değerlendirme yapıldı, araştırmanın temel problematikleri belirlendi ve Tanpınar’ın modern Türk edebiyatındaki yeri ve önemi ortaya konmaya çalışıldı.

Birinci Bölüm’de “Etik Bir Kavram Olarak Sorumluluk” ele alındı. “Mesuliyet” ya da “sorumluluk”, etiğin alanına giren bir terim olduğundan, felsefedeki sorumluluk etiği tarihçesi kısaca özetlendi. Agnes Heller’ın tanımladığı düşünsel araçlar belirlenip Susan Neiman’ın Kant’ın Aydınlanma anlayışına dayanarak kurduğu sorumluluk anlayışı ortaya kondu. Bu tarihçenin içinde evrenselden yerele doğru entelektüelin sorumluluğu işlendi.

İkinci Bölüm’de Tanpınar’ın “mesuliyet” kavramına yüklediği anlam ve neden kavramı “çift sorumluluk” olarak ikizleştirdiği araştırıldı. Bu anlamı kurarken yaşadığı dönemdeki tarihsel olguların ve özyaşamöyküsel gelişmelerin birbirine paralel şekilde etkisi incelendi. Roman estetiğine de bu bulgularla yaklaşılarak romanlar üzerindeki incelemenin nasıl yapılacağı özetlendi.

Üçüncü Bölüm’de Tanpınar’ın roman karakterlerinin bir tasnifi yapıldı. Mesuliyet kavramını romanlarına nasıl içkinleştirdiği, karakterler arası ilişki modelleri üzerinden incelendi. Belirttiğimiz gibi, mesuliyet bir etik değer olduğundan, Tanpınar romanlarındaki karakterlerin rolleri ve aralarındaki etik ilişkiler, “meselelerin münakaşası” bağlamında neleri sembolize ettikleri ve hangi değerlerin taşıyıcısı ya da reddedicisi oldukları açımlandı.

Sonuç bölümünde bu tez çalışmasında yapılan tespitlerin sonuçları özetlendi. Kaynakça’da ise yararlanılan elektronik, süreli ve basılı kaynakların bir listesi verildi.

Her bir çeviri için ayrı ayrı belirtmemek adına, bu tez boyunca yabancı kaynaklardan yapılan tüm çevirilerin tez sahibine ait olduğunu belirtelim.

Son olarak, yardımları ve her defasında beni mahcup eden sabrı için, değerli, öğrenci dostu tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet Tekin’e, kendisinden çok şey öğrendiğim Murat Katoğlu’na, arkadaşlarıma, aileme ve eşime candan teşekkür ederim.

Ayşe Görkem Kozanoğlu

Kadıköy, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ETİK BİR KAVRAM OLARAK SORUMLULUK

1.1. Sorumluluk Etiği Tarihçesi.....	13
1.2. Agnes Heller’ın Sorumluluk Anlayışı: <i>Bir Ahlak Kuramı</i>	21
1.3. Susan Neiman’ın Sorumluluk Anlayışı: <i>Niçin Büyüyelim?</i>	25
1.4. Alanlar Arası Bölünme ve Entelektüel.....	28
1.5. Entelektüelin Sorumluluğu.....	31
1.5.1. Türkiye’de Entelektüel.....	48

İKİNCİ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR’IN BİR ENTELEKTÜEL OLARAK TOPLUMA VE BİR SANATÇI OLARAK KENDİNE VE ESERİNE DUYDUĞU SORUMLULUK

2.1 Bir Yirminci Yüzyıl Türk Entelektüeli Olarak Tanpınar ve “Mesuliyet” Fikri.....	59
2.2. Tanpınar’ın Roman Anlayışına ve Yaşadığı Edebî Krize Dair.....	75
2.3. Bir Silsile ya da Nehir Roman Olarak Tanpınar’ın Romanları.....	84

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA İŞLEDİĞİ SORUMLULUK

3.1. Tanpınar’ın Nehir Romanında Tekrarlanan İlişki Modelleri: Çocuksu Erkekler, İdealize Kadınlar, Kötü Çocuklar ve Yol Göstericiler.....	88
3.1.1. Çocuksu Erkekler.....	88
3.1.2. İdealize Kadınlar	100
3.1.3. Kötü Çocuklar.....	111
3.1.4. Yol Göstericiler.....	123
3.2. Nehir Romanda Çocuksu Erkek-Yol Gösterici İlişkisi.....	129
3.2.1. <i>Mahur Beste</i> ’de Behçet Bey-İsmail Molla İlişkisi.....	129
3.2.2. <i>Sahnenin Dışındakiler</i> ’de Cemal-İhsan İlişkisi.....	133
3.2.3. <i>Huzur</i> ’da Mümtaz-İhsan İlişkisi ve Bu İlişkideki Suat Etkeni.....	151
3.2.3.1. Bir Bildungsroman Olarak <i>Huzur</i>	152
3.2.3.2. <i>Huzur</i> ’un Yol Göstericisi İhsan.....	154
3.2.3.3. İhsan ve Suat: Sorumluluğa İki Zıt Yaklaşım.....	160
3.2.3.4. Mümtaz’ın Azapları.....	169
3.3. Söylemi Dönüştüren Roman, <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> : Faustyen Bir Anlaşmayla Sorumluluğun İptali.....	177
3.3.1. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> ile İlgili Tartışmalar.....	178
3.3.2. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> ’nde Söylem Dönüşümü.....	186
3.3.3. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> ’nün Çocuksu Erkeği Hayri İrdal.....	188
3.3.4. Muvakkit Nuri Efendi’den Halit Ayaracı’ya <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> ’nün Yol Göstericileri.....	196
3.4. <i>Aydaki Kadın</i> ve Sorumluluğun Bir Yüke Dönüşmesi.....	206
SONUÇ.....	219
KAYNAKÇA.....	226

KISALTMALAR LİSTESİ

Özel Adlar

AK	:	<i>Aydaki Kadın</i>
ET	:	<i>19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi</i>
GITB	:	<i>Günlükleri Işığında Tanpınar'la Başbaşa</i>
H	:	<i>Huzur</i>
HAB	:	<i>Hep Aynı Boşluk</i>
MB	:	<i>Mahur Beste</i>
MS	:	<i>Mücevherlerin Sırrı</i>
SAE	:	<i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>
SD	:	<i>Sahnenin Dışındakiler</i>
SM	:	<i>Suat'ın Mektubu</i>
YG	:	<i>Yaşadığım Gibi</i>

Diğer Kısaltmalar

abç	:	Altını ben çizdim
a.e.	:	Aynı eser
a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.y.	:	Adı geçen yayın
a.y.	:	Aynı yayın
bkz.	:	Bakınız

GİRİŞ

“İnsan, insan talihinden mesuldür. Fakat şair, şiirinden de mesuldür.” Tanpınar

Tanpınar, gerek Türk edebiyatı kanonu için, gerek Türk edebiyatının dünyadaki temsili açısından son derece önemli bir yazar. Tanpınar’ın kırk yılı aşan yazı hayatının ardından elimizde çok ciddi boyutta, hem niceliksel hem de niteliksel değeri büyük bir külliyat var ve Tanpınar’a ve yapıtına ilişkin ikincil kaynakça durmaksızın büyüyor. Buna karşılık, Tanpınar birçok zaman kişiliğiyle, politik görüşleriyle, günlükleriyle ya da doğrudan yaşamıyla, yani “Tanpınar fenomeni” diyebileceğimiz çok tartışılan toplumsal ve kültürel yeriyle yapıtının önüne geçebiliyor. Tuncay Birkan’ın da söylediği gibi, Türkiye, “metinlerin anlam ve önemini, neredeyse hiçbir dolayım kurmaksızın yazara, yazarın kimliğine bağlayan geleneğin bunca uzun süre hüküm sürdüğü”¹ bir yer. Türkiye’de “edebiyat kişisi” (persona), “biyografi kişisi” ve “kültürel şahsiyet” arasındaki² sınırlar çok ince ve geçirgen olmuş, bunlar çoğunlukla iç içe, bir arada değerlendirilmiş. (Örneğin bu noktada sadece Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanan Orhan Pamuk’un romanlarında, 21. yüzyılın ilk yarısında, mahkûm edilecek “politik” pasajlar arayan Türkiye kamuoyunun roman sanatıyla imtihanını anımsamamız yeterli görünüyor.) Bu toprakların görece kısa modern edebiyat tarihinde birçok sanatçının yapıtına kendi

¹ Tuncay Birkan, **Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)**, Haz. Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2019, s. 30.

² Bu üç terimi Svetlana Boym’dan ödünç alıyoruz. Türk edebiyatı tarihinde yazarın alımlanışından söz ederken şunu da eklemek gerekir: Boym, Polonya, İtalya, İspanya, Yunanistan gibi ulusal bağımsızlık savaşı veren ülkelerde kültürel bir figür olarak sanatçının İngiltere, Almanya, Fransa gibi büyük Avrupa ülkelerine göre çok daha önemli bir role sahip olduğuna dikkat çekiyor. Sovyetler Birliği’ni örnek veren Boym, bu topraklarda sanatçı ya da şairin, kendi etrafında gelişen romantik kültürel mitlerin daha uzun ömürlü olduğunu ve resmî ideoloji açısından ulusun sesi, bakışı ve vicdanı olarak can alıcı bir role sahip olduğunu belirtiyor. Türkiye’de de sanatçının konumu ulusal bağımsızlık savaşı veren diğer ülkelere benzer şekilde gelişmiş. Bkz. Svetlana Boym, **Tırnak İçinde Ölüm: Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler**, Çev. Emine Ayhan, İstanbul, Metis Yayınları, 2010, s. 21-22.

hayatından (hatta çoğu zaman da sadece biyografik anekdotlardan) veya daha spesifik olarak siyasi angajmanından ya da etrafında oluşan mitlerden ne kadar bağımsız bakılabilmişse Tanpınar'ın yapıtına da en fazla o kadar bağımsız bakılabilmiş; hatta Tanpınar son yıllarda giderek artan ve yapıtlarına yöneltilen metin merkezli incelemeler sayesinde bu açıdan edebiyatımızdaki şanslı yazarlardan biri olmuştur, bile diyebiliriz.

Türk edebiyatı eleştirisinde uzunca süre devam edegelen bu baskın yazar merkezlilik, Milan Kundera'nın profesyonel Kafka araştırmacılarından söz ederken kullandığı ve “mutlak hayranlık” adını verdiği bir olguyu düşündürüyor. Kundera, - ölümünden sonra geriye bıraktığı metinlerin yayımlanmaması talebine karşın Max Brod ve Brod sonrası yayımcıların Kafka metinlerini yayımlaması üzerine- mutlak hayranlığın, aynı zamanda ve zorunlu olarak, “yazarın estetik istencinin mutlak inkârı” olduğunu söyler.³ Metne yazarın biyografisinden bakmak da yazarın karizması karşısında konumlanan ve yazarın estetik istencini görmezden gelen bir çeşit hayranlığa ya da bazı durumlarda anti-hayranlığa benziyor:

“Ünlü bir metafora göre, romancı yaşadığı evi yıktırıp tuğlalarıyla başka bir ev yaptırmış: romanının evini. Bundan da şu çıkıyor ki, bir romancının biyografisini yazarlar romancının yaptığını bozuyor, bozduğunu yeniden yapıyorlar. Sanat açısından bakıldığında tamamen olumsuz olan çalışmaları, bir romanın değerini de, anlamını da aydınlatamaz. Kafka, Joseph K.'dan daha fazla ilgi çektiği an, Kafka'nın ölümünden sonraki ölüm süreci başlamıştır.”⁴

Başka bir deyişle, yazarın, karizmasıyla, hayatıyla, angajmanıya, etrafında oluşan anekdotlarla yapıtın önüne geçmesi, modern hegemonik edebiyat-eleştirel yaklaşım açısından makbul değil. Çünkü bilindiği gibi, modern ve özellikle post modern edebî ideolojilerin ortaya çıkışından beri, eleştiride ve edebiyat incelemelerinde metin merkezli yaklaşımlar makbul. Rus biçimciliğiyle başlayan,

³ Milan Kundera, **Saptırılmış Vasiyetler**, Çev. Özdemir İnce, 4. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018, s. 260.

⁴ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, 2. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2005, s. 162-163.

yazarın ölümünü ilan eden Barthes ve yazarı askıya alıp salt bir yazarlık işlevine, yani bir fonksiyona indirgeyen Foucault'nun başı çektiği Post-Yapısalcılık ve de Amerikan Yeni Eleştiri akımlarıyla yaygınlık kazanan ve metnin dışında kalan her şeyi paranteze alan yaklaşımdan söz ediyoruz.

Elbette Foucault, bir “özel ad” olarak yazarın, metnin ya da metinlerin önüne geçmesini; metindeki bazı olayları açıklamak için yazarın hayatına başvurulmasını, böylece yazarın “belli bir yazı birliğinin ilkesi”, “eserlerde, müsveddelerde, mektuplarda, fragmanlarda vs. kendini gösteren belli bir ifade odağı” olarak algılanışını eleştirirken⁵ haksız değildir. Çünkü metin, yazarı değildir. Evet, ama yine de rahatsız edici bir soru işareti oluşmuyor değil: Yazarı bu denli ısrarla yadsımak ve dışlamak, son derece karmaşık bir probleme kestirme ama efektif olması umulan bir çözüm bulmaya benzemiyor mu? Bu adeta metnin, eleştirmen vasıtasıyla, kendi yazarını *abject*’leştirilmesi, böylece yazarı bir atık gibi dışlayarak kendi sözde saflığını koruma ve sınırlarını keskinleştirme çabası değil mi? Svetlana Boym’un da sorguladığı gibi yapıtı yazarından ve yazarın çevresinde oluşan mitlerden kurtarma iddiasıyla ortaya atılan “sanatın özerkliği”, sanatın insansızlaşması” ve “yazarın ölümü” gibi terimlerle başka bir tür “modernist mit” yaratılmış olabilir mi?⁶ 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya atılan; yazarın kendisi değil, metinde kullanmayı tercih ettiği ses, yani bir çeşit yazarlık maskesi olarak tanımlayabileceğimiz “persona” ya da okurun metinden yola çıkarak zihninde yarattığı yazarı imleyen “zımni yazar”⁷ gibi kavramlar edebiyattan dışlanan yazardan kalan boşluğun ara

⁵ Michel Foucault, “Yazar Nedir?”, **Sonsuza Giden Dil**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin-Ömer Albayrak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 238-239.

⁶ Boym, **Tırnak İçinde Ölüm: Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler**, s. 10.

⁷ Amerikalı edebiyat eleştirmeni Wayne C. Booth, resmî yazar-zımni yazar ayrımını ortaya atmıştır. Resmî yazar (yani gerçek hayattaki yazar), yazarken kendisinin bir zımni versiyonunu yaratır; buna “yazarın ikinci benliği” de denir. Gerçekten de bazı yazarların yazarken kendilerini keşsettiklerini düşündüklerini söyler Booth. Üstelik yazar ne kadar gayrişahsi olmaya çalışırsa çalışsın okurun gözünde daima bir zımni yazar imgesi oluşacaktır. Metinden çıkarılan anlamlar, her aksiyon parçasının ve tüm karakterlerin çektiği çilelerin ahlaki ve duygusal içeriği, bir sanatsal bütün olarak okurda bu zımni yazar imgesinin oluşumunu sağlar. Bkz. Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, Haz. Özde Duygu Gürkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 80-83.

bulucu bir ikamesi gibi bir işlev görmüyor mu? Peki, yazar gerçekten metinde ölmüş müdür, hırpalanmış ve yarı baygın şekilde sırasını mı beklemektedir ya da 20. yüzyılın ortasında itildiği bu yerde metinde gizlice boy göstermenin yollarını mı aramaktadır? Daha da ilginç, yazarlar ölümlü müdür?

Boym'a göre yazarın biyografisinin eleştirmen tarafından mecazi olarak katledilişi, “modernliğin en kaba saba klişelerinden biri”dir.⁸ Boym bu bakımdan “yazarın ölümü”nün başlıca üç teorisyeni Barthes, Foucault ve Paul de Man üzerinden “edebiyat eleştirmeni kültürel miti”ni de sorgular. Tıpkı yazarın etrafında oluşan mitler gibi eleştirmenin de etrafında mitler oluştuğunu vurgulamak için “yazarın ölümü” terimine gönderme yaparak “eleştirmenin ölümü” ifadesini kullanır ve değil yazarın, eleştirmenin dahi “mitleştirmeler, aşırılıklar, kendini biçimlendirme ve suretsizleştirmelerle dolu bir hayat yaşamaya yazgılı” olduğunu ve onun da bir çeşit “biyografik efsane” eşliğinde okunduğunu bulgular.⁹

Dolayısıyla Boym'un da ortaya koyduğu gibi, metin ve yaşam (ve hatta ölüm) arasındaki ilişki hiç de ortadan kaldırılmamıştır, hâlâ can alıcı önemde bir eleştiri sorunu, hatta çıkmazdır ve sonuç olarak tüm bu tartışmaların gözler önüne serdiği şudur: Etik, tarihsel, biyografik ve metinsel meselelerin birleştirilmesini olanaklı kılacak kapsayıcı bir eleştiri türünün yokluğu.¹⁰ Elbette metin yazarın bir uzantısı değildir; ama yazar da, ister romantikler gibi “yaratıcı deha” mitiyle beslenmiş bir imaj kurulumuyla sanatı ve hayatını iç içe geçirsin, ister 19. yüzyıl yazarları gibi her şeyi bilen anlatıcının ardına saklanarak kendini suretsizleştirmeyi tercih etsin (burada “Sanatçı, gelecek kuşakları, kendisinin yaşamamış olduğuna inandırmalıdır”¹¹ diyen Flaubert'i hatırlayalım), yok hükmünde değildir.

⁸ Boym, **Tırnak İçinde Ölüm: Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler**, s. 26.

⁹ Geçtiğimiz on yıllarda okur merkezli yaklaşımların çeşitlenip edebiyat incelemeleri alanında mevzi kazanmasının bize göre akademi ve eleştirideki metin merkezli yaklaşım kullanımına dair üstenci ısrara karşı bir tepki ve bir çeşit edebi demokratikleşme talebi gibi görüldüğünü de eklemeliyiz. Bkz. A.e., s. 313-316.

¹⁰ A.e., s. 313.

¹¹ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 162.

Üstüne üstlük bu yazar, yani bizim incelememizle Tanpınar, “bir romanda, anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir, muayyen bir cemiyetin muayyen bir zümresinin muayyen bir tarihi onda yaşamış olan ferdi ve bu fert de romancının bizzat kendisidir”¹² diyerek yazarı da metnin içine katıyorsa ve “yazarın ölümü” gibi çağdaş kuramlar yazarın kendi edebiyat anlayışı için bir çeşit anakronizma sayılıyorsa?¹³ Ve bu yazar, sorumluluğunun bir entelektüel olarak yalnızca topluma karşı değil, aynı zamanda bir sanatçı olarak kendisine karşı da olduğunu söyleyen, yapıtlarını kurarken aralarında bir uyum kurabilmek için biçim ile içeriğe adeta birbirini örseleten (Bkz. “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”), böylece kendi yazarlık edimini de açıkça sorunsallaştıran ve araştırdığımız temanın hassasiyetle kendi üzerine katlanmasına yol açan bir yazarsa?

Nitekim romana, bir yazar olarak kendinden kattıklarını belirtmekten çekinmez Tanpınar:

“Şiir kendisi için, roman hayat ve insan içindir diyebiliriz. (...) Şiir (...) zamansızdır. Fakat insan her zaman, zaman ve mekânsız yaşayamaz. Zamanı olan şeyler bizi sık sık yakalar. Benim roman ve hikâyeciliğim belki de şiir için gerekli bir zamansızlığı temine yarar. **Hislerimden, düşüncelerimden, hatıralarımdan, kısaca hayatın bana verdiği şeylerden o sayede kurtulurum.**”¹⁴

Jale Özata Dirlikyapan’ın Tanpınar’ın hem yapıtını hem de yazarlık edimini “tekseslilik” üzerinden açımldığı pasaj da Tanpınar’ın bu ifadesini destekler niteliktedir:

¹² Tanpınar, “Bizde Roman II”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 3. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 1992, s. 50.

¹³ Tanpınar yalnızca roman değil şiir yazarken de özellikle biçim üzerinden kendi ben’ini düşünen bir sanatçı. Örneğin günlüğünde “Eşik” şiiri için çalışırken başka şairlerin yöntemleriyle kıyas yaparak şöyle söylüyor: “Mallarme bir fon ile mutlakin sembolü bir genç kızı alıyor. (...) Maurice [de] Guérin Centaur’u alıyor, Nympe ile ayı alıyor. Valery Narcisse’i alıyor. Ben kendimi mi alacağım? Yoksa bir sembolde mi gizleneceğim? Asıl mesele bu.” Bkz. Tanpınar, **GİTB**, s. 289, abç.

¹⁴ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **YG**, s. 384, abç.

“Tanpınar’ın günlüğünde rüya bağlamında söylediği ‘Bende benden başka bir şey olmayan bir yığın başka bir şey konuşuyor, maruz kalıyor, hareket edemiyor’ sözü edebiyatı için de geçerlidir aslında. Günlüğündeki bir cümleyi bir romanındaki kadın karakterden, mektuplarındaki bir tespiti başka bir romanındaki erkek karakterden, bir anlatıcısının sarf ettiği sözü başka bir romanındaki yan karakterden duyarız. Kendi içindeki çatışmaların taraflarını, türlü türlü varoluşsal şüphelerini romanlarındaki kişilerle ete kemiğe büründürür. Birbiriyle tartışma halinde sesler duysak da, Tanpınar edebiyatı tek sesli bir edebiyattır. **Bu edebiyatın içinde ‘yazarından başka bir şey olmayan’ bir yığın başka şey konuşmaktadır çünkü.**”¹⁵

Tüm bu soruların ardından, edebiyatın geneline de yansıtılabileceğimiz şekilde, ama bu tezde Tanpınar özelinde, nasıl bir eleştirel yaklaşım benimsemek gerekir?

Sonuç olarak, 20. yüzyılın başat modern edebiyat eleştirisi temel olarak yaşam-sanat ilişkisini iç içe kuran romantik anlayışa karşı haklı nedenlerle metin merkezliliği savunuyordu, ancak bu savunu metinde yazarın mezarının kazılmasına dek uzandı; günümüzde de bu eleştirel yaklaşımın hegemonyası hâlen sürmektedir. Burada tartışılanlar da yeni ortaya atılmış konular değil, modernizmin kalbinde yer alan sorunlardır ve bu sorunların kendi özgül modernliğini kurmuş bir Batı dışı modernlik ülkesindeki kurucu-modern bir yazar üzerindeki yansımalarıdır. Çekoslovakya doğumlu, Batı modernliğine bir “küçük ulus” kültürünün penceresinden bakan Milan Kundera’nın söyledikleri bu noktada önemlidir:

“...Rimbaud ‘Mutlaka modern olmak lazım’ buyurmuştu. Modern olmak arzusu bir idealdir, yani içimizin derinliklerine kök salmış, akıl dışı bir zorunluluktur, içeriği değişken ve belirsiz olan ısrarcı bir biçimdir: Kendini modern ilan eden moderndir ve öyle de kabul edilir.”¹⁶

¹⁵ Jale Özata Dirlikyapan, “Tanpınar’ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar”, **Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz-Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 107, abç.

¹⁶ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 155, abç.

Sözün özü, -özellikle de yazarın döneminde kimi zaman akıl dışı boyutlara ulaşan- “modern olmak ideali”, “mutlak hayranlık” çekincesi ve “yazarın kendi estetik istenci” arasında bu tezi metin odaklı bir bakışla kurguladığımızı; zaman zaman edebiyat sosyolojisinden ve okur odaklı yaklaşımdan destek alacağımız gibi, özellikle yazarlık edimi açısından gerektiğinde yazara gideceğimizi belirtelim.¹⁷

Tanpınar’ın romanlarında ortaya attığı “münakaşalar” temelde ortak olsa da her roman için kurduğu biçim kendine özgüdür. Biz de temel olarak Tanpınar’ın metinlerinin gücüne güvendiğimizi, metinlerin her birinin kendine has biçimde ortaya koyduğu problematiğe (Tanpınar’da meselelerin münakaşasına) uygun düşecek kuramsal arayışlarla hareket ettiğimizi, bunu yaparken yazarın kendi estetik istencini de ıskalamamayı dendiğimizi ekleyelim.

“Tanpınar’da Mesuliyet Fikri” başlıklı bu tez çalışmasında temel kavramımız olan “mesuliyet” ya da “sorumluluk”, etiğin alanına giren bir terim. Tanpınar çoktan beri söylenegeldiği üzere, yalnızca politik ve kültürel meseleleri münakaşa eden, “Doğu-Batı ikiliği”ne sıkıştırılabilecek bir yazar olmadığı gibi, aynı zamanda son yıllarda üzerinde çokça durulduğu üzere, sadece estetik arayışıyla öne çıkan bir yazar da değildir. Tanpınar’ın bu tez çalışması boyunca ele alacağımız şekilde apaçık uğraştığı etik meseleleri vardır. Agnes Heller, olası bütün etiklerin sorumluluk etiği olduğunu söyler.¹⁸ Dolayısıyla bu tezde önce felsefedeki sorumluluk etiği tarihçesi çok kısaca özetlenecek, Agnes Heller’in tanımladığı düşünsel araçlar belirlenip Susan Neiman’ın Kant’ın Aydınlanma anlayışına dayanarak kurduğu sorumluluk anlayışı ortaya konacak, ardından bu tarihçenin içinde genelden yerele doğru

¹⁷ Yeri gelmişken Tanpınar’ın edebiyat tarihçisi olarak kullandığı yöntemin de üzerinde duralım. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin ilk basımının Ön Söz’ünde dışadönük edebiyat eleştirisine ışık yakıyor Tanpınar: “İçtimai hayat dediğimiz bin başlı makineyi işleten büyük zemberekleri görmemezlikten gelerek sadece bu eserleri kendi bütünlüklerinde ve tek başında mütalaa etmek elbette ki onları eksik görmemize sebep olacaktır. Her eser, Thibaudet’in sevdiği tabir ile söyleyelim, devriyle bir konuşmadır.” Ancak metnin ilerleyen kısmında buna yazar odaklı yaklaşım lehine bir kayıt düşmeyi de ihmal etmiyor: “Bununla beraber sanat maşerî [kamusal] bir mahsul olduğu kadar ferdi bir vakıa, hatta ferde ait bir talihtir.” Bkz. Tanpınar, “19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi”, **HAB**, s. 116.

¹⁸ Agnes Heller, **Bir Ahlak Kuramı**, Çev. Ertürk Demirel vd., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 100.

münevverin/aydının/entelektüelin sorumluluğu işlenecek. Çünkü Tanpınar'ın entelektüelin sorumluluğu konusundaki düşüncesi şöyle:

“Hayat, şüphesiz, bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir. Yükünü kaderin ve tesadüfün ayırdığı paya göre hep beraber taşırız. Fakat tarih karşısındaki hesabını münevver verir.”¹⁹

Kendisi bir entelektüel olduğu gibi romanlarında da çoğunlukla aydın zümreden, entelektüel kişileri karakterize eden Tanpınar'ın “mesuliyet” sözcüğüyle ne kastettiği ve sözcüğü hangi bağlamlarda kullandığı, fikir yazılarından, makalelerinden, röportaj ve anketlerden yapılan çıkarıma göre ortaya konacaktır. Daha sonra elde ettiğimiz bulgu ışığında inceleyeceğimiz malzeme Tanpınar'ın kaleme aldığı beş romandır. Tanpınar'ın roman silsilesinde nehir romanının en tam, en tamamlanmış örneği olan *Huzur*'da “mesuliyet” fikri özel olarak münakaşa edildiği için bu romanın incelememizin merkezinde yer almaktadır. Böylece Tanpınar'ın romanlarında mesuliyet konusunu nasıl işlediği incelenecek, her bir romanda yeniden karşımıza çıkan karakterler arası ilişki modelleri tespit edilip, karakterlerin birbiri arasında kurduğu etik ilişkiler mesuliyet bağlamında açıklanacaktır. Buna göre Tanpınar'ın romanlarındaki karakterleri şöyle tasnif ettik: Romanların merkezinde duran, büyümeye ve sorumluluk almaya direnç gösteren “Çocuksu Erkek”ler; çocuksu erkeklerin âşık olduğu ve onları kendilerini eylemde sınamaya yönlendiren “İdealize Kadın”lar, çocuksu erkeklere insanın bütün kâinattan mesul olduğunu ve hayatlarının sorumluluğunu taşımaları gerektiğini gösteren “Yol Gösterici”ler ve sorumluluğun reddedicisi “Kötü Çocuk”lar. Psikanalist Carl Gustav Jung'un “Ebedî Çocuk” (*Puer Aeternus*) ve “Yaşlı Bilge Adam” (*Senex*) arketipleri arasındaki ilişkiye benzettiğimiz Tanpınar'ın romanlarındaki Çocuksu Erkekler ve onların hocası ve rol modeli olan Yol Göstericiler arasındaki ilişki, büyümek ve yaşamının sorumluluğunu almak karşısında zorlanan gence sorumluluk almayı öneren bir bilincin varlığı bakımından temel inceleme konumuz olacaktır.

¹⁹ Tanpınar, “Hayat Karşısında Münevver, YG, s. 53.

Ancak Tanpınar’da toplumsal sorumluluğun yanı sıra bahsetmemiz gereken ikinci bir sorumluluk türü daha vardır. Tanpınar yalnızca bir entelektüel olarak topluma karşı değil, aynı zamanda bir sanatçı olarak kendine karşı da sorumluluk duyduğunu dile getirir ve kendi yaşamında iç içe geçen bu iki sorumluluğu “çift sorumluluk” olarak adlandırır. Bu düşüncenin ifadesiyle²⁰ Tanpınar’ın günlüğünde, vefatından bir yıl önceki, 1961 tarihli bir bölümde karşılaşırız:

“Ben entelektüelim. Aşka da, hayata da, insana da, düşünceye de inanıyorum. Fakat bunları behemehâl birkaç modanın arasından görmek mecburiyetini duymuyorum. Cemiyete karşı olduğu kadar kendime karşı da sorumluyum. Ve bu çift sorumluluğu hissediyorum. Deli otu yemeğe mecbur değilim. Yapmak istediğim şeyler var. Ben şiirin mystere’ini [gizemini] yeniden kurmağa, veznin magie’sini [sihrini] aramağa ve kâinat karşısında şaşkırmaya çalışıyorum. Hayret ve karmaşa.”²¹

Edebiyatımızda cemiyetçi, toplumcu endişelerin, yani “gayeli edebiyat”ın ve “edebiyat dünyasına hâkim olan bakış açısıyla eleştiri/inceleme anlayışının”²² baskın

²⁰ Bu düşüncenin ilk ve erken ifadesi 1955 yılında Mustafa Baydur’un yaptığı “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor” başlıklı Varlık dergisi röportajında karşımız çıkar. Tanpınar bu röportajda sanatçının her şeyini sanatta bulması gerektiğini söylerken Baydur araya girerek “Ama insan mesuldür demiştiniz; hatta sık sık söylersiniz...” yorumunu yapar. Bunun üzerine Tanpınar şöyle karşılık verir: “İnsan her şeyden evvel mesuliyet duygusudur. Evet. Ama bu mâni değil ki. İnsan, insan talihinden mesuldür. Fakat şair, şiirinden de mesuldür. Zaten iyi şair bunu kendiliğinden halleder.” Bkz. Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, YG, s. 364, abç.

²¹ Tanpınar, GİTB s. 260, abç.

²² Mehmet Tekin’in yayımlandığı zaman edebiyat ortamında *Huzur*’un değerinin fark edilememesi üzerine yaptığı açıklamanın tamamı şöyledir: “Çünkü edebiyat dünyasına hâkim olan bakış açısıyla eleştiri/inceleme anlayışı *Huzur*’u hak ettiği düzeyde değerlendirebilecek bir deneyim ve donanımın uzağındaydı. Metni topluma, zamana, yazara teyelleleyen ‘betimlemeci’ anlayış günün kabulüydü ve metnin edebî değerini temellendiren iç dinamikler üzerinde pek durulmuyordu. Böyle bir ortamda, doğal olarak romandan ve roman eleştirisinden beklenen de farklı oluyordu: Toplumculuk kaygısı - üstelik ‘folklor’u, ‘işçi’yi, ‘köylü’yü anlatma kaygısıyla alanı hayli daraltılan toplumculuk kaygısı- günün edebiyat dünyasının geçerli ölçütüydü. İster roman ister şiir olsun, edebiyatta makbul ve yaygın

olduğu yılların ardından gelen ve içinde bir çeşit isyan barındıran bu pasaj şu anlamı taşır: Elbette entelektüelin üstlendiği bir toplumsal sorumluluk vardır; fakat aynı zamanda sanatçının da kendine ve eserine karşı bir sorumluluğu söz konusudur ve bu sorumluluk doğrultusunda bir estetik, bir poetika, bir biçim inşa etmesi gerekir. Böylece karşımıza Tanpınar’da bir yazma ve yazarlık edimi sorunsalı, hatta estetik bir özgünlük ve özerklik problemi ortaya çıkmaktadır ve bunlar da belirttiğimiz gibi modernleşmenin kalbinde yer alan sorunlardır. Dolayısıyla asıl konumuz olan toplumsal mesuliyet incelemesi sırasında Tanpınar’ın işaret ettiği bu ikinci tür sorumluluğa, yani sanatçının kendine ve eserine duyduğu sorumluluğa da bu tezde yeri geldikçe değinilecektir. Bir de bu çift sorumluluğun birbiriyle çatışıp çatışmadığı, çatışıyorsa nasıl aşıldığı sorusu mevcuttur. Hem bir entelektüel olarak topluma hem bir sanatçı olarak kendine ve eserine karşı duyduğunu söylediği “çift sorumluluk” bize göre Tanpınar’da bir edebî krize yol açmakta, eserlerinin bu gerilimin iki ucunu birleştirme çabası ve endişesiyle tamamlanmayan ve ek-metinlerle sürdürülen eksik metinler olarak kalmasına yol açan temel saiklerden biri olmaktadır.

Tanpınar’dan hem bir okur, hem de aynı toplumsallıkta kendi özerk edebiyatını kurmaya çalışan bir yazar olarak etkilendiğini bildiğimiz, “Tanpınar’ın sorunlarını ben de bütünüyle içimde hissediyorum”²³ diyen Orhan Pamuk’un Tanpınar üzerine şöyle düşündüğünü görürüz: Pamuk 1995’te *Defter* dergisinde yayımlanan “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi” başlıklı yazısında, Tanpınar’ın temel olarak toplumla bağlarını koparmış, hatta toplumu karşısına almış bir estetik modernist gibi değil, cemiyet için ve hizmet adamı kimliğiyle kalem oynatan ve metinlerinde sürekli bir “biz” kurarak dış gerçekliğe gönderme yapan bir 19. yüzyıl yazarı gibi yazdığını savunmaktadır. Pamuk’a göre, Tanpınar

olan eleştiri anlayışı (...) ‘toplumcu gerçekçilik’ temeline yaslandırılan eleştirel bakışla eseri, yazar-toplum düzeyinde değerlendiren, nihayet esere yönlendirici bir misyon yükleyen anlayıştı. Metnin edebî değerini önceleyen yaklaşım tarzı için arada dikkati çeken bazı denemelere rağmen 80’li yılları beklemek gerekiyordu.” Bkz. Mehmet Tekin, “Huzur Romanında Teknik Yapılanma”, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ed. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, s. 256.

²³ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s. 460.

edebiyatındaki etkileyici yan, bazı eleştirmenlerin (“modern olmak ideali” ve modern bir kök bulmak arzusuyla) kendisine isnat etmeye çalıştığı gibi modernizm değil, aksine Tanpınar’ın hem Doğu’dan hem Batı’dan haberdar olmasına rağmen asla bir tamlık olamadığını hisseden, bu belirsizliğin acısını estetize eden ve yaşadığı ikilemlerin üzerine cesaretle giderek kendisine edebî bir dünya kuran biri olmasıdır.²⁴ Pamuk bu yazı yayımlanmadan on üç yıl önce, 1982 yılında, Cevdet Bey ve Oğulları adlı ilk romanının yayımlanmış genç yazar kimliğiyle bir röportaj verir. Kendi romancılık serüveni ile Türkiye’de ve dünyada roman sanatından söz eden Pamuk’un röportajından alıntılatacağımız bir pasaj Türkiye’de yazar olma deneyimi üzerine düşünmek açısından önemlidir:

“Edebiyat eseri üretmenin (gazetecilikten söz etmiyorum) **topluma karşı büyük sorumluluklar gerektiren** trajik bir iş olduğuna inanıyorum. [Türkiye’de] birçoğumuz, kitaplarımıza derinlik ve tat verecek olan özneliği her şeyden sorumlu bir seçkin devlet adamı soğukluğuyla öldürüyor. Dostoyevski, hepimiz Gogol’ün paltosundan çıktık, diyordu. **Türk yazarının geleneği de neredeyse, hepimiz sorumlu bir devlet adamının kaftanından çıktık, der gibi.** Şair ve hikâyecilerimizden çok, romancıların benimsediği bu ahlakçı tutumun yazarı üstün bir insanın babaca tavrına sürüklediğini düşünüyorum. Dostoyevski kendini okuyucularından hiç de öyle üstün bir insan olarak görmüyordu. **Bu boşucu sorumluluk duygusundan kurtulduğu an, yazacağımız her satırın artık yalnızca eserin değerini arttırmak için yapılacağını biliyorum.** Romanlarımın değerini arttıracığını bilseydim şeytanla pazarlık yapmaya otururdum.”²⁵

Tanpınar’ın yaşadığı sorunları bütünüyle içinde hisseden ve belki de onunla aynı yollardan geçen Orhan Pamuk da aynı sorumluluk ikilemini yaşamış görünüyor. Bugün Türkiye’nin dünyaca tanınan, önde gelen yazarlarından Orhan Pamuk’un bile

²⁴ Pamuk, a.y., s. 454-460.

²⁵ Orhan Pamuk, “İlk Romanı Cevdet Bey ve Oğulları’yla Dikkati Çeken Orhan Pamuk’a Birkaç Soru: Seçkin Yazar Değil, Vatandaş Yazar Olmanın Yolu Aranmalı”, 30 Aralık 1982, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, belge no: 001520125006, (Çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/37628>, 13 Haziran 2019, abç.

edebiyat yolculuğunun başında Türk edebiyatında yazarın toplumsaldan bir parça sıyrılmaya ilişkin özerklik talebini “şeytanla pazarlık yapmak” olarak algılaması çok ilginç. Tanpınar, değil şeytanla pazarlık yapmayı kamusal alanda dile getirmek, belki de bu düşünceyi aklından bile geçirememiştir. Ama kendisinden sonra gelenlerin bu düşünceye erişebilmesi için gereken yolları açmak konusunda gelenek ile modern arasında büyük mücadeleler verdiği bu tezde de göreceğimiz gibi aşikârdır.

Günümüzün usta yazarlarından Şule Gürbüz’ün bir röportajında söyledikleri, taşıdığı çift sorumluluğun gerilimine rağmen Tanpınar’ın geriye bıraktıklarını belirlemek açısından son derece önemlidir. Batılılaşma sürecinden bu yana Türk edebiyatının temel problemlerinden olan ve Gürbüz’ün kendi öykülerinde de işlenen Doğu-Batı ikiliğini (başka bir deyişle modernleşme sürecinde yaşanan travmayı) nasıl değerlendirdiği sorusuna şöyle karşılık verir Şule Gürbüz:

“Ben (...) bir ikilem serdetmiyorum. (...) Bunu 1940-50’lerde yapmak, bunun dışında kalmak, Batı’ya karşı eğik ve tuhaf bir büküklükle bakmamak kolay değildi. Bugün Tanpınar için ‘Batı’ya karşı duyduğu eziklik affedilir gibi değil’ diyenler var. Bu tuhaf ve insafsız bir bakış. **O devirden bu yana onun ve neslinin bazılarının ezik ve bükük durması, çökkünlükleri, süresiz melalleri bizi bugün boynumuzu doğrultabilir tuttu.** (...) Ben bugün bütün çekenin, görenin, gördüğünü duyuranın, bildirenin, anlatıp söyleyenin, iz bırakanın arkasından gelmiş biriyim. Onlar bütün bunları yaptı ise ben, yani biz, aynı yerde kıvranalım diye değil, bizim yerimize yaptılar. Şimdi ben bunların üstüne bizim ne olduğumuzu daha iyi görebiliyorum, görmem de gerekir. Gösterecek her şey var. **Artık ikilem yok benim için. ‘Biz kimiz?’i eğilip bükülmeden anlatabilmek var.**”²⁶

²⁶ Şule Gürbüz, “Şule Gürbüz ile Söyleşi”, **Çerçi Sanat**, t.y., (Çevrimiçi) <http://cercisanat.com/dergi/1/sule-gurbuz-ile-soylesi/>, 24 Nisan 2019.

BİRİNCİ BÖLÜM

ETİK BİR KAVRAM OLARAK SORUMLULUK

1.1. Sorumluluk Etiği Tarihçesi

Antik Yunan’da “sorumluluk” anlamına gelen bir sözcük yoktur. Batı dillerindeki kökeninin Latincedeki “respondere” fiiline dayandığını bildiğimiz “sorumluluk” (İng. *responsibility*) sözcüğü, son derece modern bir kavramsallaştırmadır. Felsefi açıdan ilk olarak 18 ve 19. yüzyıllarda karşılaştığımız bu sözcük, bu dönemde politik bir içeriğe sahipti; yasalara uygun davranış ya da devletin yurttaşlarına karşı sorumluluğu anlamında kullanılıyordu. Modern felsefi anlamı ise ancak 20. yüzyılda tesis edildi. Fakat 20. yüzyılın sorumluluk etiğine geçmeden önce, konuyu temellendirebilmek için felsefe tarihi açısından çok önemli iki etik anlayıştan kısaca ve genel çizgilerle bahsetmek istiyoruz: Antik Yunan kökenli erdemler etiği ve Kant’ın evrensel ahlak yasasına dayalı, ödev temelli etik anlayışı.

Adaletsizliğin parçası olmak yerine erdemleri uğruna kendi canını vermeye razı olan Sokrates örneğine de bakarak, “erdem”in (Yun. *arete/ἀρετή*, İng. *virtue*) Antik Yunan’ın sorumluluk üzerine düşünme terimi olduğunu söyleyebiliriz. Erdem, etik mükemmeliyet, yetkinliktir. Antik Yunan’ın polis’te yaşayan yurttaş (Yun. *polites/πολίτης*) olarak insan merkezli etik anlayışının temel soruları da, insanın nasıl en iyi yaşamı süreceği ve mutluluğun ne olduğu, insanın nasıl mutlu olacağıdır. Antik Yunan toplumsal hayatında yurttaşların kamusal hayatlarını sürdürdükleri agora, polis’in merkezi olarak çok önemlidir. Bu bağlamda Aristoteles de insanın “zoon politikon/toplumsal hayvan” (Yun. *ζῷον πολιτικόν*) olduğunu vurgular. Buna rağmen Antikçağ’ın etik anlayışı modern etiğin terimi olarak “Öteki”yle kurulan ilişkiye değil, insanın kendi karakterine (Yun. *ethos/ἦθος*) dayanır. Sokrates’in Savunma’da söylediği gibi sınanmamış bir hayat, yaşamaya değmez.²⁷ İşte bu ifade

²⁷ Platon, **Sokrates’in Savunması**, Çev. Ari Çokona, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 15. bs., XXXVIIIa, 2018, s. 58.

Sokrates'te bilgiyle erdemın eşitlendiği yerdir. Yaşamını sorgulamak Delphi'deki Apollon Tapınağı'nın girişinde yazan “Kendini bil” (Yun. *gnothi seauton*/γνῶθι σεαυτόν) sözüne uymaktır. İnsanın kendini bilmesi ise kendi yerini bilmesidir; yani kendi sınırlarını tespit etmesi, kendi karakterini bilmek suretiyle ahlaki zayıflıklarını belirleyebilmesidir ki bu zayıflıklar onun ahlaki davranışı yönünde bir engel teşkil edemedenden sınırlandırılabilsin. Bu bağlamda insan ve karakteri Antik Yunan'da etik sınama ve sorgulamanın merkezinde yer alır.

Antik Yunan temelli erdemler/değerler etiği Kant'a geldiğimizde bir ödev etiğine dönüşür. Sokrates'in “Kendini bil” ifadesi bu ödev temelli etik anlayışında Latince “*Sapere aude!*”, yani “Kendini bilmeye cesaret et!” olarak Kant'ta da karşımıza çıkar. Kant, 1784'te yazdığı “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” adlı makalesinde hem bireysel hem toplumsal aydınlanmanın ön koşulu olarak erginliği, yani reşit olma durumunu ve özgürlüğü koyar. Başka bir deyişle rüştün özgürce seçilmesi gerekir. Bu ifade bize sorumluluğu anımsatır. İnsanın kararlarının kendisi değil başkaları tarafından verilmesi, yani rüştünü kullanmaması ya da kendi hayatının sorumluluğunu almaması çok konforlu bir durumdur, ama bunun asıl sebebi onun tembelliği ya da korkaklığıdır. İnsan cesur olmalıdır. Şöyle der Kant:

“Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliiliğini gösteremeyen insanda aramalıdır.”²⁸

Kant “Kendini bilmeye cesaret et!”, “Aklını kendin kullanmak cesaretini göster!” anlamındaki Latince ifade “*Sapere aude*”nin “Aydınlanmanın parolası” olduğunu söyler ve bu ifadeyle insandan kendi aklını kendisinin kullanma cesaretini

²⁸ Immanuel Kant, “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt”, Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul, **YAZKO Felsefe Yazıları**, 6. Kitap, 1983, s. 139.

göstermesini, kendi akli doğrultusunda yargıda bulunmasını, yani kendi seçimlerini yaparak sorumluluğunu taşımasını talep eder.²⁹

Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi adı yapıtında ise evrensel ödev etiğini işleyen Kant, evrensel bir ahlak yasasının mümkün olduğunu, ahlaklı insanın da bu yasanın buyruğuna, yani *kategorik imperatif*'e uyan kişi olduğunu söyler. İnsan bir eylemde bulunduğu anda, bu eylem hiçbir koşula bağlı olmamalı ve eyleminin temelindeki ilke, evrensel, herkes için geçerli bir ilke olmalıdır. Ödev etiği, ödevin yerine getirilip getirilmediği bağlamında işlediğinden, burada eylemlerin sonuçlarından ziyade nedenleri ya da ilkeleri tartışılır. Elbette Kant'ın da felsefesini kurduğu dönemde henüz ortaya çıkmış görünen "sorumluluk" kavramını kullanmadığını burada belirtelim. Ancak Kant'ın ödev etiğindeki gibi bir ahlaki idealizm, Zygmunt Bauman'ın belirttiği şekilde ahlaki pratiğin kendisine tam da pratik olmayan temeller, yani ulaşılamayacak standartlar belirlemesi açısından önemlidir. Bu çok yüksek standart, *Pratik Aklın Eleştirisi*'nden alınıp daha sonra Kant'ın mezar taşına da işlenmiş olan "İki şey, üzerlerine sık sık eğilip ısrarla düşünülürse, insanın ruhsal yapısını hep yeni, hep artan bir hayranlık ve korkunç saygıyla dolduruyor: üzerimdeki yıldızlı gök ve içimdeki ahlak yasası"³⁰ ifadesinde de görülür. Kant'ın yıldızlı göğe koşut ahlak yasasının getirdiği standart, Bauman'a göre, her gün azizler gibi ölüm kalım meseleleriyle uğraşmasa da küçüklü büyüklü sayısız seçim yapan sıradan insana kendi pratiğini ölçebilmesi için "azizlerin kahramanca büyüklüklerine göre" yüksek bir ahlaki ölçüt, bir ufuk sağlar.³¹ Örneğin Levinas'ın kullandığı "azizlik standardı"³² ifadesi de bu tip ütöpik bir ahlaki standardı imler.

20. yüzyıla geçmeden önce, bakışımızı felsefe tarihindeki sorumluluk etiği literatürünün kökenine çevirirsek, tartışmanın temelinde özgürlük-belirlenim (determinizm) zıtlığıyla karşılaşırız. Bu zıtlık tüm felsefe tarihinde, özellikle

²⁹ Kant, a.y., s. 139.

³⁰ Immanuel Kant, **Pratik Aklın Eleştirisi-Kritik Der Praktischen Vernunft**, Çev. İoanna Kuçuradi vd., Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980, s. 174.

³¹ Zygmunt Bauman, **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 116.

³² Bauman, a.e., s. 78.

Aristoteles temelinde Antik Yunan’da, meselenin teolojik bir tartışma olarak sürdüğü Ortaçağ’da, varoluşçuluğun bu tartışma bağlamında başı çektiği modern felsefede yoğun şekilde tartışılmıştır; ayrıca tartışmanın çağdaş felsefede sona erdiğini de söyleyemeyiz.

Özgürlük-belirlenim tartışmasına göre, temel olarak insanın özgür olduğunu kabul etmek, aynı zamanda onun eylemlerinden sorumlu olduğunu söylemektir. Ancak özgürce düşünebilen, seçim yapabilen ve yaptığı seçim doğrultusunda eyleyen fail, eylemlerinden sorumlu olabilir. Eğer insanın seçim ve eylemlerinin dışarıdan gelen (dinsel, toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik vb.) veya içeriden gelen (biyolojik, genetik, bilinç dışına dair vb.) mutlak bir belirlenimden kaynaklandığı kabul edilirse, bu kabul insanın özgür ve dolayısıyla eylemlerinden sorumlu olmadığı önermesini beraberinde getirir. Mutlak belirlenim kavramı karşısında insan bir kukla, bir otomaton ve insanın eylemi, insanı aşan bir neden-sonuç zincirinin herhangi bir halkası gibi görünür.

Ancak hemen söyleyelim ki, mutlak özgürlük-mutlak belirlenim üzerine yapılan bu felsefi tartışmada söz edilen insan farazi olarak iki uçtan birine yerleştirilmiş varsayımsal bir insandır. Çünkü özellikle de modern dünyanın bir yerinde doğan ve yaşayan, belli bir ülkenin vatandaşı olan, bir sosyal çevresi ve ailesi olan, bir işe gidip gelen; sabah hangi çorabı giyeceğinden, hangi sakızı satın alacağından başlayarak (günde beş kez reklamlarda gördüğü mü, tadını beğendiği mi, en ucuzunu mu?) hangi kitabı okuyacağına, hangi partiye oy vereceğine, hangi semtte oturacağına ve hangi semtlerde otur(a)mayacağına dek her an küçük küçük büyüklü sayısız eylemde bulunan; tanrısal olmadığı gibi köle olmayan ya da Platon’un mağarasında zincirlere bağlı yaşamayan ortalama bir insan kişinin eyleminin mutlak anlamda özgür veya mutlak anlamda belirlenmiş olduğunu söylemek pek kolay değildir. Gerçekten de Bauman’ın belirttiği gibi, “Modern toplumun, evrensel olarak bağlayıcı etik kurallarının Yasaya benzer bir kodunu ararken geçtiği yolun sonunda, sırtında eylemlerinin sorumluluğuyla birlikte, çelişkili

ahlaki talepler, seçenekler ve özelemlerin bombardımanı altında kalan modern birey durmaktadır.”³³ Bauman bu duruma “modern çağın etik krizi” adını verir.³⁴

Avrupa kültüründe 14. yüzyıldan beri süregelen Rönesans, yani sanatsal ve entelektüel açıdan Antik Yunan ve Roma’ya ait köklere dönüş anlayışı, buna bağlı olarak insanın merkeze alınışı ve hümanizm düşüncesi, dinsel reform hareketleri, sekülerizm, bilimsel gelişmeler, tarihsel ilerleme düşüncesi, Fransız Devrimi, 17. yüzyılın “Akıl Çağı” olarak öne çıkması ve 18. yüzyılın büyük Aydınlanması, ardından 19. yüzyılın Endüstri Devrimi ve kolonyalizm... Artık ezbere bildiğimiz, Batı Avrupa kökenli tüm bu hegemonik kültürel ve tarihsel olgular insanın adım adım kendi haklarını eline alması, giderek özgürleşmesi anlamına geliyordu ve bu sırada, tüm bu mühtesebatla, bugün insanın zihninde yankılanan dev “Modernite” başlığı açılmış oluyordu.

Fakat insan türünün kendine duyduğu özgüvenin son derece yükseldiği çağların sonunda, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan kopkoyu faşizm ve totalitarizm sonucu yaşanan korkunç iki Dünya Savaşı, soykırım ve kitlesel kötülük, dünya için büyük değişimler yarattığı gibi felsefe tarihindeki etik tartışmaları da temelden değiştirdi. Artık Avrupa felsefesinde etik tartışmalar -bu bağlamda en güçlü etik gelenekler diyebileceğimiz- Antik Yunan’dan beri süregelen erdemler/değerler etiği ile Kant’ın ödev etiği anlayışından bir çeşit “sorumluluk etiği” anlayışına evrildi. Özellikle Jean-Paul Sartre ve Albert Camus kökenli varoluşçu felsefeler ve Emmanuel Levinas, Hannah Arendt, Agnes Heller, Susan Neiman gibi Yahudi kökenli düşünürler bu etiği geliştirmişler ve Edward Said’den Michel Foucault’ya, Mihail Bahtin’den Zygmunt Bauman’a, Roland Barthes’tan Umberto Eco’ya birbirinden bağımsız, ortak noktaları bu yüzyılda yaşamak olan hemen her düşünür kaçınılmaz olarak bir şekilde konu üzerine kafa yormuş, 20. yüzyılın sorumluluk etiğinin oluşmasına katkıda bulunmuştur.

20. yüzyılın sorumluluk etiği, Antik Yunan’daki gibi değer merkezli ya da Kant’taki gibi soyut evrensel yasaya dayalı bir etikten; başka bir deyişle eylem

³³ Bauman, a.e., s. 49.

³⁴ Bauman, a.e., s. 31.

sahibinin karakterini ya da eylemin motifini/sebebinin merkeze alan bir etikten ziyade, eylemlerin kendilerine ve sonuçlarına odaklanan bir anlayıştır. Sartre'ın varoluşçu vurgusunda olduğu gibi insan özgürdür, öyle özgürdür ki özgürlüğe mahkûmdur; seçimler yapar ve seçimlerinden sorumludur. Hatta Albert Camus'nün yorumuyla varoluşun saçmalığı ya da tüm değerlerin yitimi karşısında insan ancak nihai bir amaçla yaşamını anlamlandırabilir. (II. Dünya Savaşı'nda görevli ve her an ölümle karşı karşıya bir savaş pilotu olan Saint-Exupéry, Fransız varoluşçuluğuna spiritüellik katan bir sorumluluk anlayışı temelinde edebî ürünler vermiş, özellikle de “genişletilmiş vicdan”ı vurgulamıştır: “Bu akşam havadaki iki uçağımla, bütün gökyüzünden sorumluyum ben.”³⁵) 20. yüzyılın etik anlayışında insanın kendisi dışında diğer insanlara duyduğu sorumluluk vurgulanır; Levinas'ta, Bahtin'de ve Bauman'da gördüğümüz gibi bu etik insanı özellikle öteki'yle ilişki içinde ele alır. (Hatta biraz sonrasında ötekilik araştırmaları, “ötekileştirme” kavramının da üzerinden, günümüzde de gördüğümüz gibi cinsel, siyasal, etnik kimlik ya da azınlık/çoğunluk kimliği politikalarının araştırılmasına, hatta egemenlerin kimlik sınıflamalarının dışında kalan “sessizler” üzerine maduniyet çalışmalarına dönüşecektir.) Heller'da ve özellikle Arendt'te gördüğümüz gibi “insan doğası” yerini “insanlık durumu”na (İng. *human condition*) bırakır. Arendt'in bugün etkisinden en ufak bir parça bile yitirmeyen etiğinde ortaya koyduğu şekilde bireysel sorumluluk-kolektif (politik) sorumluluk tartışılır. Kötülük insan doğası üzerinden değil, sosyo-politik bir kavram olarak incelenir, insanın şeytani kötülüğünden ziyade neden totaliter rejime itaat ettiği, yani “kötülüğün sıradanlığı” (İng. *banality of evil*) sorgulanır. 20. yüzyıldaki Nazizm ve Stalinizm örneklerinde olduğu gibi, bireyin özgürlüğünü ve varoluş alanını sıkı denetimle tümenden kısıtlayan totaliter rejim anlayışları ve bu rejimler karşısında insanın durumu incelenir. (George Orwell'ın da 1984 adlı meşhur totaliter distopyasını II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, 1949 yılında yayımlaması bu bağlamda tesadüf değildir.) Buradan post-yapısalcılarda, örneğin Foucault'da olduğu gibi kurumların eleştirisine ya da Derrida'da olduğu gibi tüm dilsel, kültürel, siyasal yapıların yapıbozuma uğratılmasına giden bir süreç başlar. Julien Benda'nın 1927'de yayımladığı *Aydınların İhaneti*'yle başlayan

³⁵ Antoine de Saint-Exupéry, **Gece Uçuşu**, Çev. Bertan Onaran, Ankara, Bilgi Yayınları, 1968, s. 38.

Batı’da entelektüeller üzerine ilk kapsamlı eleştirinin ardından özellikle Edward Said’in literatürün en önemli yapıtlarından *Entelektüel*’de yapmaya çalıştığı gibi olduğu gibi entelektüelin sorumluluğunun belirlenme çabaları doğar.

Bu kısa 20. yüzyılın sorumluluk etiği tarihçesinden sonra tam da iki dünya savaşının ardından devletlerin insana karşı -pratik açıdan son derece sorgulanabilir de olsa- nasıl bir etik tavır aldığına bakalım.

Artık bir klişe haline gelse de Adorno, Auschwitz’ten sonra şiir yazılamayacağını, bunun barbarlık olduğunu söylemişti.³⁶ Yaşanan korkunç ve algılar ötesi vahşeti estetiğin terazisine vurmak, onu en iyi tahlilde sadece anlamlandırıp yumuşatmaya yarayacağına göre, belki de böyle bir vahşetten sonra ancak Birleşmiş Milletler kurulup “İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi” yazılabilir ve tüm insanlığa bir teselli armağanı olarak sunulabilirdi. 1948 yılında yayımlanan bu beyanname, iki Dünya Savaşı sonrasında üzerinde ortak bir karara varılan yeni bir insan tasavvurunun dışavurumu, yeni bir insan tanımıdır. Artık devletler insanın yüzyıllar boyunca adım adım kazandığı hak ve özgürlükleri güvence altına alma noktasında birleşirler. Temel hak ve özgürlüklerin yanı sıra keyfi tutuklama, hapis ve sürgünden korunma, bağımsız ve tarafsız mahkemelerde adil ve kamuya açık olarak yargılanma hakkı ile düşünce, vicdan, din, toplanma ve örgütlenme özgürlüklerini de güvence altına alan “İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi”nin konumuzu ilgilendiren ve “Görevler ve Kısıtlamalar” başlığıyla nitelenen 29. Maddesinin ilk iki bendi şöyledir:

“1. Her şahsın, şahsiyetinin serbest ve tam gelişmesi ancak bir topluluk içinde mümkündür ve şahsın bu topluluğa karşı görevleri vardır. 2. Herkes, haklarının ve hürriyetlerinin kullanılmasında, sadece, başkalarının haklarının ve hürriyetlerinin gereğince tanınması ve bunlara saygı gösterilmesi amacıyla ve ancak demokratik bir

³⁶ Theodor W. Adorno, “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s. 179.

cemiyette ahlâkın, kamu düzeninin ve genel refahın haklı icaplarını yerine getirmek maksadıyla kanunla belirlenmiş sınırlamalara tabi tutulabilir.”³⁷

Aynı zamanda Magna Carta, Fransız Devrimi, Paris Komünü gibi bir tarihsel akışın da mirasçısı olan bu evrensel beyanname, insanın özgürlüğünün doğuştan geldiğini ilan etmektedir, fakat bu özgürlüğe birtakım toplumsal sınırların konulabileceğini de, sonndan bir önceki maddesinde şerh düşmek kaydıyla. Yine de siyasal ve toplumsal belirlenimin devletler eliyle minimum düzeye indirildiği, bireye kendi özgürlüğünün -üst bir güvence ve koruma sözüyle- sunulduğu yeni bir durum, yeni bir “insanlık durumu”dur bu.

“İnsan doğası” kavramının yerini “insanlık durumu”na bıraktığı ontik terminolojik geçiş, 20. yüzyılda artık özcülüklerin entelektüel düşüncede revaçta olmadığına göstergesidir. Başta insan ve kimlik olmak üzere insana ilişkin olgular, böylece artık değişmeyen sabit özleri olan şeyler değil, sürekli dönüşen, inşa edilen, kurulan ya da çözülen ve yapıbozuma uğratılan şeylere dönüşmeye başlar. Hatta Zygmunt Bauman’ın 21. yüzyıl için modernitenin katı halinden sıvı haline geçişi göndermesiyle “akışkan modernite” terimini kullanması da bu değişim ve dönüşümün bir sonucudur.³⁸ 20. yüzyıl itibarıyla değişim artık giderek hızlanan, bu bağlamda kendisi bile değişen bir olgudur; artık insan tanımı değişmekte, toplumlar değişmekte, epistemoloji ve etik değişmekte; geçmiş yüzyıllarda bir özü olan her şey köksüzleşmektedir. İşte bugünün insanlık durumu, böyle bir dönüşüme maruzdur.

³⁷ “İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi”, **Birleşmiş Milletler Türkiye**, (Çevrimiçi) <http://www.un.org.tr/humanrights/images/pdf/1-insan-haklari-evrensel-beyannamesi.pdf>, 10 Nisan 2019.

³⁸ Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, 3. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018, s. 26-27.

1.2. Agnes Heller’in Sorumluluk Anlayışı: *Bir Ahlak Kuramı*

21. yüzyıla da uzanarak 20. yüzyıldaki sorumluluk etiğinin genel hatlarına ve insanın bu yüzyıldaki konumuna kısaca baktıktan sonra, bütün ahlaki problemleri özgürlük-belirlenim ya da özgür istenç-istenç belirlenimi zıtlıkları üzerinden sorgulayan felsefe geleneğine geri dönmek istiyoruz. İlk olarak çalışmalarından son derece etkilendiğimiz, mutlakçı olmadığı gibi göreceliliğe düşmekten de kaçınan, modern hayatın karmaşıklığına ve dinamiklerine uygun bir etik anlayışının izini süren 20. yüzyıl filozofu Agnes Heller’a danışacak, insanın pratik hayattaki eylemlerinin sorumluluğu için temel kavramsal araçları Heller düşüncesinden ödünç alacağız.

Olası bütün etiklerin sorumluluk etiği olduğunu³⁹ belirten Heller, öncelikle “özgür istenç” kavramını felsefî anlayışından tasfiye etmekle işe başlar; felsefe tarihi boyunca karşılaştığımız mutlak bir istenç kavramının gerçek olmadığını; bilakis “metafizik bir kurgu”⁴⁰ olduğunu öne sürer. Başka bir deyişle, insanın mutlak bir istenci yoktur, insan sürekli ve an be an çeşitli istençlerde, istemelerde bulunur. İkinci olarak da insanın bütün tekil seçimlerini sanki bu seçimlerin hepsi birbiriyle özdeşmişçesine, nedenlerine ve sonuçlarına bakmaksızın eşitleyen, her ânı mutlak bir şimdiye indirgeyip insanın seçim yapmaya her an sıfırdan başlayan bir seçim-matik olduğunu varsayan “özgür seçim” kuramını da eleştirir Heller. Tabii toptan mutlak bir belirlenim de yoktur Heller’a göre; çünkü insan ahlaki bir durum karşısında seçecek yeni alternatifler tasarlayan, bir dizi iradi eylem sonucu kendisini ve ahlaki yapısını değiştirebilen bir varlıktır.

Felsefedeki etik gelenekle diyaloga girerek kendi sözünü söyleyen Heller, böylece insanı ve eylemini özgürlük-belirlenim zıtlığı üzerinden tartışmak yerine “özerklik-yaderklik” (otonomi-heteronomi) kavramları üzerinden düşünmeyi önerir. Heller’da “özerklik”, insanın kişisel özgürlüğü anlamına gelirken, “yaderklik”

³⁹ Heller, *Bir Ahlak Kuramı*, s. 100.

⁴⁰ Daha iyi anlaşılması için, “metafizik kurgu” ifadesiyle, örneğin “ruh” ya da “yürek” gibi aslında kurgusal olmakla birlikte kategorik olarak işe yarayan, dolayısıyla kullanmaktan vazgeçemediğimiz kavramlardan söz ettiğimizi söyleyebiliriz. (Bu bağlamda Tanpınar’ın “mücadele mistiği” ifadesinde yer alan “mistik” sözcüğü de mücadeleyi metafizik bir kurgu haline getirmek anlamını taşır.)

kişinin kendisi dışındaki unsurlar tarafından belirlenmesidir. Heller’a göre insan mutlak özerk ya da mutlak yaderk değil, zorunlu olarak hem “görelî özerk” hem de “görelî yaderk” bir varlıktır; yani ne eylemini salt kendi belirler ne de salt dışarıdan belirlenir. Başka bir deyişle, insan kendi özgürlüğüyle seçimler yapar ancak kendi dışındaki belli kısıtlamalara ve otoritelere de tabidir. Bu insan, gerçek bir insandır işte; Heller’ın bahsettiği “kadınlar ve erkekler, dünyamızın vatandaşları, yaşayan ve korkan, arzulayan ve acı çeken bizler”⁴¹ dediği insan; soyut, varsayımsal, felsefi bir varlık değil. Eylemleri pratiğe dönük bir insan tasavvuru.

Özerklik ve yaderklik kavramları tüm insan eylemleri için kullanılırken ahlaki özerklik ve ahlaki yaderklik kavramları insanın sadece ahlaki eylemlerine gönderme yapar. Dolayısıyla ahlaki özerklik ve ahlaki yaderklik de görelidir. Ahlaki özerklik, “ahlaki anlamı olan her eylemde oluşturulan, korunan, genişletilen ve savunulan” bir özgürlüktür, “kişinin geçerli olarak kabul ettiği normlara uygun eylem çizgisini seçme özgürlüğüdür.”⁴² Bizim konuşma dilinde “iyi insan” olarak nitelediğimiz kişiler, seçim yaparken kendi zaaflarına ya da koşullara yenilmeyeceğine güvendiğimiz, tüm seçim ve eylemleri olmasa da en azından en belirleyici seçim ve eylemlerinin iyi olduğunu varsaydığımız, dolayısıyla ahlaki olarak özerk kişilerdir. İnsan, toplumsal kısıtlama koşullarında dahi özerk ahlaki bir varlık olarak eylemde bulunmak, seçimler yapmak zorundadır. Heller’ın ifadesiyle;

“Ahlaki olarak özerk insanlar toplumsal kısıtlamalara meydan okuyan insanlardır. Onlar toplumsal tahakküm ve iktidarın meşruluğunu boşa çıkarır.”⁴³

Eylemde bulunan daima sorumludur, yani herkes seçiminden ve bu seçim doğrultusundaki eyleminden sorumludur. Eylem bir kez gerçekleştiğinde o artık dünya içindedir, dünyayı etkiler ve değiştirir, başkalarının eylemlerine güç katar ya

⁴¹ Heller, a.e., s. 29.

⁴² Heller, a.e., s. 84.

⁴³ Heller, a.e., s. 87.

da onlarla çelişir; geri alınamaz ve bu bağlamda kontrolü eylemde bulunandan çıkar, artık dünyaya ait olur ve deyim yerindeyse bir emsal teşkil eder.

Heller “eski” ve “tartışılmaz” olarak nitelediği, verili bir sorumluluk türü ayrımı üzerinden düşüncesini açıklar. Sorumluluk ikiye ayrılır: Birincisi “geriye dönük sorumluluk”tur ve bu her tekil insan kişisi için geçerli olan bir sorumluluk biçimidir. İkincisi ise “ileriye dönük sorumluluk”lardır, bunlar tikel bir mevkiye ve yetkiye sahip bir ya da birden fazla insana özgü sorumluluklar, hatta daha uygun bir ifadeyle yükümlülüklerdir. Herkes eyleminden sorumlu olduğundan geriye dönük sorumluluk geneldir, fakat birisi tikel bir mevkiyi üstlenmiş, bu mevki için seçilmiş, bu mevkiyi miras almışsa bu mevkinin getirdiği yükümlülükleri yerine getirmek durumundadır. Heller’ın verdiği örnek üzerinden dünyayı bir gemiye benzetebiliriz. Gemide yolcular ile kaptan ve mürettebat vardır. Gemide yolculuk eden herkesin geriye dönük sorumluluğu varken, en yetkili kişi olarak kaptanın ve daha sonra mürettebatın ayrıca ileriye dönük sorumluluğu, yani yükümlülükleri vardır. Örneğin kaptan, gemiyi terk edecek son kişidir. Fakat özellikle modern hayatta bu iki tür sorumluluk farklı kişilere için bölünmüş ve ayrılmış değildir, herkesin küçükü büyüklü sorumlulukları ve yükümlülükleri vardır. Herhangi bir sözleşme bile, imzalayan için içerdiği sözlerin ileriye dönük olarak yerine getirileceğini taahhüt eden bir yükümlülüktür. Dolayısıyla geriye dönük sorumluluk ileriye dönük sorumluluğu kapsar.

Geriye dönük sorumluluk da ikiye ayrılır: Birincisi, toplumda herkesin uyması ya da kaçınması gereken pozitif ve negatif buyruklar içeren temel normlara ilişkin sorumluluktur, Bu normlardan biri çiğnenmişse toplumda ya herkesin yapması gereken bir şey yapılmamış ya da kimsenin yapmaması gereken bir şey yapılmış demektir. Yaşlılara saygı göstermek, ebeveynlerin sözünü dinlemek, kutsal kitabın emirlerini yerine getirmek gibi pozitif buyruklar modern toplumda artık çok belirgin değilken, hırsızlık yapmamak, birinin evine zorla girmemek gibi negatif buyruklar ise yasa biçimini almıştır. Geriye dönük sorumluluğun ikinci türü ise bir kişinin başkalarının sahip olmadığı ayrıcalıklı bilgiye dayanan bir durumda bulunduğu ya da bir yetiye sahip olduğu bir durumda geçerli bir sorumluluktur. Yani bu herkesin sahibi olduğu verili bir sorumluluk türü değildir. Örneğin bir çocuk boğuluyorsa

yüzme bilen kişiler o çocuğun hayatından sorumludur, yüzme bilmeyenler değil; ya da bir uçakta biri kalp krizi geçiriyorsa ve bir doktor o sırada uçakta bulunuyorsa, doktor o kişinin sağlığından sorumludur, diğerleri değil.

Bu arada modern toplumda dahi gündelik hayatta halen iyi-kötü, doğru-yanlış, eliaçık-cimri, güvenilir-güvenilmez ve saire gibi erdemler ve kusur terimleri çerçevesinde düşünür ve eylemleri tanımlarız, öyle ki bunlar hayata geldiğimizde ilk öğrendiğimiz ahlak terimleridir. Erdemlerimiz ve kusurlarımızdan, yani karakter özelliklerimizden de sorumluyuzdur.

Ancak insanın soyut bir normun, bir değer, bir fikir ya da bir ilkenin bakış açısıyla yükümlülüklerine başkaldırdığı durumlar vardır. Örneğin Nazizm döneminde Yahudilere yardım etmek amacıyla sahte belgeler düzenleyen ve görevlerine ilişkin kuralları çiğneyen resmî görevliler tam da bu duruma örnektir. Bu örnek “görev-ötesi sorumluluk” alanına girdiği gibi, aynı zamanda toplumsal hayatın bozuk cephesi için bir ahlaki ilerlemenin başlangıcı ve dünyaya yeni bir iyilik getiren muazzam bir eylem olduğu için de “muazzam sorumluluk” alanına girer. Seçtiği değerler için yükümlülüğünü reddetme riskini alan kişi, Heller’ın “şansını kullanan” dediği kişidir. Çünkü eylemi gelecekte tarihsel olarak iyi ya da kötü olarak değerlendirilecektir.⁴⁴ Ayrıca kolektif suçların ortasında ayaklar altına alınmış İyi’yi hayatta tutma sorumluluğu, dünya için üstlenilmiş bir sorumluluk biçimi olarak “dünya-tarihsel sorumluluk” olarak adlandırılır.⁴⁵ Buna karşılık kolektif suçları başlatanlar ve suçların işleniş sürecinde iktidar konumunda bulunanlar da şanslarını kullanmış ve kötülüğün sorumluluğunu almışlardır; bu da kötülüğü canlı tutmak için üstlenilmiş bir “muazzam sorumluluk” ve “dünya-tarihsel sorumluluk”tur.

Son olarak bizim Tanpınar’dan esinlenerek “mesuliyet mistiği” olarak adlandırdığımız başka bir tür sorumluluktan söz etmek istiyoruz. Her insanın diğer tüm insanlardan, insanlıktan sorumlu olduğunu sık sık duyarız. Bu evrenselci bir etik anlayışının ifadesidir. Halbuki “insanlık”, tanımlanabilir bir grup olmadığından kurgusal bir sözcüktür. Heller, *Karamazof Kardeşler*’in Zossima karakterinden

⁴⁴ Heller, a.e., s. 100.

⁴⁵ Heller, a.e., s. 103.

ödünç aldığı her insanın tüm insanlardan sorumlu olmasına ilişkin ifadeyle, Heidegger'in "Varlığın Çobanı" ifadesi arasında bir bağ kurar. Nasıl ki çoban sürüden sorumluysa insanlar da o şekilde Varlıktan sorumludur. "İnsanlar Varlığa özen göstermeli, kendilerinin mesuliyetine bırakılan dünyaya özen göstermelidir."⁴⁶ Heller "dünyaya özen gösterme"yi "genişletilmiş bilinç" ya da "genişletilmiş vicdan" terimleriyle kavramsallaştırır. Burada bahsedilen metafizik ve mistik bir olgudur, yani insanın Varlıktan sorumlu olması, sezgiye bağlı, vicdana hitap eden bir ifadedir ve modern hümanizmin mistik çizgisine yakındır. Modern hümanizmde insanlığı yerküreyi paylaştığımız kişiler bütünü olarak tanımlarız ve aynı zamanda insanlığın gücünün her tekil insanda mevcut olduğunu kabul ederiz. "Genişletilmiş bilinç" in ya da "genişletilmiş vicdan" ın mistik deneyimi de sorumluluktur. Genişletilmiş bilincin Varlıktan, dünyadan, insanlıktan sorumlu olmaya ilişkin bilgeliği belki gözle görünür bir pratiğe dönüşmez, ama insana ahlaki kılavuzluk sağlar ve varoluş seçiminde kendimizi seçmeyi tetikler. "Genişletilmiş bilinç"le eylemde bulunmayı ilişkilendirirsek de aklımızda doğrudan doğruya insanlık adına eylemde bulunmayı amaçlayan etik kökenli eylemler gelmelidir.

1.3. Susan Neiman'ın Sorumluluk Anlayışı: *Niçin Büyüyelim?*

Pratik hayattaki eylemlerimizin sorumluluğunu Heller'ın anlayışına göre tasnif ettikten sonra, Batı tarihinin en önemli etik felsefecilerinden Kant'a geri dönmek istiyoruz. Daha önce Kant'ın felsefî anlayışında bireysel sorumluluğu insanın aydınlanmasıyla, yani yaşı ne olursa olsun özgürce seçtiği rüştle, yetişkinlikle bağlantılandırmıştık. "İnsanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar"⁴⁷ diyordu Kant, çünkü başkalarının bizim yerimize düşünmesi, kararlar vermesi, yargıda bulunması çok rahat ve konforludur. Bu durum otoriter yönetimlerin de avantajına olduğundan, içine doğduğumuz dünyanın bu verili durumunun, yani düzenin bozulmasını istemezler. Yönetimler insanın yerine düşünür, onu sersemleştirir, dogmalarla sınırlar, kurallara tabi tutar,

⁴⁶ Heller, a.e., s. 394.

⁴⁷ Kant, "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt", **YAZKO Felsefe Yazıları**, s. 139.

kendi başına hareket ederse başlarına gelecek tehlikelerle korkutur ve böylece denetim altında tutarlar. Bu yüzden insanın kendi suçuyla düşmüş olduğu ergin olmayış, Kant’a göre ikinci bir doğa gibi insana yapışmıştır ve ondan sıyrılmak çok zordur. Otoriter yönetimler yetişkin olamamış çocuksu insanlara, bu çocuksu insanlar da kendilerini güden bir çoban gibi otoriter yönetimlere ihtiyaç duyarlar.

Kant, insana cesur ol, der; ayağa kalk, ayaklarının üzerinde dur, aklına sahip çık, düşün ve yürü. İkiyüzlü korkuyu ve tembelliği bırak, silkin. İnsan rüştünü eline almadan, bağımsız düşünme ödevini yerine getirmeden, yani sorumluluğunu taşımayı kabul etmeden aydınlanmış olamaz ve asıl Aydınlanma da budur.

Amerikalı filozof Susan Neiman, Kant’ın “insanın kendi rüştünü özgürce seçmesi” anlamına gelen Aydınlanma anlayışı üzerinden kendi sorumluluk etiğini kurar. Neiman’a göre sorumluluk büyümekle, büyümeyi kabullenmekle ilgilidir. İçinde yaşadığımız düzen, gençliği idealize etmektedir; bu idealizasyon sayesinde tıpkı Peter Pan gibi büyümeyi reddeden ve deneyimin önemini yok sayıp hayallerin peşinde yaşayan çocuksu insanlar üretmeye ve böylece ortaya çıkan çatışmasız toplumlarla statükoyu sürekli yeniden üretmeye programlıdır. Dünya verilidir, yani insan hazır bir düzenin içine doğar ve bu düzen içinde de edilgenlik çok konforludur. Düzenin gençliği idealize etmesine, bireyleri çocuksulaşmaya ve edilgenliğe itmesine rağmen insanın yapması gereken şey, büyümektir:

“Aklın idealleri bize dünyanın nasıl bir yer olması gerektiğini, deneyim ise dünyanın olması gerektiği gibi bir yer olmadığını söyler durur. İşte büyümek –ikisinden de vazgeçmeden– bu ikisi arasındaki uçurumla yüzleşmeyi gerektirir.”⁴⁸

İnsan kendi yaşam serüvenini seçebilen varlıktır. Gerçekte olanla olması gereken arasındaki yarık öyle büyük ve baş döndürücüdür ki tüm hayatımız bu yarığı nasıl kabullendiğimize bağlıdır ve sorumluluk da nihai anlamda hayatımızdaki bu yarıkla ilgilidir. Olanı beğenmeyiz; onda deneyime dayalı, tutarsız, aldatıcı, hayal

⁴⁸ Susan Neiman, **Niçin Büyüyelim? Çocuksu Bir Çağ için Altüst Edici Düşünceler**, Çev. Nagehan Tokdoğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 14-15.

kırıklığına uğraticı bir yan vardır. Dünyada savaşlar olur, insanlar birbirini öldürür, gazetelerde her gün bir sürü yalan haber okuruz. Olması gereken ise akılla gördüğümüzdür, bir anlamda da ahlaki ideale dayalıdır. Savaşlar durmalı, insanlar birbirine adil davranmalı, devletler doğru yönetim tarzını benimsemelidir. İnsan yavrusu büyümeye başladığında dünyanın olması gerektiği gibi olmayışı karşısında bir sendeleme yaşar. Yabancılaşır, acı duyar ve öfkelenir. Ve bu yarıkla önce yüzleşmesi, sonra da onu iki yanından da vazgeçmeden kabullenmesi gerekir. Bu durumda “İstediğiniz dünyaya asla erişemeyeceğiniz gerçeğiyle yüzleşip bir yandan da o dünyayı istemekten vazgeçmemeyi öğrenmek zorundasınızdır.”⁴⁹ Neiman’a göre Kant tam da bu yüzden büyümenin bilgiden ziyade bir cesaret meselesi olduğunu söyler.

Dolayısıyla büyümek gerçekliği kabullenmekteki başarısızlıktır, sorumluluğun reddidir; o efsunlu Peter Pan biraz da budur. Büyümek ise asla bitmeyen bir süreçtir, bu süreç daima cesaret ve sebat ister. Rousseau ve Kant’ın da söylediği gibi özgürlük, “kendi kendimize koyduğumuz kurallara itaat etme kabiliyeti”dir.⁵⁰ Yani büyümek, bir bütün olarak hayatımızın denetimini sağlamak, kararlar vermek ve eylemlerimizin sorumluluğunu üstlenmektir.

Buraya kadar felsefe tarihi açısından çok önemli iki etik anlayıştan, Antik Yunan kökenli erdemler/değerler etiği ve Kant’ın evrensel ahlak yasasından bahsettik ve 20. yüzyıl etiğini eylem sahibinin karakterine ya da eylemin motifine odaklanmaktan ziyade, eylemin sonucuna odaklanan bir etik anlayış olarak ortaya koyduk. Etiğin kavramsal araçlarından; yani özgürlük-belirlenim, özerklik-yaderklik ayrımları, özgür istenç, bireysel ve kolektif sorumluluk, geriye dönük ve ileriye dönük sorumluluk gibi kavramlardan söz ettik. Ve Tanpınar’ın romanlarını incelerken kullanacağımız Agnes Heller’in geniş çaplı ahlak kuramı ile Susan Neiman’ın Kant’ın Aydınlanma, yani insanın erginleşmesi anlayışına dayalı büyüme etiğini açıkladık.

⁴⁹ Neiman, a.e., s. 117.

⁵⁰ Neiman, a.e., s. 57.

1.4. Alanlar Arası Bölünme ve Entelektüel

Modern dünyada tüm kültürel alanlar ve bu alanlar içindeki alt-alanlar kendi özgül sınırlarını, kurallarını ve ahlaki normlarını kendileri belirlemek üzere, özerkliklerini ve bağımsızlıklarını ilan etmiştir. Modernizmin ortaya çıkardığı kültürel alanlar arası bölünme, 20. yüzyılda Batı'daki ve Türkiye'deki entelektüel ve kültürel hayatın dinamiklerini ayrıştıran temel sebepleri ortaya koyabilmek için uygun bir anahtardır.

Alanlar arası ayrım konusunu açabilmek için geleneksel ve modern toplumsal düzenler arasındaki farkı belirlemek gerekir. Daha önce sorumluluk etiği konusundaki düşüncelerine başvurduğumuz Agnes Heller, geleneksel toplumlarda tabakalaşma temelli bir işbölümü varken geleneksel sonrası toplumlarda işlevsel bir işbölümü olduğunu belirtir.⁵¹ Heller'a göre "Geleneksel toplumlarda bir kişinin yerine getireceği toplumsal işlevi belirleyen onun tabakalar içindeki yeridir, ama işlevselci toplumlarda kişinin tabakalaşmadaki yerini belirleyen, yerine getirdiği işlevin ta kendisidir."⁵² Yani tabakalı toplumlar, Modernite'yle birlikte işlevselci toplumlara dönüşmeye başlar. Örneğin geleneksel bir toplumda kral olmanın ilk ve en önemli koşulu hanedan üyesi olmakken geleneksel sonrası bir toplumda hangi toplumsal sınıfa ait olursa olsun herkes yönetici olabilme imkânına sahiptir ve yöneticinin bu göreve ilişkin işlevi onun toplumdaki yerini belirler.

Heller, modern ahlakta meydana gelen çarpıcı değişimin kaynağının modern dünyanın asli özelliği olan alanlar arası bölünme olduğunu düşünür. Geleneksel toplumlarda ahlak normları temel olarak tabakalaşmaya göre bölünmekte, örneğin üst tabakanın erdemleri en yüksek ve en asli erdemler olarak adlandırılmaktadır, çünkü bu erdemler egemen düzeyin erdemleridir. Ancak Rönesans'tan itibaren Batı'da ahlak tabakalara göre bölünmeye son verip bağımsızlıkların artışıyla alanlara göre bölünmeye başlamıştır.⁵³ Alansal farklılaşma arttıkça alanlar kendi ahlaki

⁵¹ Heller, burada, işlevselci sosyoloji geleneğinin bir üyesi Alman sosyolog Niklas Luhmann'ın yaptığı geleneksel ve geleneksel sonrası toplumlar ayrımından yola çıktığını belirtir.

⁵² Heller, **Bir Ahlak Kuramı**, s. 172.

⁵³ Heller alansal bölünmeyle bireyin pratik yaşamı arasındaki ilişkiyi etik alanda çözümler. Buna göre temel olarak tek bir varoluş seçimi vardır, o da kendimizi ahlaki varlıklar olarak seçmemizdir. Bir

normlarını oluştururlar. Tabakalaşmış toplumlarda tüm alanlarda ortak bir *ethos* vardır. Örneğin Batı modernitesi ortaya çıkmadan önce Batı'daki bu ortak *ethos* Hristiyanlık dinidir ve bu *ethos*'un normları ve değerleri tüm tabakalar için ortaktır. Alansal ayrışma arttıkça bu dinsel etik kendi alanı dışındaki alanlara yön verme özelliğini yitirir ve etkisi yalnızca kendi alanıyla sınırlı kalır. Böylece diğer alanlar, örneğin, bilim, estetik, felsefe özgürleşerek bu baskın ve “katı *ethos*”tan kurtulmuş ve kendi alanlarına özgü etik ve normatif sistemlerini kurmuşlardır. Çünkü modernizm her bir alanın başka bir alanın normlarına tabi olmaması kuralını getirir. Başka bir deyişle modern dünyada artık “edebiyatın dinî ahlakın ihtiyaçlarına tabi kılınmaması, siyasetin ‘estetize’ edilmemesi, yasal alanın ‘siyasileştirilmeme’si, siyasi alanın ekonominin içkin kurallarına göre yürütülmemesi, yani alanlara içkin normların başka alanlara taşınmaması gerektiği”⁵⁴ yolundaki karşı çıkışlar modernliğin evrensel özgürlük değerine ilişkin bu kurala dayanılarak yükseltilmiştir.⁵⁵

Bu bağlamda 20. yüzyılda dünyada felsefi alanda daha önce özetlediğimiz gibi büyük bir sorumluluk etiği inşa olunurken, aynı dönemde modernist edebiyat alanında metin merkezci, tam estetik özerklik talep eden, başka bir deyişle dış dış dünyaya gönderme yapmayan bir edebiyat anlayışı oluşması birbirine zıt gibi görünse de bu aslında aynı modernliğin iki ayrı alandaki yansıması, her bir alana verdiği serbestinin bir uzantısıdır. Belirttiğimiz şekilde modern dünyada siyaset, felsefe, toplum bilimleri, edebiyat gibi tüm kültürel alanlar ile alt-alanlar,

kere bu seçimi yaptıktan sonra kendimizi bütün alanlarda seçmiş oluruz. Kişi kendine modern hayatta bir alan seçtiğinde bu diğer alanları terk etmek zorunda olduğu anlamına gelmez. Örneğin bir bilim adamı bir roman yazmakta özgürdür, ya da bir müzisyen siyasette de aktif görev alabilir. Bir alanı seçmek yalnızca bir bağlılığı seçmektir, bir varoluşu seçmek değil. Bir varoluşu seçen kişi ise bağlılığını varoluşu temelinde seçebilir.

⁵⁴ Heller, a.e., s. 183.

⁵⁵ Ancak Heller’a göre, diğer alanların özerkliğine gölge düşürmeksizin demokratik kamusal yaşamda bazen olumlu bir “işlev-ötesi *ethos*” oluşur. Örneğin, ırkçılık kamusal *ethos*’a göre kabul edilemez bir hal aldığı anda, bu tutum edebiyatta ırkçı dil kullanımının ortadan kalkması üzerinden tüm estetik alana normatif bir kısıtlama getirmiş, bilimden felsefeye, siyasetten yasalara bu tutum bir üst-*ethos* haline gelmiştir.

birbirlerinden bağımsız, kendilerine has kural ve normlar geliştirmiştir. Örneğin Gregory Jusdanis sanat açısından bu durumu şöyle ifade eder: “Modernite’ye gelince her sanat ayrı bir işlevde uzmanlaştı, birbirinden ayrıştı, alıcısını kendine davet ederken kendi türüne has protokolleri kullanan bir medyuma dönüştü.”⁵⁶

20. yüzyılın başında bir gecikmiş modernleşme ülkesi olan Türkiye’de ise durum Batı’dan daha farklıdır, burada bir geçiş dönemi karakteristiği görürüz. Devletin çizdiği yol üzerinde, gelenekselden moderne dönüşmeye çalışan bir ülke söz konusudur, içinde bulunulan ruh hali “onarılmaz bir geç kalmışlık duygusuyla birlikte gelen bir denksizlik bilinci”dir⁵⁷ ve toplumsal alanlar arasındaki bölünmeler tam anlamıyla kurumsallaşmaktan henüz çok uzaktır. Entelektüel sermaye çok kısıtlıdır, yani eğitilmiş kişi sayısı öyle azdır ki sanatçıların, bilim insanlarının ya da entelektüellerin bağımsız şekilde kendi toplumsal alanlarının normlarını ve sınırlarını belirlemeleri, yani alanlarını özerkleştirmeleri mümkün değildir. Çünkü Türkiye’nin kurucu entelektüelleri, aynı anda hem siyasetçi, hem ideolog, hem münevver, hem de edebiyat yazarı olmak gibi birçok kimliği giyinmeyi üstlenmek durumunda kalmışlardır. Bu bakımdan Tanpınar *Huzur*’da şöyle söyler:

“Tabii şekilde ihtilal, halkın veya hayatın, devleti geride bırakması ile olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hatta çok defa münevver ve devlet adamı bile... Düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı 1839’dan beri bu böyle...” (H: 312)

Dolayısıyla böyle bir yapıda hiçbir alan kendi özerkliğini talep edemez, her alan belirli bir “gaye”nin (“siyasal ve toplumsal seferberlik”⁵⁸) ve bu gayeyi çevreleyen *ethos*’un gösterdiği yönde kendini kurmak zorunda kalır. Geleneksel Batı toplumlarında ortak *ethos*’un Hristiyanlık dini olduğunu söylemiştik, geleneksel

⁵⁶ Gregory Jusdanis, **Kurgu Hedef Tahtasında**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 80.

⁵⁷ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C.II, İstanbul, İletişim Yayınları, 8. bs, 2015, s. 371.

⁵⁸ Koçak, a.y., s. 405.

Osmanlı toplumunda ise ortak *ethos* Müslümanlıktır. Bahsettiğimiz erken Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde ise ortak *ethos*’un dinî karakteristiği millî bir karakteristiğe dönüşmeye başlar; bunu da önce tasfiye ve sonrasında restorasyon süreci takip eder. Böyle bir yapıda örneğin devlet, siyaset ve bu ikisinin belirlediği kültür politikalarından bağımsız bir herhangi bir kültürel alan olamaz.⁵⁹ Besim Dellaloğlu bu bakımdan Türkiye gibi modernleşme ülkelerinde “bir toplumsal çözümleme ile bir edebî metin arasında, bir felsefi manifesto ile parti programı arasında”⁶⁰ çok az fark olduğunu söyler.

Entelektüel ise tanımı gereği bağımsızdır, o “toplumsal hakikati, toplumsal iktidardan bağımsız cümle içinde kullanabilen”⁶¹ kişidir. Batılı entelektüel yüzyıllar boyunca hakikati özgürce söyleyebileceği kendi alanını özerkleştirmenin mücadelesini vermiştir. Geç İmparatorluk-erken Cumhuriyet entelektüeli ise kendisine devletçe verili belirlenmiş alanda kalem oynatmak durumunda kalmış; “düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda” (H: 312), üstlenmek zorunda kaldığı birçok görevle birlikte toplumun önünde, ama devletin arkasında yürümek zorunda kalmıştır. Yüklendiği büyük sorumluluğun yanında kendi alanını özerkleştirme yolunda uzun süre ancak cılız adımlar atabilmiştir.

Şimdi entelektüelin serüvenine; büyük tarihsel mücadelelerle kendine has kıldığı alanın ve sınırlarını belirlediği sorumluluğunun ne olduğuna bakalım.

1.5. Entelektüelin Sorumluluğu

Entelektüel sözcüğünün günümüzdeki anlamında kullanılışıyla ilk kez 19. yüzyılda karşılaşırız. 1860’lı yılların Çarlık Rusyası’nda ortaya çıkan aydın zümresi

⁵⁹ Orhan Koçak, sanat ve edebiyatın siyasal alan karşısında kısmi bir bağımsızlık edinmesinin ancak 1950’lerde mümkün olabildiğini belirtir. Bkz. Koçak, a.y., s. 406.

⁶⁰ Besim F. Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2013, s. 19.

⁶¹ Dellaloğlu, a.e., s. 42.

veya sınıfına “intelligentsia”⁶² denmiştir. Modern dünyaya Rusya’dan yayılan bu terimi bugün halen (Türkçede de “entelijansiya” olarak), kullandığımız bağlamdaki coğrafya ve tarihsel dönemin entelektüellerini işaret etmek için kullanırız.

Her sistem, yöneticiler ve toplum arasındaki bir ilişkiler bütünüdür. Siyasi açıdan bakıldığında, yönetim biçimi ne olursa olsun, ister demokrasi ister oligarşi ister otokrasi, ister sınıflı ister sınıfsız bir yapı olsun, tarih boyunca sınırlı bir coğrafyada yaşayan insanların oluşturduğu bütün toplumsal sistemlerde bir yönetenler vardır, bir de yönetilenler; yani toplum. Entelektüel de toplumun bir parçası, konumundan dolayı bir seçkinliği ya da ayrıcalığı olmayan bir yurttaştır; ancak bilgiyi üreten, uygulayan ve yayan olduğu için, bu bilgiye dayanarak kamusal alanda söz alır, herkesin doğru bildiğine karşılık kendi doğru bildiğine ilişkin bir söz söyler. Bu söz, eleştirel ve hakikate ilişkin söz’dür (Yun. *παρρησία-parrhesia*).⁶³ Söz gerçekte olan ve olması gereken arasındaki dengeye ilişkin kurulur. Entelektüel, söz’ü söylemeyi üstlenen kişidir; bu onun sorumluluğu, bir entelektüel olarak seçtiği varoluşa ilişkin verili ödevidir.

Fakat entelektüeli ve üstlendiği sorumluluğu abartıp mistikleştirmekten kaçınarak objektif ve işlevsel bir çerçeve çizmek önemlidir. Umberto Eco’nun da belirttiği gibi, “Entelektüele gaipen gelen sesleri yönlendiren ve her şeye bir çözüm bulan bir kâhin gibi bakmamak gerekir.”⁶⁴

Sonuç olarak entelektüelin serüveni, bilebildiğimiz, zamanda geriye gidebildiğimiz kadarıyla, 2500 yıldır sürüyor. Kökenini Antik Yunan’a ve *ethos* olarak özellikle Sokrates’e dayadığımız Modern Batılı entelektüel, kimliğini ve zaferini, yüzyıllar boyunca bilgisizliğe, gericiliğe, dinsel baskıya, insanın güçsüzleştirilmesine, iktidarların çıkarlarına ve adaletsizliğe karşı verdiği mücadele sonunda kazanır. Burada kapsamlı bir şekilde uygarlık tarihine eğilmemiz mümkün

⁶² Sabri F. Ülgener, **Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler: Denemeler ve Araştırmalar**, Toplu Eserler C.IV, İstanbul, Derin Yayınları, 2006, s. 88.

⁶³ Antik Yunan retorik sanatından aldığı bu kavrama modern ruhunu üfleyen Foucault’dur. Bkz. Michel Foucault, **Doğruyu Söylemek**, Çev. Kerem Eksen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s. 75.

⁶⁴ Levent Yılmaz, “Umberto Eco ile Söyleşi: Kriz Üzerine”, **Düşünen Söyleşiler**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 21.

olmayacağı için, entelektüelin tarihsel serüvenini ve mücadelesini konumuz açısından en temel tarihsel durakları boyunca ve önemli figürleriyle vereceğiz. Hem “evrensel entelektüel”in inkişaf yeri olduğundan, hem de İmparatorluk’un çöküş dönemi ve Cumhuriyet’in kuruluşundan 1950’lere kadar Türkiye’nin (ve dolayısıyla Tanpınar’ın) Batı’yla temasına aracı olan hegemonik kültür Fransız kültürü olduğu için, bu tarihsel akışta Fransa entelektüalizmi üzerinde ağırlıklı olarak duracağız.

Tuncay Birkan’ın 20. yüzyılın entelektüel üzerine oluşturduğu literatürü hem evrensel hem yerel düzlemde ana başlıklar halinde listeleyen pasajını bu literatürdeki zenginliği, çeşitliliği ve doğurganlığı; aynı zamanda da uzlaşmazlığı göstermek için buraya almak istiyoruz. Birkan’ın da belirttiği gibi bugüne dek entelektüel üzerine (“yazanın meşrebine ya da zamanın modasına göre”) o kadar çok yazıldı ki:

“...Benda’nın ‘entelektüellerin ihaneti’ni, Gramsci’nin ‘organik entelektüel’ini, Sartre’ın ‘bağlı [committed] entelektüel’ini, Aron’un ‘entelektüellerin afyonu’nu, Foucault’nun ‘özgül entelektüel’ini, Said’in Adorno’dan ilhamla ‘kendini hiçbir zaman evinde hissetmemeyi bir ahlak meselesi’ olarak gören ‘sürgün/yabancı/amatör entelektüel’ini, Bauman’ın ‘yasa koyuculuğu bırakıp yorumculuğa gönül indirmeyi içine sindiren entelektüel’ini, ya da (eğer tartışma Türkiye’de cereyan ediyorsa) Cemil Meriç’in ‘fildişi kulede ikamet eden entelektüel’ini, Yalçın Küçük’ün ‘aydınlar komedyası’nı Şerif Mardin’in ‘Türkiye’de *daimonik* aydın kıtlığı’ tespitini, Ece Ayhan’ın sık sık tazelediği ‘[*karakamuya* karşı] ayağa kalkan aydınlar’ listelerini, ya da (...) Enis Batur’un ‘Alternatif: Aydın’ını, İsmet Özel’in ‘şizofrenisinin şifasını İslam’da bulan entelektüel’ini, ama galiba en çok da, Bülent Ecevit’in diline pelesenk (ve sağcı solcu herkesin hislerine tercüman) olmuş ‘halktan kopuk aydınlar klişesini vs.’”⁶⁵

...esas alan metinlerle sık sık karşılaşıyoruz. Bu pasajı alıntılamanın sebebi, tarihsel ve teorik bir anımsatma yapmanın yanı sıra biraz da entelektüelin tanımının ülkeye, döneme, sınıfa, ideolojiye, bağlama göre değiştiğini göstermek ve kesin, net

⁶⁵ Tuncay Birkan, “Entelektüel: Toplum ile Yalnızlık Arasında”, **Birikim**, İstanbul, Ocak 2004, sayı: 177, s. 56.

bir tanım yapmanın zorluğunu sezdirmek. Işık Ergüden'in de belirttiği gibi, tüm zaman ve mekânların sorusu olarak “Entelektüel kimdir?” sorusu, sürekli bağlam değiştirip farklılaşan, deyim yerindeyse ele avuca sığmaz bir kimliğin süregelen sorgulanışı ve kendini sorgulayışıdır, üstelik de kesin bir yanıtta muhtemelen daima mahrum kalacak olmasına rağmen.⁶⁶

Bugün 20. yüzyıla ait kabaca özetlediğimiz bir teorik bagajla karşımızda duran “entelektüel” sözcüğü Latince “anlamak” anlamına gelen “intelligere” fiiline ve bu fiilin “anlayış”, “kavrayış” anlamlarındaki isim hali “intellectus” ile “anlayışa ilişkin” anlamındaki sıfat hali “intellectualis” sözcüklerine dayanır.⁶⁷

Yaşadıkları dönemde “entelektüel” sözcüğüyle nitelenmeseler de elbette her çağda bilginin üretimi, uygulaması ve yayılması bağlamında iş gören kişiler ve zümreler vardı. Bilindiği üzere Batılı entelektüel düşünce geleneğinin ve her biri bugüne vazgeçilemez birer miras olarak kalan üç tarihsel fenomenin; yani Atina demokrasisinin, tiyatro-şiiirle öne çıkan sanatın ve de felsefenin kökeni Antik Yunan kültürüne içkindir. Antik Yunan’da entelektüalizmin ilk ve sembolik taşıyıcısının filozoflar ve Yunan topraklarında gezinip belli bir ücret karşılığında yurttaşlara retorik sanatını öğreten sofistler olduğunu söyleyebiliriz.

Bu bağlamda sorumluluk kavramının ve entelektüelin sorumluluğunun tarihsel izleğine baktığımızda karşımıza çıkan ilk figür; MÖ 470-399 arasında yaşamış, yeni bir eğitim idealini hayata geçirmiş ve mevcut toplumsal ahlakın yerine bilgiye dayalı yeni bir ahlak anlayışı önermiş olan Antik Yunan filozofu Sokrates’tir. Bilebildiğimiz, demokratik bir yönetimde hukuki süreçle yargılanıp inançları sebebiyle ölüme mahkûm edilen ilk entelektüel olduğu gibi, düşünceleriyle eyleminin tutarlılığı uğruna ölümden kaçmayı reddettiğini de eklemek gerekir. Dolayısıyla Sokrates’in asıl önemi, entelektüelin davranış biçimi açısından Batı entelektüel tarihi içinde adeta bir arketip teşkil etmesidir.

⁶⁶ Işık Ergüden, “Hayata ve Dünyaya Müdahale Tarzı Olarak Düşünce ile Eylem Arasında Entelektüel”, **Birikim**, İstanbul, Ocak 2004, sayı: 177, s. 73.

⁶⁷ Buna karşılık Ortaçağ Latinesine ait “literatus” sözcüğü, zamanla eğitilmiş, okumuş yazmış sınıftan, yani “literati”nin bir üyesi anlamını taşımaya başlamakla, içerik açısından bugün kullandığımız “entelektüel” sözcüğüne yakın bir anlam barındırdığı söylenebilir.

Temelde bir ahlak filozofudur Sokrates, ahlaktan bahseden bir filozofun yaşamı (ve de ölümü) öğretisine uygun olmalıdır; çünkü yaşamı düşüncesinin somutlaşmış halidir. Bu yüzden hiç yazmamış; adeta yaşamıyla meydan okumuştur. Son derece eleştirel tutumuna rağmen Daima *polis*'in yasalarına uymuş ve uymayı savunmuş, hatta Peloponez Savaşı'nda Spartalılara karşı ağır piyade askeri (*hoplit*) olarak katıldığı Poteidaia, Delium ve Amphipolis çarpışmalarında ölümü göze alarak savaşmıştır. Açıkça söylemek gerekir ki “dava” da dahil olmak üzere hiçbir zaman eğilip bükülmemiştir.

Felsefî görüşünü kutsal Apollon Tapınağı'nın kapısında yazan “Kendini bil” emrine dayandırır. Ona göre tüm kötülüklerin nedeni bilgisizliktir. Bilgi öğretilemez, çünkü insan neyin iyi olduğuna kendi yargılama süreci sonunda karar vermeli, ahlaki açıdan özerk olmalıdır. Eğitim, bu bağlamda, ancak bireyin önyargı ve yanlış sanılardan arındırılmasıdır, çünkü yanlışla doğruyu ayırabilen kimse bilerek yanlış yapmaz. Bu yüzden at sineğinin büyük, görkemli bir atı sürekli rahatsız etmesi ve rahvanlaşmasını önlemesi gibi, Sokrates de kendini tanrı tarafından *polis*'e bağlanmış, *polis*'te yaşayanları sorularıyla rahatsız etmekle yükümlü bir yurttaş gibi görür.⁶⁸

Yaşadığı dönemde olmasa da modern çağlarda Sokrates çoğunluk faşizminin bir kurbanı ve kamusal özgürlükler uğruna ölen bir kahraman gibi görülür. *Huzur*'da İhsan'ın Mümtaz'a söylediği “Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol. Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir” (H: 333) sözleri Sokrates'in hayatını anımsatır. Sokrates, ne pahasına olursa olsun ve daima mesuliyetini taşıyacağı fikrin adamı olma konusunda bir emsal, tarihsel bir ideal teşkil eder. Felsefe, sonrasında, yaşamı ve ölümü bizatihi inandığı bütün değerlerin görkemli bir manifestosu olan Sokrates'in ölümünün travmasını atlatamaz. Sokrates davada yargılandıktan sonra arkadaşlarının teklif ettiği gibi ölüm cezasından kaçmayı kabul etseydi, bugün muhtemelen çok daha farklı bir Batı düşünce tarihi ile karşı karşıya kalmaz mıydık?

⁶⁸ Platon, **Sokrates'in Savunması**, Çev. Samih Rıfat, İstanbul, Everest Yayınları, Everest Klasikleri Dizisi, 2014, i. 20, s. 53.

Kadim Antik Yunan bilgeliğinin sembolik figürünün ardından Kilise'nin ve dinin öne çıktığı Ortaçağ entelektüalizmine baktığımızda şu manzarayla karşılaşırız: 11. yüzyılda Kilise'nin Doğu-Batı olarak ikiye ayrılışının ardından, 12. yüzyıl itibarıyla Batı Hristiyanlığının yeni entelektüel manzarasını, yani kentlerin, kentsel işbölümünün, üniversite kurumunun ve entelektüelin oluşumunu incelediği *Ortaçağda Entelektüeller* kitabında Jacques Le Goff, Ortaçağ'ın entelektüellerinin “öncelikle devletin ve Kilise'nin sadık hizmetkârları olan organik entelektüeller” olduklarını vurgular.⁶⁹ Yani Gramsci'nin organik entelektüel tanımına yaptığı atıfla bu zümrenin egemen sınıfın ideolojisini yayan, egemen sınıfın ideolojisine vekillik yapan bir işlevi olduğunu belirtir. Ortaçağ entelektüeli kentler ve üniversitelerin oluşumuyla birlikte manastır ortamından kent alanına geçiş yapan ruhban sınıfın arasından doğmuştur ve mesleği yazmak ve öğretmektir, mesleğinden para kazanır. Ayrıca Le Goff, Antik Yunan'dan başlayarak tüm Batı dünyası için o güne dek soy, zenginlik ve çok sınırlı gerçekleşen kura işlemi dışında iktidara ulaşmayı sağlayacak hiçbir yöntem olmadığını, buna karşılık Kilise ve yeni kurulan üniversite sisteminin soylu olmayan köy çocuklarına da toplumsal yükselme olanağı sağladığını belirtmektedir.⁷⁰ (Soy ve zenginliğe dayalı hiyerarşik toplum yapısı karşısında bilgiyi elinde tutanın da yükselme olanağı kazanması olgusu Osmanlı İlmiye sınıfı için de aynı şekilde geçerlidir.)

Ortaçağ boyunca ve özellikle Yeniçağ'da Kilise'nin hegemonyasına karşı hem entelektüel düşünce hem de insanın toplumdaki konumu açısından mevzi kazanmaya çabalayan entelektüellerin başında bilim insanları ve hümanistler gelir. Başka bir deyişle entelektüel düşüncenin iktidar baskısıyla sınıışının izleğini Yeni Çağ'ın bilim insanları üzerinden sürebiliriz. Bu dönemin entelektüelleri için dinsel dogma ve Engizisyon'la mücadele; sansür, zulüm, sapkın ilan edilme, aforoz edilme, ev hapsi, ölüm cezası düzeylerine varır.

Skolastik düşünceyle bütünleşmiş olan Ptolemaios'un dünya-merkezli evren modeline karşılık “Kopernik Devrimi” ve bu devrimin bilim tarihindeki savunucuları

⁶⁹ Jacques Le Goff, *Ortaçağda Entelektüeller*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2017, s.xii.

⁷⁰ Le Goff, a.e., s. xi-xii.

bu bakımdan ele alınabilir. Güneş-merkezli evren modelini savunan Kopernik (1473-1543) üstelik de Protestan reformist Luther tarafından “Kutsal Buyruk’a karşı çıkan bir aptal” ilan edilmiş ve öldüğünde son çalışmaları yatağının altına gizlenmiş olarak bulunmuştu.⁷¹ Kopernik’in güneş-merkezli evren anlayışını sürdüren Giordano Bruno (1548-1600) düşüncelerini inkâr etmesi istense de bunu kabul etmeyerek 1591’de Engizisyon tarafından zindana atıldı ve 1600 yılında ağzında bir tıkaçla canlı canlı yakılarak idam edildi.⁷² Kopernik’çi anlayışı sürdüren Descartes, Galileo’nun Engizisyon tarafından mahkûm edildiği haberini aldıktan sonra hayatını tehlikeye atmamak için “Tabiat Işığı ile Hakikati Arama” adlı elyazmasını sakladı ve kitap ancak ölümünden on dört yıl sonra yayımlandı.⁷³ Saydığımız tüm bu bilim insanlarının ve Kilise’nin dogmatik görüşlerine karşı olduğu kabul edilen çok daha fazlasının birçok eseri Kilise’nin Yasaklı Kitaplar Dizini’ne (*Index Librorum Prohibitorum*)⁷⁴ dahil edilmiş ve yüzyıllar boyunca sansürlenmiştir.

Ancak bu dönemin bilim insanları ve entelektüelleri içinde sembolleşmiş isim Galilei Galileo’dur. Modern bilimin doğumunu imleyen ve dünyanın hem güneş hem de kendi çevresinde hareket ettiği iddiasıyla yine Kopernik’çi düşünceyi takip eden Galileo (1564-1642) Engizisyon tarafından mahkemeye çıkarıldığı ve Kopernik sistemini artık sözlü ya da yazılı olarak savunmamaya ve af dilemeye zorlandığında Bruno’nun yakılmasının üzerinden yalnızca 16 yıl geçmişti. Bunun üzerine talimatla köşesine çekilen ve suskunluğunu koruyan Galileo rahat durmayarak 1632’de “Dünya’nın İki Büyük Sistemi Üzerine Diyalog”u yayımlar. Böylece yeniden Engizisyon önüne çıkarılır, tövbe ettirilir, ev hapsine mahkûm edilir, sağlığını ve

⁷¹ Augusto Forti, “Modern Bilimin Doğuşu ve Düşünce Özgürlüğü”, **Bilim ve İktidar**, Çev. Mehmet Küçük, 11. bs., Ankara, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 2004, s. 30.

⁷² “Giordano Bruno: Final Years”, **Encyclopedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Giordano-Bruno>, 10 Nisan 2019.

⁷³ Forti, “Modern Bilimin Doğuşu ve Düşünce Özgürlüğü”, **Bilim ve İktidar**, s. 33.

⁷⁴ İlki 1559’da, sonuncusu 1948’de yayımlanan Dizin için ilgili veri tabanına bakılabilir. Bkz. “Index librorum prohibitorum”, Beacon For Freedom of Expression, (Çevrimiçi) http://search.beaconforfreedom.org/search/censored_publications/result.html?author=&cauthor=&title=&country=8052&language=&censored_year=&censortype=&published_year=&censorreason=&Search, 10 Nisan 2019.

görme duyusunu yitirse de ev hapsinde dahi çalışmalarını sürdürür ve en büyük yapıtı “İki Yeni Bilim Üzerine Diyalog’u dostları aracılığıyla Hollanda’da yayımlatır.”⁷⁵

1632 yılında Kilise öğretisinin dışında bir şeyi düşünmenin imkânsızlığı karşısında Galileo’nun teleskoba ve deneye dayalı bulgularla “Dünya’nın evrendeki adresini”⁷⁶ değiştirmesi, üstelik yapıtlarını soyluların dili olan Latinceyle değil halkın anlayabileceği İtalyancayla yazarak bulgularını ilan etmesi çok büyük bir devrimdir. Bu sayede şüphe çağı başlar, bu sayede Descartes birkaç yıl sonra “Düşünüyorum öyleyse varım” diyerek “metodik şüphe”yi bir sistem olarak formüle eder.

Entelektüel düşüncenin Kilise’ye karşı yüzyıllarca süren mücadelesinin doruk noktası kuşkusuz reform hareketidir. 16. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan dinsel reform anlayışı Katolik Kilisesi’nin emperyal otoritesini zayıflatırken Protestan Kilisesi’nin de kurulumuna yol açar. Bu süreçte gördüğümüz en önemli figür İncil’i halkın da okuyabilmesi için Almancaya çeviren Protestan reformist Luther’dır. “Samimi Hıristiyan olmanın Tanrı’nın inayetine güvenmek demek olduğunu söyleyen ve papalık makamını deccalin makamı olarak tanımlayan, kilisenin sorumlu bulunduğu dinî alanla devletin sorumluluk alanına giren seküler alan arasında kesin bir ayırım yapan Luther’in görüşleri halk arasında büyük yankı uyandırmış, böylece hareket kendi dinamiğini oluşturmuştur.”⁷⁷ Bu süreç Ortaçağ’ın egemen kurumu Kilise’nin ve katı dinî *ethos*’un itibarını kaybetmesine sebep olduğu gibi, Aydınlanma hareketinin de önünü açan bir mevzi kazanımıdır.

14. yüzyılda İtalya’da başlayan ve 17. yüzyıla dek süren Rönesans hareketi ise Avrupa’nın kendisini Yunan ve Latin kültürünün, yani klasik Antikite’nin bir kültürel devamı olarak kabul etmesiyle günümüz küresel Avrupa hegemonyasının kapılarını açar. Coğrafi keşiflere, Ptolemaios’un evren modelinin yerine Kopernik’çi

⁷⁵ Cemal Yıldırım, **Bilimin Öncüleri**, 22. bs., Ankara, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 2005, s. 90-91.

⁷⁶ Galileo Galilei, **İki Büyük Dünya Sistemi Hakkında Diyalog**, Çev. Reşit Aşçıoğlu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. vii. (Reşit Aşçıoğlu’nun Önsöz’ünden alıntı.)

⁷⁷ Jacques Waardenburg, “Reform”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/reform>, 25 Mart 2019.

evren modelinin geçişine, feodalitenin yıkılışına, reform hareketine ve kâğıt ile matbaa gibi icatlara tanık olan bu dönem bir yeniden doğuş dönemidir. Burada yeniden doğan yalnızca klasik kültür değil, aynı zamanda da “insan”dır. Bilim, felsefe ve sanata duyulan yoğun ilgiyle yoğrulan bu yeni insan anlayışı, insanın insan olduğu için değerli olduğunu söyleyen hümanist düşünce ve sekülerleşme hareketleriyle donanım kazanır. Bu dönemin entelektüeline modellik teşkil eden felsefi figür “Rönesans Adamı”dır. Kendisi de bir mimar, ressam, şair, klasik kültür uzmanı, bilim insanı, matematikçi ve binici olan Leon Battista Alberti’nin “bir insan istediği her şeyi yapabilir” düşüncesine dayanarak ortaya çıkan bu ideal modele “Evrensel İnsan” da denir. İnsanı evrenin merkezi olarak gören Rönesans hümanizmasının bu ideal modeline göre, insanın gelişme kapasitesi sınırsızdır ve insan kendini geliştirebilmek için bütün bilgiyi kucaklamalıdır.⁷⁸ Bir çeşit “hezarfen”lik atfedilen Rönesans Adamı’nın evrensel arketipi, büyük dehasını sanat, bilim, müzik, icatlar ve yazarlık gibi çok çeşitli alanlarda, en yüksek seviyede gösteren Leonardo da Vinci olmuştur.

Entelektüelin tarihçesinden söz ettiğimiz zaman, 18. Yüzyıl Avrupa Aydınlanması üzerinde özellikle durmamız gerekir. Avrupa’nın Aydınlanma Çağı’na girişteki müktesebatını işte bu yukarıda saydığımız gelişmeler oluşturur. Aydınlanma Çağı ya da diğer adıyla “Akıl Çağı”nın ideali, aklın aydınlattığı kesin doğrulara dayanan ilerlemeci bir entelektüel kültürün egemenliğidir. Bu çağın en önemli figürlerinden biri hiç şüphesiz Kant’tır. Kant’ın “Sapere aude!”si Aydınlanma hareketinin sloganı haline gelmiş, genel anlamda Modernite’nin de karakteristiğini belirlemiştir. Peter Gay, Kant’ı merkeze koyarak Aydınlanma’yı şöyle özetler:

“On sekizinci yüzyılda birçok filozof, ama sadece tek bir Aydınlanma (...) vardı. (...) Aydınlanma düşünürleri hayli tutkulu bir programda, bir sekülerizm, insanlık, kozmopolitizm ve hürriyet programında, her şeyin ötesinde keyfi güçten bağımsızlık, konuşma özgürlüğü, ticaret özgürlüğü, kişinin kendi yeteneklerini

⁷⁸ “Renaissance Man”, **Encyclopedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Renaissance-man>, 27 Ocak 2019.

gerçekleştirme özgürlüğü benzeri çok çeşitli şekiller alabilmekle birlikte, esas ahlaki insanın dünyada kendi yolunu kendisinin bulma özgürlüğünde birleştiler. 1784 yılında, Aydınlanma işinin çok büyük bir kısmını hayata geçirdiği zaman, Kant onu, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmayış halinden çıkışı diye tanımladı ve Sapere aude'yi -Öğrenme ve bilme cesareti göster! Keşfin tehlikelerini göze al! Engellenmemiş eleştiri hakkını kullan! Özgürlüğün yalnızlığını kabul et'i-onun mottosu olarak takdim etti. Diğer filozoflar gibi, Kant da Aydınlanma'yı insanın bir yetişkin, sorumlu bir varlık olarak kabul görme talebi diye gördü.⁷⁹

Aydınlanma'nın “temelini İngiltere'ye, derinleşmesini Almanya'ya, söylemini ve itici gücünü Fransa'ya borçlu”⁸⁰ olduğu söylenir. “İnsanlara tarihin kendi eylemleriyle değiştirilebileceği duygusunu kazandırmış”⁸¹ olan Fransız Devrimi, Aydınlanma düşüncesinin doğrudan sonucudur. Fransa, Aydınlanma hareketine büyük katkılarda bulunduğu gibi, bütünsel bir toplum teorisi ortaya koyan ve spesifik soruların cevaplarına bu bütünselleştirici bilgi bağlamında cevap veren “evrensel entelektüel” kimliğinin kuruluşunda da başrolü oynamıştır. 1751-1772 arasında yayımlanan, Diderot ile D'Alembert'in yönettiği “Ansiklopedi” projesi, dünyanın bütün bilgilerini birleştirip halka ve geleceğe bırakma iddiasıyla bu bütünsel bilgi anlayışının altını çizer. 18. yüzyıl Fransası'nda karşımızda Voltaire, D'Alembert, Diderot, Rousseau, Montesquieu, Condillac, Concordet gibi düşünürlerden oluşan devrimin aydınları “Les Philosophes” vardır. *Ancien régime*'in (eski düzenin) eleştirilmesi ve reform talepleri, yönetenler ve yönetilenler arasında iki tarafın sınırlarını ve haklarını belirleyen “toplum sözleşmesi” fikri, anayasal yönetim, hukuk, din ve devlet işlerini ayrışması, hoşgörü, özgürlük, kardeşlik, toplumcu sanat gibi fikirler Fransız Aydınlanması'yla bir söylem ve pratik alanı

⁷⁹ Peter Gay'den aktaran, Ahmet Cevizci, **Aydınlanma Felsefesi Tarihi**, Felsefe Tarihi C.IV, Bursa, Ezgi Kitabevi, 2002, s. 6.

⁸⁰ Oskar Ewald, **Fransız Aydınlanma Felsefesi**, Çev. Gürsel Aytaç, İstanbul, Doğubatı Yayınları, 2010, s. 19.

⁸¹ Eric J. Hobsbawm, **Fransız Devrimi'ne Bakış: İki Yüz Yıl Sonra Marseillaise'in Yankıları**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009, s. 163.

oluşturur. Foucault, evrensel entelektüelin prototipi olarak Aydınlanma filozofunun mükemmel prototipi Voltaire'i⁸² öne sürdüğü metninde şöyle söyler:

“On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında etkili olan ‘evrensel’ entelektüelin esasen tamamen spesifik nitelikli bir tarihsel kişilikten türediğini varsaymamız pekala mümkündür. Bu, zenginliğin iktidarı, despotizmi, suiistimali ve küstahlığına karşı adaletin evrenselliğini ve ideal bir yasanın eşitliğini koyan adalet adamı, hukuk adamıdır. On sekizinci yüzyılın büyük siyasi mücadeleleri yasa, hukuk, anayasa, akılda ve doğada adil olan, evrensel ölçüde geçerli olabilecek ve olması gereken şeyler için yapılmıştı. Bugün ‘entelektüel’ (...) dediğimiz şey, sanırım, hukukçunun ya da her halükarda adil bir yasanın evrenselliğini ortaya atan, hatta daha sonra bunu, hukuku meslek edinmiş olanlara karşı yapan kişiden (bu tür entelektüellerin Fransa’da prototipi Voltaire’dir) doğmuştur. Evrensel entelektüelin kaynağı itibarlı hukukçudur ve ‘evrensel’ entelektüel en eksiksiz ifadesini de yazarda, herkesin kendisini tanıyabileceği değerlerin ve anlamların taşıyıcısında bulur.”⁸³

Foucault’nun “evrensel entelektüel”de 18. yüzyılın Fransız hukukçu tipini görmesiyle tutarlı şekilde, 19. yüzyıl sonunda Fransa’da kamuoyunu çok meşgul eden bir dava yaşanır; hatta klasik yoruma göre “entelektüel” terimi Fransa’da “Dreyfus Olayı” denen bu dava sırasındaki tartışmalarla bugünkü anlamını kazanır.⁸⁴ Buna göre mesleğinde çok başarılı ama Yahudi kökenli Yüzbaşı Alfred Dreyfus haksız yere casuslukla suçlanmış, son derece şaibeli bir yargılama sonucu hapse atılmış ve ordudan ihraç edilme ve yaşam boyu sürgünle cezalandırılmıştır. Aşırı

⁸² Voltaire kamuoyunu o kadar etkileyen bir entelektüel bir figürdür ki ünü “Fransız Devrimi’nin babası” olarak hızlıca dünyaya yayılmıştır. Tanzimat’taki ilk çevirilerin arasında Voltaire’in metinlerinin de bulunması Osmanlı’nın evrensel entelektüelin tarihine buradan bağlandığını gösterir.

⁸³ Michel Foucault, “Hakikat ve İktidar”, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, Seçme Yazılar I, Çev. Ferda Keskin vd. 2. bs, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005, s. 79-80.

⁸⁴ Cemil Meriç’de bu bakımdan “kendi insanından kopan aydının trajedisini” anlattığı *Mağaradakiler* kitabına Dreyfus davasıyla başlar. Bkz. Cemil Meriç, **Mağaradakiler**, Haz. Mahmut Ali Meriç, 27. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 15.

milliyetçilerin ve sağcı basının hararetle destekleyip kamuoyunu kışkırttığı bu olay, hızla büyüyerek ordu ve yargı gibi kurumların temelinden sarsılmasına ve hukuk, adalet, hakikat gibi değerlerin sorgulanmasına yol açarken Fransa'nın kendi şovenizmi ve antisemitizmiyle yüzleşmesini de zorunlu kılan çok büyük toplumsal bir mesele haline gelir; adeta o dönemde yaşayan her birey bu olay karşısında bir şekilde kendini konumlamak, taraf olmak durumunda kalır. Daha önce entelektüelin, *hakikati* söylemeyi üstlenen kişi, yani *parrhesiastes* olduğunu; bunun onun bir entelektüel olarak seçtiği varoluşa ilişkin verili ödevi olduğunu söylemiştik. 13 Ocak 1898'de de roman yazarı Émile Zola, *L'Aurore* gazetesinde “Suçluyorum!... Cumhurbaşkanıya Mektup” adlı bir yazı yayımlayarak büyük bir *parrhesia* örneği göstermiş, yani kamusal alanda söz alarak hakikate ilişkin bildiğini, Yüzbaşı Dreyfus'ün suçsuz olduğu gerçeğini yüksek sesle söylemekten sakınmamıştır. Bu bakımdan Tahsin Yücel, “entelektüel” sözcüğünün “Suçluyorum”un yayımlandığı sıralarda Dreyfus karşıtı tutucu yazarlarca aşağılayıcı bir sözcük olarak Dreyfusçüler için kullanıldığını, Dreyfusçülerin de bu sözcüğü bir meydan okumayla olumlu bir terim olarak benimsediklerini belirtir, bu bakımdan da Zola'nın “ilk aydın”, “ilk entelektüel” olarak kabul edilebileceğini söyler.⁸⁵ Zola'nın ardından başka aydınlar da seslerini yükseltmeye başladılar; aslında “saf sanat” anlayışını savunan romancı Anatole France'tan şair Mallarmé'ye, ressam Monet'den matematikçi Poincaré'ye, gelecekte Fransa Başbakanlığı yapacak olan Blum'dan Clemenceau'ya kadar birçok sanatçı, bilim insanı ve politikacı “Aydınlar Bildirisi” adlı, Dreyfus Davası'nın yeniden görülmesini talep eden bir dilekçeye imza koyarlar.⁸⁶ Böylece Zola ve takipçileriyle birlikte Fransa'da entelektüelin kalemıyla, yazı ve sözle hakikati söyleme mücadelesi çok büyük, sarsılmaz bir zafer kazanacak, 1906'da Yargıtay'ın mahkeme kararını kaldırmasıyla Dreyfus'e iade-i itibar yapılacak, komutanı olduğu birliğin önünde Légion d'Honneur nişanıyla onurlandırılacaktır.

20. yüzyıla geldiğimizde ise Fransız Aydınlanması'nın evrensel entelektüelinin torunlarını, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Michel Foucault gibi hem filozof-yazar hem de kamusal entelektüel figürleri

⁸⁵ Émile Zola, **Suçluyorum**, Çev. Tahsin Yücel, 11. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2019, s. 37.

⁸⁶ Zola, a.e., s. 38.

görürüz. Bourdieu'nün “total entelektüel”⁸⁷ olarak adlandırdığı ve bizce modern evrensel entelektüelin dünyadaki en önemli sembolü olan Sartre, varoluşçuluk felsefesini entelektüelin kimliğiyle birleştirir ve “entelektüelin sorumluluğu”nu kendi hayatıyla, yazarlığıyla, aktivizmiyle bir manifesto haline getirir. “Varlığın özden önce gelmesi” anlamındaki varoluşçuluğuyla Sartre, Modernite'nin ve Avrupa Aydınlanması'nın yüzyıllar boyu süren mücadeleye cephesini genişlettiği “hümanizm” müktesebatını da felsefesinin arkasına alarak insanın bir özü, bir doğası olduğu düşüncesini yadsır. Sartre'a göre, insan önce dünyaya gelir, varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan (hamleden) sonra, insan nasıl olmayı tasarladıysa öyle olacaktır. Çünkü insan “özgür olmaya mahkûm”dur.⁸⁸ İnsanoğlu olarak seçmek zorundayız, seçmemek elimizde olmayandır. İnsan bir korkak olmayı da seçebilir, bir kahraman olmayı da, ama tüm seçimlerinden özgürlüğü doğrultusunda sorumludur. Sartre böylece varoluşçu felsefeye dayanan bir “eylem ve bağlanma ahlakı”⁸⁹ kurmaktadır:

“...varoluş özden önce geliyorsa, insan ne olduğundan sorumludur öyleyse. İşte, varoluşçuluğun ilk işi de her insanı kendi varlığına kavuşturmak, varlığının sorumluluğunu omuzuna yüklemektir. Ne var ki biz, ‘insan sorumludur’ derken, yalnızca ‘kendinden sorumludur’ demek istemiyoruz, ‘bütün insanlardan sorumludur’ demek istiyoruz.”⁹⁰

“Beni bağlamakla bütün insanlığı da bağlayacak bir seçişin sorumluluğunu yükleniyorum” der Sartre.⁹¹ Tanpınar'ın sık sık tekrar ettiği “insan mesuliyettir”, “insan bütün kâinattan mesuldür” gibi ifadeler, yukarıda da gördüğümüz gibi aslında

⁸⁷ Jean-Louis Fabiani, **Fransız Filozofu Kimdir?: Kavramların Toplumsal Yaşamı (1880-1980)**, Çev. Alev Er, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 43.

⁸⁸ Jean-Paul Sartre, **Varoluşçuluk (Existensialisme)**, Çev. Asım Bezirci, 15. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1999, s. 69.

⁸⁹ Sartre, a.e., s. 81.

⁹⁰ Sartre, a.e., s. 63.

⁹¹ Sartre, a.e., s. 86.

Sartre düşüncesine aittir. Sartre insanın bireysel sorumluluğundan yola çıkıp bir insanda bütün insanlığa bağlanır.

Albert Camus ise Fransız varoluşçuluğuna insan yaşamının saçmalık ve anlamsızlık boyutunu ve bu boyuta rağmen yaşamın olumlanışını ekler. Camus'ye göre insanın yeryüzündeki yolculuğu, mitolojideki Sisifos'un ittirdiği ağır kayayla birlikte dağın tepesine doğru biteviye çıkıp inişine benzer. İnsan, her şeyi açıklayarak insanı zayıflatan öğretilere artık inanmanın gerek olmadığı bir dünyada, yaşamının anlamsızlığı içinde, hayatının, özgürlüğünün, seçim ve sorumluluklarının yükünü sırtlanırken, Sisifos da kayasının ardında ve peşinde, kayasına yükümlü, gidip gelir. Tıpkı Sisifos gibi, insan da kendi kendisinin yazgısıdır; tüm hayal kırıklığı, bıkkınlığı ve anlam veremeyişi onun bizzat kendi hayatıdır ve üstelik bu durumdan asla kaçamaz. Bu kaçışsızlığı, devasa bir anlamsızlığın içine gömülüşü ve saçma çabayı kabullendikçe, insan direnmenin içinde mutluluğu da bulabilir. Camus'nün meşhur kitabı *Sisifos Söyleni* şöyle sonlanır:

“Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter. Sisifos'u mutlu olarak tasarlamak gerekir.”⁹²

Entelektüel, 20. yüzyıl Fransız aydınında bir yazar kimliğiyle karşımıza çıktığından edebiyatla da doğrudan ilişki kurar. Örneğin Sartre'a göre yazarın yapısı doğrudan okuyanın özgürlüğüyle diyalog kurmakta ve böylece okuru, kendi yaşamını yükümlenmeye çağırmaktadır.⁹³ Sözcükleri kurmak, anlamlı bir ifadeyle onları dünyaya salmak bir eylem biçimidir. Konuşmak ve yazmak, değiştirmeyi tasarlamaktır. Bu yüzden sözcükler “dolu tabancalar”dır ve yazar konuştuğu zaman tetiğe basılmış demektir. Yazar tetiği çekerken bir çocuk gibi gözlerini yumamayacağına göre, hedef gözetmek durumundadır.⁹⁴ Camus de yaratmanın

⁹² Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev. Tahsin Yücel, 34. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 141.

⁹³ Jean-Paul Sartre, *Aydınların Savunusu*, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985, s. 99.

⁹⁴ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?*, Çev. Bertan Onaran, 7. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2015, s. 31.

yazgıya biçim vermek olduğunu⁹⁵ söyler. Camus’ye göre de insan nasıl sorumluydu yazar da öyle sorumludur. Yeryüzünde yalnızlığa hakkı olmayan tek kişidir o, çünkü sanat bir kendi kendine konuşma değildir; yazarın karşısında toplum vardır. Yaratan da tıpkı Sisifos gibi mücadele etmeli, direnmelidir. Camus, bu konuda şöyle söyler:

“Bütün sanatçılar bugün, zamanlarının kalyonuna binmişlerdir. Bu duruma boyun eğmek zorundadırlar; ister o kalyon ringa koksun, ister muhafızlarının sayısı pek çok olsun, hatta isterse rota yanlış olsun. Denizin ta ortasındayız. Sanatçı da, ötekiler gibi, sırası gelince kürek çekmek zorundadır, ölmeden dayanmalıdır buna; yani yaşamakta devam ederek, yaratarak.”⁹⁶

Filistin kökenli düşünür Edward Said’in, bu konuda, entelektüelin sorumluluğuyla sanatsal yaratıcılığını birleşimini önce ulusa bağlayıp sonra evrensele açan düşüncesi ise şöyledir:

“Kendi halkının kolektif acılarını temsil etme, çektiklerine tanıklık etme, hâlâ ayakta olduğunu gösterme, belleğini pekiştirme yolundaki bu olağanüstü önemli göreve bir şey daha eklenmelidir ki, bunu gerçekleştirme yükümlülüğü yalnızca entelektüele aittir bence. Manzoni, Picasso, Neruda gibi birçok romancı, ressam ve şair kendi halklarının yaşadığı tarihsel deneyimi estetik yapıtlarda cisimleştirmişler, bunlar büyük başyapıtlar olarak tanınır olmuştur. Demek istediğim şu: Bence entelektüelin görevi krizi evrenselleştirmek, belli bir ırkın ya da ulusun çektiği acıları daha geniş bir insani bağlama oturtup bu deneyimi başkalarının acılarıyla ilişkilendirmektir.”⁹⁷

Dünyada 20. yüzyıl kamusal entelektüeli denince akla ilk gelen isimlerden biri Fransız filozof ve aktivist Jean-Paul Sartre’sa diğeri İngiliz matematikçi, filozof

⁹⁵ Camus, **Sisifos Söyleni**, s. 133.

⁹⁶ Albert Camus, **Sanatçı ve Çağı**, Çev. Yıldırım Keskin, Ankara, Bilgi Yayınları, 1965, s. 24.

⁹⁷ Edward Said, **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev. Tuncay Birkan, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 55-56.

ve aktivist Bertrand Russell'dır. Bu iki entelektüelin yolu 1966 yılında kurdukları “Uluslararası Savaş Suçları Mahkemesi” adıyla da bilinen “Russell Mahkemesi”nde kesişir. Dünyanın on sekiz ülkesinden davet edilen seçkin aydınların⁹⁸ üye olarak katılımıyla bu simgesel mahkeme, Vietnam Savaşı'ndaki suçları nedeniyle Birleşik Devletler'i yargılar. Bu mahkemede alınan kararların hukuki geçerliliği olmasa da kamu vicdanı açısından tarihteki en önemli, en etkin entelektüel girişimlerden biridir.

Foucault Aydınlanma'nın evrensel aklını temel alan geleneksel entelektüelliğin II. Dünya Savaşı'nın ardından sona erdiğini, yerine spesifik entelektüelin geçtiğini düşünür. Geleneksel entelektüelin bilgi iddiasının temelinde hakikatin tek ve evrensel olduğu anlayışı yatar, bu hakikat olgulara bakarak saptanır ve geleneksel entelektüel de bu evrensel hakikatin sözcülüğünü yapar. Fakat düşünce tarihinde Nietzsche'nin yarattığı büyük kırılmayla artık “olgu” diye bir şey yoktur, yorumlar vardır. Dolayısıyla hakikat artık “yoruma bağlı ve birden çok”tur. “Les Philosophes”un Fransız Devrimi'ne öncülük etmesi ya da Sartre'ın 1968 olaylarında sivil itaatsizlikten tutuklanması gibi örneklerde gördüğümüz üzere evrensel entelektüeller artık halka öncülük etme görevini üstlenip evrensel aklın ve ortak vicdanın sesi olma görevini temsil etmezler. Foucault, Sartre'a dek mükemmel entelektüel bir yazar olduğunu söyler. Günümüz spesifik entelektüeli ise mücadeleye kendi uzmanlaştığı alanın bilgisini sunan ve kendi uzmanlığını siyasallaştıran kişidir.⁹⁹

Modern çağda alanlar arası bir bölünme olduğundan daha önce söz etmiştik. Modern çağ uzmanlıkların ve alanlara ayrışmanın çağıdır; toplumsal işlevler, meslekler, bilgi üretimine dair alanlar, sanatlar hep kendi iç norm ve kurallarını geliştirip birbirlerinden ayrıştığı gibi kendi içlerinde de departmanlaşmışlardır. Bugün kimin kamusal alanda entelektüel olarak tanındığına baktığımızda bu kişinin yazar, şair, sanatçı, filozof, sosyolog, bilim insanı, hukukçu, gazeteci gibi mesleki bir kimliğe ve en azından akademi, yayınevleri, sanatsal, bilimsel, toplumsal kurumlar,

⁹⁸ Türkiye'den bu mahkemeye davet edilen Mehmet Ali Aybar'ın anıları için bkz: Mehmet Ali Aybar, “Vietnam Günlüğü: ABD'nin Vietnam'da İşlediği Savaş Suçlarına Karşı Russell Mahkemesi”, **İletişim Yayınları**, İstanbul, 2012.

⁹⁹ Foucault, “Entelektüelin Siyasi İşlevi”, **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, s. 47-49.

basın gibi birtakım kurumlara bağılı şekilde bilginin üretimi, uygulaması ve yayılmasına ilişkin bir mesleğe ya da uzmanlığa sahip olduğunu görürüz. (Elbette sivil toplum kuruluşlarına bağılı ya da bağımsız aktivistlerden de söz edilebilir ancak doğal olarak onların da hayatta kalmalarını sağlayacak bir işleri ya da uğraşları vardır.) Edward Said bu durumu şöyle eleştirir:

“On dokuzuncu yüzyılda entelektüele ilişkin temsiller bireyselliği vurgulama eğilimindeydi; entelektüel genellikle Turgenyev’in Bazarov’u ya da James Joyce’un Stephen Dedalus’u gibi topluma hiçbir biçimde uyum göstermeyen ve bu yüzden de yerleşik kanıların tamamen dışında bir asi olan yalnız, insanlara sokulmayan bir figürdü. Yirminci yüzyılda entelektüeller ya da entelijansiya -fikirleri karşılığı para alan yöneticiler, profesörler, gazeteciler, bilgisayar ya da hükümet uzmanları, lobiciler, allâmeler, sendikal köşe yazarları, danışmanlar- adı verilen genel bir gruba ait olan insanların sayısındaki artışla birlikte, insan artık bağımsız bir ses olarak entelektüel birey var olabilir mi diye sormak zorunda kalıyor.”¹⁰⁰

Ancak entelektüel, ne olursa olsun, toplumsal işlevi olduğu gibi çoğunlukla bilgi üretimine ilişkin mesleki işlevi ya da uzmanlığı da olan bir kişidir. Genellikle entelektüel kimliğini de bu mesleki kimliğinin, uzmanlığının üzerinden giyer. Kendi kısmi otoritesi biraz da ürettiği bilgiye dayanır ve bu otorite üzerinden söz söyleyerek, bir meseleyi ortaya koyarak, faaliyette bulunarak var olma yolunu seçer. Dolayısıyla entelektüel belli bir düzeyde özerkliğe gereksinim duyar; hatta özerklik entelektüel için verilir, denebilir.

Entelektüellik bir seçim meselesidir. Kişi böyle oluşunu (mesleği, uzmanlığı ya da davası üzerinden) var olma tarzı olarak seçer, başka bir deyişle bu kişi olmaya gönüllü olur, kimse kimseyi zorla entelektüel yapamaz. Basitçe “bilgili insan” olmak hiçbir zaman entelektüel olmak için yeterli değildir; entelektüellik aynı zamanda bir sorumluluk kabulüdür. Dolayısıyla da üzerinde karar verilen, kabul edilen ve yüklenilen sorumluluk yönünde bir faaliyet tarzıdır. Diğer birçok düşünür gibi

¹⁰⁰ Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, s. 78.

entelektüelin kim olduğu konusunda nesnel ölçüt belirleme çabasının anlamsızlığına da değinmiş olan Zygmunt Bauman bu faaliyet tarzını şu şekilde açıklar:

“Her yerde ve her zaman ‘entelektüeller’ bir hizmet için bir araya gelmenin ve kendi kendini görevlendirmenin birleşik etkisiyle oluşurlar. ‘Entelektüel olma’nın anlamı, kişinin kendi mesleği ya da sanat türü ile ilgili kısmi uğraşının üzerine çıkması ve içinde yaşadığı zamanın –hakikat, yargı ve beğeni gibi– küresel konularıyla ilgilenmesi demektir. ‘Entelektüeller’ ile ‘entelektüel olmayanlar’ı ayıran çizgi hep, belirli bir faaliyet tarzına katılma yönünde verilen kararlarla çizilir.”¹⁰¹

1.5.1. Türkiye’de Entelektüel

“Bizde aydın yok”, “bizde hürriyet yok”, “bizde sınıflar yok”, “bizde birey yok”, “bizde roman yok”, “bizde okur yok”, “muharrir neden yetişmiyor?” gibi cümleleri ne kadar sık duymuşuzdur. Eldekine burun kıvrırmak, onu olmayan kılmak ve hayıflanmak. Nurdan Gürbilek Türkiye’de toplum, kültür ve edebiyat eleştirisinde uzun zaman kullanılmış, adeta bir reflekse dönüşmüş bu yaklaşıma “yokluk tespiti” adını verir. Gürbilek’e göre bu refleksif tavrın kendi içinde bir karşılaştırma barındırdığı daha baştan bellidir:

“Otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapının kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş bir eleştiri. Cümleye başlar başlamaz bir ‘biz’ tanımlıyor bir de ‘onlar’. Kendini ancak onlarda olan, bizde olmayan bir şeyden söz ederek, daima giderilmez eksikliğe işaret ederek, her şeyden önce nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabilir. Gücünü, daha ilk cümlede kendini hissettiren bu yukarıdan bakışa borçlu: ‘Bizde yok, olamaz da!’”¹⁰²

¹⁰¹ Zygmunt Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 8.

¹⁰² Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 94.

Nurdan Gürbilek'in 2001'de yaptığı, eleştiride "yokluk tespiti" vurgusu bizce entelektüel dünyamızı sarmış ve uyarmıştır.¹⁰³ Günümüzde bir yokluğun ya da yoklukların tespiti üzerine eleştiri yapmak yerine var olanı olduğu haliyle, daha objektif biçimde ele almaya başladığımız, yeni bir eleştiri döneminin içindeyiz.

Peki, bizde aydın yok mu? Elbette var, ama aydına temel olarak iki eleştiri gelmiş. 1) Batı gözüyle bakınca Aydınlanma'yı ve terbiyesini yaşamamış olmakla ezilmiş (ve üstü örtük şekilde adeta suçlanmış). Batılı entelektüelin yüzyıllarca süren geleneğe, sisteme, devlete karşı mevzi kazanma mücadelesini vermek zorunda kalmamış, çok hızlı yaşanan bir süreçte devletin kanatları altında kendini var etmek zorunda kalmış. 2) Yerel gözle bakınca Ziya Gökalp'in "halka doğru" ilkesi doğrultusunda Yakup Kadri'nin *Yaban*'ından Cemil Meriç'in *Mağaradakiler*'ine, Attila İlhan'ın "komprador aydın"ından Mümtaz Turhan'ın "kültür snopluğu"na, on yıllar boyunca halktan kopuk olmakla suçlanmış. Batı'daki muadili gibi olması mümkün değil, çünkü Batı'nın geçtiği süreçlerden geçmemiş; buna karşılık yerele uygun değil, çünkü fazla Batılı ya da Batıcı ve halktan kopuk. Kısacası Türkiye'de entelektüel çift taraflı bir yokluk tespitine kısıtılmış kalmış.

Buna karşılık Tuncay Birkan, özellikle Refik Halit Karay'dan yola çıkarak 1930-60 arasındaki edebiyatçı, muharrir ve ediplerinin dünyayla devlet arasındaki sallantılı konumunu incelediği kitabında, "Haklarında sadece toplumsal-kültürel-ideolojik koşul ve koşullanmaların (Batılılaşma politikalarının, 'ulus inşası'nın, devletin ve Kemalist rejiminin taleplerinin vs.) bir başka deyişle Bağlam'ın pasif ve etki gücü sınırlı ürünleriymiş gibi yazmaya alıştığımız bu insanların, o koşullarla ve Bağlam'la sürekli müzakere halindeki aktif failer olduklarını, hatta zaman zaman o (kültürel, bazen siyasal) Bağlam'ı kısmen de olsa bizatihi kendilerinin şekillendirdiklerini"¹⁰⁴ savunup ortaya koyar. Dolayısıyla kendine özgü direnme ve mücadele mekanizmalarının daha iyi incelenmesi gerekse de yerli/yerel bir entelektüel vardır ve onu yokluk tespitlerine kısıtılmaktan kurtarılması gerekir.

¹⁰³ Orhan Koçak'tan Yalçın Armağan'a, Tuncay Birkan'a ve daha genç eleştirmenlere birçok kişi Nurdan Gürbilek'in bu eleştirisinin yapıcı etkisiyle kendi eleştirel metinlerini ortaya koydular.

¹⁰⁴ Birkan, *Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)*, s. 36.

Murat Belge Osmanlı ve Rus modernleşmelerini edebiyat üzerinden karşılaştırdığı *Step ve Bozkır* adlı kitabında Türkiye’de “‘Batılılaşma’ kavramını düşünmeye başladınızsa ‘aydın’ üzerine düşünmemek mümkün değil”dir¹⁰⁵ der. Tersine çevirerek söylersek Türkiye’de “aydın” üzerine değil düşünmek, sadece bu kavramın tarihsel yürüyüşü, yani “münevver”, “aydın”, “entelektüel” geçişi üzerinde biraz durulsa bile, Türkiye’de Batılılaşma ve modernleşme tarihine kısa ve öz bir bakış atılıyor, demektir.

Latince “intellectus” kökünden gelen “Entelektüel” kavramı, Aydınlanma döneminin kolektif bilincini taşıyan Fransız kültürü üzerinden (Fransızca “intellect” sözcüğüyle) kültürümüze taşındığından olsa gerek, önce Osmanlıcaya aydınlanan/aydınlatan anlamında “münevver” sonra Türkçeye “aydın” olarak geçer, fakat günümüzde “entelektüel” kullanımı da Türkçede yerleşiktir. Tarihçi Ayşe Hür bu kavramlar arasında şöyle bir ayırım yapıyor: “Aydın esas olarak modernleşen Batı-dışı toplumlarda belli bir misyon sahibi, dava adamı iken, entelektüel, bir misyona bağlı olmaksızın evrensel sorunlar üzerine kafa yoran, düşünen kişi.”¹⁰⁶ Sosyolog Besim Dellaloğlu da entelektüelde hakikat duygusunun, aydın kavramında ise ideolojinin ağır bastığını belirtir.¹⁰⁷ Gerçekten de Münevver “millî”, aydın “ulusal” problemlerle uğraşan biriyken entelektüel evrensel bir konumlanmaya sahip gibi görünüyor.

Bugün benimsediğimiz anlamda aydın, Osmanlı’da modernleşmenin kurumsallaştırılmaya başladığı Tanzimat’la birlikte ortaya çıkmıştır. Sabri Ülgener, “Kimi bir Ayasofya vaizi, kimi bir Rumeli Kazaskeri, kimi bir saray nüfuslusu”¹⁰⁸ dediği Tanzimat öncesi “yarı aydın” tipiyle Tanzimat sonrası aydını arasında temel bir fark bulur: Buna, aydının diğer bütün özelliklerini de belirleyip anlamlandıran bir çeşit hitabet farkı, denebilir. Ülgener’e göre Tanzimat öncesi aydın, halk tarafından

¹⁰⁵ Murat Belge, *Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 9.

¹⁰⁶ Ayşe Hür, “Entelektüel, Münevver, Aydın”, **Haksöz Haber**, (Çevrimiçi) <https://www.haksozhaber.net/entelektuel-munevver-aydin-14930yy.htm>, 21 Şubat 2010.

¹⁰⁷ Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, s. 43.

¹⁰⁸ Ülgener, *Zihniyet, Aydınlar ve İzm’ler: Denemeler ve Araştırmalar*, s. 103-104.

kendisine okur-yazar dense de aslında yazmakla ilgisi olmayan, kaleminden çok diline güvenmiş biridir; fakat bu öyle bir meydan hatibinin konuşması gibi de değildir. Ülgener bu dile, genelde şahsi ikbal için yığını kışkırtmak ve çatıştırmak için kullanılan, kapalı kapılar arkasında, “dört duvar arası fısıltıyla dönen bir dil”¹⁰⁹ demektedir. Buna karşılık Tanzimat sonrası aydın, sesini duyurmak için matbaa, gazete, jurnal gibi araçları kullanmakta, dilin yerine kalem koymaktadır. Böylece de dört duvar arasından -çıkabildiği kadar- dışarı çıkmıştır, karşısında anonim bir yığın, halkı bulur. Birinci grup, yığını kendi şahsi ikbali için piyon gibi kullanan kişilerden oluşurken ikinciler de kafalarındaki Batılılaşmayla kendi seviyelerindeki okur-yazar ötesindeki yığınla diyalog kuramamıştır. Tanzimat sonrası aydını takip eden “bürokrat aydın” tipi de tabana tepeden bakmaktadır ve halk karşısında “yaban” olarak kalmıştır. Burada da yukarıda özetlediğimize benzer bir eleştiri görmekteyiz. Ülgener’in Tanzimat öncesi yarı aydını Tanpınar’ın *Mahur Beste*’deki ikbal peşinde koşan Ata Molla’sını özetlemektedir adeta: “Suret-i hak nümayişçisi, fakat gerçek yüzüyle birer fesat ve tahrik mihrakı.”¹¹⁰ Hâlbuki Ekrem Işın, Tanpınar’ın *Mahur Beste*’ye yerleştirdiği İlmiye sınıfı üyesi üç karakterin tarih içinde somutlaşmış prototipleri benzediğini söyler: Işın’a göre, “İsmail Molla’da Ahmed Cevdet Paşa’nın mağrur kişiliğini; Atâ Molla’da Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi ile Halet Efendi’nin Makavelist ruh halini ve Sabri Hoca’da ise Ali Suavi kökenli Yeni Osmanlılar idealizmini görmek mümkündür.”¹¹¹ Demek ki İlmiye sınıfı içinde de burada karakterize edilenden farklı, çeşitli eğilimlerde aydın tipleri mevcuttur.

Ulusları “hayal edilmiş sınırlı siyasal cemaatler” olarak tanımlayan Benedict Anderson, 18. yüzyılda ortaya çıkan siyasi bir fenomen olarak milliyetçiliğin, giderek önemini yitirmeye başlayan dinin ve kutsalın yerine geçtiğini belirtir.¹¹² I. Dünya Savaşı’yla birlikte kendi “nizam-ı âlem” anlayışlarını da yanlarına almak suretiyle üç büyük hanedanlık ve imparatorluk yıkılmıştır. Modernite’nin oyunu

¹⁰⁹ Ülgener, a.e., s. 100.

¹¹⁰ Ülgener, a.e., s. 100.

¹¹¹ Ekrem Işın, “Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 597.

¹¹² Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.42.

yeniden biçimlendirip kendini yeni baştan inşa ettiği, yani ulus devletlerin kurulduğu ve fiziki haritaların güncellendiği safhasında devletler ve iktidarlar kurulan bu yeni model yönünde söylem kurmaları için entelektüellere ihtiyaç duymuşlardır. Bu bakımdan devletin söylemiyle entelektüelin söylemi arasındaki ayrımın oluşması ve kopması ulus devletler ve kapitalist sistemleri kemikleşmeye başlayana dek sürer. Tuncay Birkan'ın ve Murat Belge'nin bizde 1950'lere kadar sürdüğünü belirttiği bu durum¹¹³, yalnızca Türkiye'ye özgü değildir. Ülgener bu bakımdan şöyle söyler:

“19. yüzyılın romantik ve milliyetçi akımının temsilcileri düzene karşı değil düzenden yana tavır takınmışlardır. Yine 19. yüzyılın sonlarında Orta ve Doğu Avrupa ülkelerinde bağımsızlık hareketini geride milliyetçi aydınların desteği olmadan düşünmeğe bile imkân yoktur.”¹¹⁴

Osmanlı aydını da kendini devletle özdeşleştirmiş ve yapıyı yıkmak değil ıslah etmekle ilgilenmiştir. Zerrin Kurtoğlu'nun Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmelerini kıyaslarken yaptığı tespit bu bakımdan son derece önemlidir. Kurtoğlu'na göre bu iki modernleşme biçimi de toplumsal bir dinamiğe sahip değildir ve devlet eliyle gerçekleşmiştir. Ancak devlet Osmanlı modernleşmesinin yalnızca faili değil aynı zamanda münfaiyken, Cumhuriyet modernleşmesinin faili devlet, münfai ise bütün toplumdur. Bu şu anlama gelir: Modernleşme Osmanlı Devleti için özellikle askerî, siyasal, bürokratik anlamda bizzat kendisini yenileme, güçlendirme, çağdaşlaştırma anlamına geldiğinden devlet topluma ve toplumsal örüntülere müdahale etmemiştir. Buna karşılık Cumhuriyet modernleşmesi, epistemolojik ve ontolojik bir kopuş iddiası barındıran karakteristiğiyle, devamı

¹¹³ Belge, darbelerle dolu Türkiye tarihine ve özellikle 27 Mayıs'ın Kurucu Meclis'i, 12 Mart'ın Beyin Kabinesi ve 12 Eylül'ün Danışma Meclisi'ne baktığımızda devlet-aydın işbirliğini görebileceğimizi ancak devletin zamanla aydın tabakadan vazgeçtiğini, aydınların da devletten uzaklaştığını belirtir. Şöyle devam eder: “Başlangıçta ‘aydın’ devlet projesinin özsel bir parçasıyken sürecin ileri aşamalarında başlıca özelliği, hatta ‘tanımlayıcı’ özelliği, ‘devletin adamı olmamak’ haline gelmiştir.” Bkz. Belge, **Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür**, s. 66.

¹¹⁴ Ülgener, **Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler: Denemeler ve Araştırmalar**, s. 100.

olduğu Osmanlı modernleşmesinden farklı bir yol çizmiş; yalnızca devleti değil, toplumu da yeniden biçimlendirmeye gitmiş, bir bakıma toplum mühendisliğine de soyunmuştur.¹¹⁵

Tanpınar da bu bağlamda II. Mahmut döneminden beri Türk cemiyetinin münevveri tarafından kurulduğunu söyler; Tanpınar’a göre, başka yerlerde hayatı takip eden münevver bizde hayatın önünde yürümek zorunda kalmıştır.¹¹⁶ Ama bu yürümek, “düşüncenin [devlet eliyle] evvelden hazırlanmış yolunda yürümek”tir. (H: 312) Bu Cumhuriyet’te de uzun süre devam eden bir gelenektir. Genç Cumhuriyet’in çok sınırlı entelektüel sermayesini oluşturan okumuş yazmış sınıf, örneğin öğretmenler, bürokratlar, doktorlar, siyasetçiler vs. yeni ulus-devletin kurulmasında ön almakta sorumluluk taşımışlardır, çünkü onlar okuryazar oranı %10’a bile ulaşmayan, parlak nesillerini de yıllar boyu süren savaşlarda kaybetmiş bir toplumun üyeleridirler.¹¹⁷ Tanpınar bile bu konuda günlüğünde şöyle yakıtır:

“Hazin netice. (...) Memleket o kadar geniş, biz bu nüfusa nispetle o kadar azız ki... Hayale imkân yok.”¹¹⁸

“Münevveri tarafından kurulmuş Türk cemiyeti”nden söz ederken Pierre Bourdieu’nun entelektüel ayırımını anımsamamak mümkün değildir. Bourdieu entelektüeli, “kültürün muhafızları” ve “kültürün yaratıcıları” olarak ikiye ayırır. Birinci grup “meşru bilgiyi yeniden üretip yayanlar” iken ikincisi “yeni bilgi

¹¹⁵ Zerrin Kurtoğlu, “Devlet Akli ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, C.IX, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 620.

¹¹⁶ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 266.

¹¹⁷ 28 Ekim 1927 tarihli nüfus sayımına göre Harf Devrimi’nden önce Arap harfleri ile okuma yazma oranı nüfusun %8.61’ine denk düşer. Bkz: 28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri, Fasikül III, Usuller Kanun ve Talimatnameler Neticelerin Tahlili, Başvekalet Müdevvenat Matbaası, Ankara, 1929, (Çevrimiçi) <https://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0018326.pdf>, 20 Ocak 2019.

¹¹⁸ Tanpınar, **GİTB**, s. 249.

biçimleri icat edenler”dir.¹¹⁹ Örneğin Ortaçağ entelektüeli meşru bilgiyi yeniden üretip yayanlar arasındadır. Ancak modern çağlarda Batılı entelektüel ağırlıklı olarak “kültürün yaratıcısı” konumunu korurken devletin kanatları altında yetişen münevverleriyle geç Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet entelektüeli daha çok “kültürün muhafızı” olmuştur. *Huzur*’da İhsan’ın dediği gibi, bunlar “yapıcı olmaya mecbur nesiller”dir (H: 255) çünkü, Türkiye’de yapıcı olmaya mecburiyet hiç bitmemiştir.

Cumhuriyet ise doğası gereği yeni bir kimlik kurulumudur ve sosyolog Ulus Baker’in kimlik meselesini tartışırken de belirttiği gibi, “Kimlik öyle bir varsayımdır ki ayakta tutulabilmesi için sonsuz sorumluluklar, sonsuz borçlar üretilmesi ve bunların üstelik efektif kılınması gerekir.¹²⁰ Örneğin hars ve medeniyet kurgusu bunun bir işaretidir. Cumhuriyet’in kültür politikaları konusundaki en belirleyici aydınlardan Ziya Gökalp’in “Türk milletinin, İslâm ümmetinin ve Garp medeniyetinin üyesi Türk münevveri” kimliğini şöyle belirlemiştir: Gökalp’e göre münevverin iki temel görevi vardır; Halka doğru gitmek ve Garba doğru gitmek:

“Bir milletin münevverlerine, mütefekkirlerine o milletin ‘güzideler’i adı verilir. Güzideler yüksek bir tahsil ve terbiye görmüş olmakla halktan ayrılmış olanlardır (...) Memleketimizde hars [kültür] denilen şey yalnız halkta mevcuttur. Güzideler henüz harstan nasiplerini almamışlardır. (...) Güzideler medeniyete mâliktir. (...) O

¹¹⁹ David Schwartz, **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi**, Çev. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 176.

¹²⁰ Kimliği yalnızca “hukuki bir varsayım” olarak gören Ulus Baker’den yapılan alıntının tamamı şöyle: “Kimlik öyle bir varsayımdır ki ayakta tutulabilmesi için sonsuz sorumluluklar, sonsuz borçlar üretilmesi ve bunların üstelik efektif kılınması gerekir. Mesela dinsel bir kimlik ahireti, daha incesi Tanrı Yargısını varsayar. Ruhun beden öldükten sonra son yargı gününe dek varlığını sürdürmek zorunda olması işte bu yüzdendir. Ruh bir kimliktir.” Baker’in yazısında vurguladığı konuyla ilgili bir başka mesele de şu: “... her şeyi üst-aidiyetlere, kimliğe, yani millete, kavme vs. aktaran ilk dönem Türk “sosyologlarını”, Ziya Gökalp’i, Nurettin Topçu’yu da bugün hala ‘millî’ olması istenen kimliğimizi arayıp dururken okuyup durmuyor muyuz?” Bkz. Ulus Baker, “Kimlik Politikaları Dönemine Girdik”, **Körotonomedia**, (Çevrimiçi) <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,210,0,0,1,0>, 23 Mart 2019.

halde, güzideler (...) 1) Halktan harsî bir terbiye almak için halka doğru gitmek, 2) Halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek”¹²¹

durumundadırlar. Yani seçkinler/münevverler yüksek tahsille halktan ayrılmış olanlardır. Kültür halkta, medeniyet ise seçkinlerdedir. Bu bakımdan seçkinlerin halktan kültür almak ve halka medeniyet aşlamak için halka gitmeleri gerekir. Garp’a doğru ve halka doğru: Seçkin, Batı’dan aldığını yerli bir Promethe gibi halka taşıyacak, halk da ona medeniyeti öğrenirken mahrum kaldığı kendi öz kültürünü sunacaktır. “Garplılaşma”, “muasırlaşma”, “Batılılaşma”, “çağdaşlaşma”; bu kavramsal dizge düşüncenin devletçe evvelden hazırlanmış yolunda yürüten bu toprakların entelektüelinin karşı karşıya olduğu ilk ve en önemli kriz olmuştur. Böylece kültürel ve entelektüel bir seferberlik başlar. Tasfiye sürecinin kültürel politikalarını bu ilke belirlerken, tüm restorasyon sürecini de buna eklenen bir hümanizm çeşniyle “Garp’a doğru ve halka doğru” ilkesi belirleyecektir. Yurt dışına eğitim için gönderilen öğrencilerden, 1933 Üniversite reformuna ve Alman akademisyenlerin Türkiye’deki disiplinlerin kurulmasındaki rolüne, Köy Enstitüleri’nin kurulmasından Türk Neşriyat Kongresi’ne, Maarif Şurası’na, Coğrafya Kongresi’ne her şey bu ilke üzerine inşa edilmiştir.

Dolayısıyla Cumhuriyet, kendi kimlik kurulumu sırasında münevver, aydın ya da entelektüelinden bu kimliği yaratmak, ayakta tutmak, işler kılmak için yardım almış, kendi kurgusunu “sürdürülebilir” kılma zorunluluğu içinde Baker’in ifadesiyle “sonsuz borçlar” üretmiştir.

Ulusal kimlik kurulumundan edebiyatın alanına geçtiğimizde ise şunu görürüz: Günümüzde “modernleşme” olarak adlandırdığımız bu sürecin ilk aşamalarında bizzat münevverin/aydının eliyle sanat da seferber edilmiştir. Sadullah Paşa’nın (1838-1891) “Mecâz oldu hakikat, hakikat oldu mecâz / Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât”¹²² mısralarıyla süslediği “On Dokuzuncu Asır” manzumesi

¹²¹ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Kültür Bakanlığı: Ziya Gökalp Yayınları, 1976, s. 41-42.

¹²² Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri I: Âkif Paşa’dan Yahya Kemal’e Kadar**, 3. bs., İstanbul, Anıl Yayınevi, 1963, s. 59.

bu bakımdan ilginçtir. Paşa, şiire biçimsel bir yenilik getirmese de astronomiden yerçekimi yasasına, buhar gücünden elektriğin keşfine, dinsel dogmaların gerileyişinden medeni hukukun ve eşitlik ilkesinin önemine o döneme dek Osmanlı şiirine girmemiş birçok konuyu şiire taşıdığı gibi, bir de kıyaslama yapar: Tüm bu gelişmeler Batı’da yaşansa da böyle bir ilerleme devri ve bilimler dünyasında kalıcılık ancak cehalete savaş açılarak mümkün kılınabilir.

Edebiyatta değişim sadece içerikle sınırlı kalmaz, kısa zamanda Batılı formlarda da ürünler verilmeye başlanır. Victoria Holbrook 19. yüzyıl sonlarında Osmanlıların roman türüne, bir tür modern gerçekliği tanımlama teknolojisi olarak sarıldıklarını¹²³ belirtir. Dolayısıyla Türk modernleşmecileri tarafından Osmanlı edebiyatının yerine konulmak üzere Batı’dan ithal edilen edebiyat, modernleşme konusunda teknik bir araç olarak kullanılmış, geç dönem Osmanlı ve erken dönem Türk modernleşmecilerinin birçoğu yeni açılan bu edebî vahada eser vermek durumunda kalmıştır. Bu bakımdan Orhan Koçak, “Osmanlı kültürel geleneğinin (özellikle de edebiyatın) yeni, Batılı biçim ve türler uğruna terk edilmesi, Osmanlı edebiyatçıların, bir an içinde, bir tarihsel an içinde eski ve ihtişamlı bir kültüre mirasın emanetçileri olmaktan” çıkardığını söyler.¹²⁴ Dellaloğlu da bu doğrultuda Türkiye’de romanın hiçbir zaman “fiktif” bir metin olarak görülmediğini, sosyolojinin en önemli mecrası edebiyat olduğu için Türkiye’nin gerçek anlamda bir “Edebiyat Cumhuriyeti” olduğunu belirtir.¹²⁵

Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra yazar, ulusal kültürel politikalar yönünde topluma dönük bir edebiyat yapmaya vicdanen yönlen(diril)miştir. Bu ulusal kültürel politikanın en öz haliyle anekdotik şekilde anlatılışını Vâlâ Nurettin’in anılarında görürüz: Nazım Hikmet’le Vâlâ Nureddin, Millî Mücadele’ye katılmak niyetiyle gittikleri Ankara’da Mustafa Kemal’e “genç şairler” sözüyle takdim edilmişlerdir. El sıkışırlar. Mustafa Kemal başka bir şey söylemeye gerek duymadan doğrudan

¹²³ Victoria R. Holbrook, **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, Çev. Engin Kılıç-Erol Köroğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 45.

¹²⁴ Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, s. 372.

¹²⁵ Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, s. 31-32.

doğruya “Bazı genç şairler modern olsun diye, mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiyem, gayeli şiirler yazınız” der.¹²⁶ Bizatihi devletin kurucusu tarafından sanatçı adayına verilen “gayeli şiirler” tavsiyesi Modern Türk edebiyatının uzun soluklu akış yönünü gösterecektir.

Batı, insan için, insanın hakları ve özgürlüğü için yüzyıllar boyunca mücadele etmiş, mücadeleyle gelen özgürlük Batılıyı terbiye etmiş; bizde ise insan için edilen mücadele çok kısa bir süreye sıkıştırılmak zorunda kalmış, özgürlük devlet eliyle gelmiştir. Devletin kanatları altında doğan ama kendince serpilmeye çalışan bu aydın daima eleştirilmiş, özerkleşme çabaları devlet eliyle cezalandırılmış, sürülmüş, sesi kısılmaya çalışılmış, çift taraflı yokluk tespitine maruz bırakılmış, aslında kısa tarihsel iç mücadelesi kendine göre son derece yoğun olmuştur. Bu yüzden aydın uzun bir süre özerk bir bakış kurmak konusunda yalpalayacak; o önce ideolojik bakmak, başta edebiyat olmak üzere yapıp ettiği her işte “gaye”yi gözetmek; fakat ardından hürleşmeye, yavaş yavaş “hayır, böyle değil” diyebilmeye başlayacaktır. Tanpınar’ın onca yakındığı “sükût suikastı”¹²⁷ aslında belirttiği gibi taraf olmayışından dolayı değil, özerk düşüncesi ve bu yöndeki estetiği sebebiyledir. Abdülhak Şinasi Hisar’ın ya da Tanpınar’ın bol benzetmeli dili, İkinci Yeni’nin özerk şiiri hep kültürel hegemonyanın “gaye”sine karşı koyar. Ancak Tanpınar önemli olanın hürlik; yani bağımsızlık ve özerklik değil, bunu sürdürülebilir kılan bir terbiyenin varlığı olduğunu düşünmektedir:

“...hürriyet terbiyesinden, onun insan içindeki kuvvetinden mahrumuz. Yanlış anlaşılmasın, hürriyeti kast etmiyorum. O gelir, gider, tekrar gelir. Fakat terbiyesi öyle değildir. O insanın hakikî kuvvetidir. Hayata gözlerimizi o açar. İnsan ruhunun en büyük imkânı nesilden nesle gelen bu terbiyedir. Sanatın alelade bir hüner olmaktan çıkması, bir insiyak gibi ruha eklenmiş olması lâzım gelen bu terbiye sayesinde.¹²⁸

¹²⁶ Vâlâ Nureddin, VÂ-NÛ, **Bu Dünyadan Nâzım Geçti**, 7. bs., İstanbul, Milliyet Yayınları, 1999, s. 98.

¹²⁷ Tanpınar, **GİTB**, s. 260, 300, 334.

¹²⁸ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma”, **YG**, s. 338.

Tanpınar, bu bağlamda, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal aracılığıyla “biz”de bir türlü yerleşemeyen “hürriyet” kavramıyla dalga geçer: Hayri İrdal kısa ömründe hürriyetin bu memlekete yedi sekiz defa geldiğini işitmiştir; ancak onun bize nereden geldiğini, neden geldiğinin ertesi günü ortadan kaybolduğunu bir türlü anlayamaz. (SAE: 21) Dolayısıyla Tanpınar'ın “hürriyet terbiyesi” ifadesiyle tanımladığı, bir anlamda özerklik bilincidir. Tanpınar'a göre Türk insanı, Türk münevveri, Türk sanatçısı ancak hürriyet terbiyesi yerleştiği zaman hayat karşısında serbest olabilir. Öyleyse sorulabilir: Tanpınar'ın 1950'de kurduğu bu cümlelerden 70 yıl sonra, günümüze geldiğimizde Türkiye'de bağımsız, özerk bir entelektüelliğin imkânını ne kadar bulabiliyoruz? Türk aydını ideoloji boyunduruğundan sıyrılıp bir entelektüele dönüşerek yalnızca hakikati söyleme görevini edinebildi mi? Yoksa özerkleşme çabası hâlâ cezalandırılıyor mu?

Tanpınar'ın günlüğüne yazdığı gibi, “Türkiye evlatlarına kendisinden başka bir şeyle meşgul olmak imkânını vermiyor”dur, hâlâ.¹²⁹

¹²⁹ Tanpınar, *GİTB*, s. 267.

İKİNCİ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN BİR ENTELEKTÜEL OLARAK TOPLUMA VE BİR SANATÇI OLARAK KENDİNE VE ESERİNE DUYDUĞU SORUMLULUK

2.1. Bir Yirminci Yüzyıl Türk Entelektüeli Olarak Tanpınar'da “Mesuliyet” Fikri

Tanpınar dil duygusu çok güçlü yazarlarımızdan biridir, sözcüklerin ve sözcükler arası bağların daima bilincinde olarak kalem oynatır; bu yüzden düşünceleri vazıhtır ve cümleleri kolayca şiire açılır. Etimoloji üzerine, “bir şeyin adının tarifinin kendisi ve tarifinin de kendi adında” olduğunu söyler; ona göre “kelimeler köklerine indikçe eşyayı ve insanı verir.”¹³⁰ Bu bağlamda Arapça istemek, talep etmek ve soru sormak anlamlarına gelen “seele” (سَأَلَ) kökünden türeyen “mesuliyet”¹³¹ (مسئولية); “sual” (سؤال) ve “mesele” (مسئلة) sözcükleriyle de akrabadır. Bu sözcüklerin Türkçesi de bilindiği gibi sorumluluk, soru ve sorundur. Meseleler, bir şekilde ortaya çıkmış ve cevap talep eden suallerdir. Bir mesele ancak kendisine dair suale uygun cevap verildiğinde ortadan kalkar. Mesul, kendisine sual sorulandır, yani sorulan sualin cevabını vermekle yükümlü olandır. Mesuliyet ise meseleyi, yani suale cevap verme işini yüklenmiş olma durumudur. Bu etimolojik ilişkiyi göz önüne almak Tanpınar'da mesuliyet fikrini kavramsal bir bağlama oturtmamıza yardımcı olacaktır. Cevap vermek durumunda olduğumuz “meseleler” üzerine şöyle der Tanpınar:

¹³⁰ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, YG, s. 359.

¹³¹ Şemsettin Sami Fraşeri, “Mes'ûliyyet” **Kamus-ı Türki**, (Çevrimiçi) <https://www.kamusiturki.net/osmanlica-sozluk-madde-25506.html>, 10 Ekim 2018.

“İnsanoğlu, daima bir meseleler çıkımıdır. Yaşamak her an kendimize sorduğumuz bir yığın suale cevap vermekten başka ne olabilir? Biz sormasak bile onlar kendiliğinden bize gelirler.”¹³²

Bu tez çalışmasında sorumluluk etiği açısından kavramsallaştırdığımız “mesuliyet” kavramı, Tanpınar’da çoğunlukla bir duygu olarak karşımıza çıkar. Mesuliyet, vicdani ve ahlaki karakteriyle insanın içinde yer alan, onu biteviye dürtten, varlığını hep hatırlatan, insandan talep edendir ve sık sık “mesuliyet duygusu”, sorumluluk duygusu”, vazife duygusu” gibi tamlamalarla ifade edilir. Mesuliyet bir çeşit bilinç sayesinde duyulur; insanı kendinden gayri ama kendiyle bir arada var olana, öteki’ye bağlayan somut ve soyut bağlara ilişkin bir bilinç, Tanpınar’ın deyişiyle, şuur.

Tanpınar toplumu bir organizma, uzviyet olarak değerlendirir. Biyolojik açıdan organizma, kendini sürdürmeye programlı bir yaşam formudur. Toplum, organizmanın en küçük hücresi diyebileceğimiz bireyden başlar, sonra nesiller ile toplumun tarihi varlığı olan uluslara uzanır ve evrensel insan kavramıyla çevrelenir. Tanpınar organik bir süreklilik için bireyin parçası olduğu bütünün bilincine sahip olması gerektiğini savunur, örneğin fert için ancak “cemiyet fikri işe karışınca kader trajedisi”nin azaldığını¹³³, fanilik, geçicilik duygusunun böylece yenildiğini söyleyerek toplumların ve ulusların bireyi de kapsayıp yükselten ve sürdüren yapılar olduğunu vurgular. Bu bakımdan Tanpınar’da mesuliyet duygusunun, organizmanın tüm parçalarını; yani hem tek tek bireyleri, hem toplumları, hem milletleri, hem de genel insan kavramını içine alacak şekilde karşımıza çıktığını görürüz. Özellikle toplumda üstlendikleri görevlerle ya da kamusal kimlikleriyle öne çıkan kişilerin ya da toplumsal açıdan önemli zümrelerin, örneğin münevverin, sanatçının, siyasetçinin/devlet adamının, hocanın, gençlerin, öğrencilerin mesuliyeti gibi ifadelerle çeşitli pasajlarda karşılaşırız. Bu tikel sahipliklerden bütüne ilerlediğimizde önce bireysel mesuliyete, sonra toplumsal mesuliyete, sonra da evrenselci bir mesuliyete varırız. Son olarak bizim -Tanpınar’ca bir uyarlamayla- “mesuliyet

¹³² Tanpınar, “Şehir”, YG, s. 231.

¹³³ Tanpınar, “İnsan ve Cemiyet”, YG, s. 24.

mistiği” ya da “mesuliyetin mistikleştirilmesi” şeklinde tanımladığımız, insanın bizatihi mesuliyetin kendisi olarak ifade edildiği bir anlayış¹³⁴ söz konusudur: Tanpınar sık sık “İnsan mesuliyettir”¹³⁵ der.

Tanpınar’da mesuliyet kavramının kullanıldığı bağlama göre etrafında çeşitli kavram kümeleri oluşur. Sözelimi hem bireysel hem toplumsal mesuliyet bağlamında “vicdan”, “vicdan azabı kompleksi”, “manevi yük altında eziliş”, “hürriyet terbiyesi”, “mukavemet” gibi; ya da ulusal bir mesuliyet bağlamında “vazife”, “çalışma”, “kalkınma ve plan”, “program”, “fedakârca ısrar”, “hamle”, “istikrar” gibi; ya da sanatçının kendine karşı mesuliyeti bağlamında “sükût suikastı”, “bir tarafa ait olma/mak”, “kendini inkâr etme/mek”, “sanatından taviz verme/mek” gibi, merkezin etrafında birbirlerine bağlı kavramlardan oluşan kümelerden söz edebiliriz.

Fakat Tanpınar’ın yaşı ilerledikçe, özellikle de günlüklerini takip ettiğimizde, münevvere ve mesuliyete ilişkin anlayışının nüvesini kaybetmeden modernleştiğini görürüz. Artık bağlam genişler, modernleşir; “mesuliyet” “sorumluluk”a, “münevver” “entelektüel”e dönüşmeye başlar. Özellikle 20. yüzyılın artık kendini kurduğu 1950’li yıllarla birlikte Tanpınar çok istediği Avrupa’yı gördüğünde, daha bohem bir entelektüel çevreye karıştığında, birçok alanda ürün vermiş, artık kendini ispatlamış bir sanatçı ve kamusal fikir adamına dönüştüğünde, kendi sorumluluk anlayışını da Avrupa entelektüelizminin geliştirdiği, özellikle varoluşçu sorumluluk anlayışıyla zenginleştirmiş görünür. Nüve kaybolmamıştır; çünkü “hürriyet, meşrutiyet, fen” diyen Osmanlı münevverinden özgürlük ve angajman tartışması yapan Sartre’a ya da saçma ve sorumluluk bağını kuran Camus’ye, onca ayrı yoldan sonra Tanpınar’da birleşen tüm bu tartışmaların tarihsel kökeni aynı yeri işaret eder: Avrupa Aydınlanması ve Fransız Devrimi. Başka bir deyişle Tanpınar’ın düşüncesinde millî

¹³⁴ “Mistik” kavramının bir tanımı “eşyayı anlamlı bir bütün içinde bir araya getiren bütünleşmiş düşünce”dir. Tanpınar’da bulguladığımız mesuliyet mistiği de varoluşu mesuliyet temelinde açıklayan bütünleşmiş düşünce olarak ortaya çıkar. Bkz. İlhan Kutluer, “Mistisizm”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/mistisizm>, 28, Nisan 2019.

¹³⁵ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **HAB**, s. 471.

sorunlarla uğraşan münevveri evrensel anlamda bir entelektüele dönüştüren aradaki bağ kaybolmamış, zenginleşerek gelişmiştir.

Tanpınar, 1950 yılının Ocak ayında Cumhuriyet gazetesine yazdığı “Kelimeler Arasında Elli Yıl”¹³⁶ başlıklı makalesinde 20. yüzyılın ilk yarısını değerlendirir ve bu elli yılı tanımlayacak sözcükleri saptar: Başta “absurde” olmak üzere, “teknik”, “atom”, “huzursuzluk” ve de “buhran”... Gerçekten de bu sözcükler, bahsedilen dönem için son derece öz ve kapsayıcı bir seçki oluşturur. Başlı başına “buhran” sözcüğü ise, Tanpınar’ın vurgulamasıyla, yaşadığı bu elli yılın “adeta tek izahı”dır. Sözcüğün 20. yüzyıldaki aşına kullanımlarını sıralar: “Zihniyet buhranı, iktisat buhranı, kültür buhranı, değerler buhranı, aile buhranı...” Halbuki 19. yüzyılın inandığı ve 20. yüzyıla “hayatının bir emniyet abidesi olarak” miras bıraktığı sözcükler “medeniyet ve terakki”dir; bu yüzyıl “medeniyet ve terakki” sözcüklerinin masalına inanır, Fikret’in “Haluk’un Amentüsü”nde imanının en yüksek noktasını bulur ve dünyayı “hakiki bir cennet”e dönüştürebileceğine emindir. Demek ki terakki düşüncesi bir noktada tıkanmış, bu tıkanıklıktan çeşit çeşit buhrana ortaya çıkmış, sonunda çıkışsızlık bir absürde ulaşmıştır. Birkaç çıldırmış devlet adamının, iki büyük savaşın ve 20. yüzyılın en “seçkin” sözcüklerinden “atom”un marifetiyle, insan denen “biçare”nin, kadim insanlık tarihinin en kısa bir parçasında, hakiki cennet hayalinden nasıl bir cehennem çatabileceği, dramatik şekilde ortaya serilmiştir.

Dolayısıyla “medeniyet ve terakki”ye iman etmekle içinde bulunduğu “hâl”e bir çıkış yolu bulduğuna emin olan “İmparatorluğun en uzun yüzyılı”ndan hemen bir yıl sonra dünyaya gelen Tanpınar’ın hayatı, bütün dünya, fakat özellikle bu topraklar için son derece hareketli geçecek olan yepyeni bir yüzyılın içine doğru uzanır. 1901 yılında dünyaya gelen Tanpınar imparatorluktan ulus-devlete geçiş süreci ve bağımsızlık mücadelesine, yani bir medeniyetin son yılları ve iflası ile yepyeni bir medeniyetin doğumu, emeklemesi ve büyüme çabalarına ve bu arada iki Dünya

¹³⁶ Tanpınar, “Kelimeler Arasında Elli Yıl”, YG, s. 90-96.

Savaşı'na tanıklık eder. Kendi nesline “üç muharebenin artığı”¹³⁷ demesi boşuna değildir.

“Yüksek tahsilim mütareke yıllarına [1918-22] tesadüf etti. O zamanlar memlekette büyük bir **mücadele mistiği** vardı.¹³⁸ Felaketler millî şuuru uyandırmıştı. Tahsil, terbiye, yaşama şekli ve zihniyet itibariyle birbirinden o kadar farklı nesilleri ve insanları bu mistik yoğuruyordu. Hepimiz kendi içimizde, kendimize yükselmenin sarhoşluğunu tadıyorduk. Asıl benliğimi bu hava yaptı.”¹³⁹

61 yıllık ömründe monarşi, meşrutiyet ve cumhuriyet yönetimlerini deneyimler Tanpınar. İmparatorluğun son padişahları II. Abdülhamid, Mehmed Reşad, Vahidettin ve Abdülmecid dönemlerini, İttihat ve Terakki Cemiyeti/Fırkası'nın kısa kesintilerle idareyi ele alışı, Cumhuriyet'e geçişi (Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar 22 yaşındadır), Atatürk ve Millî Şef İnönü yönetimlerini, ardından Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle tek partili hayattan çok partili hayata geçişi, daha sonra 27 Mayıs Darbesi

¹³⁷ Tanpınar, “Profesörlerimiz Konuşuyor: Tanzimat Edebiyatı Profesörü Şair Ahmet Hamdi”, **YG**, s. 375.

¹³⁸ Tanpınar 1919 yılında on sekiz yaşındayken Antalya'dan İstanbul'a gelmiş ve Darülfünun'a kaydolmuştur. Tanpınar'ın bahsettiği “mücadele mistiği” ve onun benliğini yapan hava üzerinde durmak gerekir. Beşir Ayvazoğlu'nun aktardığına göre; 1919 yılının bir Kasım sabahı o zamanki Edebiyat Fakültesi'nin bulunduğu Zeynep Hanım Konağı'nın üst katındaki büyük sınıfta, sonradan “Dergâhçılar” adını alacak, “bu asrın kapısında doğanların hemen çoğu”, “mahkûm bir neslin çocukları” olarak Tanpınar ve arkadaşları, hocaları Yahya Kemal'le tanışılar. Tanpınar'ın anlattığına göre, bu ilk derste Yahya Kemal, Alfred de Vigny'nin “Kurdun Ölümü” şiiri ile “ıssız ormanda, ay ışığında yaralarını yalayarak sessiz ölen kurdun” imgesi etrafında yaralı vatani, yıkılmış imparatorluğun enkazını, Mustafa Kemal'i ve işgali anlatmıştır. Edebiyat ve memleket realitesinin iç içe geçtiği bu ilk derste (ve belli ki sonraki derslerde de) öğrenciler “yıkılmış imparatorluğun enkazı arasından yaralı vatana” biraz daha sarılmışlar. Bkz. Beşir Ayvazoğlu, **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1995, s.84-89. Ayrıca, bkz. Tanpınar, **Yahya Kemal**, 2. bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1982, s. 112-13.

¹³⁹ Tanpınar, “Profesörlerimiz Konuşuyor: Tanzimat Edebiyatı Profesörü Şair Ahmet Hamdi”, **YG**, s. 374, abç.

ile Askerî Hükümet yönetimini ve Cumhuriyet tarihinin ilk koalisyonunu görebilmiştir. Ayrıca 1942-46 yılları arasında, 41 yaşındayken de Şükrü Saracoğlu yönetimindeki Cumhuriyet Halk Partisi'nden Kahramanmaraş milletvekili olarak genç Cumhuriyet'in siyaset hayatına aktif katılımda bulunur. 1901-1962 yılları arasında süren ömründeki “memleket realitesi”nin, incelikte tespit ettiği “mücadele mistiği”nin kişiliği ve yapıtıyla nasıl iç içe geçtiğine baktığımızda “Tanpınar Türkiye’dir”¹⁴⁰ sözü, gerçekten son derece anlamlıdır.

Yaşadığı zaman dilimi, biraz ufku genişletilmiş şekilde romanlarına da taşınmıştır: Tanpınar'ın romanları kabaca, (Lale Devri'ne kadar inen değinmelerle) İkinci Abdülhamit döneminden Demokrat Parti döneminin sonuna kadar Türkiye'nin yaşadığı modernleşme serüvenini İstanbul odaklı olarak ele alır; yani 1870'lerden 1960'ların başına kadar yayılan bir süreci kapsar. Romanların vaka zamanının denk düştüğü bu süreç, Tanpınar'ın kendi deyimiyle bir “medeniyet değiştirmesi” sürecidir: Koşulların zorlamasıyla yönümüzü Müslüman Şark'tan Garp'a döndürürüz. Tanpınar 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması, yani Vaka-i Hayriye ile başlattığı bu medeniyet değiştirmesi sürecinin kronolojik ana hatlarını şöyle devam ettirir: 1839'da Tanzimat Fermanı'yla devlet kurumlarının yavaş yavaş Avrupalılaştırılması, 1876'da Birinci Meşrutiyet, 1908'de İkinci Meşrutiyet dönemlerinin ardından, 1918'de İmparatorluğun dağılması, 1923'te Cumhuriyet'in ilanı, Ankara'nın başkent oluşu, Atatürk inkılapları gibi kesin manzaralı safhalar ile günümüze geliş.¹⁴¹

Medeniyet değiştirmesi sürecinin başlangıcına baktığımızda şu kültürel manzarayla karşılaşırız: Dünyadaki ulus devletleşme sürecine paralel olarak¹⁴²

¹⁴⁰ Besim F. Dellaloğlu, Fransa Devlet Başkanı De Gaulle'ün (hükümet aleyhine yaptığı işler neticesinde tutuklanması talebine karşılık) ülkesinde “Fransa'nın vicdanı” olarak kabul edilen entelektüel Jean-Paul Sartre'ı savunmak için söylediği “Sartre Fransa'dır” sözünü Tanpınar için dönüştürerek “Tanpınar Türkiye’dir” şeklinde kullanıyor. Bkz. Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, s. 192.

¹⁴¹ Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s.101.

¹⁴² Birinci Dünya Savaşı, sonucunda yıkılmaz sanılan güçlü imparatorlukların yıkıldığı, haritaların yeniden çizildiği ve milliyetçilik ideolojilerinin doruğa ulaştığı bir savaştır. Bu savaşın sonunda Osmanlı İmparatorluğu, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Rus Çarlığı yıkılır ve Almanya

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminden yıkılışına dek imparatorluğun içinden birçok devletli-devletsiz milletler çıkıp bağımsızlıklarını ilan ederler. Victoria Holbrook, bu milletlerin hepsinin kendi yeni ulusal kültürlerini doğal olarak “Osmanlı kültürünün belirli öğelerini retorik olarak bastırmak ve dışlamak yoluyla”¹⁴³ kurduklarını belirtir. Fakat Holbrook’a göre asıl ilginç olan Osmanlı İmparatorluğu’yla arasında bir kimlik sürekliliği olan Cumhuriyet Türkiye’si’nin de Osmanlı kültürel mirasını reddetmek durumunda kalışdır: Türkiye ulus devletleşme sürecinde kendi kültürel geçmişini yabancı gibi gösterecek bir söylem inşa etmek zorunda kalmıştır. Holbrook Türk modernleşmecilerinin yeni ulusal kurumları inşa etmeye çalışırken karşı karşıya kaldıkları kendi kültürünü yabancı gösterecek bir söylem inşası kurma zorunluluğunun, tüm dünya modernleşmeleri açısından bakıldığında benzersiz bir meydan okuma olduğunu vurgular. Tanpınar da bunun farkındadır ve bunun “hemen hemen yalnız bize nasip olan bir tecrübe, bir imtihan” olduğunu söyler.¹⁴⁴

Tanpınar bu kültürel geçmişin, kendi deyişiyle Müslüman Şark kültürünün toplumsal muhafazakârlık çekincesiyle tam anlamıyla tasfiye de edilemediğini¹⁴⁵, kendi kendine ölmeye bırakıldığını düşünür. Böylece bir ikilik doğmuştur; bu ikilik umumi hayattan başlamış, sonra toplumu zihniyet itibarıyla ikiye ayırmış, oradan da bireyin içine yerleşmiştir.¹⁴⁶ İşte Tanpınar’da medeniyet değiştirmesinin medeniyet krizine dönüştüğü an budur; bastırdığımız, örtbas ettiğimiz, yok saydığımız sürekli

büyük bir toprak kaybına uğrar. Bunun üzerine üç imparatorluktan kopan parçalarla 19. yüzyıldan beri devam eden modern ulus-devletleşme süreci hız kazanır, zamanla sömürgelerin de bağımsızlıklarını ilan edecek olmasıyla küçüklü büyüklü birçok ülke kurulur.

¹⁴³ Holbrook burada özel olarak dil ve edebiyattan bahsediyor. Yeni bir ulusal dil ve edebiyatın kurulabilmesi için Osmanlı dilinin ve Divan edebiyatının “zor” sözcüğünün örtmecesiyle tasfiye edilmeye çalışıldığını belirtiyor. Holbrook bu yüzden Dil Devrimi’ni 20. yüzyıl Türk tarihinin merkezi olarak görür. Bkz. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, s.12.

¹⁴⁴ Tanpınar, “Asıl Kaynak”, *YG*, s. 45.

¹⁴⁵ Tanpınar’a göre bu tasfiyeyi Atatürk gerçekleştirecek ve medeniyet değiştirmesinin ilk safhasını tamamlayacaktır. Ancak Türkiye ikinci safha olan sanayileşme sürecine geçmeden Atatürk hayatını kaybeder ve İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla süreç tamamlanamaz. Bkz: Tanpınar, “Atatürk’ten Alınacak Büyük Ders”, *YG*, s. 126.

¹⁴⁶ Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan”, *YG*, s. 38.

ortaya çıkmak isteyecektir ve bastırdığımızın yerine geçirmeye çalıştığımız da içimizde şüphe, inançsızlık ve vicdan azabına yol açacaktır. Çünkü “Köksüz şeyler daima yüzer, daima beyhude yere bir karşı sahil arar.”¹⁴⁷ Bu bağlamda medeniyet krizi aynı zamanda bir kimlik krizidir. Besim Dellaloğlu bütün modernleşmelerin trajik olduğunu söyler: Çünkü modernleşme “Sürekli kendisi olmak ile başkası olmak arasında radikal seçimler yapma durumunda kalmak”tır.¹⁴⁸ Tanpınar da adeta bunu haykırır:

“Yamalı olsa bile kendi hırkamıza sarılmaktan çok uzağız. Onun için uzakta, başkalarının ısındığı ateşe gözlerimiz dikmiş soğukta titriyoruz.”¹⁴⁹

Ne Doğu-Batı, ne eski-yeni, ne mazi-hal ikilikleri. Tanpınar’ın bütün fikriyatını meşgul eden asıl mesele, hem bireysel hem toplumsal alanda aradığı ve ulaşmaya çalıştığı, bir çeşit kendi olma, halis ve sahih olma meselesidir: Yamalı da olsa kendi hırkasına sarılmak. Dolayısıyla Tanpınar’da nereye baksanız otantisite probleminin işlendiğini görürsünüz. Kendine alacağıve mukavemet edeceği şeylere karar vermiş halde, tarihsel bilinciyle, kültürel bilinciyle, özgünlüğüyle, haslığıyla kendi olmak; başka bir şeye dönüşmeye çalışırken olduğu şeye burun kıvrırmamak. Tanpınar *Huzur*’da İhsan’a şöyle söyler:

“Bugün bir insan Türkiye’yi her şey olabilir sanabilir. Hâlbuki Türkiye yalnız bir şey olmalıdır; o da Türkiye.” (H: 247)

Bu yüzden kopan zinciri bir devamda birleştirmeye çalışır; bu yüzden asıl kaynağın tek başına ne Doğu ne de Batı olduğunu söyler, çünkü dün (Doğu) ve bugün (Batı) ancak parçalanmış zamandır; bunlar bir ve bütün olmadıkça bir değer

¹⁴⁷ Tanpınar, **Yahya Kemal**, s. 20.

¹⁴⁸ Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, s. 36.

¹⁴⁹ Tanpınar, “Akşam’ın Büyük Edebî Anketi: Muharrir Neden Yetişmiyor?”, **HAB**, s. 391.

olamazlar. Asıl kaynak hayattır, kendi hayatımız; memleket realitesidir.¹⁵⁰ Önümüzde (özellikle de münevverî tarafından) “çözölmeyi bekleyen bir yumak gibi duran hayat”, dikkatli baktığımızda bize içimizde neyin öldüğünü, neyin devam ettiğini gösterir. Bunu yapmadıkça, başka bir deyişle kim olduğumuzu belirlemedikçe dinmeyen, içimizde durmadan tınlayan bir vicdan azabı oluşur. Ve “biz”de “sorumluluk vicdan azabının çocuğudur.”¹⁵¹

Tanpınar’da hayatın yapılan bir şey olduğunu söylemiştik: Hayatını yapmak; hayatına bir yön, yürünecek bir yol ve bir amaç verebilmiş olmaktır. Toplum bir organizmadır, onda birey için geçerli olan her şey nesiller, uluslar ve toplumlar için de geçerlidir. Uluslar, halklar da tıpkı bireyler gibi kendi hayatlarını yapabilirler. Fakat bunun için bir refah seviyesine ihtiyaç vardır. Modern dünyada çalışma, ama bir program dahilinde çalışma ve istihsal yani üretim, yirmi yılda bir memleketin çehresini, manzarasını değiştirmeye yetecek refahı sağlayacak anahtarlardır. Tanpınar, refahı yükseltme yolu olarak, Osmanlı mirası olan çiftçi toplumundan çıkıp, yaşadığı çağa uygun şekilde, sanayileşmeyi önerir.

Tanpınar bu düşünce dizgesinin sonucunda münevvere ulaşır: Halkın hayatını yapabilmesi için mesuliyet yüklenecek kişi “hayat karşısındaki münevver”dir, kendi ürperişlerini ciddiye alan, kendilik bilincine sahip olan münevver:

“...kendi dilimizi ve kendi ürperişlerimizi ciddiye almazsak hiçbir şey yapamayız. Bir insan ancak cemiyetinin adamı olmakla ve onun sıtmalarını taşımakla entelektüel olabilir.”¹⁵²

Bu ülkede çekilen sıkıntıların birincil sebeplerinden biri yolu tersten kat eden, yani soyut ve alıntı fikirden yola çıkıp acele tefsirle kestirmeden realiteye varan aydındır. Oysa cemiyet realitelerinden fikre giden münevvere ihtiyacımız vardır; başka bir deyişle olanı olduğu gibi görebilen, yani vaziyet ve realite fikrine sahip

¹⁵⁰ Tanpınar, “Asıl Kaynak”, **YG**, s. 45-49.

¹⁵¹ Tanpınar, “Bursa Yangını”, **YG**, s. 251.

¹⁵² Tanpınar, “Akşam’ın Büyük Edebî Anketi: Muharrir Neden Yetişmiyor?”, **HAB**, s. 391.

olan ve bunun üzerine vazife duygusunu, sorumluluk duygusunu koyabilen münevvere. Bu yüzden Tanpınar fikirden realiteye giderek Tanzimat'ı yapan bürokrat aydınlarla realiteyi benimseyerek özgün fikre ulaşmaya çalışan Genç Osmanlılar¹⁵³ arasında bir zıtlık kurar. Tanpınar'ın beğendiği aydınlar başta Ziya Paşa ve Namık Kemal¹⁵⁴ nesli olmak üzere “mesuliyet duygusu şuurunu ilk defa bize getiren”¹⁵⁵ Genç Osmanlılardır. Nitekim toplumun her kesimi hayatın yükünü kendine göre taşısa da, münevver, kendi sorumluluğunun hesabını tarih karşısında verecek olandır:

“Hayat, şüphesiz, bütün cemiyetindir. Fakat mesuliyetleri yalnız münevverindir. Yükünü kaderin ve tesadüfün ayırdığı paya göre hep beraber taşırız. Fakat tarih karşısındaki hesabını münevver verir.”¹⁵⁶

Burada bahsedilen münevver Tanpınar'ın özellikle erken metinlerinde işlediği, ülkenin kurtuluş ve kuruluşuna katkıda bulunma görevini daha birçok görevle birlikte üstlenmek zorunda kalan çok yönlü münevverdir; bugünkü anlamıyla bir alanda uzman entelektüel değil. *Huzur*'da Nuran, İhsan'a, “Hayata ne kadar

¹⁵³ Yeni Osmanlılar imparatorluğun gerilemesini durdurabilmek için, Tanzimatçılar gibi halktan koparak değil, belirli sınırlar içerisinde Batılı kurumlardan yararlanmak taraftarıydılar. Tanpınar, Yeni Osmanlılar Cemiyeti'ni “Tanzimat'ın getirdiği prensipleri halka doğru genişleten” (ET: 216) bir hareket olarak tanımlıyor. Hemen hepsi yabancı dil bilen, 18. yüzyıl yazarlarını “yeni bir dünya keşfetmiş gibi” (ET: 220) okuyan ve Fransız Devrimi'nden etkilenen bu gençlerin temel teklifleri “hürriyet”, “meşrutiyet” ve “fen”di. Fakat bu çerçeveye yaşadıkları hayatın realitesine uygun net sınırlar koyuyorlardı: İslam ideolojisini yıpratmak istemiyor, bu yüzden Tanzimat'ın getirdiği esasların İslam ve şeriatın emirleri olduğunu söylüyor, Batı'yla ilişkilerde belirli sınırların ötesine geçilmemesi gerektiğini savunuyor, fıkıh varken Batı'dan kanun tercüme etmenin gülünç ve yaratacağı ikilik bakımından tehlikeli olacağına inanıyor, Tanzimat'la başlayan eğitim ikiliğine karşı çıkıyorlardı. “Hülasa, Tanzimat'ın ve ıslahatın millî ve mahalli bir Rönesans olmasını istiyorlar”dı. (ET: 229)

¹⁵⁴ “Namık Kemal'de dışardan, olduğu gibi alınmış fikir hemen yok gibidir.” Bkz. Tanpınar, “Hayat Karşısında Münevver”, YG, s. 52.

¹⁵⁵ Tanpınar, a.y., s. 53.

¹⁵⁶ Tanpınar, a.y., s. 53.

şuurla bakıyorsunuz” dediğinde İhsan’ın “Yapıcı olmağa mecbur olan nesiller hayata başka türlü bakamazlar; çalışmağa, çalışacağıın yolu hazırlamağa ve hatta çalıştırmaya mecburuz” (H: 255-56) diye karşılık verdiği nesillerin münevveridir Tanpınar’ın bahsettiği. Münevver konusunda şöyle söyleyecektir:

“Bir tek tesellim var. [O da] İkinci Mahmud devrinden beri **Türk cemiyetinin münevveri tarafından kurulmuş olmasıdır. Hiçbir cemiyette münevver tek başına bu kadar büyük bir işi yüklenmiş değildir. Başka yerlerde ve şartlarda hayatı sadece takip eden münevver, bizde daima önde yürümüştür.** Ve şüphe edilmez ki bu çetin yolda en büyük işi yeni yetişen hocalar yapmıştır.”¹⁵⁷

İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e geçişte sınırlı entelektüel sermaye sebebiyle alanlar arası ayırım olmadığından bu ülkenin münevveri, adeta bir çeşit misyon gibi, birçok işi aynı anda yapmak, birçok kimliği bünyesinde bir arada kurmak zorunda kalmıştır. Besim Dellaloğlu bizde münevverin oluşumunu şöyle açıklar:

“...bu ülkenin Batı’yla, modernlikle, romanla, sosyolojiyle teması zamansal, mekânsal ve insani olarak çakışmıştır. Namık Kemal, Ziya Gökalp, Tanpınar isimleri bile yeterlidir bunu görmek için. Siyasetçi, edebiyatçı, düşünür ve sosyolog kimliği Türkiye modernleşmesinin aydınlarında birleşmişti. Ortodoks ya da heterodoks fark etmeden üstelik.”¹⁵⁸

Ancak, 20. yüzyıl kendi kendini kavradığında artık 19. yüzyıldaki (ya da daha önceki yüzyıllarda olduğu) gibi “hayatın emniyet abidesi” olma görevini üstlenecek sözcükler, kavramlar yoktur. Tüm dünya için önce büyük dinler ve “medeniyet ve terakki” fikri gibi büyük anlatılar sona ermiş, iki Dünya Savaşı’nın ardından insanı/bireyi kurtaracak olan fikirler tamamen iflas etmiş, memleketteki “mücadele mistiği” de yavaş yavaş miadını doldurmaya, özellikle çok partili döneme geçişle

¹⁵⁷ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 265-66, abç.

¹⁵⁸ Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, s.18-19.

belki de hamlaşmaya başlamış, “zamanın ruhu” buhranla tanışmıştır. Başka bir deyişle, yüzyıllar boyunca varlığı ve bilinebilirliği üzerinde herhangi bir şüphe olmayan “hakikat”, artık dağılıp parçalara ayrılmış, muğlaklaşmış, insanlık toplumsal ve bireysel bazda bir buhrana kapılmıştır.

Tanpınar sekülerleşen, hakikate ilişkin hiçbir düşünsel dayanağı ve buna bağlı olarak etik bir kodu kalmayan modern insan açısından baktığında 20. yüzyılı, “ahlakın dinî otoriteden serbest kaldığı ve **insanın, sadece kendi içinde duyacağı sorumluluk duygusu** ve onun kudreti nisbetinde bir bütünlük bulabileceği bir devir”¹⁵⁹ olarak tanımlar. Dolayısıyla Tanpınar’a göre, insanın böyle bir realite içerisinde ayakta, dik ve bir bütün halinde durabilmesi için net bir şekilde “**kendisini sorumluluk duygusuyla silahlandırması**”¹⁶⁰ gerekir.

Şunu belirtmek gerekir: Tanpınar’ın tüm külliyatında en fazla tekrarlanan kavramlar belirlenebilseydi, muhtemelen bunlardan biri “mesuliyet/sorumluluk” kavramı olurdu. Peki, kavrama bu denli değer veren Tanpınar’ın kendi, kişisel sorumluluk duygusunun kaynağına inmeye çalıştığımızda ne görürüz? Bu noktada, Tanpınar’ın otobiyografik bir metnini Emmanuel Levinas’ın etik anlayışıyla paralel şekilde ele alacağız.

“Ahmet Hamdi Tanpınar, ötedenberi bu sayfalarda çıkan konuşmalar serisindeki suallerimize cevabı, başyazarımıza hitap eden bir mektup şeklinde göndermiştir. Nefis bir sanat eseri değerinde olan bu kıymetli yazıyı okuyucularımıza büyük bir zevkle sunuyoruz.”¹⁶¹

1 Aralık 1951 tarihli *Varlık* dergisinde, Tanpınar’ın derginin anketine cevaben ve derginin kurucu başyazarı Yaşar Nabi Nayır’a ithafen yazdığı mektup, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor” başlığıyla yayımlanır. Gerçekten de “nefis bir

¹⁵⁹ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 265, abç.

¹⁶⁰ Tanpınar, “İçtimai Cürüm ve İnsan Adaleti”, **MS**, s. 122, abç.

¹⁶¹ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **Varlık Dergisi**, 1 Aralık 1951, s. 5-7, (Çevrimiçi) <https://ahtem.kutuphane.gov.tr/TR-205413/varlik-dergisi-sayi-377---yil-1951-ahmet-hamdi-tanpinar-.html>, 13 Mayıs 2019.

sanat eseri” olan, buna karşılık (Tanpınar’ın tercih ettiği edebî biçime; bir ankete mektup formunda karşılık verme tuhaflığına da uygun şekilde) yazanın içtenliğini baştan sona hissettiren bu etkileyici metinde karşılaştığımız bir bölüm, bu tez konusunu seçmemize neden olduğu için, bu bölümün üzerinde özel olarak durmak istiyoruz. Tanpınar’ın kavramsal dizininde önemli bir yeri bulunan -kendi sözcüğüyle- “mesuliyet” kavramına ilişkin, kendi hayatından verdiği, bildiğimiz en eski örnek ve en çarpıcı pasajlardan biridir bu.

Mektubun içeriğinden anladığımıza göre Tanpınar, ilgili bölümde, “Hayatınızın hangi devrinde edebiyatçı olmaya karar verdiniz?” sorusunu yanıtlamaktadır. “İnsanın biraz da şartlarının esiri ve mahsulü olduğuna” inandığını söyledikten sonra, kendisini de kendi şartlarının edebiyata götürdüğünü belirtir. Günün birinde kendisini “edebiyattan başka bir işe yaramaz” biri olarak bulduran, “formasyonunu yaratan yıllar ve hadiseleri” betimlemeye başlar:

“Herkesin hayatında kesif yaşanmış, bu yüzden şahsiyetin uyanmasına yarayan, onu çabuklaştıran bir devir vardır. Benim hayatımda 1916 Martından Birinciteşrinine kadar olan devir çok mühimdir: Sonradan üzerinde düşününce insan talihi ile ilk defa bu aylarda karşılaştığımı anladım. Bu zamanın mühim bir kısmını annemin birdenbire yol üstünde hastalandığı ve öldüğü Musul’da geçirdik. Onunla beraber evcek hastalanmıştık. Ben kısa fâsılalarla tekrarlanan bir hummaya tutulmuştum. Biraz iyileşip sokağa her çıkışımda, birkaç cenaze ile, sefaletin her nev’i ile karşılaşıyordum. Arap memleketlerinde daha yanık ve çok ezici olan ezan sesleri, salâlar, ölüm düşüncesini âdeta içime hakkediyordu. Her kımıldanışta hastalıkla, açlıkla kemirilmiş insan yüzleri görüyordum.”¹⁶²

Dönem, Birinci Dünya Savaşı, yani Seferberlik yıllarıdır. Çanakkale Savaşı kazanılmış, fakat Doğu’daki cephelelerde büyük kayıplar verilmiştir. Babasının memuriyeti dolayısıyla çıkılan uzun yolculuklar, Anadolu’ya ve uzak imparatorluk memleketlerine tayin oluşlarla geçmektedir Tanpınar’ın ilk gençliği. Bu sırada anne

¹⁶² Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, YG, s. 342.

kaybedilmiştir. Ve “imparatorluğun yıkılış faciasının”; en duru haliyle açlık, sefalet ve ölümün; savaşın ortasındadırlar.

Nayır’a yazdığı bu mektupta, 50 yaşından o günlere bakarken, memleketin her yanında kendisi gibi, kendisinden daha küçük çocukların imparatorluğun mağlubiyet sahnelerine şahit olduğunu söyler Tanpınar. O yaşta savaşın felaket boyutunu tam olarak kavrayıp kavramadığını bilememektedir, fakat hatırladığına göre sadece zaferi bekleyen; durmadan haritalar çizen, kaybolmuş yerlerden başlayarak imparatorluğu yeni baştan kuran bir çocuktur o yıllarda. Ve bu çocuk, bir yönü olmaksızın, hiçbir derinliği ve tesiri olmaksızın, çok, “rekor kırar gibi” kitap okumaktadır; “okumak ve hülya” ile yaşamaktadır. Şöyle devam eder hikâyesi:

“Bir gün, üzümcü küfesinin yanında, çarşının dayanılmaz uğultusu içinde bir adam, gözümün önünde bir lâhzada öldü. Onu, liyme liyme elbiseleri içinde, yavaş yavaş olduğumuz yere gelirken görmüştüm. Yüzü kirli sarıydı. Bir iskelet gibi uzamış dişleri ve hummadan büyümüş gözleri, bu sapsarı çehreyi âdeta bir kâbus yapıyordu. Eski bir eğerden kesilmiş bir deri parçasında benzeyen elini küfeye doğru uzattı, dilenecek miydi? Doğrudan doğruya bir salkım üzüm mü alacaktı? Sonra birdenbire, sanki üzümcünün sinek ve arıları kovalamak için salladığı yelpazenin darbesiyle olduğu yere devrildi. Herkes başına üşüştü.”¹⁶³

Burada bir parantez açmak gerekiyor. Tanpınar, yukarıda hastalıkla, açlıkla kemirilmiş insan yüzleri gördüğünü aktardı ve bu yüzlerden herhangi birinin çehresini, kişileştirmeden, dışıyla betimledi. Tanpınar’ın “insan yüzü” vurgusu, bize doğrudan doğruya etik anlayışının temelini “ben” ve “başkası”nın yüz yüze ilişkisi üzerine kuran Levinas’ı hatırlatmaktadır. Bu etiği biraz açıklayalım: Levinas’a göre, Dünyada-olma, bizi ötekine, “başkası”na açan şeydir. “Başkası” ise yüzdür. Başkasıyla ilk karşılaştığımda önümde yalnızca yüzün savunmasız sergilenişi vardır; savunmasız, çünkü yüzün teni en çıplak, en yoksul olandır. Bu nedenle bütün incinirliğiyle yüz, benden isteyen, emredendir ve yüzün bana bu emri taşıyan ilk

¹⁶³ Tanpınar, a.y., s. 342.

sözü, (Levinas'ın kendi etik anlayışı açısından “aşırı formül” adını verdiği) “Asla öldürmeyeceksin” sözüdür. Dolayısıyla başkasıyla kurulan ilişki, onu görmem, ona bakmam, onu anlamamdan ziyade ona ve onun sözüne “yanıt vermem”le ilgilidir; **çünkü başkası, her şeyden önce, sorumlu olduğum kişidir.** Bu yüzden başkasına olan borç reddedilemez, devredilemez, hiçbir zaman bitmez, ödenmiş olmaz. Sorumluluk bana ait olan “en üst düzeyde haysiyet”tir.¹⁶⁴ Yanıt vermekle sorumlu ve bağlı olduğum yüz hakkında şöyle söyleyecektir Levinas:

“Yüz benim karşımda değil, üstümdedir; o ölümün karşısındaki başkasıdır, bakışları ölümünden geçerek ölümü sergiler. İkinci olarak **yüz, onu tek başına ölmeye bırakmamamı benden isteyen başkasıdır, sanki onu bırakmak ölümün suç ortağı olmakmışçasına.** Böylece yüz bana ‘öldürmeyeceksin’ der.”¹⁶⁵

Şimdi parantezi kapatıp Tanpınar'ın karşılaştığı “başkası”na geri dönelim. Bu ölüm kokan ülkede, sürekli tekrarlanan hummalı günler içinde lime lime elbiseleriyle gelip üzümcü küfesini yanında birdenbire ölen adamın, yani “başkası”nın yüzünü sadece dışsal detaylarıyla betimleyen Tanpınar'ın “insan talihi ile” ilk karşılaşma hikâyesi şöyle devam eder:

“Ben, olduğum yerde, bu zayıf çehrede kendi başına yaşamakta devam eden açık gözlere bakıyordum. **Öyle sanıyorum ki, sonuna kadar bu gözlere bakabilirdim.** Bereket versin, bir bedevî yavaşça eğildi, bu açık gözleri kapadı. **Fakat eli, küfeye ve insanlara uzanan eli hâlâ açıktı. Bana öyle geliyor ki, bu adam, aradan geçen otuz beş seneye rağmen insanlardan hâlâ bir şeyler istiyor.**”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Emmanuel Levinas: “Etik ve Sonsuz”, **Sonsuza Tanıklık**, Haz. Zeynep Direk-Erdem Gökyaran, Çev. Medar Atıcı vd., 2. bs. İstanbul, Metis Yayınları, 2010. s. 326-335.

¹⁶⁵ Levinas: “Fenomenolojiden Etiğe”, **Sonsuza Tanıklık**, s. 272, abç.

¹⁶⁶ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, **YG**, s. 342.

Bu hikâyede, ölünün yaşama sabitlenen gözleri kapanıyor; fakat yaşayan ve gören için şahit oluş hiç bitmiyor. Okumayı ve hülyayı bir şakaya döndüren, çocuğu bir anda büyüten bir an bu; “şahsiyetin uyanmasına yarayan”, çocuğu insan talihiyle ilk kez karşılaştıran. İşte bu kısacık anda, insanlara bakan bu yüz, uzanan bu açık el karşısında, çocuk belki de hayatı boyunca mesul hissediyor kendini; ileride de insan tarafından hissedilmesi gerekenin daima bu mesuliyet olduğunu savunacak:

“İnsanoğluna, kendisinden ve kâinattan mesul olduğunu öğretmekten başka çare yoktur. İnsan hayatın yapıcısıdır ve her şekliyle ondan mesuldür. İnsan mesuliyettir.”¹⁶⁷

Tanpınar’ın, kendisini edebiyata götüren, hatta günün birinde kendisini “edebiyattan başka bir işe yaramaz” biri olarak bulduran, başka bir deyişle kendisini kendisi yapan şartları anlatırken ilk olarak bu hikâyeye değinmesi, bu hikâyede savunmasız yüz ile açık el karşısında duyulan sorumluluk, bize göre Tanpınar’daki “mesuliyet mistiği”nin en kökensel sergilenişidir. Agnes Heller, bir insanın tüm Varlık’tan sorumluluk duymasına “genişletilmiş bilinç” ya da “genişletilmiş vicdan” adını verir. Sorumluluk, “genişletilmiş vicdan”ın mistik deneyimidir. Tanpınar’da “mesuliyet” kavramı adeta mistikleştirilmiş bir kavramdır ve Tanpınar dünyaya “genişletilmiş vicdan” perspektifinden bakar.

¹⁶⁷ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **MS**, s. 205, abç.

2.2. Tanpınar'ın Roman Anlayışı ve Yaşadığı Edebî Krize Dair

“San’atta şekilciyim, yani kendimle mücadeledeyim.”
Tanpınar

Tanpınar, 1960 yılında günlüğünde aynı anda pek çok yazıyla meşgul olduğunu yazarken metinlerinin eksikliğinden söz eder:

“Gecenin başında Valery yazısı ile Nerval, Yahya Kemal, roman ve Edebiyat-ı Cedide müsveddeleriyle meşgul oldum. **Her şey bende dallanıp budaklanıyor. Bu hazin bir şey. Her şey bitmeğe yakın bir yerde kalıyor.**”¹⁶⁸

Herhangi bir metin ne zaman tamamlanır? Yazar metne son noktayı koyduğunda ve “son” sözcüğünü yazdığı anda mı? Metnin içindeki bütün olay çemberleri kapanıp metnin akışı bir karar noktasına ulaşınca mı? Metni bir ileti sayarsak, ileti gönderildiği yere ulaştığında, yani okur tarafından okunduğu zaman mı? Ya da post-modernist bir sonuca varmak olasılığına rağmen tersten soralım, metin gerçekten de tamamlanmış, sona ermiş, kendi içine kapanmış ölü bir anlatı mıdır? Örneğin kendinden sonra gelen metinlerin ona gönderme yapmasıyla sürmez mi?

Peki, her biri tefrikadan romana dönüşürken yapılan ekleme çıkarmalarla sürdürülmüş, metaforlar aracılığıyla sürekli kendi kendini erteleyen cümlelerle dolu, her bir romanın kendinden sonra gelen romanlara ertelenip taşıdığı, ilave metinlere, son anda bir iç dökmeyi zorunlu kılan mektuplara sığrayıp yayıldığı, buna rağmen her biri eksik, bitmemiş olan Tanpınar'ın roman külliyatını nasıl değerlendirebiliriz? Bu hem kabını dolduramamış hem de kabına sığamamış romanlar neden ve nasıl hem bitmiş hem de bitmemiştir?

¹⁶⁸ Tanpınar, **GİTB**, s. 232, abç.

Nami Başer, Tanpınar'ın romanlarında totaliter ve arı bir zaman anlayışı olmadığını, Tanpınar'da zamanın bilakis sürekli olarak parçalanmış ve kendisini sonraya attıkça bizim de okuyucu olarak peşinden sürüklendiğimiz bir zaman olduğunu belirtir. Fakat bir Tanpınar romanına bütünlüğünü veren romandaki her şeyin okura belli bir mesafeden verilmesini sağlayan bir “dolaylılık” biçimidir.¹⁶⁹ Beliz Güçbilmez ise Paul Ricoeur'ün “metafor” tanımı üzerinden Tanpınar'ın benzetmelerle örülmüş dil dünyasında metaforun işlevi üzerinde durur. Tanpınar'ın dilsel dünyasında hiçbir şey kendisiyle özdeş değildir ve Tanpınar bir şeyi başka bir şeye benzetmeden anlat(a)maz. Güçbilmez, Tanpınar'ın metafor düşkünlüğüyle “erteleme sürekliliği” arasında bağ kurar. Çünkü metafor gerçeklikle kurulacak ilişkiyi -araya bir dolayım yerleştirerek- erteler ve askıya alır. Gücünü de insan eylemlerini aslında olduklarından daha yüksek bir biçimde temsil etme niyetinden, yani mimesis'ten alır. Burada aslında bir “yaşadığım gibi”lik değil, “gibi yaşamak” söz konusudur. Metafor sayesinde ki, hayatın sıradanlığı ve aleladeliliğiyle dolu gerçeklik, şiirselliğin içinden geçirilerek askıya alınır, ertelenir.¹⁷⁰

Edebiyatın kökensel gücü belki de buradadır. Jacques Derrida “edebiyat, hakikat gibi bir şeyi üretebilir, sahneye koyabilir ve öne sürebilir. Bu yüzden o muktedir olduğu şeyin hakikatinden daha güçlüdür”¹⁷¹ der. Böyle bir açıdan “eksiklik” sadece bir kelime olur kalır. Kadim zamanların Şark “arkası yarın”ı *Binbir Gece Masalları*'nda karısı tarafından aldatılan ve tüm kadınların sadakatsiz olduğuna inanan Şehriyar, artık her gece başka bir eşle birlikte olacak ve sabahları eşini öldürtecektir. Eş olma sırası kendisine gelen Şehrazat, birinci gece Şehriyar'a bir hikâye anlatmaya başlar, gün doğarken en heyecanlı yerinde hikâyeyi yarıda keser ve gerisini ertesi gece anlatacağına dair söz verir. Böylece Şehriyar hikâyenin sonunu çok merak eder ve Şehrazat'ın ölümü bir gün ertelemiş olur. Şehrazat bu yöntemi her

¹⁶⁹ Nami Başer, “Tanpınar'da Proust”, **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar**, Haz. Sema Uğurcan, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003, s. 44-45.

¹⁷⁰ Beliz Güçbilmez, “Bilmeden Babasını Öldürmüş Oğullar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Benzetmelerden Yapılma Dünyası”, **Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. IX, No: 2, 2012, s. 9.

¹⁷¹ Jacques Derrida-Jacques Lacan, **Çalınan Poe: Psikanalitik Devekuşu Diyalektiği**, Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2005, s. 79.

gece tekrar eder. Her gece ölümü ertelemek aynı zamanda da ölümü yenmektir. Yaşamın hakikatinin sürmesi için edebiyatın kendi yarattığı hakikatin de sürmesi gerekir. Yani temsilin.¹⁷² Foucault, tam da bu bağlamda ölümün dilin asli arazi, sınırı ve merkezi olduğunu söyler:

“İnsanın ölümü kavrayıp hapsedmek için ölüme doğru ve ölüme karşı konuşmaya başladığı gün, bir şey doğdu: Bugünkü dilimizin yer aldığı ve saklandığı, (...) sonsuzca yeniden başlayan ve kendine anlatan ve kendini teksir eden bir mırıldanma.”¹⁷³

Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı kapsamlı araştırmasında roman türünü incelerken belli bir tema üzerinde özellikle durur: Yarım, eksik, yitik ya da hiç yazılmamış ama yazılacak metinler. Parla’ya göre şaşılacak kadar çok sayıda eksik, yitik metin edebiyat tarihine gölgesini düşürür. Örneğin Tanzimat edebiyatına baktığımızda tamamlanamamış Shakespeare çeviri ya da adaptasyonlarından Beşir Fuat’ın intihar ederken kaleme aldığı metne, birçok eksik ve yitik metnin gölgesini görebiliriz.¹⁷⁴ *Mahur Beste*’nin tüm Tanpınar romanlarına gölgesini düşürdüğü, her yeni Tanpınar romanında zenginleşerek kendi dinamiğini yeniden ürettiği ve böylece sona varmayı ertelediği gibi.

İlginç bir şekilde, *Mahur Beste*’nin sonunda yer alan “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”ta romanın eksikliğinin metin içi retrospektif bir bakışla sorgulanışını görürüz. Tanpınar’ın romandaki temsilcisi olan anlatıcı, bu mektupta adeta Behçet Bey’le karşılıklı didişir. Behçet Bey bir hafta önce kendisine gönderdiği mektupta, anlatıcıyı kendisini unutmakla, yarım bırakmakla, kötü göstermekle itham

¹⁷² Foucault yazının ölümle akrabalığını göstermek için *Binbir Gece Masalları*’ndan bahsettiği gibi, bu akrabalığın Batı kültürünün kökenindeki temsili de verir. Yunan destanlarında anlatı, kahramanın ölümsüzlüğünü sürdürmeye yöneliktir: “Kahramanın genç ölmeyi kabul etmesi, bu şekilde feda edilen ve ölüm tarafından yüceltilen yaşamı ölümsüzlüğe geçsin diyeydi; anlatı, kabul edilmiş bu ölüme karşılık bir kurtarmalıktır.” Bkz. Foucault, “Yazar Nedir?”, **Sonsuza Giden Dil**, s. 229.

¹⁷³ Foucault, “Sonsuza Giden Dil”, **Sonsuza Giden Dil**, s. 74.

¹⁷⁴ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 73.

etmiştir. Üstelik “Beni romanınıza feda ettiniz” der. (MB: 153) Burada gerçekte kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir oyun oynanmakta, Behçet Bey adeta temsil olmanın sınırlarını zorlayarak gerçek biri gibi konuşmaktadır. Nitekim anlatıcı da güya bunun bir roman olmadığını söyler; hikâyeye müdahalesinin önüne geçmek için Behçet Bey’in kendi hikâyesini hatırat (memoir) şeklinde yazmasını önlediğini, bunun yerine kendisinin Behçet Bey’den dinlediği şekilde hikâyeyi kaleme aldığını belirtir. Böylece bir bakıma anlatıcı, Behçet Bey’in temsilden gerçeğe doğru fırlama, temsili aşma çabalarına göz yumar gibi görünür.¹⁷⁵ Yine de mektubun devamında, yazarın kendisi değil, Nodier, Hoffmann ya da Poe tarafından tasarlınsaydı Behçet Bey’in bambaşka biri olacağını söylemeden edemez. Yazarla kahramanın beraberce içine düştükleri bu durum, biraz da Behçet Bey’in suçudur. Anlattıklarıyla öyle verimli ve doğurgandır ki, sanki Behçet Bey Şehrazat, anlatıcı da Şehriyar olmuş, Behçet Bey anlattıkça yazar devamını istemiştir. (MB: 156) Böylece ortalık Sabri Hoca’dan Talat Bey’e, Mösyö Soloski’den, Agop Efendi’ye *Mahur Beste*’deki şahıslar repertuvarının geçit yaptığı bir sürü anıyla dolmuş, hatırlamaların ileri geri gidişiyle anlatı sınırlarını kaybedercesine yayılmıştır. Üstelik başlangıçta yalnız Behçet Bey varken, anlatıcı onun anılarından çıkan bu insanları da tek tek dinlemeye mecbur kalmıştır. Böylece bölümden bölüme ve kişiden kişiye Tanpınar’ın romanda münakaşa etmek istediği “medeniyet değiştirmesi”nin arka planındaki toplumsal hikâyat detaylarıyla kurulurken, metin merkezkaç kuvvetine kapılmış gibi hızla merkezdeki Behçet Bey’den uzaklaşır ve metnin karar notasına bağlanması sürekli ertelenmiş olur. Sonuçta varılan noktada da yazar roman kişilerinin seslerini yeniden orkestralamaya mecburdur. “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”, yazarın kendine ve eserine duyduğu estetik sorumluluğun da bir sembolüdür. Baştan sona biçim arayışına adandığı gibi, aynı zamanda mahcup bir yazarın “bu anlatı neden yarım kaldı, neden bu hale geldi” öz sorgusuna alaycılıkla, keşkelerle,

¹⁷⁵ Anlatıcı burada temsilden çıkıp gerçeğe dönüşme çabasındaki Behçet Bey’i kandırmaya çalışıyor, Behçet Bey’in zaten gerçek olduğunu, roman kahramanı değil hatıratı kaleme alınan biri olduğunu vurguluyor. Çünkü roman bir kurmaca iken, hatırat, kurgusal bir yanı olsa da kurmaca-olmayan bir anlatıdır. Anlatıcı da mektubunda başından itibaren hikâyeyi yalnızca kaydetmekle iktifa ettiği ve ancak çok lüzumlu yerlerde müdahale ettiği konusunda Behçet Bey’e güvence vermektedir. (MB: 159)

mazeretsizlikle, diğer yazarlarla yapılan biçimsel kıyaslarla yanıt aradığı son derece sanatsal bir savunmadır. Ancak varılan bu durum telafi edilecektir, Tanpınar'ın temsilcisi olan anlatıcı hem Behçet Bey'e, hem biz okurlara, hem de kendine söz verecektir: "Hayır, yarım kalmayacaksınız." (MB: 160) Böylece karşımızda "yarım kalmayacaksınız" diye biterek yarım kalan bir roman vardır¹⁷⁶ fakat kendisinden sonra gelen Tanpınar romanları içlerinde *Mahur Beste*'nin ve kahramanının hatırasını yaşatacak, başka bir deyişle bu eksik metni erteleyerek sürdürecektir.

Jale Parla, her metin temsil amacıyla yazılsa da hepsinin temsili kendisini sorunsallaştırmadığını söyler.¹⁷⁷ Parla'ya göre, edebiyat eserinde eksik ya da yitik metin çoğunlukla biçime dair bir arayışa işaret etmektedir.¹⁷⁸ Biçim arayışı çoğunlukla temsili nasıl kurulacağı üzerine düşünmedir, biçimin kendisini sorunsallaştırır. Tanpınar'ın sanat anlayışına göre şiir de, roman da, hikâye de ancak tekniğiyle beraber vücuda gelir.¹⁷⁹ Kendisiyle yapılan bir ankette bu durumu şöyle ifade eder: "Bir eser kâinatıyla gelir; yani şekliyle, üslubuyla..."¹⁸⁰ Biçim sorunuyla titizlikle uğraşan Tanpınar için Berna Moran, "Yazarken sanki okuru unutmuş, romanın çözüm bekleyen teknik sorunlarıyla cebelleşen, her şeyden önce kendini tatmin edecek bir sanat yapıtı yaratmak isteyen bir hali vardır" der. Ancak Moran'a göre Tanpınar estetik bir yapı kurmak istese de özünde meseleleri olan bir romancıdır ve "aradığı teknik romanda güdülen amacın, 'meselesinin' gerektirdiği tekniktir."¹⁸¹ Yazının mimarisi söz konusu olunca nasıl yazılacağı (temsili nasıl kurulacağı) ne yazılacağını (neyin temsil edileceğini) mı önceler, yoksa ne yazılacağı

¹⁷⁶ *Mahur Beste*, Ocak 1944'ten Kasım 1945'e kadar *Ülkü*'de tefrika edilen 28 parçadan oluşur. Tanpınar *Ülkü* dergisinin o yıllardaki Yazı İşleri Sorumlusu Bedrettin Tuncel'e gönderdiği 4 Şubat 1950 tarihli mektupta, Tuncel'den *Mahur Beste*'nin *Ülkü*'de tefrika edilmiş kısmını ister ve Remzi Kitabevi'yle sözleşme imzaladığını, eseri tamamlayıp yayımlatacağını yazar. Demek ki Tanpınar'ın romanı bitirmeye dair bir umudu vardır. Bkz: Tanpınar, **Bedrettin Tuncel'e Mektuplar**, Haz. Alpay Kabacalı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s. 36-37.

¹⁷⁷ Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, s. 19.

¹⁷⁸ Parla, a.e., s. 297.

¹⁷⁹ Tanpınar, "Edebiyatımızda Duraklama mı var?", **YG**, s. 382.

¹⁸⁰ Tanpınar, "Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor", **YG**, s. 385.

¹⁸¹ Berna Moran, "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, 27. bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 269.

(neyin temsil edileceği) nasıl yazılacağını (temsilin nasıl kurulacağını) mı? Bir tarafta özgün biçim arayışı, diğer tarafta “meselelerin münakaşası”yla Tanpınar’ın her eseri temsili sorunsallaştırır. *Mahur Beste*, özellikle de sonunda yer alan mektupla, temsili sorunlaştıran bir eksik metin olarak kendinden sonra gelen romanların içinden geçip gider ve her Tanpınar romanının içinde kahramanların yazmakta olduğu bitmiş-bitmemiş çeşit çeşit metinler bulunur. Tanpınar’ın temel yazınsal krizi, nasıl yazılacağı ile ne yazılacağı ilişkisinin sorun haline geldiği bir noktada doğar ve *Mahur Beste* de Tanpınar edebiyatındaki biçim arayışının, dolayısıyla da yazınsal krizin ilk temsilcisi ve taşıyıcısıdır. “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”ta bu kriz kendini “şeklin büyüsunü izahla kırmak” olarak gösterir:

“...sadece bir lezzeti bulmam lazım gelen bir yerde ben (...) şeklin büyüsunü bir izahla kırmayı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey.”

Genel yönelim olarak estetik özerkliğe direnç gösterilen bir modernleşme ülkesinde, sanatta toplumsallığın öne çıkarıldığı bir ulus-devlet kültürünün içine doğan Tanpınar, bu toplumsallığa romanlarında kendi kurduğu özerk bir estetiğin içinden geçerek ulaşmak ister. Çünkü o hem sanatına karşı sorumlu bir sanatçı, hem de topluma karşı sorumlu bir entelektüeldir; hem kendine has biçimiyle sanatını yapacak hem de meseleleri münakaşa ederek asrıyla temas edecektir:

“Şiirim esastır. Fakat roman şöhetimi ve şahsiyetimi tesis edecektir. Birisi düşüncem, asıl estetiğim, öbürü asırıyla temas noktamdır. Bu temas kendi estetiğimin içinden çıkmalı, bir anlayışın tatbiki olmalıdır.”¹⁸²

Üstelik burada son derece “meydan okuyucu” bir durum vardır: Günlüğünde “Fakat evvela Türkiye. (...) Evvela Türkiye...”¹⁸³ diyen Tanpınar’la “deli otu

¹⁸² Tanpınar, **GİTB**, s. 309.

yemeye mecbur değilim, yapmak istediğim şeyler var”¹⁸⁴ diyerek kendi sanatını kurmaya çalışan Tanpınar, bu iki olgunun en azından birinden vazgeçmek, feragat etmek zorunluluğu olmadığına kendini ikna etmek zorundadır.

Yaşadığı bu gerilim, taşıdığı bu iki uçlu yük sebebiyle Tanpınar’ın eserleri bir türlü bitemez, bitmiş gibi görünse de devamı gelir; Tanpınar yazmaya doyamaz, sessizliğin huzuruna kendini teslim edemez, çünkü bir türlü tam istediği gibi yaratamaz, bunu yapmayı düşünürken bile kendi sansürüyle karşılaşır. Nitekim bir röportajında kendisine sorulan “Hür olarak, hiç baskı duymadan, her istediğinizi yazabiliyor musunuz?” sorusuna şöyle yanıt verecektir:

“Esaretin zinciri dışarıda değil, kafamızdadır. Ben Türkiye’yi tarihî hüviyetiyle severim ve ona zararlı olan her şey hazfolunur [çıkarılır, ortadan kaldırılır]. Biz ne içimizde, ne de dışımızda kâfi derecede hür olabildik.”¹⁸⁵

Kamusal alanda “cemiyet adamı” kimliğinden sıyrılamayıp bu tarz politik bir yanıt verse de günlüğünde tam da bu konudaki isyanı belirgindir:

“Bütün düşünceleri gitmeden evvel söyleyebilsem! Türkiye beni yedin! Belki onun için senden istediğim gibi bahsetmiyorum. İstemem gerektiği gibi.”¹⁸⁶

Ancak bir kere kendini seçmiştir Tanpınar; bir entelektüel ve bir sanatçı olmaya karar vermiştir. Hem sanatçı-entelektüel olarak bir kimlik yaratma süreci, hem de bu kimliği seçip kendini bu yolda belirleyen kişinin üreteceği edebî biçimin arayışı bir çifte gerilim doğurur. İşte bu, daima kendi yaratıcı iddialarıyla çekişen

¹⁸³ Tanpınar, a.e., s. 305.

¹⁸⁴ Tanpınar, a.e., s. 260.

¹⁸⁵ Tanpınar, “A. Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma”, MS, s. 229, abç.

¹⁸⁶ Tanpınar, GITB, s. 321, abç

Tanpınar'ın edebî krizidir ve eksik, tam olmayan bir tamlık olan¹⁸⁷ romanlarının da doğduğu kaynaktır:

“Ne çıkar? Çalışacağım. Bu şartlara rağmen kendimi yapacağım. Kendisini yapmak, yaparken eserini vermek, peşini bırakmamak; bir gün mucize tahakkuk edebilir.”¹⁸⁸

Bu krizi biraz daha açtığımızda şunu görürüz: Tanpınar'ın nehir romanda çocuksu erkeklerine yaşattığı etik açmaz, yani bireyselci yanla toplumsalcı yan arasında kalıp yabancılaşarak eylemsizliğe sürükleniş sanki yazarın kendi edebî krizinin, ona meydan okuyan estetik gerilimin bir yansımasıdır. Dünyada modernist edebiyatın revaçta olduğu bir dönemde periferideki yazar ulusal kültürel politikalar yönünde topluma dönük bir edebiyat yapmaya vicdanen yönlenmiştir. Bu ulusal kültürel politikanın en öz haliyle anekdotik şekilde anlatılışını Nâzım Hikmet'le Vâlâ Nureddin'in Atatürk'le tanışma hikâyesinde görürüz, demiştik. Mustafa Kemal bu iki genç şaire “Bazı genç şairler, modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiyem, gayeli şiirler yazınız”¹⁸⁹ der. Bizatihi devletin kurucusu tarafından sanatçı adayına verilen bu “gayeli şiirler” tavsiyesi Modern Türk edebiyatının uzun soluklu akış yönünü de gösterecektir.

Adorno, Autschwitz'den sonra şiir yazmanın barbarlık olduğunu söylemişti;¹⁹⁰ sanatsal hazda alçakça, egoistçe ve korkakça bir yan olduğunu vurgulayan Levinas'a göre ise “veba sırasında bayram yapmak gibi, kişinin bu

¹⁸⁷ Bu bitmeyiş Tanpınar'ın şiirindeki “Bendedir korkusu biten şeylerin” dizesini anımsatır. Gülten Akın, kendi şair sezgisiyle, “Bendedir Korkusu” şiirinin Tanpınar'ı anlamak açısından “bir anahtar şiir” olduğunu söyler. Akın, “bitme, sonuna varma korkusu” olarak adlandırdığı bu korkuyu aslında her insanın biraz yaşadığını, fakat sürekli hale geldiği takdirde bu korkunun insanı ya nevroza ya da sanata sürüklediğini söyler. Ona göre bu şiir tam da bu korkudan sanata nasıl varıldığını anlatmaktadır. Bkz. Gülten Akın, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 252-253.

¹⁸⁸ Tanpınar, **GİTB**, s. 302.

¹⁸⁹ Vâlâ Nureddin, VÂ-NÛ, **Bu Dünyadan Nâzım Geçti**, s. 98.

¹⁹⁰ Adorno, “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, **Edebiyat Yazıları**, s. 179.

durumdan utanabileceği dönemler olur.”¹⁹¹ İşte “gayeli edebiyat” endişesinin temelinde yer alan duygu da budur. Edebiyatımızın gayeli akış yönüne karşılık, “veba sırasında bayram yapma”nın hicabını duymakta hiçbir eksiklik yaşamasa da, Tanpınar sanatçının topluma olduğu kadar kendine karşı da sorumlu olduğunu düşünür, o özgün bir estetik kurmanın da peşindedir. Modernin ne olduğunu çok iyi farkındadır; şöyle diyecektir:

“Bence bugünün asıl büyük hususiliği, insan meselelerini yeniden ele alışıdır. Değerler üzerindeki bu yeni baştan durma, bu huzursuzluk, asıl moderniyi yapar.”¹⁹²

İçinde bulunduğu koşulların ve edebiyatın durumunun farkındadır Tanpınar; Türk romancısı kendisini okutmak için etrafa çok tavizat vermekte, üsluptan, orijinalden sakınmaya mecbur kalmaktadır.¹⁹³ Ancak kültürel hegemonyanın gayeli edebiyat vurgusuna karşılık estet Tanpınar (tıpkı çocuksu erkeklerin kendi etik açmazları konusunda yapamadıkları gibi) büyük bir aksülamel göstermez, örneğin apaçık bir edebî modernizme ya da avangardizme gidemez. Fakat bir çeşit sentez düşüncesi yaratır: fikri (gayeyi) meyvenin içindeki gizli gıda gibi şiirinin (estetığının) içine yedirmeye çalışacaktır.¹⁹⁴ Tanpınar edebiyatı bu sentezci haliyle bile, “az gayeli” bulunup yaşadığı dönemde sükût suikastına uğrayacaktır. Tanpınar fikri estetiğe yedirirken fikri gizlemeye çalışmıştır ama amaçladığının tersine fikir hemen bulunuvermiştir; kurmaya çalıştığı özgün estetiğin alımlanması ise eleştiri tarihimizde neredeyse 1970-80’lere dek süren uzun bir zaman almıştır.

¹⁹¹ Levinas, “Gerçeklik ve Gölgesi”, **Sonsuza Tanıklık**, s. 74.

¹⁹² Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma”, **YG**, s. 336.

¹⁹³ Tanpınar, a.y., s. 338.

¹⁹⁴ Birol Emil’in Yaşadığım Gibi için kaleme aldığı “İkinci Baskıya Önsöz”de bu ifade Valery’den aktarılır. Bkz. Tanpınar, **YG**, s. 16.

2.3. Bir Silsile ya da Nehir Roman Olarak Tanpınar Romanları

Erol Köroğlu, “eksiklik ya da tamamlanmamışlık hissi, bir Tanpınar romanı özelliğidir” der.¹⁹⁵ Tek tek ele alındığında Tanpınar’ın hemen bütün romanları eksik, bitmemiş metinlerdir ve bu eksiklik “Tanpınar romanı” dediğimiz şeye neredeyse içkindir. Ancak her bir roman birbirine göndermelerde bulunarak, iç ilişkiler ağı kurarak ve aynı temaları tekrarlayarak birbirinin eksikliğini kapamaya, bu tamamlanmamışlığı ertelemeye çalışır. Bu yüzden tüm devam metinleriyle Tanpınar’ın roman külliyatını bir silsile olarak ele almaktayız. Bu silsilenin merkezine de inceleme konumuz olan “mesuliyet fikri”nin en kapsamlı işlendiği roman olduğu için *Huzur*’u yerleştirmektediriz. Yalnızca *Huzur*’da “mesuliyet” sözcüğünün tam yirmi beş kere geçtiğini de burada not düşelim.

Sahnenin Dışındakiler ve *Huzur* ile bu ikisine bir giriş romanı olarak aldığımız *Mahur Beste*’yi, bu üç romanın tarihsel ardışıklık, ortak karakterler ve ortak motifler içermesi ve bütün bir nehir romanın parçaları olması sebebiyle “Üçleme” olarak adlandırıyoruz. Üçlemedeki ilişkiler şemasını hazırlayan Handan İnci de bu üç romanın “birbirine gerçek anlamda kan bağıyla” bağlı olduğunu belirtmektedir.¹⁹⁶ Bir nehir roman oluşturan Üçleme’ye dahil edilemese de aralarında ilerleyen bölümlerde ortaya koyacağımız bazı ortaklıklar mevcut olduğundan, *Aydaki Kadın*’ı da bu silsileyle ilişki içinde inceleyeceğiz. Tüm Tanpınar romanları içinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün özerk bir yeri olduğu için onu silsilenin ürettiği söylemi dönüştüren roman olarak ayrıca ele alacağız.

Tanpınar’ın romanlarının yazılış, tefrika ya da yayımlanış zamanına göre değil, silsile içindeki tarihsel akışına göre yapacağımız sıralaması doğrultusunda üzerinde çalışacağımız malzemeyi şöyle tasnif edebiliriz:

¹⁹⁵ Erol Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü”, *Bilig*, No: 66, 2013, s. 93-122.

¹⁹⁶ Handan İnci, *Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 92.

1) *Mahur Beste* (Tefrika: *Ülkü*, 1944; Kitap: Dergâh Yayınları, 1975), *Sahnenin Dışındakiler* (Tefrika: *Yeni İstanbul*, 10 Mart-29 Mayıs 1950; Kitap: Büyük Kitaplık, 1973) ve *Huzur*'un (Tefrika: *Cumhuriyet*, 22 Şubat-2 Haziran 1948; Kitap: Remzi Kitabevi, 1949) oluşturduğu, her biri eksik kalmış ve “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup” (Ülkü, No: 99, 1 Kasım 1945.), *İki Ateş Arasında* adlı senaryo (yazılış: 1950’ler sonu?) ve *Suat’ın Mektubu* (yazılış: 1950’ler?) adlı metinlerle sürmüş “Üçleme”,

2) Üçlemeyle uzaktan akraba ve yine yarım kalmış son romanı *Aydaki Kadın* (yazılış: 1954-62?, yayımlanış: Adam Yayınları, 1987),

3) Ve son olarak nehir romanda kurulan söylemi dönüştüren roman *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (Tefrika: *Yeni İstanbul*, 20 Haziran-30 Eylül 1954; Kitap: Remzi Kitabevi, 1961). Ayrıca *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün de sonradan ortaya çıkmış bir ek metni mevcuttur: Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan* kitabında hocası Tanpınar tarafından kendisine yazdırılan, ama *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne eklenmemiş olan bu metni yayımlamıştır. Bu metin, Dr. Ramiz’in hastası Hayri İrdal üzerine yazıp Halit Ayarcı’ya gönderdiği bir mektuptur.

Üçlemenin her biri İstanbul merkezli olmak üzere; *Mahur Beste* İkinci Abdülhamit döneminde, *Sahnenin Dışındakiler* Balkan Savaşı’ndan başlayarak Kurtuluş Savaşı döneminde, *Huzur* İkinci Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde geçer. Üçlemeye bazı bakımlardan akraba olan ve Demokrat Parti dönemini işleyen *Aydaki Kadın*’a da belirttiğimiz gibi bu bölümde değinilecektir. Bu romanların her birinin tarihsel olarak denk düştüğü zamanlar, hem ferdî hem ulusal/toplumsal açıdan dünyanın “gömlek değiştireceği zamanlar”dır.¹⁹⁷ Susan Neiman’ın ifadesiyle “gerçekte olan” ile “olması gereken”in, yani toplumsal çöküşle ideal düzenin arasının iyice açıldığı, insanın ve insanlığın tam da bu arada sınandığı, kriz dönemleridir. Coğrafyanın bir kader olduğunu¹⁹⁸ dillendiren Tanpınar, sürekli geçiş dönemlerini yaşadığı, düşündüğü ve yazdığı için fikir yazılarında sık sık “medeniyet krizi”,

¹⁹⁷ *Sahnenin Dışındakiler*’de ikinci kısım epigrafi, Albert Sorel’e ait: “Dünya gömlek değiştireceği zamanlarda hadiseler sakınılmaz bir kader halini alırlar!” (SD: 143) Bu cümle ayrıca *Huzur*’da da geçmektedir. (H: 17)

¹⁹⁸ Tanpınar, “Savaş ve Barış Hakkında Düşünceler”, YG, s. 88.

“kıymetler buhranı”, “medeniyet, kültür ve iç insan buhranı”, “muvazenesiz bir devir” gibi ifadelerle bu zaman-mekân çarpışmasını açıklamaya çalışır.

“Kriz” (buhran, karmaşa) ve “kritik” (eleştiri) sözcükleri Antik Yunancada aynı kökten gelmektedir, aralarında etimolojik bir akrabalık mevcuttur. Kök sözcük “krinein”; yargılamak, ayırmak, seçmek anlamına gelir. Umberto Eco, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle söyler:

“Entelektüeller krizlerin çözümünde faydalı değildirler. Kriz baş gösterdiği zaman, yani derin bir sorun ortaya çıktığında mesele yalnızca entelektüelleri değil, toplumun her kesimini ilgilendirir. (...) Entelektüel ne yapsın, bir kitap yazıp tüm sorunları çözecek bir anahtara mı sahiptir? Hayır. Oysa tam tersine entelektüel, bir sıkışma durumunda, çıkış yolu gözükmeyen ve öylesine giden, olması gerekirken hiçbir şey olmayan bir düzende, bir kopma, kırma, ayırma işlemi yapan kişidir.”¹⁹⁹

Kendisini hem sanatçı hem de entelektüel olarak tanımlayan ve hayatı boyunca bu iki kimliğin sorumluluğunu taşımaya uğraşan Tanpınar da romanlarında yaşadığı coğrafyanın kriz dönemlerini işler, tam da Eco’nun tarif ettiği kopma, kırma, ayırma işlemi yaparak, yani kendi deyişiyle meseleleri münakaşa ederek. Başka bir deyişle hem sanatçı hem entelektüel kimliğinden taviz vermemeye çabalayan Tanpınar, roman sanatının sanat kısmından (biçimsel arayıştan) vazgeçmeksizin romanı kendi deyimiyle “meselelerin münakaşasına” tahsis eder. Örneğin “*Huzur*’un bir tezi var mıdır?” sorusuna şöyle yanıt verir:

“*Huzur*’un daha ziyade münakaşa ettiği meseleler vardır. (...) Garip bir zihni tembellik içinde yaşıyoruz. Eğer bu roman istediğim tesiri yapar ve bizi meselelerin münakaşasına alıştırırsa mesut olurum.”²⁰⁰

¹⁹⁹ Yılmaz, “Umberto Eco ile Söyleşi: Kriz Üzerine”, *Düşünen Söyleşiler*, s. 20.

²⁰⁰ Tanpınar, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, *MS*, s. 211.

Tanpınar'ın romanlarında meselelerin münakaşası bağlamında mesuliyet fikrini nasıl ortaya koyduğunu, ilişki modelleri üzerinden ve karakterler aracılığıyla inceleyeceğiz. Süha Oğuzertem, “Tanpınar'da tam anlamıyla bireyselleşmiş karakterlere değil, bazen şu, bazen bu ad çevresinde toplanmış yinelenen kişilik özelliklerine rastlarız; bunların kimlikleri psikolojik bakımdan ‘arkaik’ yansılama ve bölünme süreçlerine uygun olarak çoğalır ve birbirine karışır”²⁰¹ demektedir. Tasnifçi bir bakış açısı pahasına, Tanpınar'ın tüm romanlarında karakterlerin yinelenen kişilik özelliklerinin taşıyıcısı olduklarına kesinlikle katıldığımızı belirtmeliyiz. Ancak bize göre sadece kişilik özelliklerini yenilemez Tanpınar, merkeze bir erkeği yerleştirmek suretiyle aynı ilişki modellerini de defalarca tekrar eder. Üstelik bu ilişki modelleri baba-oğul, öğrenci-hoca, âşık-maşuk, âşık-rakip gibi klasik modellere benzeseler de çoğu zaman çok daha girifttir. Bizim okumamıza göre en yetkin haliyle *Huzur*'da ortaya çıkan ama diğer romanlarda da izleklerini takip edebildiğimiz bu ilişki modellerinin taşıyıcısı olan karakterler; romanın merkezindeki “Çocuksu Erkek”, çocuksu erkeğin âşık olduğu “İdealize Kadın”, çocuksu erkeğe daima sorumluluğu işaret eden “Rol Modeli ve Yol Göstericisi” ile çocuksu erkeğe musallat olan ve sorumluluğu reddeden “Kötü Çocuk”tur. Mesuliyet bir etik değer olduğundan, çalışmamızı etik üzerine kurduğumuzu da anımsatarak, Tanpınar romanlarındaki karakterlerin rollerine ve aralarındaki ilişkilere, meselelerin münakaşasında neleri sembolize ettiklerine ve hangi değerlerin taşıyıcısı ya da reddedicisi olduklarına bakalım.

²⁰¹ Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, Haz. Yalçın Armağan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 323.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ROMANLARINDA İŞLEDİĞİ SORUMLULUK

3.1. Tanpınar'ın Nehir Romanlarında Tekrarlanan İlişki Modelleri: Çocuksu Erkekler, İdealize Kadınlar, Yol Göstericiler ve Kötü Çocuklar

3.1.1. Çocuksu Erkekler

Tanpınar'ın bütün romanlarının merkezinde Fatih Özgüven'in "hayat karşısındaki gösterişli iktidarsızlıklarıyla" duran, "o muhteşem 'terkibin' bekçiliğini yapmaktan kıpırtısızlaşmış, o biraz düşünceli, biraz hüznü, biraz çocuksu erkekleri"²⁰² diyerek özetlediği erkekler durur: Behçet Bey, Cemal, Mümtaz, Doktor Selim (ve hatta daha sonra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde göreceğimiz gibi, Hayri İrdal). Bu karakterlerin en karikatürize, en proto hali biçare Behçet Bey'dir: "Küçük boyu, temiz yüzü, temiz kıyafeti, kibar ve zarif ölçülü konuşması, çok itina ile yapılmış bir kuklayı hatırlatan" (MB: 15), "bütün ömrünce yerinden kımıldamadan kaçmak gitmek diye çırpınan" (MB: 18) "hiçbir şey yapamayacak, bu geniş sofrada hiçbir şeyin tadını çıkaramayacak" (MB: 29), "uçmak nasip olmadan sürünecek" ve "bütün ömrünce hiçbir efendilik hissi duymayacak, her tanıdığı şey ona sahip olacak" (MB: 32), "çocukça, her yıl biraz daha büyümesine tahsilinin ilerlemesine rağmen, gerçekten çocukça" (MB: 32), "herkes gibi maddesiyle gezinen bir insan olduğu halde bir rüyaya benzeyen" (MB: 154) "mağlup" ve "hayatın mahrekinin dışına attığı" (MB: 159) Behçet Bey.

Sahnenin Dışındakiler'in Cemal'i için ise çocukluk "okumak"tır, hakikatte "vaktini beklemek"tir ve "bitmez tükenmez"dir. (SD: 56) Cemal, terleyen

²⁰² Fatih Özgüven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", **Bir Gül Bu Karanlıkta: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 423.

bıyıklarına, gittikçe uzayan boyuna rağmen kendini çocuk bulur, bir türlü kendini bir yetişkin gibi hissedemez. Bunun da memleketin hayat ve terbiye sistemi ile iç politikasının tüm akranlarıyla kendisini inandırdığı bir durum olduğunu dile getirir. Çünkü arkasında altı yüzyıllık tarihi ve “bütün ihtiyar Şark” duran -ki Şark oturup beklemenin yeridir- devlet yaşlıdır. Bu ihtiyar devletin gözünde değil Cemal, herkes çocuktur.²⁰³ Cemal okuyacak, (tıpkı rol modeli İhsan gibi) Sultani’yi bitirecek, Türk Ocağı’na devam edecek, Darülfünun’a girecek, sonra Avrupa’ya gidip dönecek ve etrafındakiler insafa gelip “Artık yeter oğlum; kâfi derecede okudun, adam oldun! Artık insanlar içine karışabilir, büyüklerin arasında bir köşeciğe oturabilirsin!” diyecekleri zamana kadar durmadan dinlenmeden okuyacaktır. (SD: 55) Cemal başta İhsan olmak üzere çevresindekilerin ona sanki iradesiz küçük bir çocukmuş gibi davranıp yönlendirdiği, fikrini ya da rızasını sormadan tabii kıldığı bir hayatı, arada sızlansa da, karşı koymadan sürdürmektedir. Örneğin Cemal, İstanbul’daki Millî Mücadele destekçisi yarı gizli teşkilattaki görevine bile “Sen artık bizimle çalışacaksın!” diyen İhsan tarafından adeta atanır. (SD: 159) Romanın son bölümünde, Muhtar’ın, evinde ziyaret ettiği Cemal’e, “Bir sonnambül [uyurgezer] gibi ortalıkta dolaşıyorsunuz!” (SD: 317) diye öfkeyle patlaması üzerine Fetni Naci, Cemal’in “tek ilgi merkezi olan Sabiha ile ilgi duymadığı olaylar [İhsan ve Muhlis’in emir kipiyle bildirdiği günlük işleri] arasında bir saat sarkacı gibi”²⁰⁴ gidip geldiğini söyler. Cemal de Tanpınar’ın tüm çocuksu erkekleri gibi bir türlü aşamadığı bir eşiğin önünde uyurgezer gibi dolaşarak vaktini bekler, fakat vakti gelemenden içinde bulunduğu roman sona erer. Sonrasında ise Cemal tüm tamamlanmamışlığıyla *İki Ateş Arasında* adlı senaryoya taşacak, orada bir uyarlamaya dönüşecektir.

²⁰³ Burada Zerrin Kurtoglu’nun “Devlet Akli ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset” makalesini, Jale Parla’nın *Babalar ve Oğullar*’ı ile Oğuz Atay’ın “Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz” tespitini anımsamak gerekir. Genel kanı olarak bizde devlet babadır, otoritedir; yurttaşlar da Devlet Baba’nın çocuklarıdır. Kant ise “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” makalesinde devletlerin kolayca yönlendirebilmek için yurttaşların rüştlarını elde etmelerini istemediğini, çocuk kalmalarını tercih ettiğini belirtir.

²⁰⁴ Fethi Naci, “Sahnenin Dışındakiler”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 243.

Tanpınar'ın en ünlü çocuksu erkeği olan *Huzur*'un Mümtaz'ı ise “marazi ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağı” (H: 276) geçirmiştir. Nuran onu ilk gördüğünde kendisine “bu genç adam, bu sert ve ağız etlerini buruşturan meyva yüzlü çocuk”²⁰⁵ diye düşündürecek garip bir hisse kapılır. İnsanın özgürlüğe mahkûm bir varlık olduğunu söyleyen Sartre'ın benzetmesindeki mantık dizgesine benzer şekilde, Tanpınar da Mümtaz'ın çocuk kalmaya mahkûm bir varlık söyler: Mümtaz, “yalnız kendisine ait şeylerde acemi, çolpa ve ölünceye kadar hasta veya çocuk kalmaya mahkûm yaratılışlılardan”dır. (H: 63) Hele de sorunlar iyice ayyuka çıktıktan ve Nuran'dan ayrıldıktan sonra “uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir sonnambül hayatı” sürdürür, İstanbul sokaklarında bir hayalet gemi gibi, kendi içindeki rüzgârların onu her özlediği yerden kovmasıyla dolaşır durur. (H: 62) Kendisine bakar ve şunu görür: “Ben müdafaasız adamım... Her şeyimi alabilirler.” (H: 337) Çünkü Mümtaz Tanpınar'ın çocuksu erkekleri içinde en hassas olandır, Mümtaz'ı çıldırmaya sürükleyecek bu hassasiyet düzeyi birçok zaman Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'taki çocuksu erkek kahramanı Ahmet Cemil'i hatırlatır. Ahmet Cemil hayal ve ideallerin maisiyle realitenin siyahı arasında sınanıp yenilgiyi tadanlardandır, Mümtaz ise tıpkı Ahmet Cemil gibi “hayatın gafili”dir (H: 166) ve kafası hayallerle dolu “acayip bir masal torbası”dır. (SM: 29) Bu yüzden Suat mektubunda Mümtaz'ın hayat karşısındaki tecrübesizliğini vurgular, ona insan talihinden bahsetmeye ne hakkı olduğunu sorarak çıkışır ve ekler:

“Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilisin! Açlığı, sefaleti bilmiyorsun. Yanlış anlama, bütün hayatından sıkıntı akıyor, fakat tabiatın, terbiyen onu görmeye müsait değil.” (SM: 33)

Tanpınar'ın en yaşlı ve olgun çocuksu erkeği Doktor Selim'e gelince, *Aydaki Kadın* sanatsal yeniden doğuş çabası ve sanatsal iflas izlekleri üzerine kurulduğundan çocukluk daha romanın başında Selim'in üçüncü konçerto eşliğinde

²⁰⁵ Bu ifade Tanpınar'ın *Huzur*'u tefrikadan romana dönüştürürken attığı ifadelerden biridir. Bkz. Handan İnci, “Nuran Mümtaz'ı İlk Gördüğünde”, **HUZUR**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 107.

uyanış tecrübesiyle başlar. Burada Selim'in yatağında uyanışı, yani Tanpınar'ın deyimiyle kendi kapısında duruşu, biraz sonra içeriye, oradan da dünyaya girişi (AK: 13), bir çocuğun doğum sahnesi şeklinde tasvir edilir. Selim büyük bir bilinçle, adeta kendi doğumunu an be an yaşar gibi, karmaşık rüyalardan bir rahimden kopma duygusuyla uyanır ve kendini birkaç sabahtır olduğu gibi, “ayakları vücuduna doğru çekik, iki kolu göğsüne yapışık ve iki yumruğu yüzünde”, cenin pozisyonunda uyanır bulur. (AK: 13) Tanpınar, “Her uyanış bir doğuştur” der roman notlarında, dünya her sabah yeniden kurulur. (AK: 291) Savunma pozisyonu almış bir cenin gibi, kendisini arkasından sabaha iten meleğe hep dönüp bakmak isteyerek, hayallerle dolu bir rüya âleminden gerçekliğin sertliğine, katılığına uyanış. Selim bu uyanıştan doğrudan çocukluğunun anılarına gidecektir, kendini evin en uslu çocuğu olarak bulduğu anılarına. Bu uslu çocuk, kardeşlerinden farklı olarak kızıp kendini yediği zamanlarda bile hiç isyan edememiş, isyan denen şeyi anlayamamıştır. (AK: 19) İlk gençliğinde, birçok tecrübesizliği ve bilgisizliği sebebiyle, hayatla etrafında daima birçok eksikliklerin kuşağı bulunduğu için arkadaş çevresinin ona “Kız Selim” lakabını taktığını öğreniriz. (AK: 76) Yine o yıllarda çevresindeki realitenin sağlam toprağına basan ve kendi günlerini oldukları gibi kabul eden akranlarına baktıkça “asıl hayatın onlara ait olduğunu” korkarak sezer ve bütün hayatı boyunca çarpacağı duvarın bu olduğunu anlar. (AK: 101) O hiçbir disiplini uzviyetine mal edemeyeceği gibi (AK: 149), ancak müşahit olarak yaşayacaktır. (AK: 22) Leyla Selim'in “daima kitabın kenarında kalacak” biri olduğunu söyler; hayatı boyunca haşiyede (dipnotta) parlayıp sönecek bir erkektir Selim. (AK: 234) Bunlar Selim'in Tanpınar'ın diğer çocuksu erkekleriyle de çok benzeyen yanlarıdır.

Tanpınar'ın çocuksu erkekleri, -özellikle de tamamlanmamışlıklarıyla, bir türlü tamamlanamazlıklarıyla- psikanalist Carl Gustav Jung'un Ebedî Çocuk (*Puer Aeternus*) olarak adlandırdığı arketipi hatırlatırlar. Mitolojideki daima genç kalan çocuk kahramanı imleyen Ebedî Çocuk, en basit haliyle karakterin çocuksu yanının kişileşmiş halidir²⁰⁶ ve genel Çocuk (*Puer*) arketipinin bir versiyonudur. Etrüsklü Tages, Bitki örtüsü tanrısı Adonis, onun Babil'deki muadili Tammuz ve Babil'in

²⁰⁶ Carl Gustav Jung, **Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri**, Çev. Didem Gamze Erdinç, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2015, s. 67.

balık tanrısı Oannes²⁰⁷, Ebedî Çocuğun mucizevi bir biçimde sürekli görünüp kaybolan kutsal çocuk olarak mitolojideki karşılıklarıken, Jung'un bu arketip için verdiği görece modern örneklerden biri Mephisto'nun gençleştirdiği haliyle Faust'tur.²⁰⁸ Goethe'nin *Faust*'unda ayrıca Arabacı, Euphorion, ve Tanpınar'ın *Huzur*'da iki yerde bahsettiği Homunculus da Ebedî Çocuk temsilleridir.²⁰⁹ Jung'un takipçileri ise Ebedî Çocuk arketipi için hiç büyümeyen Küçük Prens'i ve büyümeyi özellikle reddeden Peter Pan'i örnek verirler.²¹⁰ Her arketip gibi Ebedî Çocuğun da hem olumlu hem olumsuz olarak değerlendirilebilecek görünüşleri vardır. Bu arketip yenilenmeyi, hep genç kalmayı, geleceği, yaratıcı doğayı işaret ettiği gibi, aynı zamanda da büyümeyi reddetmeyi, hayatın getirdiği problemlerle yüzleşememeyi, sorunları çözmek yerine çözümü dışarıdan beklemeyi ve kaçışı çağırır. Bu açıdan *Peter Pan*'in 1911'de Birinci Dünya Savaşı'ndan, *Küçük Prens*'in ise 1943'te İkinci Savaş'tan hemen önce yayımlanması tesadüf gibi görünmemektedir: Dünyanın

²⁰⁷ Carl Gustav Jung, **Nietzsche'nin Zerdüş'tü Üzerine Seminerler**, Çev. Turgut Berkes, İstanbul, Alfa Yayınları, 2019, s. 826.

²⁰⁸ Jung modern Alman psikolojisinin karakteristiğinde *Puer Aeternus*, yani Ebedî Çocuk arketipinin hâkim olduğunu düşünüyordu ve nevrozun kültürel etkenler tarafından da belirlendiğine inanıyordu. Alman edebiyatında erkenden intihar eden Genç Werther'den genç kalmak isteyen Faust ve Faust'taki diğer büyümeyen çocuklara özellikle Goethe'de roman kahramanı gördüğümüz *Puer* ve *Puer Aeternus* arketipleri, Jung'a göre Alman felsefesinde Nietzsche'de karşımıza çıkar. Şöyle der Jung: "Ren'in doğusunda Yaşlı Bilge ya da *Puer Aeternus* sorunuyla karşılaşırız. Almanya'nın tüm zihinsel devrimi esas olarak *Puer Aeternus*'un faaliyetidir, ama orada Yaşlı Bilge yoktur. Nietzsche'nin Zerdüş'tü ülkesinin *Puer Aeternus*'a, oğlan çocuğuna kurban gideceği yönündeki tehlikeyi öngörme ve telafi etme girişimiydi. (...) Nietzsche o kadar öngörü sahibiydi ki, yaklaşan olayları bir bilgelik kitabıyla telafi etmeye çalışıyordu ve tabii bu beyhudeydi." Jung, Nietzsche'nin yazdıklarının bilinç dışıyla ve genel anlamda Avrupa'nın savaş felaketine sürüklenen yazgısıyla çok yakından bağlantılı olduğunu düşünüyordu. Nietzsche'nin Zerdüş'tünde de gördüğümüz, *Puer Aeternus*'un karşıt çifti olan Yaşlı Bilge Adam/*Senex* arketipinden ise ileride bahsedilecektir. Bkz. Jung, **Nietzsche'nin Zerdüş'tü Üzerine Seminerler**, s. 459.

²⁰⁹ Carl Gustav Jung, **The Archetypes and the Collective Unconscious**, The Collected Works Of C.G.Jung, Translated By R. F. C. Hull, Volume IX, Part 1, First Princeton/Bollingen Paperback printing, Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1980, s. 158-159.

²¹⁰ "Ebedî Çocuk" olarak Küçük Prens için Marie-Louise von Franz'ın **The Problem of the Puer Aeternus** kitabına ve Peter Pan için de Ann Yeoman'ın **Now or Neverland** kitabına bakılabilir.

gömlek değiştireceği zamanlar ve büyümeyen, büyümeyi reddeden çocuklar. Ayrıca Jungcu psikanalist Hillman, Ebedî Çocuğun estetik bir bakış açısına ve manevi tutkuya sahip olduğunu söyler. Bu bakışın gördüğü, güzel suretler ya da muazzam bir tasarı olarak dünyadır. Hilmann’ göre yaşam Ebedî Çocukta edebiyat haline; bilimsel ya da zihinsel, dinsel ya da eyleme dayalı bir serüven haline gelir.²¹¹

Süha Oğuzertem’in Tanpınar’da “kahramanlarımızın hep tutsak kaldıkları çocuklukları, yaşamın tamamını kapsar”²¹² tespiti Jung’un Ebedî Çocuk/*Puer Aeternus* arketipiyle bağlantı kurmak açısından önemlidir. Tanpınar’ın çocuksu yanlarını betimlediğimiz erkeklerinin ortak özelliklerine baktığımızda şunu görürüz: Öncelikle, çocuksu erkeklerin her biri aydın zümrenin bir parçasıdır, hepsi iyi eğitilidir. Behçet Bey Mülkiye Mektebi’ni bitirir, Cemal Tıbbiye’ye girer, Mümtaz Edebiyat Fakültesi’nde asistandır, Selim tıp doktorudur. (Ortaöğretim açısından da Tanpınar’ın erkekleri ekseri Galatasaray’dan, kızları ise Dam dö Siyon’dan çıkmadır.) *Mahur Beste*’de Behçet her yıl iftiharla “deste deste aferin’leri, zikr-i cemilleri, cilt cilt ve üstü tuğralı yaldızlı mükâfat kitaplarını” (MB: 31) kendisini kanıtlamaya çalıştığı babasının ayaklarının dibine koyar ve dört yıl üst üste birincilikle Mülkiye’yi bitirir. (MB: 60) *Sahnenin Dışındakiler*’in Cemal’i yazgısını takip edecek, ilk gençliklerinde Sabiha’nın ağzından adeta bir kehanet gibi söylenen “Sana gelince, senin işin büsbütün başka, sen okuyacaksın!” (SD: 117) cümlesi uyarınca hayatına devam edecektir. Mümtaz daha on yedi yaşında bir çocukken (hem okuldaki hem evdeki hocası İhsan sayesinde) kültür ve bilgi açısından kendini bir eşğin önünde, onu geçmeye hazır bulur. İhsan’ın yazmayı planladığı Büyük Türk Tarihi’ne yardım edecek, hatta sanat ve fikir kısımlarını kendisi kaleme alacaktır. (H: 38-39) *Aydaki Kadın*’ın Doktor Selim’inin eğitim ve terbiye hayatına dair detayları bilemeyiz ama olgunluk yaşında politikadan güzel sanatlara, edebiyattan tıbbiyeye geniş ve kapsamlı bir entelektüel bilgiye sahip olduğunu görürüz. Tanpınar’ın

²¹¹ James Hillman, “Senex and Puer: An Aspect of the Historical and Psychological Present”, **Eranos Yearbook**, No: 35, 1967, (Çevrimiçi) <https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2017/03/Hillman-J-ed-1989-Senex-and-Puer-Puer-Papers-Spring-Publications.pdf>, 19 Aralık 2018.

²¹² Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 325.

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha'nın ağzından Cemal'e söylediği gibi, bu erkekler okumazlarsa, ceplerinde dört şahadetname olmazsa kendilerini adam zannedemezler. (SD: 117)

Çocuksu erkekler kitaba düşkündürler. Kendi kültürlü, entelektüel, sanatkar ruhlarını kitabın içinde keşfettiklerinden mi, bu ruhu kitabın içine kapattıklarından mı, kitapla çoğaltmak istediklerinden mi, yoksa hepsinden mi bilinmez, kitaba meyilleri nesnel bir sembolizasyondan başlayıp kitabı kendileri yazmaya kadar uzanır. Kitabın içeriğinden ziyade nesnesine âşık olan *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i daha on iki yaşında kitap ciltlemeyi öğrenmiştir, yazmalar toplayıp onarır, oyuncakıyla beraber yatan çocuk gibi yatağının içinde sevdiği bir yığın kitapla uyur. Behçet Bey, *Huzur*'da da Mümtaz'ın bakış açısından Sahaflar Çarşısı'nda karşımıza çıkar. Behçet Bey'i takip eden diğer çocuksu erkekler nesneden içeriğe doğru, hatta içeriği kendileri üretme yönünde ilerlerler. Hepsi, tıpkı Tanpınar gibi, birer yazardır, ancak eserlerini tamamlayamazlar. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in asıl mesleği olacak tıbbiyeye büyük bir hevesi olmadığını, edebiyat çalışmalarına rahatça kendini verebilecek bir refah arayışıyla bu yola girdiğini okuruz. Tıbbiye'nin ikinci sınıfında beş perdelik bir tragedya yazmaya niyetlenmiş, ancak yaşanan olaylar sonucu bu tragedyayı yarım bırakmıştır. Bizim *Sahnenin Dışındakiler* olarak okuduğumuz eser, onun şahsi hatıratıdır, ancak *Sahnenin Dışındakiler*'in kendisi de eksik bir metindir. Metnin içinde Cemal'in Nâsır Paşa'nın hatıratını kaleme almak için görevlendirildiğini okuruz, ancak bu proje de Nâsır Paşa'nın oyunuyla tamamlanamaz. İronik şekilde tamamlayabildiği tek eseri ise bir fal kitabıdır. O da kötü çocuk Muhtar'ın iş ortağı Mihailof'un kendi adıyla 1922'de yayımladığı, “millî zaferin kazanılacağını efkârıumumiyyeye tebşir eden” (SD: 262) fal ve kehanet kitabıdır ki, aslında Cemal onu yarım saat içinde Türkçesi bozuk olan Mihailof'un yerine kaleme almıştır. *Huzur*'da Mümtaz İhsan'ın yazmayı planladığı “Büyük Türk Tarihi”ne yardım ettiği gibi, asıl olarak Şeyh Galip'in yaşamını konu alan bir roman yazmaktadır, hatta ilerlemesi için Nuran onu sıkıştırır, ancak Mümtaz romanı tamamlayamadan *Huzur* sona erer. *Aydaki Kadın*'in Doktor Selim'i olgunluk çağında, halihazırda bir yazardır, daha önceki eserlerini bilemesek de *İflas* adında bir roman yazmakta olduğunu biliriz, ki Selim de romanını bitiremeden *Aydaki Kadın*

sona erer. Kısacası bu çocuksu erkeklerin kendi yazacakları metinler bitmediği gibi, içinde bulundukları, kahramanı oldukları romanlar da bitmez; tamamlanmadan kalır, bazen de ilave metinlere taşarak sürer.

Çocuksu erkekler kültürlüdürler. Sanki içlerindeki boşluklar ancak bilgiyle doldurulabilecek, yaşama ancak kültürel bilgiyle sahip olabileceklermiş gibi, erken ve içsel bir itişle, ama emin adımlarla, hem yerel hem evrensel açıdan geniş bir kültür düzeyine doğru ilerlerler; bu yüzden daima sanatsal göndermelerle konuşulan entelektüel bir evrende yaşarlar. Bu aslında çocuksu erkeğin rol modeliyle ortaklaşa kurduğu ve rol modelince işaret edilen aydınlık ufuk yönünde devam ettireceği bir evrendir. Rol modeli ile halefi çocuksu erkek bu kapalı evreni kurup içinde karşılıklı göndermelerle yaşadıkları gibi, etraflarındakileri de bu evrende yaşatırlar. Öyle ki sıradan bir insan bu evrenin içine girse, unsurlarının üst üste bindiği ve birbirini işaret edip durduğu bu kültürel kalabalıktan ne yapacağını şaşırıp bunalabilir. Nitekim bu evrene giren kişiler ancak bu kültürel düzeyi alımlayabilen, bu kültürel rakımda nefes almakta zorlanmayan kişiler olabilecektir. Sözüün kısası, halkı temsil etmek için aralara serpiştirdiği tipler dışında, aslında Tanpınar'ın (Hayri İrdal hariç) bütün kahramanları kültürlü ve entelektüel düzeyi yüksek kişilerdir. Hamdullah yazması Kuran'dan Bohemya billuru ve Sevr porselenine; Eyüp oyuncağı, Hacıbekir lokumu ve ipek mendilden İngiliz usulü döşenmiş yemek odalarına; Binbir Gece Masalları'ndan Jules Verne'e; Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'den Mallarmé ve Baudelaire'e; Fuzuli'den Ronsard'a; Şeyh Galip'ten Shakespeare'e; İtri'den Beethoven ile Debussy'ye; Çallı İbrahim'den Renoir ve Bonnard'a; Cevdet Tarihi ve Sicilli Osmani'den Michelet'ye, Barrès'e, Sorel'e, Jaures'e; Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel gibi varoluşçulardan Stendhal ve Dostoyevski'ye; pagan ya da çok tanrılı mitolojilerden tasavvufa kadar sayısız göndermelerle düşünülen bu kapalı kültürel evrende mutludurlar.

Çocuksu erkeklerin her biri estettir; Tanpınar'ın değişiyile “şair”dir ve kültüre olduğu gibi sanata ve büyük fikirlere de meyyaldirler. Onlar hayata daima estetik perspektiften bakarlar ve sanatın temellendiği kültüre önem verirler. Örneğin Behçet Bey karısından kalan elbiselerden antika saatlere, kitap ciltlerinden porselen ve minyatürlere bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri sevip, toplayıp içlerinde

yaşasa da bu onun bir sanat meraklısı ya da koleksiyoncu olduğu anlamına gelmez, “o sadece, şair”dir. (MB: 17) Bütün bu eşyadan beklentisi, “hülyasına bir çerçeve olmaları” ve “ona bir firar kapısı açmaları”dır. (MB: 18) Dolayısıyla Behçet Bey’de estetik perspektif kaçış temasıyla vurgulanarak birleşmiştir. Tanpınar romanları içinde en süssüz, sade olanlardan *Sahnenin Dışındakiler*’de ise Cemal’in estet yanı ve sanatsal perspektifiyle özellikle *Mahur Beste*’ye ve Cemal’in akrabası Behçet Bey’e dair kısımlarda karşılaşırız. Bu bölümlerde metafor kullanımı da romandaki en üst düzeyine çıkmaktadır. Mahur Beste, Cemal’in “talihinin aynası”dır ve Başta Mahur Beste’nin bestecisi Talat Bey’in Behçet Bey’e, Behçet Bey’in de Cemal’e hediye ettiği yaldız çerçeveli ayna olmak üzere, Cemal, hayata kendisinin olmayan bir yığın aynanın arkasından bakmaktadır. (SD: 290) Cemal Mahur Beste’yi dinlerken, yani talihinin aynasına bakarken “karşı tepelerin üstünde bir şahdamarı kopmuş gibi dört tarafı kan rengine boyayan o talih çehreli akşam kızılılığı içinde” Sabiha’yı ve kendisini görür. (MB: 179) Ayna sanatın temel özelliklerinden yansıtmayla var olanı yeniden üretmenin da aracıdır. Mazi aynası, talihsiz aşk macerasını yeniden üretirken Cemal’in estet tarafını da vurgular. *Aydaki Kadın*’ın Selim’i ise kendi hayatını “küçük estet hayatı” diye tanımlamaktadır. (AK: 230) Selim “müşahit” olduğu için roman büyük ölçüde onun bakışı üzerine kuruludur: “Güzellik ve can sıkıntısı.” (AK: 45) Çocukluk anılarını hatırladığında bile garip karakterleriyle ev halkı ve bütün ev ona “biraz sinema, biraz İngiliz romanı” gibi görünür. (AK: 47) Selim “fantezi”, “hülya”, “mucize”, “büyülenme” ve “kamaşma” gibi sözcükler eşliğinde roman boyunca kadınları ve kadın güzelliğini, Bonnard’dan Chagall’e, hat levhalarından nonfigüratife, resimleri, Boğaziçi’ni, anıları seyredendir. Orhan Pamuk, *Aydaki Kadın*’daki atmosferin “Selim’in gene “Tanpınarca” (...) bir seyretme zevkiyle sahnedan derlediği görüntülerden, hatta resimlerden” oluştuğunu belirtir.²¹³ Tanpınar estetizminin en yoğun halini gördüğümüz *Huzur*’da ise Mümtaz Nuran’a, herkesin bir talihi olduğunu, kendisinin de bu talihi iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı, yani sanatı sevdiğini söyler. (H: 124) Bu estetik perspektifin en yüksekte gördüğü şey aşktır ve aşkın aracı Nuran’dır. Tanpınar’da kadınlar

²¹³ Pamuk, “Tanpınar’ın Bitmemiş Romanı: *Aydaki Kadın*”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 396.

daima sanatın kendisine bağılı olduğu kültür dairesi çerçevesinde sevilirler. Mümtaz için de kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardır; İstanbullu olmak ve Boğaz'da yetişmek. (H: 75) Çünkü Boğaz'da “terkibi idare eden şeyler” hep “bizim”dir. (H: 115) Mümtaz Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşar. (H: 208) Mustafa Efendi'yi, Dede'yi tanımadan, Baudelaire ve Yahya Kemal'e hayran olmadan bir kadını sevmeyi bilmez. (H: 176) Dolayısıyla aşk, kültür ve sanat özellikle Mümtaz, ama aslında Tanpınar'ın tüm çocuksu erkekleri için daima bir arada yükselir. Orhan Pamuk'un da belirttiği gibi Tanpınar'da aşk, kültürel bir “biz” kurma aracıdır, yani kültürel kimlik kurulumuna yarar.²¹⁴ Nurdan Gürbilek ise bu ilişkiyi tersten kurar: Gürbilek'e göre, “Tanpınar'da geçmişe, kültürel bütünlüğe, sürekliliğe duyulan istek hep aşkın, kadına duyulan aşkın terimleriyle dile getirilir.”²¹⁵

Çocuksu erkekler aşk sayesinde kendi varlıklarını bulur, aşk sayesinde terkinin bir parçası olur, âşık olmadan önce adeta “biri gibi” hissetmezler. Örneğin “bütün mahcuplar gibi, Behçet Bey'in hayatında da aşk biricik rüyadır” ve aşk, onun bütün ömrünü odasına vurup geçen vapurun ışıkları gibi ışığa, renge, şiire boyayacaktır. (MB: 59) *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal Sabiha'yla arkadaşlık ettikleri günler için “Hiçbir zaman etrafımdaki terkinin bir parçası olduğumu o günler kadar duymamıştım” der. (SD: 75) Mümtaz ise Nuran'a duyduğu aşka “metafizik bir çeşni” katmıştır: “Mümtaz, oluşun bu zerresi, şimdi kendisini kâinat kadar geniş, sonsuz buluyordu. Nuran'ın varlığı ile kendi varlığını bulmuştu. Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu.” (H: 131) *Aydaki Kadın*'ın Selim'i için Leyla birdenbire başının üstünde kurulan, “kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leyla saray”dır. Selim bu sarayın içinde dolaşır; bazen Leyla'nın bir gülüşü ya da bakışıyla bu saray yıkılır, tavan uçar, Selim bir köpek yavrusu gibi açıkta kalır. (AK: 160)

Çocuksu erkeklerde aşk, sevilen kadının seven tarafından idealize edildiği oranda güçleşir. Fakat aşkta başarılı olsa da olmasa da, çocuksu erkek yaşadığı aşk sayesinde bir eşiğin önüne gelmeyi başarır; bu eşiği aşarsa çocuksuluktan çıkıp

²¹⁴ Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 456.

²¹⁵ Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge: Denemeler**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 20.

yetişkinliğin kapılarını açabilecektir. Fakat çocuksu erkek aşkıta fazlasıyla oyalanır, gecikip durur, eşiği bir türlü atla(ya)maz. Biçare Behçet Bey bu eşiğin önünde yaşlanıp kendi kendisinin karikatürüne dönüşür, trajikten komiğe geçer. Cemal, bir *film noir* ya da polisiye kahramanı gibi, nasıl olduğunu anlamadan parçası olduğu teşkilatın kendisine verdiği günlük görevleri sorgulamadan yaparken, bir yandan da bir türlü bulamadığı Sabiha denen gizemin peşinde, zihninin yankılarıyla tüm şehirde dolaşır durur. Sabiha büyük bir gizemdir, Cemal bir türlü onu çözüp aşamaz. Cemal'in hayatı bu bakımdan biraz da Sisifos'unki gibidir, sonuca yaklaştıkça uzaklaşır. Doktor Selim'e gelince onun âşık olduğu Leyla ne de olsa "Aydaki Kadın"dır; o kadar idealize, o kadar imkânsızdır. Bir kere Selim'in çıktığı uzun Avrupa seyahatini fırsat bilip, gidip kuzeni Refik'le evlenmiştir Leyla, tercihini yapmıştır. Selim adeta eşiği aşmanın imkânsızlığını çok uzun zaman önce kabullenip uzaklaşmış, uzaklaştığı yerde kararmış, acılaşmış, toprağa düşüp çürümeye gönüllü hale gelmiş gibidir; öyle ki belki de eşiği çoktan unutmuştur. Eşik-engel metaforunu en açık şekilde *Huzur*'da görürüz: Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu *Hüsn ü Aşk* göndermeli aşk, tasavvufta yolcunun yoluna çıkan, takıldığı, oyalandığı ve aşmakta zorlandığı bir engel şeklinde kurulmuştur. Aslında Mümtaz daha en başından bu engel oluşu sezer, aşkın "ancak tek başına bir his olduğunu, bütün insanı idare edemeyeceğini" bilir. (H: 182-183) Yine de Mümtaz engele takılmış, engeli sevmiş, engeli asıl anlam haline getirmiş ve onu kendine kader yapmıştır. Bu bakımdan hissin değil fikrin sesi İhsan, Mümtaz'ı şöyle uyaracaktır:

"Hayır, sen yalnız Nuran'la meşguldün. (...) Bu da gayet tabiiydi. Herkes için mukadder bir tecrübeden geçtin. Şimdi hayata açılacaksın. Hislerinin değil, düşüncenin adamı olman lazım! (...) Nuran seni birtakım mebdelere kadar getirdi. (...) Fakat artık düşüncesi, önüne set çekmesin! Bir insanda fazla gecikilmez, birçok şeyler gibi insanlar da kuyuya benzer. İçlerinde boğulabiliriz. Arasından geç, git." (H: 333)

Tıpkı Mümtaz gibi bir süreliğine ferdî saadete sığınmış, yani aşkıta oyalanmış ve gecikmiş çocuksu erkeklerin kendilerine kötü çocuklar tarafından gösterilen

hayatın sert ve katı gerçekliğine verebildikleri tepki, kötü rüyalar görmek, yabancılaşma krizleri yaşamak, hamleyi soldurarak eylemsizliğe sığınmaktır. Yabancılaşma krizi, çocuksu erkeğin kim olduğu konusunda kerteriz noktalarını kaybettiği, kendi olmak konusunda yörüngesini yitirdiği, belki de olduğu ile olması gereken arasında kalınca içine çekildiği ruhsal patlamadır. Yol gösterici ve rol modeli olarak İhsan, (Ebedî Çocuğa sorular sorup ona kendini hatırlatan Yaşlı Bilge Adam gibi) hem Cemal’e hem Mümtaz’a yol göstermeye, kim olduklarını hatırlamalarını sağlamaya çalışır. Bunu ilerleyen bölümlerde inceleyeceğiz.

Süha Oğuzertem, “büyüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin korkusu arasındaki çelişme”nin²¹⁶ Tanpınar’da daima yinelendiğini belirtir. Daha önce Aydınlanma filozofu Kant’ın “tembellik ve korkaklık nedeniyledir ki, insanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar”²¹⁷ dediğini belirtmiştik. Bir türlü büyüymeyişleriyle ve büyümeye direnişleriyle Kant’ın “erginleşmemiş” nitelemesini ve psikanalist Jung’un Ebedî Çocuk arketipini hatırlatan Tanpınar’ın çocuksu erkeklerini bu bakımdan belirgin ortak özellikleriyle karakterize ettik ve bu erkeklerin aydın, iyi eğitimli, kültürlü, kitaba meyyal, estetik, şair ruhlu, hassas, hareket söz konusu olunca kımıltısız kalan, meselelere aksülamel gösteremeyen, büyümeye direnç gösteren kimseler olduklarını belirttik. İdealize edilmiş kadınlara âşık olduklarını, kendilerine sorumluluğu işaret eden ve fikişel ufuk çizen rol modellerinin kanatları altında büyüdüklerini ve etraflarında kafalarını karıştıran sorumluluğu reddetmiş mutlak kötüler olduğunu da ekleyerek şimdi çocuksu erkekleri yaşadıkları ilişki dinamikleri içinde inceleyeceğiz.

²¹⁶ Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 330.

²¹⁷ Kant, “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt”, **YAZKO Felsefe Yazıları**, s. 139.

3.1.2. İdealize Kadınlar

Çocuksu erkekler idealisttir, âşık oldukları kadınlar da idealize edilmiş tiplerdir; başka bir deyişle, çocuksu erkeklere ait “bir idealizasyonu cisimleştiren”²¹⁸ kadınlardır. Atiye, Sabiha, Nuran, Leyla; hepsi çok güzeldir, olgun, görgülü ve kültürlüdür, İstanbulludur, iyi ailelere mensuptur ve ecdat mirasını taşırlar. Çocuksu erkeklerin hayalciliği ve idealistliği karşısında görece realist ve pragmatist kalırlar, başka bir deyişle idealize kadınların ayakları yere basar. Daima kendileri olmak isterler, burada ve şimdi; erkekler gibi mazide veya istikbalde değil, anda yaşamak. İdealize kadınlar güçlü şahsiyetlerdir, çocuksu erkekler bu kadınların yörüngesine girer, idealin çevresinde çırpınırlar. Örneğin “bütün mahcuplar gibi” *Mahur Beste*’nin Behçet Bey’i de kendisinden üstün bulduğu karısı Atiye’yi günün birinde çirkin ve ihtiyarlamış bulabilse rahatlayacağını düşünür ya da bu kadar mükemmel bir varlık olamayacağı düşüncesiyle onda eksiklikler arayıp durur. Atiye’nin karşısında “imtihan edilen bir mektepli ürkekliğiyle, yüzü kıpkırmızı” (MB: 62) kalakalır; cümlelerini bitiremez, bitmeyen konuşmasıyla Atiye’yi bıktırır. Cemal’in idealize aşkı ise büyüdüğünde ilk Müslüman Türk kadın tiyatro oyuncusu olacak olan ve “Mehlika’ya Âşık Yedi Genç” şiirindeki Mehlika gibi çevresindeki tüm erkeklerin âşık olduğu Sabiha’dır. Seval Şahin, Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’in durmaksızın aradığı Sabiha’yı o kadar geç ortaya çıkarmakla yalnızca romanın diğer kahramanları için değil, okur için de bir arzu nesnesi haline getirdiğini söyler; Cemal hatıratı boyunca sürekli Sabiha’dan bahsedip okurun ilgisini canlı tutmuş, Sabiha da böylece bir mite dönüşmüştür.²¹⁹ Fethi Naci ise Tanpınar’ın Sabiha’yı çizerken zaman zaman gerçeklerden uzaklaştığını belirtip “Sabiha’ya ‘konuşurken karşısındakine kendini buldurmak’ görevini yükleyince, ister istemez Sabiha’yı idealize etmeye” başladığını ekler.²²⁰ Mümtaz’ın Nuran’ı ise herhalde en iyi işlenmiş idealize Tanpınar kadınıdır. Mümtaz Nuran’ı öyle idealize eder ki, Nuran’ın tereddütlerinde bir insanın kendine dair bu idealizasyonu

²¹⁸ İnci, *Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, s. 94.

²¹⁹ Seval Şahin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sahnenin Dışında Kalmış Bir Romanı: Sahnenin Dışındakiler”, *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, No: 6, Kasım 2007-Mayıs 2008, s. 118-123.

²²⁰ Naci, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 245.

taşıyamamasının son derece normal olduğunu hissederiz. Mümtaz'ın hazin çocukluğu ona “her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez bir âlemdede düşünmek” alışkanlığını vermiştir. (H: 276) Mümtaz'ın hassas ve kırılgan ergenlik çağında en severek okuduğu şairler, örneğin Poe ve Baudelaire bile, “asla'nın prensi” olan, beşikleri “olamaz'ın burçlarında sallanmış”, ömürleri “imkânsızın ülkesinde” geçmiş şairlerdir. (H: 276-77) Belki de bu mizaç gelişimi yüzünden Mümtaz hayallerinde Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi gibi giydirir, onu daima musikiyle, sanatla, tarihle “yedi asrın ölüsü”nün ortasında bir din gibi kurar ve kafasında bir terkip haline getirir ki en tehlikelisi de budur; Nuran bazen Mümtaz'ın kendisini bütün bu eski şeylerle birlikte bir katakomba tıkmak istediğini şüphesine kapılır. (H: 171) Leyla'ya gelince, daha adındaki *Leyla ile Mecnun*'a yapılan göndermeyle mutlak aşkın sembolü; bir “Leyla”, “Mehlika”, “Saba Melikesi”, “Mater Dolorosa” olarak Doktor Selim'i yıllarca peşinde sürüklemiştir. “Aydaki Kadın” adıyla ilk defa bir Tanpınar romanının tamamı idealize kadına adanmıştır. Kocasını Refik bile Leyla'ya baktığında “...bir idealin muhafazası çok güçtü. İnsanın onu olduğu yerde tutabilmek için ne karışık yollardan geçmesi lazımdı” (AK: 154) diye düşünür.

Bu kadınlar idealize oldukları ölçüde imkânsızdırlar. Çocuksu erkekler bunu sezerler, örneğin Nuran'a baktıkça bu kadar güzel bir kadının yanı başında geçecek bir hayat Mümtaz'a “imkânsız bir şey” gibi gelir. (H: 111) Sayfalar ve olaylar boyunca arayıp beklediği Sabiha ortaya çıkmadıkça Cemal, “imkânsızın duvarı arkasında yaşar”. (SD: 339) Fakat imkânsızın Tanpınar'da en etkili anlatıldığı yer, *Aydaki Kadın*'da Selim'in “Ne dersiniz beyefendi, Ay'a seyahat edebilecek miyiz?” sorusu üzerine düşüncesini açıkladığı kısımlardır. Selim'e göre elbette teknik gelişmeler insanın uzaya çıkmasını sağlayacaktır, ama ne olursa olsun insan kendinin, kendi şartlarının, yani kendi dünyasının mahpusudur ve nereye giderse gitsin onları da beraberinde götürecektir. Başka bir deyişle, Selim'e göre her atılımla insan ancak ve ancak kendi imkânsızlığının sınırını geliştirir, kendi duvarını biraz daha ittirir; fakat imkânsız daima devam eder. (AK: 199-200) Romanın adı üzerine düşündüğümüzde de eğer romanı yazmaya ömrü vefa etseydi Tanpınar'ın iki imkânsızlık düşüncesi, yani insanın ne kadar ilerlerse ilerlesin kendi dünyasına

mahpus oluşu ile “Aydaki Kadın” Leyla’nın ulaşılmazlığı arasındaki bakışimli ilişki arasında bir metafor kurma niyeti taşıdığını sezeriz.

İmkânsız kadınlarla çocuksu erkeklerin arasına önce her bir aşka gölgesini düşüren ve Tanpınar romanlarının en ünlü leitmotifi olan Mahur Beste, ardından Behçet Bey’le Atiye’nin kırık aşk hikâyesi girer. Nurhayat Hanım²²¹ Mısırlı bir binbaşıya âşık olup kaçınca kocası Mevlevi meşrep Talat Bey Mahur Beste adlı eseri yazmıştır. Mahur Beste “davetkâr uçurumdur”, onun davetinden kaçınılamaz ve tüm klana²²² sirayet eden bu durum bir “kolektif kader”dir. (H: 137) Mümtaz bu yüzden Mahur Beste’nin “insanı büyük manasında kaderle karşılaştıran bir parça” olduğunu söyler. (H: 56) Mahur Beste tüm “uğursuz”luğuyla romanlarda serbestçe gezinir ve değdiği tüm aşk hikâyelerini soldurur. İlk olarak da Behçet Bey’le Atiye’nin aşkına değer. Atiye, çocukluğundan beri tanıdığı İttihatçı Doktor Refik’e âşıktır, ancak Behçet Bey kıskançlığından Doktor Refik’i jurnalleyerek ölümüne sebep olunca Atiye ölene dek bir daha asla Behçet Bey’le konuşmaz. Hatta *Huzur*’da Atiye’nin ölüm döşeginde yatarken Mahur Beste’yi mırıldandığı, Behçet Bey’in de bu uğursuz şarkıyı duymamak için karısının ağzına eliyle birkaç kere vurduğu rivayet edilir. (H: 56) *Sahnenin Dışındakiler*’in Cemal’i kendisini tıpkı Behçet Bey gibi ebediyen kaybedilmiş şeylerin arkasından ağlayacak biri olarak duyumsar (SD: 173) ve zihninde Atiye teyzesiyle Sabiha’nın resmi birleşir. *Huzur*’da Nuran büyük dedesi Talat Bey’in eşi Nurhayat Hanım’a benzemekten daima korktuğu gibi, Mümtaz’a baktığında da dedesi Talat Bey’in bir eşini görür. Mümtaz da Nuran’ın dedesi gibi böyle bir aşk tecrübesi için kökünden kopup gelebilenlerdendir. (H: 138) Dolayısıyla önce Nurhayat Hanım ile Talat Bey’in, sonra Atiye ile Behçet Bey’in trajedisi daima

²²¹ *Mahur Beste*’de ve *Huzur* tefrikasında Fatma Hanım olan bu karakterin adı, *Huzur* kitaplaştırılırken Nurhayat Hanım olarak değiştirilmiştir. Bkz. İnci, “Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında İlişkiler Şeması”, **Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın**, s. 165.

²²² Fatih Özgüven Üçleme ve *Aydaki Kadın*’daki bu ilişkiler ağına “klan” adını verir. Bkz. Özgüven, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 423.

ve daima diğer ilişkilere ve kuşaklara gölge düşürür; imkânsızlığın uğursuz gölgesini.²²³

Çocuksu erkekler hayata binbir türlü aynanın arkasından bakar; kültürün, sanatın, ecdadın müktesebatını hayatla aralarına sokmadan edemez ve daima hayatın kenarında haşiye gibi, müşahit gibi kalırken, idealize kadınlar otantisite arayışındadır; daima ve ısrarla “kendileri olmak” isterler. Örneğin Mümtaz Nuran’ı hayalinde Dördüncü Murat devrine ait bir geçmiş zaman dilberi gibi giydirdiğini söylediğinde Nuran başını sallayarak, “Hayır istemiyorum. Ben Nuran’ım. Kandilli’de otururum. 1937 senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok” diye karşılık verir. (H: 127) *Aydaki Kadın*’da Leyla’nın partisindeki sohbet sırasında Leyla karşısındaki Selim için “Beni bir defa kendim olarak tanınmasını ne kadar isterdim” (AK: 138) diye düşünürken, sohbetlerinin sonunda Selim, uzaklaşan Leyla’nın arkasından bakarak “Kendisi olabilmek için muhakkak benden uzakta mı olması lazım?” (AK: 139) diye iç geçirir. Leyla, Selim’in yanında kendisi olamamaktadır, bu yüzden bazen sevmek için ayrılmanın gerektiği düşüncesine kapılır. (AK: 144) *Sahnenin Dışındakiler*’in Sabiha’sı ise “konuşurken karşısındakine kendini bulduran” bir kızdır. (SD: 119) Daha ilk gençlik çağındayken çevresindeki insanların kendi hayatlarını yaşamadıklarını, olacakları şeyi olamadıklarını hisseder ve ısrarla “kendisi olmak”, “kendi kendisini yapmak”, “bir şey” olmak ister. Hatta her gün bir başkası olabilecek kadar kendi olabilmek için oyuncu olmayı aklına koyar. (SD: 138) Günün birinde ancak babasının söylediği hapishane türkülerindeki ya da oyun havalarındaki insanlar gibi birini sevebileceğini söyleyen Sabiha, Cemal’i de “sizler ancak uzaktan ağlamak için seversiniz” diyerek suçlar. (SD: 117-118) Çünkü idealize

²²³ *Mahur Beste*’yi yaratan bu ilişki modeli Divan edebiyatındaki âşık-maşuk-rakip modeline uyduğu gibi, bu ilişki modelinin nesillere aktarılıp durmadan kopyalanması René Girard’ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adlı kitabında yer alan “mimetik arzu” kuramıyla da örtüşür. Girard’a göre arzu, mimetiktir, yani taklit edilir. Tanpınar da aynı fikirdedir; bu yüzden “Aşka Dair” başlıklı yazısında aşka başlangıç veren olguları sayarken en başa “bütün bir taklit hissi”ni koyar ve müzik, şiir, edebiyat, sinema gibi güzel sanatların insanları etkileyerek aşka müsait bir zemin hazırladıklarını vurgular. Bkz: Tanpınar, “Aşka Dair”, *YG*, s. 145.

kadınlar çocuksu erkeklerin yürüttüğü tarzda entelektüel fikre rahatlıkla uyum sağlasalar ve büyük meseleleri tartışmaktan hoşlansalar da toprağa, toprağın folkloru, kültürü ve yaşayışına bağlıdırlar ve bunu daima irsiyetlerinde hissederler. Bu kadınlar basitçe hayatı yaşamak ister, erkekleri de yaşamın içine çekmeye çalışırlar. Örneğin Atiye, eve gelir gelmez layihalara, fezlekelere ya da ciltlere, saatlere gömülen Behçet Bey'in yanına yaklaşır, kocasının kendini mahkûm ettiği inzivayı kırmak için ona sıcak davranıp elindeki işle ilgili izahlar ister. (MB: 62)

İdealize kadınlar çocuksu erkeklerden daima kendilerini “aksiyonda” sınamalarını, eyleme soyunmalarını talep ederler. Ancak çocuksu erkekler düpedüz tutuktur, bu da idealize kadınlar için hem eylem hem de aşk açısından sık sık eleştiri konusu haline gelir. Çocuksu erkekler talep edilen bu sınamaya katılamayacak, kendilerini deneyemeyecek düzeyde isteksiz, ihtirassız, edilgen, belki de korkaktırlar. Örneğin “Erkeği dış âlemin içinde aksiyonu yaparken görmekten zevk alan” Atiye (MB: 66) kocasının kendisini “cömert bir harekette” (MB: 71) denemesini ister. Behçet Bey için seçtiği hareket ise Sultan Abdülhamit aleyhine çalışanlara katılmaktır. Ne yarım kalan *Mahur Beste*'de, ne “Behçet Bey'e Mektup”ta, ne de *Mahur Beste*'yi takip eden romanlarda böyle bir hareketin gerçekleştiğini okuruz.

Sabiha ilk gençliklerinde yalnız bir kere Cemal'i yoklayarak “Hiç değişmek, başka birisi olmak istemiyorsun?” diye yanıt beklemediği belli olan bir soru sorar. (SD: 138) Sabiha Cemal'i eyleme yöneltmekten ziyade hayat karşısındaki tutukluğunu kabullenmiş gibidir, ona “sen okuyacaksın, cebinde dört şahadetname olmazsa kendini adam zannedemezsin” ya da “sizler ancak uzaktan ağlamak için seversiniz” (SD: 117-118) gibi laflar atmasından bellidir bu. Cemal ise tıpkı romanın adı gibi sahnenin dışındadır, aksiyonda kendini denemez ve romanın sonuna gelirken bir gece şöyle bir rüya gördüğünü anlatır:

“Biliyordum ki bir yerde, bilmediğim bir yerde, yapmam, behemehâl yapmam lazım gelen bir iş vardır. Ben vaktinde yetişmezsem her şey mahv ü perişan olacak, bütün ümitler (...) yıkılacak, telafisi imkânsız felaketler bir sel gibi etrafı alacaklardır.

Fakat bir türlü üzerime çöken ağırlıktan kurtulamıyor, bir türlü kendimi bulamıyordum.” (SD: 333)

Sahnenin Dışındakiler’de değil, ancak *İki Ateş Arasında* adlı senaryo metninin sonunda Cemal’in “Ben Anadolu’ya gidiyorum”²²⁴ dediğini okuruz.²²⁵

Huzur’da ise Nuran’ın başlattığı ve “hareket”, “aksiyon”, “büyük yollarda kendisini denemek” konusunda yaşanan uzun diyaloglar, bu taze çift arasında neredeyse bir didişme halini alacaktır. Nuran’ın bu sorgusuna Mümtaz kendisinin içeriden, yoğun, talihe kendi içinden bir şeyler katarak yaşamayı, yani sanatı sevdiğini söyleyerek karşılık verir. Mümtaz’a göre aksiyon ve büyük yollarda kendini denemek; dünyayı ıslaha kalkmak, insanoğlunun huzuru ve saadetiyle oynamak, kendini aldatmaktır. (H: 124-125) Nuran, “bu hareketi inkâr eden adam”ın (H: 126) açıklamalarından tatmin olmamış olacak ki, bir süre sonra dayanamaz ve yeniden sorar: “Hakikaten hiçbir büyük işe hevesiniz yok mu?” “Büyükten korkan” Mümtaz da dayanamaz artık, “Fakat siz niçin saadeti aramıyorsunuz da büyük iş arıyorsunuz!” diye çıkışır. (H: 128-129)

Aydaki Kadın’ın Selim Baka’sına gelince, o soyadıyla müsemmadır; daim, sabit ve hareketsiz olma halinin taşıyıcısı. Leyla’nın evindeki partide baş başa sohbet ederlerken, Leyla “kendi içlerine bir kere bile bakmadan etraflarında hiçbir kıpırdanışa tahammül etmeyenleri” artık sevmediğini söyleyerek Selim’i iğneler. (AK: 217) Eylem adamı değil, müşahittir Selim; merkezde değil, Leyla’nın da dediği gibi, haşiyededir. Örneğin eskiden Meclis’ten tanıdığı ihtiyar ahababı Hayri Dura, yeniden politikaya davet ettiği Selim’e “Size aksiyon lazım. Kendinizden

²²⁴ Tanpınar, *İki Ateş Arasında*, İstanbul, İyi Şeyler Yayıncılık, 1998, s. 86.

²²⁵ Erol Köroğlu, *İki Ateş Arasında* için, “Romanda [*Sahnenin Dışındakiler*’de] bir kapanış (closure) yoktur. (...) Oysa senaryoda romandan çok farklı yönlerle giden ama kesin bir kapanış vardır. Zaten bütün senaryo adeta romandaki belirsizlik/tamamlanmamışlık hissini izale etmek üzere üretilmiş bir ters metin gibidir” der. Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler*’de kapanmayan olay çemberlerini *İki Ateş Arasında* adlı senaryo uyarlamasında kapamaya yönelmiş, ama bu senaryo da bitmemiş metin olarak kalmıştır. Bkz. Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü”, *Bilgi*, s. 99.

kurtulmanız için...” (AK: 211) der. Fakat Selim kendisine göre olmadığına karar verdiği politika deneyimini de artık sevmemektedir.

Özgür Taburoğlu kaleme aldığı *Tanpınar Sözlüğü*’nün “hareket” maddesinde, Tanpınar’ın özellikle erkek roman kişilerinin bitmemiş eserleri, ayrılıkları, intiharları ya da erkenden kararan ruhlarıyla yarım kalmış hamlelerin insanları olduğunu²²⁶ belirtir. Tanpınar’da karakterler açısından hareketi kesintiye uğratmanın en güvenceli yolu ise “ferdi kımiltılar yorucu hamleler halini almadan, eylemi temaşaya, kendini ve başkalarını izlemeye dönüştürmektir. Birçok fiil bu nedenle bir vehim, hayal, sır perdesi ardında müphemleşerek yok olur.”²²⁷ Çocuksu erkeğin hareket düzeyi için Fatih Özgüven’in “kıpırtı”²²⁸, Taburoğlu’nun “kımiltı” gibi hafiflik, süreğenlik ve biraz da huzursuzluk anlamı barındıran sözcükleri tercih etmeleri ilginçtir. İdealize kadın çocuksu erkeğin kendisini “cömert bir harekette” yani bir çeşit hayat hamlesinde (*élan vital*) sınamasını beklerken çocuksu erkekte hafif bir kımiltı düzeyinde yaşanan hareket, değil cömertleşmek, müphemleşerek söner ve asla bir hamle halini almaz.

Çocuksu erkeklerin eleştirisi konusu olan tutuklukları, kımiltısızlıkları ve eylemsiz temaşa halleri idealize kadınlarla aralarındaki aşkın sona ermesinin en önemli sebeplerindendir. Tanpınar’ın sık sık kullandığı, uzun kolları tüm boyutlara uzanan “talih” kavramını burada, tam da aşktan bahsederken devreye sokabiliriz. Tanpınar elbette insan iradesini kabul eder, ancak belirlenim de vardır. Tanpınar’a göre, “İnsanlığın talihi, tabiat tarafından kendisine yükletilenlerdir.”²²⁹ Yani talih, geleneksel kader anlayışı gibi insanın ferdiyetini silmez; ancak insan iradesini, insanın içselini belirleyen birtakım dışsal tesadüfler hazırlar. Ve aşkın öznesi iki insan da bu tesadüflerden etkilenir, aşkları talihin elinde bitişe doğru sürüklenir.

²²⁶ Özgür Taburoğlu, *Tanpınar Sözlüğü: Şahsi Bir Masalın Simgeleri*, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2019, s. 110.

²²⁷ Taburoğlu, a.e., s. 114.

²²⁸ Özgüven, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde”, *Bir Gül Bu Karanlıkta: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 423.

²²⁹ İnci, “Tefrikadan Kitaba Huzur”, *Huzur*, s. 359.

Üstelik Tanpınar'ın roman evreninde insan ıstırap içinde yaşar ve bunu kanıksar da, fakat saadeti taşımayı kaldıramaz. Örneğin Mümtaz, insan ruhunun en az tahammül edebildiği şeyin saadet olduğuna inanır. *Huzur*'da anlatıcı bunu şöyle açıklar:

“İstırabın içinden geçeriz. Tıpkı çalılık, taşlık bir yolda yürür, bir bataktan kurtulmağa çalışır gibi ondan sıyrılmağa çalışırız. Fakat saadeti bir yük gibi taşırız ve bir gün farkında olmadan yolun bir ucunda, bir köşeye bırakıveririz.” (H: 209)

Bu yüzden gazeteler, hapishaneler, mahkeme zabıtları kendi saadetinin yükünü taşıyamamış insanlarla doludur; Tanpınar'da saadet zamanla ıstırapı besleyecek bir şeye dönüşür. Bu yüzden bu romanlarda, daha önce Özgür Taburoğlu'ndan aktardığımız gibi, “bitmemiş eserleri, ayrılıkları, intiharları ya da erkenden kararan ruhlarıyla yarım kalmış hamlelerin insanları”nı görürüz. Çocuksu erkekler sona varmadan sönen hamleleriyle ferdî saadeti ellerinde tutamazlar.

Aşkın bitişi sürüklenmesi karşısında idealize kadın güçlü şahsiyetine rağmen direnmeyi tercih etmez; kararlı, pragmatist tabiatı onu çocuksu erkeğin aşkından vazgeçip kendi yoluna devam etmeye yöneltir. Belki de cömert hareketler isteyen kadının zayıf kıpırtılara, uzun temaşalara tahammülü buraya kadardır. “Bendedir korkusu biten şeylerin”²³⁰ dizesi ise çocuksu erkeğin durumuna ışık tutar: Çocuksu erkek aşkın kendisini getirdiği eşikte kıpırtısız kalır, bu eşikte gecikip durur. Başka bir deyişle, çoğu zaman çocuksu erkeğin durumu bir atalet durumudur, seçimler yapmak yerine kıpırtısız bekler, ta ki asıl seçim gelip kendini biraz da talih kisvesinde dayatana kadar. Hep irade talih tarafından belirlenecek değil ya, bazen de talih irade tarafından belirlenir.

Talihin aşkın bitişi için hazırladığı tesadüfler *Mahur Beste*'de Atiye'nin çocukluk aşkı Doktor Refik'in ortaya çıkması ve Behçet Bey'in kıskançlıktan İttihat ve Terakki'nin kurucularından olan Doktor Refik'i Saray'a jurnallemesiyle başlar.

²³⁰ Tanpınar, **Bütün Şiirleri**, Haz. İnci Enginün, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 23.

Behçet Bey öyle derin yetersizlik duygularıyla doludur ki herhangi bir büyük eylemle kendini öne çıkarması mümkün olmadığı için rakibi uzaklaştırmayı dener, ancak bu zavallı hareketi sonucunda, talih Behçet Bey'i iyice küçülten kötü tesadüfler doğuracaktır: Doktor Refik jurnal sebebiyle Yıldız'da üç gün tutuklu kalır ve burada kalp damarı kopmasından ölür. Atiye ise çırçır yangınından kurtarılan evrak arasında Behçet Bey'in jurnalinin notlarını gördüğü an durumu anlayıp Behçet Bey'le konuşmayı keser, hasta olur, bir yıl içinde de hayatını kaybeder. Atiye ölüm döşeginde o uğursuz Mahur Beste'yi mırıldanmakta, Talat Bey'in kaderini kopyaladığını Behçet Bey'e anımsatmaktadır. Behçet Bey elinden hiçbir şey gelmeden gözlemcisi olduğu bu ölüm karşısında, Atiye'nin kendisini üzme için bilerek ölüme gittiği sonucuna varacaktır. Bu bakımdan şunu da belirtmek gerekir: Biçare Behçet Bey, çoğu zaman Tanpınar erkeklerinin en iktidarsızı, en yetersizi gibi okunur. Buna rağmen çocuksu erkekler içinde kendi hayatını değiştirebilecek (iyi ya da kötü, zavallı ya da korkak, hatta belki de yalnızca sembolik) herhangi bir eylemde bulunabilmiş tek kişidir, bu eylem de Refik'i jurnallemesidir.

Sahnenin Dışındakiler'in idealize kadını Sabiha'nın karmaşık bir mizaca sahip olduğu daha ilk gençliğinde bellidir. Bilgiç bilgiç konuşan, daha o yaşta ve o dönemde kadının toplumdaki yeri üzerine düşünen, ergenlikte çarşafa girmeyi reddeden Sabiha, gelecekte sahneye çıkan ilk Türk kadın tiyatro oyuncusu olacaktır. Burada karşımıza çıkan idealize kadın, diğer Tanpınar'ın diğer kadın kişilerinden farklı olarak bir bakıma kadın hakları üzerinden eyleme soyunmuş bir kadındır. Böylece idealize kadınla çocuksu erkek arasındaki eylem-eylemsizlik ilişkisi "sahne" üzerinden dolayımlanır. Sabiha, daha ilk gençliğinde İhsan'ın yönlendirmesi sonucu okuduğu Moliere tercümelerinin etkisiyle tiyatro oyunculuğu üzerine düşünmeye başlar; oyuncuların her gün başka bir kimliğe bürünebilmesi fikrinden çok hoşlanmıştı. Cemal, "Kadınlar bizde aktör olamazlar" dediğinde Sabiha'nın "Ben kendim için düşünmüyorum, senin için düşünmüştüm" diye yanıt vermesi ilginçtir. (SD: 138) Buna karşılık Cemal'in aktörlüğe hevesi yoktur, o beş perdelik bir tragedya yazmaya kalkışıp, bir çocuksu erkek hamlesinin tipik şekilde sönümlenişi gibi, sonunu getiremeyecektir. Böylece Sabiha ve Cemal arasında eylem bakımından bir tezat kurulur: Sabiha sahneye çıkacaktır, üstelik sahneye çıkan ilk Müslüman-

Türk kadın olacaktır, buna karşılık Cemal ne yönetmen ya da yazar olup sahnenin arkasına geçebilecek, ne de romanın işaret ettiği gibi Millî Mücadele'ye katılıp asıl sahneye çıkabilecek, bilakis sahnenin dışında kalacaktır.

Sabiha benmerkezci, sefahat düşkünü babasıyla “şikâyet makinası” annesinin ilişki modeline ve kadının toplumdaki konumuna isyan eder, buna rağmen reddettiği bu modele sanki bilinçaltında sürüklenmektedir. Örneğin daha neredeyse çocukken gelecekte Cemal'le ya da Cemal'in kışkandığı İhsan'la değil, bir başkasıyla evleneceğini Cemal'e söylemiştir: sevmeyeceği bir erkekle evlenecektir o. Tam da o yıllarda Cemal'in dünyası, babasının Sabiha'dan uzaklaşmak anlamına gelen Anadolu tayini haberiyle yıkılsa da babasının İstanbul'da bir yatılı okulda kalması teklifini Sabiha'dan gizleyerek reddeder: “Bunu niçin reddetmişim? Hâlâ bilmiyorum.” (SD: 142) Sabiha yanıtı biliyordur: Çünkü Cemal gibiler uzaktan, arkasından ağlamak için severler. Cemal'in yatılı okulda kalmak yerine ailesiyle birlikte Anadolu'da yaşadığı yıllarda Sabiha, kötü çocuk Muhtar'la evlenecektir. Dolayısıyla Cemal talihin getirdiği bu tesadüf karşısında bir seçimde bulunup bu seçime göre eyleme geçmek yerine, sanki seçimin kendisini örtbas etmeye çalışmıştır ve büyüdüklerinde Sabiha'yı Muhtar'ın kollarına itmekte payı bulunduğunu düşünerek derin bir vicdan azabı çekecektir.

Huzur'da, Nuran'ın ailesinin tüm fertlerinde, Mahur Beste'ye ve irsiyete tepki, adeta bir var olma biçimi olmuştur. Nuran, büyük dedesi Talat Bey'i bırakıp başka bir adamla kaçan, yani mantığı yerine hislerine teslim olan ve Talat Bey'e o uğursuz Mahur Beste'yi besteleyen Nurhayat Hanım'a benzeme/benzememe gerilimini daima içinde yaşamıştır. Büyük annesinin aşka böyle doludizgin gidişi, sevdiği ve sevildiği için etrafını bedbaht edişi Nuran'ın zihninde yer etmiştir; büyük annesine benzemekten, onunla aynı hataya düşmekten daima çekinir. Mümtaz'la evlenince oturmak için tuttukları evde Suat'ın intihar etmesi, eski kocası Fahir'in Emma'yla ilişkisi bittikten sonra Nuran'a geri dönmek istemesi, kızı Fatma'nın hırçın ve hassas tabiatı; talihin getirdiği tesadüfler, görünen sebeplerdir. Nuran, üzerine yığıldığını ve altında ezildiğini hissettiği bu yükten kaçır, aşk karşısında mantığı seçer ve eski kocası Fahir'le yeniden evlenir. Ancak ne olursa olsun

Nuran'ın kesin kararını verip Mümtaz'dan uzaklaşmasında asıl sebep bunlar değildir sanki. Tanpınar'da kadınların realist ve pragmatist yanının ağır bastığını söylemiştik. İdealize kadınlar güçlü kişiliklerine rağmen hayatlarının birlikte oldukları erkek tarafından güvence altına alınmasını bekler ve Handan İnci'nin ifadesiyle sırf bu güven ihtiyacı için aşksız ama sağlam evliliklere yönelirler.²³¹ Aşkını çok yoğun duygularla, yükseklerde yaşayan Mümtaz, hayatın gerçekleri ve talihin getirdikleri karşısında eyleme geçmek yerine paralyze olmuş gibi sadece temaşayla yetinmiştir. Evlilik zamanı yaklaştıkça Nuran'a ihtiyaç duyduğu güveni vermek yerine eylemsiz ve kımiltısız kalır. Nuran'ı asıl uzaklaştıran da hayatı avcunun içine almak, kendi “yaşamını yapmak” yerine sanata, geçmişe ve hayallere sığınan Mümtaz'ın bu tavrıdır.

Aydaki Kadın'ın Selim'i, “Leyla hiçbir zaman benim olmadı. O hep çocukluğunundu” der. (AK: 224) Selim'in Avrupa seyahati sırasında, Leyla, çocukluğundan beri yanında olan ve çocukken yaşadıkları köşkü satın alıp ona çocukluk düzenini kurarak tüm hayatı onun için yeniden hazırlayan kuzeni Refik'le evlenir. Leyla duygularından ziyade mantığıyla hareket eden Tanpınar kadınlarından; Leyla için “inadına, sonuna kadar akıldı. Bırakacağı noktaya kadar akıl...” diye düşünür Selim. (AK: 32) Leyla-Refik evliliği bir akıl, mantık, rahatlık ve huzur izdivacıdır. Selim ise Leyla için bu düzeni Refik yerine bizzat kendisi kuramadığı için acı çeker. Orhan Pamuk'a göre, *Aydaki Kadın*'da, tıpkı Tanpınar'ın diğer romanlarından aşına olduğumuz gibi, çeşitli ara renkler olsa da roman kişileri ikiye ayrılır: “Kendi meseleleri içinde kaybolanlar” ve “daima dışarda, daima uyanık olanlar.” Selim birinci gruba dahildir, kendi meseleleri içinde kaybolanlardandır. Buna karşılık Leyla ikinci gruba dahil olan Refik'e bağlanacaktır.²³² Selim kendi içinde kaybolur, belli ki o da arkasından ağlamak için seven, duygusal açıdan mefluç, kımiltısız Tanpınar erkeklerindendir; “maruz müşahit”tir.

²³¹ İnci, **Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın**, s. 149.

²³² Pamuk, “Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı *Aydaki Kadın*”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 395.

Sonuç olarak bu büyük ve yarım kalan aşkların başrolündeki idealize kadınların romanlardaki etik fonksiyonu, çocuksu erkeklerin o hayalci uyuşukluklarını vurgulamak ve onları bu uyuşukluktan, kımiltısızlıktan çıkarmaya çalışmak, cömert bir harekette kendilerini sınamaları, yani eyleme soyunmaları gereğini vurgulamaktır. İdealize kadınlar, çocuksu erkeklerin müşahit olmak, aynaların arkasından hayata bakmak, sahnenin dışında kalmak yerine, sahneyi idare edebilmelerini beklerler; yani cesaretle hayatlarının sorumluluğunu üstlenmelerini, kendi hayatlarını yapmalarını isterler. Bu aynı zamanda da kadınlara mahsus bir güven sınamasıdır, hayat ve getirdikleri karşısında çocuksu erkeklerin kendilerine gözü kapalı sığınabilecek bir liman verip vermediklerini sınarlar. Dolayısıyla erkeğe adeta “Yetişkin ol” derler, yetişkin ol ve hayatın senden beklediklerini yerine getir.” Çocuksu erkekler ise “hayat karşısındaki gösterişli iktidarsızlıklarıyla”²³³ bu sınamayı aş(a)mazlar. Böylece idealize kadınlar çocuksu erkekleri bir eşikte bırakırlar. Bu eşikte rol modeli, çocuksu erkeğe yolu şöyle işaret edecektir: Yetişkin olmak için sorumluluğunu kabul etmek gerekir.

3.1.3. Kötü Çocuklar

Sahnenin Dışındakiler’in Muhtar’ı ile *Huzur*’un Suat’ı Tanpınar romanlarının iki kötü çocuğudur. Tanpınar’ın kötü çocukları da tıpkı kadınları gibi idealizedir. Sayısız ve devamlı kötülükler peşindeki Muhtar, Suat’a kıyasla felsefi boyuttan yoksun bir kötü olsa da, Suat, o ihtişamlı sefaleti ve boyutlu fenallığıyla edebiyatımızın en ünlü kötülerinden biridir. Nitekim Suat Tanpınar’ı da rahat bırakmamış, *Huzur*’un tefrikasında Suat için ayrı bir bölüm yokken Tanpınar kitaba “Suat” bölümünü eklemiş, buna rağmen Suat’ın iyi anlaşılamadığını düşünüp sonradan *Suat’ın Mektubu* adlı devam metnini yazmıştır.

Edebiyatımızda Suat aracılığıyla Tanpınar’da kötülük problemi üzerine çokça çalışılmıştır. Bu konuda en yetkin çalışmayı *Kötü Çocuk Türk* kitabında Suat’ın kötülüğünü “kültürel gecikmişlik” üzerinden çözümleyerek Nurdan Gürbilek verir.

²³³ Özgüven, “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 423.

Gürbilek’e göre Suat, Tanpınar metinlerinde bir yama gibi durur, “kitaptan kapma fikir ve özlemlere mahkûm, gecikmiş azaplar ve ödünç alınmış arzularla davranan iğreti”²³⁴ bir tiptir; kültür dışıdır, sanki nihilist felsefeden, Nietzsche düşüncesinden, Baudelaire şiirinden, Dostoyevski romanlarından fırlamıştır. Dolayısıyla edebiyatımıza dair özgünlük tartışmalarında taklit, ödünç ya da yama gibi görünen Suat’a mutlaka değinilir. Biz ise burada kötü çocukları etik açıdan değerlendirmeye çalışacağız ve “sorumluluğun reddi” olarak okuyacağız.

Suat ve Muhtar, yani kötü çocuklar, bir nevi çocuksu erkeklerin negatif versiyonudur, yoldan çıkarıcı, musallat kötü ikizidir.²³⁵ Kötü çocuk, çocuksu erkek için içe, Tanpınar’da o en şahsi ve mahrem bölgeye sızma ve yayılma potansiyeli taşıyan dışsal tehlikedir. Nitekim Suat, romanın sonunda Mümtaz’ın bütün mahremiyetini ihlal edecek, Nuran’ın kaybettiği anahtarla sevgililerin evine gizlice girecek, orada muntazaman uzun uzun kalacak, hayatlarını sessizce gözleyecek, hatta bir gün Suat içerideyken her şeyden habersiz Mümtaz eve gelecektir. Bütün bunların sapkınlığı ve korkunçluğu yetmezmiş gibi Suat Mümtaz’ın evinde kendini asacaktır. Bu potansiyelin tehdidiyle Mümtaz Suat’tan Cemal Muhtar’dan, daima, neredeyse marazi boyutta korkarlar. Ama tehlikenin korkuya rağmen küçük çocukları kendine çekmesi gibi, itme aynı zamanda bir çekme yaratır: Cemal Muhtar için, “Bütün hüviyetinden tehlikeli şekilde insanı kendisine çeken bir şey dağılıyor gibiydi. Çeken ve reddeden bir şey” (SD: 312) diye düşünürken Mümtaz Suat’a karşı içinde “zulüm görenlerin kendilerine zulmedene, serçenin atmacaya karşı duyduğu cazibeye benzer bir his” duymaktadır ve aralarında “öldürücü şeylerin muzlim cazibesi” konuşur. (H: 274)

²³⁴ Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, s. 9.

²³⁵ Handan İnci de *Suat’ın Mektubu* kitabının önsözü olarak yazdığı “Gönderilemeyen Mektup” başlıklı yazıda çocuksu erkekle kötü çocuk arasındaki ilişkide böyle bir benzerlik görür: “Suat ile Mümtaz, birbirlerinin zıddı gibi görünmekle birlikte tez ve antitez gibi birbirini tamamlayan karakterlerdir. Öyle ki Suat’ı bağımsız bir karakter değil, Mümtaz’ın öteki beni, iç sesi olarak yorumlamak dahi mümkündür.” (SM: 21) Berna Moran ise doğrudan Freud’a gönderme yaparak Suat’ın Mümtaz’ın “davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan ‘öteki ben’ini ya da bir çeşit bilinçaltını” temsil ettiğini söyler. Bkz: Moran, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a**, s. 293.

Peki, kötü çocuğun çocuksu erkekte, örneğin Suat'ın Mümtaz'da bu denli hakir gördüğü ve tahammül edemediği, fakat aynı zamanda bu denli etkilemek ve iz bırakmak istediği nedir? Atmacanın serçeye, zalimin mazluma içgüdüsel sürüklenişi gibi Suat da adeta küçümsediği Mümtaz'a çekilir. Onu yalnızca önemsemeyebilirdi; ancak hem onu beğenmeyerek alay eder hem de ona musallat olur. Örneğin Suat intihar mektubunda Mümtaz'a kuvvetlice bir şaka yapmak istediğini yazarken şöyle söyler: “Fakat öyle bir şaka ki senin o libidik kafana, **o acayip masal torbasına** yerleşsin ve bir peyzaja hâkim, onu zapt etmiş bir harabe gibi oradan bütün ömrünü idare etsin.” (SM: 29) Sorduğumuz sorunun cevabını en sarih haliyle *Sahnenin Dışındakiler*'in kötü çocuğu Muhtar'dan alırız. Cemal bir noktada dayanamayıp “Niçin bu kadar fenasınız Muhtar Bey?” diye sorduğunda Muhtar şöyle cevap verir:

“Fenayım, ama siz de benden iyi değilsiniz. (...) Siz şu dakikada beni bu kadar fena görmekten ne kadar memnunsunuz? İtiraf edin ki beni iyi bir insan görmekten korkuyordunuz? (...) Evet, fena adamım. Söylediğinizden daha fena adamım. (...) [Ama] **ben yaptıklarımı yüklenerek kadar kuvvetliyim!**” (SD: 317, abç)

Nurdan Gürbilek, edebiyatta kötü çocukluğun “çoğu zaman ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepki” olduğunu söyler. Kötü çocuk “uysal zevklerin, ortalama duyarlılıkların, sığ azapların ötesine geçmeye”, “eşsiz, özgün, sıra dışı bir kötülüğe ulaşmaya” çalışır.²³⁶ Bu bakımdan Tanpınar'ın kötü çocuklarının kötülük repertuarında birbirine benzeyen ve gerçekten sıra dışı iki kötülük numunesi şöyledir: *Huzur*'da Suat, bir gün Boğaz'da arkadaşlarıyla gezerken karşısına çıkan bir köpek yavrusunu sırf fazla mesut diye denize atar. (H: 302) *Sahnenin Dışındakiler*'de ise Muhtar çocukluğunda bacaklarına sürtünen ve kendisini seven bir köpeği bacaklarından kör bir kuyuya asmıştır. (SD: 175) Sıradan, gündelik hayatın içindeki dehşet parıltıları. Muhtar vasattan bıkmıştır: “Etrafımda o kadar ahmak insan vardı, küçük yaşımdan beri, beni her şeyden öyle bıktırdılar ki...” (SD: 318) diyerek açıklar kötülüklerini. Çocukken köpek yavrusuna yaptıklarından

²³⁶ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 79.

büyüyünce eroin fabrikası kurmaya, cinayet işleyip başkasının üstüne yıkmaktan dolandırıcılığa nitelikli suç kapsamına girecek kötülüklerin sahibidir Muhtar, adeta birbiriyle yarışan bir sürü kötülük onda “yığılmış”tır. Tanpınar kötü çocuğun bir başka versiyonunu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne de yerleştirir. Romanda Hayri İrdal’ın her an nüksetmesi beklenen bir hastalık gibi içinde yaşattığı eski patronu, yani “mazideki ızdırabı” Cemal Bey de bir kötü çocuk numunesidir. Cemal Bey daha beş yaşındayken annesiyle misafir gittiği evde cam kavanozdan balıkları teker teker çıkarıp eliyle gözlerini oymuş, sonra da onları tekrar suya atıp can çekişmelerini gülerek izlemiş; büyüdüğünde kimsenin gözünü oymasa da her tanıdığının benliğiyle böyle oynamıştır. (SAE: 304-305) Evet kötü çocuk kötüdür, kötüdür ama, diğerleri de derin görünen sığılıklarıyla, vasatlıkları ve ahmaklıklarıyla, kötülüğü yüklenecek cesaretleri olmaksızın bir de kötünün kötülüğünden kendi sözde iyiliklerine bir kıyas payı çıkarmaları ve bundan sinsice hoşlanmalarıyla adeta “daha kötü”dürler. Kötü çocuklar, diğerlerinin aydınlık ve parlak hayatlarının derinliklerine gizlenmiş, “güneş almayan yan”larını²³⁷ eşelemekten bu yüzden çok hoşlanırlar.

Çocuksu erkeğin dünyasını oluşturan parçalara baktığımızda şunu görürüz: Çocuksu erkeğin dünyasının estetik ve duygusal içeriğini Nuran/Sabiha doldururken düşünsel, tarihsel, kültürel ve etik ufku da İhsan çizer. Kötü çocuk ise çocuksu erkeğin içine düşmekten korktuğu (etik) boşluk, boşluğa çöreklenen can sıkıntısı ve inkâr, durduğu etik zeminin biraz ötesindeki dehşet verici mutlak kötülük, varlığını hissedince sarsıldığı ihtimaller, onu gerçek hayatın sefil, alçak, süfli boyutuyla karşılaştıran kişidir. Nietzsche’nin meşhur sözü önemli bir uyarıdır: Canavarlarla dövüşen canavara dönüşmemeye dikkat etmelidir; boşluğa uzun süreli bakarsanız boşluk da size bakar. Baş döndürücü boşluk ve boşluğun canavarları çocuksu erkeğin dizlerini titretirken kötü çocuk boşluğun uçurumundan korkmaz, cüretkârdır. Örneğin Suat tam da bu yüzden yapmıştır bütün o fenalıkları, “uçuruma, her an ben de varım, deme ihtiyacı”yla. (H: 293) Evet, kötü çocuk, çocuksu erkeğin (ve genel olarak edebiyatımızın) yabancı olduğu bir ruh iklimi ve coğrafyasıdır, ama çocuksu erkeği kendi boşluğunun sınırlarını yoklamaya ve içindeki canavarla yüzleşmeye

²³⁷ Oğuz Demiralp, *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yapıtı Üzerine Eleştirel Deneme*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 111.

çağırır. Çünkü kendi içindeki güneş almayan yanla tanışmayan ve onunla uzlaşamayan kişi, sinir bozucu bir masal âleminde yaşıyor demektir. O, satıhta, dışındaki karanlığı da anlamlandıramadan kalır.

Boşlukların en koyusu, en dipsizi ölümdür ve Suat Mümtaz'ın içindeki “ölüm mayası”na doğrudan seslenir. Bunu da Mümtaz'ın değer verdiği her şeyi değersizleştirerek yapar. Çünkü kötü çocukluk, tüm etik değerlerin yadsınması, Nietzsche'ci tabirle söylersek “tüm değerlerin değersizleştirilmesi”dir. Nietzsche bunu tanrının ölümünü ilan ederek Hristiyan değerlerini yadsımak ve yeni bir ahlak kurabilmek için yapsa da Suat kopkoyu nihilizmin ikinci aşamasına geçemeyecek, yıktığı değerlerin yerine yeni bir değer kurmak bir yana, yalnızca değerlerin yadsınmasında kalacaktır. Örneğin Suat mektubunda Mümtaz'ın Nuran'la yaşadığı ve büyüdü sandığı o büyük aşkın yüz milyonlarca insanın tekrarladığı, son derece sırada, alelade bir şey olduğunu yazar. (SM: 32) Mümtaz'ın kendine rol modeli aldığı İhsan'ın ise yalnızca “şarabı sulandıran” biri olduğunu, (SM: 34) ancak kitap gibi düşünüp kitap gibi konuştuğunu (SM: 36) söyler. Mümtaz'ın kafasının “acayip bir masal torbası” olduğunu, vazgeçmesini, çünkü yazamadığını, hiç yeteneği olmadığını söyler ve neredeyse şöyle sorar: Senin gibi aşk kadar doğal bir şeyin üzerinde bu kadar geciken, tecrübesiz birinin insan talihi üzerine yazmaya ne hakkı var? (SM: 32-33) Suat Tanpınar'ın en hassas çocuksu erkeklerinden Mümtaz'ın en hassas noktalarına oynar ve “sen ve değer verdiğin her şey, kâinatın anlamsız boşluğunun, yekpare değersizliğin bir tezahüründen başka bir şey değilsiniz” demek ister sanki. Üstelik “benim edimlerim değersiz ve kötü de, seninkiler değerli ve iyi mi sanki” tavrıyla yapar bunu. Kısacası Suat'ın Mümtaz'a getirdiği, tam bir yıkımdır.

Muhtar ise *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in değerler dünyasını değersizleştirmeye çalışan kötü çocuktur. Muhtar, Mahur Beste'nin bestekârı Talat Bey'in Behçet Bey'e, Behçet Bey'in de akrabası Cemal'e hediye ettiği aynayı ilginç şekilde, daha görür görmez Cemal'den ısrarla satın almak ister. Aynası, Cemal'in hayata daima arkasından baktığı şeydir, bütün romantik ve trajik müktesebatıyla Cemal'in orada Sabiha'yı ve kendisini gördüğü “talihinin aynası”dır. (SD: 179) Başka bir deyişle Cemal, Mahur Beste'yi ruhunda birebir yaşamaktadır; Talat Bey, Nurhayat Hanım ve Nurhayat Hanım'ın kaçtığı binbaşının ilişki modeli yerine bu kez

Cemal, Sabiha ve Muhtar ilişkisi geçmiştir. Dolayısıyla Muhtar'ın bu mazi aynasını satın almayı teklif etmesi Cemal'in bütün talihine, mahremiyetine ve iç dünyasına hoyratça alınıp satılacak, alelade bir mal gibi davranmak anlamına gelir. Cemal “Ne yazık ki mümkün değil” diye cevap verdiğinde Muhtar, Cemal'in yüzüne hakaret eder gibi bakar. (SD: 312) Tam da bu görüşmenin sonunda Muhtar Cemal'e, “Siz de benim kadar fenasınız...” diyerek veda edecek (SD: 319) ve o günlerde kendini ve etrafını sürekli itham eden vicdani azaplar içindeki Cemal'in “içinde uyuyan yılanı” uyandıracaktır. (SD: 319)

Evet, kötü çocuklar belki kötüdür, ama en azından kişisel eylemlerinin sorumluluğunu yüklenerek kadar kuvvetlidirler. Muhtar kötülük yapar ama “ben yaptıklarımı yüklenerek kadar kuvvetliyim” der. (SD: 318) Suat ise bir tanrıtanımaz olarak zaten “hayatının yükünü olduğu gibi sırtında” (SM: 54) taşımıştır. Buna karşılık çocuksu erkek sahnenin dışında bir sonnambül gibi gezinir; isyan etmesi gerektiğinde isyan edemez, eylemde bulunması gerektiğinde harekete geçemez, sorumluluk alamaz, hayatın yükünü de taşıyamaz. Örneğin, kendisini tanıyan herkesten daima birkaç faydalı nasihat dinlemek zorunda kalan (SD: 311), sürekli “Sen okuyacaksın” (SD: 117), “Sen artık bizimle çalışacaksın” (SD: 159), “Fikirlerimi sen devam ettireceksin” (SD: 84), “Sen gelme, sen çok yumuşaksın!” (SD: 339) gibi emir kipli cümlelere maruz yaşayan, kendini çözemediği “bir yığın gizli kuvvetin elinde esir” (SD: 308) duyumsayan Cemal'e baktığımızda şunu görürüz: Cemal daima başkaları tarafından yönlendirilip “başkalarına ait korkular içinde çırpınırken” (SD: 339) *Sahnenin Dışındakiler*'in sonunda gerçekten de yalnızca başkalarının başına birtakım olaylar gelir; Sabiha tiyatro oyuncusu olur, Muhtar Nâsır Paşa'yı öldürüp kaçar, o sırada cinayet mahallinde bulunan İhsan cinayetle suçlanır, sahnenin dışı karışır. Tüm bunların üstüne yine ancak bir başkasının, Muhlis Bey'in “Hadi gidelim, belki yapacağımız bir şey vardır” (SD: 343) demesiyle, Muhlis önde, Cemal arkada, evden çıkarlar ve roman kesilir. Dolayısıyla Cemal ancak yönlendirmelerle sürüklenen biridir.

Huzur'a baktığımızda ise Mümtaz'ın başına yine kesinlikle kendisinin yönlendirmediği şeylerin geldiğini, talihin karşısında edilgen bir duruşla kaldığını görürüz. Başka bir ifadeyle, hem bireysel hem toplumsal düzeyde, Mümtaz'ın

çevresindekiler yaşarlar, iyi ya da kötü seçimler yaparlar, seçimlerin yükünü üstlenip eylemde bulunurlar, Mümtaz ise sadece bunlardan etkilenen kişidir; talihiyle savaştırmaz.

Erkan Irmak'ın geleneksel ve modern kader anlayışlarını karşılaştırdığı yazısında da belirttiği gibi, modern insan hiçbir kuvvetin hayatını mutlak düzeyde belirlediğine inanmak istemez. Irmak'ın ifadesiyle modern insan, “başarılarını iradesine, hezimetlerini kaderine yüklemeyi” arzular ya da başka bir deyişle “zaferlerini kadere rağmen, kayıplarını kader yüzünden tatmak ister.”²³⁸ Özgür Taburoğlu ise kaleme aldığı *Tanpınar Sözlüğü*'nde Tanpınar'ın kader ve talihe bazen farklı, hatta karşıt anlamlar yüklediğini belirtir; örneğin “kader” düşüncesi Müslüman Şark masalına ve tahkiyesine aitken, “talih” tragedya ve romanların varlık zemini gibidir. Yani biri gelenekselken diğeri modernin kökenidir. Bu yüzden Irmak'ın modern insanın kader anlayışı tanımıyla Taburoğlu'nun trajik zeminine yerleştirdiği talih kavramı birbiriyle örtüşür. Taburoğlu, talihle savaşan ferdin bir tür kendi olma tiyatrosu içinde yer aldığını, kaderine yenik düşmemek için çabaladığını, bu bakımdan da Tanpınar'ın roman kahramanları ile tarihsel şahsiyetleri trajik sahnelerle yerleştirerek anlatmaya çalıştığını belirtir. Kahramanlarının çoğunun Tanpınar'ın kurmaya çalıştığı trajik gerilimin hakkını veremediğini, soluklarının erkenden kesildiğini ve hamlelerinin tükendiğini ekler.²³⁹ (Irmak gibi söylersek, Tanpınar'ın kahramanları kayıplarını kader yüzünden verirler ama zaferlerini kadere rağmen kazanamazlar.) Oysaki Taburoğlu'nun Tanpınar'da gördüğü şekilde, bir talihi olmak, içinde olduğu yaşamın dışına çıkmak imkânına sahip olmaktır; bu yüzden talih şuuru her zaman kararlı, ısrarlı mizaç ister; yılgınlık içine düşmeden her koşulda gözü pek olmayı gerektirir. Talih şuuru bunlarla karşılaşmazsa vicdan azabı getirir. İşte bu bize göre Tanpınar'ın talih şuuru karşısında ısrarlı, gözü pek davranamayan, tragedya kahramanları gibi talihini yenemeyen çocuksu erkeklerinin yaşadığıdır: “Hata karşısında günah ve vicdan azabı kompleksi.”²⁴⁰

²³⁸ Erkan Irmak, “Aramaya İnanmak: Coğrafya Nedir?”, **K24**, Eylül 7, 2017, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/k24/yazi/erkan-irmak-cografya,1351>, 21 Mart 2019.

²³⁹ Taburoğlu, *Tanpınar Sözlüğü: Şahsi Bir Masalın Simgeleri*, s. 240-248.

²⁴⁰ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar'la Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **HAB**, s. 470.

Burada vurgulanması gereken bir nokta vardır: Tanpınar insanlığın talihini “tabiat tarafından kendisine yükletilenler”²⁴¹ olarak tanımlar. Nehir romanı oluşturan diğer romanlar olay çemberleri tam kapanmadan sona erdikleri için “talih” onlarda *Huzur*’daki kadar ön plana çıkmaz, romanlar trajiğe kayamadan yarım kalır. Buna karşılık, *Huzur*’da Mümtaz’ın talihi ile İkinci Dünya Savaşı’na sürüklenen dünyanın talihi adeta birleşir. İyi ve kötünün bu denli ayrılmış seçenekler olarak ortaya konması, insana yükletilenlerin, yani dışsal belirlenimin bu denli karşı konulamaz olması, talihin karşısında ezilme ve yaşanan trajik son, Tanpınar’ın tüm kahramanları içinde Mümtaz’ı en trajik kahraman, dolayısıyla *Huzur*’u da trajik bir roman yapar. Toplumlar patlayan büyük savaşa maruz kalırken, Mümtaz; Nuran (ferdi saadet), İhsan (toplumsal mesuliyet) ve Suat (hayatın alçak yüzü ve toplumsal mesuliyetin anlamsızlığı) arasında bölünüp kalır, vicdan azabı içinde birkaç rüzgârda birden parçalanır. Romanın çözüm bölümünde Suat kendini asacak, Nuran Mümtaz’dan ayrıлып eski kocasıyla evlenecek, İhsan hasta yatağında artık “hiçbir şeye ihtiyacı kalmadan” (H: 391) yatacak ve radyo harbin, İkinci Dünya Savaşı’nın başladığını bildirecektir. Böylece *Huzur*’un son paragrafında artık sinirsel açıdan tükenmiş Mümtaz’ın birdenbire yerinden fırladığını, merdivene doğru yürüdüğünü okuruz. Ancak bu son hamlesi bile yarım kalacaktır, merdiveni çıkmaz; onun yerine ilk basamakta elleri başının arasında oturup kalır. O sırada “evin sessizliği içinde, tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için” (H: 391) konuşan radyonun sesi duyulmaktadır. Bu bakımdan hem Mümtaz hem de dünya, kendi talihlerinin kurbanı olurlar.

Kötü çocuğa geri dönelim. Kötü çocuk, çocuksu erkeğin kendisini oyaladığı, kandırdığı ve üzerinde geciktiği her şeyi ortadan kaldırdıktan sonra ona hayatın korkunç gerçeklerini göstermeye, onu ömür tükettiği masal âleminden uyandırmaya yönelir. Tam da bu yüzden Suat, Mümtaz’a tecrübesizlikte, aşkta bu kadar gecikmekte, kendi hayatının yükünü taşımakta, yani çocukluktan çıkmayı reddetmekte bu kadar ısrar eden birinin insan talihi üzerine nasıl yazabileceğini sormuştur. Suat Mümtaz’ın masal dünyasına boşlukların en koyusuyla,

²⁴¹ İnci, “Tefrikadan Kitaba Huzur”, **Huzur**, s. 359.

anlamsızlıkların en büyüğüyle saldırır; büyük savaşla, yakında tüm dünyayı saracak kanlı canlı ölümün varlığıyla:

“Fakat sen ölümü de bilmezsin... (...) Eminim ki senin için ölüm bir fırında iyice piştikten sonra, tıpkı bir müzede muhafaza edilen eşya gibi ebediyette daha parlak, daha kendisi olarak beklemektir. Öyle değil mi? Ve sen ölümden iğrenmezsin, onu güzelin ve aşkın kardeşi görürsün. Hiç ölümün iğrenç bir şey olduğunu düşündün mü? İğrenç bir çürüme ve kokma!” (H: 293)

Böylece kötü çocukların çileden çıkaran bir acımasızlıkla gösterdiği yön bir çeşit toplumsallığa da açılır, kötü çocuğun varoluşuyla reddiye sunduğu bir toplumsallığa. Çünkü musallat kötü çocuğun derdi yalnızca çocuksu erkek, onun âşık olduğu kadın ya da onun rol modeli ve yön göstericisi değildir. Örneğin Muhtar’ın derdi, Sabiha’nın “iliklerine kadar hasta” olmasına sebep olan, onu “çıldırtmış” olan, onun “etrafında toplanan budalalar”dır aynı zamanda. (SD: 318) İhsan, Muhlis, Süleyman Bey, Cemal... Bunlar aynı zamanda sahnenin dışında bir oyun oynayanlardır. Muhtar sorumluluğunu yüklendiği kendi kötü eylemini yine bu toplum fikri üzerinden şöyle açıklar:

“Etrafımda o kadar ahmak insan vardı, küçük yaşımdan beri, beni her şeyden öyle bıktırdılar ki, can sıkıntısından ölmek için, ateşle oynamaktan başka çarem yoktu. Ateşle oynadım. Her an masanın üstüne kendi hayatımı sürdüm. Ya hep, ya hiç dedim, kazandım, kaybettim. Fakat daima üstün çıktım.” (SD: 318)

Suat’ın ise bu denli, can yakacak kadar büyük bir iç sıkıntısı duyması, *Huzur*’da onun kendini gara erken gelmiş ve bütün hayatını büfenin önünde bekleyerek geçiren birine benzetmesiyle vurgulanır. (H: 281) O da Muhtar gibi, zamanı öldürmek, çürümek, yaşadığını, kendini duymak için yapmıştır her şeyi. (H: 293) Ve yine Muhtar’la örtüşecek şekilde her insanın başka bir veya birkaç insan sebebiyle kötü olduğuna inanır; “Her düşüşün altında bir başkası vardır. Ve herkes

kendinin mezarıdır” der. (H: 287) Suat gibi biri herkese benzemeyi asla kabul edemez; bu yüzden yıkıcı, kanlı, tek ve çok güçlü bir harekette bütün bu zalim oyundan kurtulmayı kurar; yani tüm değerleri değersizleştirmek, hiç söylenmemiş bakir türküler duymak ve ölü kalıplardan bir yangınla kurtulmak ister, örneğin tam da böylesi bir temizlik için harbin patlaması gerektiğini savunur. (H: 93) Tanpınar’ın romansal evreninde insan ıstırap içindedir; İhsan en ufak bir haksızlık yaptığımızda kâinatı inkâr etmiş olacağımızı, ancak ıstırap sayesinde ki kendisinin insanlıkla barıştığını ve böylece mesuliyetini daha iyi idrak ettiğini söylerken, Suat romanda defalarca “vazifesinden kaçan adam” (H: 292) olduğunu tekrar eder. Yani İhsan ıstıraptan mesuliyete gider ve sorumluluk sahibi bir hoca olarak başta Cemal ve Mümtaz olmak üzere etrafındakilere daima bu yönü işaret ederken, kötü çocuklar Suat ve Muhtar İhsan’ın aksine ıstıraptan yıkıma gider ve çocuksu erkeklere de bu yönü işaret ederler.

Kötü çocukların çileden çıkaran bir acımasızlıkla gösterdikleri yöne, aşağıya, uçuruma bakma davetlerine nasıl cevap verir çocuksu erkekler? Bu daveti Susan Neiman’ın büyümeye ve büyümemeye dair söyledikleri açısından değerlendirebiliriz. Neiman, insanın içine doğduğu dünyanın verili olduğunu ve insanın istekleriyle nadiren uyum gösterdiğini;²⁴² büyüyememenin, dünyanın olması gerektiği gibi bir yer olmayışı karşısında duyulan sendeleme olduğunu söylüyordu. Olmasını istediği ile gerçekte olan arasındaki ayrıma verdiği tepki de insanın büyüyüp büyüyemediğini belirliyordu.²⁴³ Bu bakımdan kötü çocuk, çocuksu erkeğin acayip bir masal torbası şeklinde, dünyanın olması gerektiği o masalsı yere dair hayallerle dolu zihninin karşısına tüm kirliliğiyle, bedenselliğiyle, değersizliğiyle dünyada olanı serer. Dünya kötüdür; en iyi ihtimalle Suat ya da Muhtar gibi kötülüklerini kendi özgünlükleri olarak özgüvenle taşıyan ve sergileyen aşağılık varlıkların yaşadığı; derin ahlaksızlıkların, ruhsal ve cinsel sapmaların, ölümün, açlığın ve büyük savaşların geçit resmi yaptığı yerdir. Bu yüzden Tanpınar evreninde:

²⁴² Neiman, *Niçin Büyüyelim? Çocuksu Bir Çağ için Altüst Edici Düşünceler*, s. 97.

²⁴³ Neiman, a.e., s. 72.

“...dünya çok geniş, hayat türlü türlü imkânlarla dolu olduğu halde biz, birbirimizi ezerek yaşarız. En iyi niyetten en kötü neticeler çıkar. Mesut etmek isteriz, fakat bedbaht oluruz. Bu insanın umumî ve ebedî kaderidir.”²⁴⁴

Çocuksu erkek de kötü çocuğun zorlamasıyla karşılaştığı bu çıplak gerçeklik karşısında daima sendeler. Yani büyümekte, kötü çocuğun kendisine zorla gösterdiği “gerçekte olan”ı kabul etmekte zorlanır. Çünkü büyümek için “İstedığınız dünyaya asla erişemeyeceğiniz gerçeğiyle yüzleşip bir yandan da o dünyayı istemekten vazgeçmemeyi öğrenmek zorundasınızdır.”²⁴⁵ Suat ve Muhtar kötü olmanın yükünü taşıyabilen kötülerdir ve Neiman’ın deyişiyle “olan ile olması gereken dünya arasındaki açığı hedef alarak”²⁴⁶ bütün o tepkisel kötülükleri yaparlar. Tanpınar’ın çocuksu erkekleri ise Suat ya da Muhtar gibi kötü çocuk olmak ve kötü çocuk olmanın yükünü taşıyabilmek bir yana, olanla olması gereken dünya arasındaki açığa, dünyanın hayallerindeki o yer olmadığı gerçeğine isyan bile edemez, aksülamel gösteremezler. Çocuksu erkeklerin tepkileri hep içeride kalır, içeriye patlar, yıkıcı zararları yalnız ve en çok kendilerinedir. Üstelik bu durumun çok belirgin semptomları vardır: en başta da eylem dürtüsü karşısında harekete geçilemeyen, bu iki karşıt uç arasında bocalanan kötü rüyalar görmek ve gündelik hayatın içindeki yabancılaşmalar. Hatta bir noktada Mümtaz bütün bunaltısı içerisinde kendi gayretiyle kendisi için bir psikoz, bir isteri hazırlamakta olduğu vehmine kapılır. (H: 233) Handan İnci, *Suat’ın Mektubu* için kaleme aldığı giriş yazısında *Huzur*’da kötü çocuk ile çocuksu erkek ilişkisinin yol açtığı bu durumu şöyle ifade edecektir:

“Suat (...) inandığı değerlere saldırarak Mümtaz’da yol açtığı hesaplaşmayla öne çıkar. Fikir tartışmalarında Suat’tan aldığı darbelerle iç dünyası yıkılan Mümtaz, bu

²⁴⁴ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **HAB**, s. 470.

²⁴⁵ Neiman, a.g.e., s. 117.

²⁴⁶ Neiman, a.g.e., s. 97.

noktadan sonra bireysel mutluluğu ile yaklaşan büyük savaşın gerektirdiği sorumluluklar arasında savrulacak ve adım adım derin bir bunalıma düşecektir.”²⁴⁷

Sonuç olarak çocuksu erkekler, yol göstericinin temsil ettiği etik değerler ile kötü çocuğun temsil ettiği değerlerin değersizliği arasında gidip gelmeler yaşarlar. Gerçekte olan ile olması gerektiğine inandıkları dünya arasındaki açığı bir türlü kapatamazlar. Bunu özellikle hem *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur*’da, hem de *Aydaki Kadın*’da çocuksu erkeğin yabancılaşması sahnelerinde görürüz.

Böylece hem kötü çocuklar hem de çocuksu erkekler, Neiman’ın ifadesiyle, “ergenliğe saplanıp kalmış” gibi görünürler. İkisi de gerçekte olana, yani realiteye karşı tepkilidir. Kötü çocuklar bir reddiye sığınarak değerleri değersizleştirirler; böylece kötülük ile iyilik gibi etik değerler arasındaki fark ortadan kalkar ve seçim yapacak kişinin karşısında yalnızca bir uçurum, boşluk kalır. Kötü çocuklar da sırf can sıkıntısından, “uçuruma her an ben de varım deme ihtiyacıyla” (H: 293) hayatla büyük kumarlar oynar, yıkıcı kötülükler yaparlar. Çocuksu erkekler gerçekte olan karşısında bir türlü engelleyemedikleri kımıltısızlıklarını korurlar, reddiye ya da kabul bir yana, tepki veremezler. İnsanın bu ıstırap içindeki, biçare durumunun çaresinin ne olabileceği sorusuna Tanpınar’ın (ve dolayısıyla hem *Huzur*’da hem *Sahnenin Dışındakiler*’de Tanpınar’ın etik açmazlar konusundaki sözcüsü olan İhsan’ın) verdiği yanıt ise bellidir:

“Bence insanoğluna kendisinden ve kâinattan mesul olduğunu öğretmekten başka çare yoktur. İnsan hayatın yapıcısıdır ve her şekliyle ondan mesuldür. İnsan mesuliyettir.”²⁴⁸

²⁴⁷ İnci’nin kaleme aldığı “Gönderilemeyen Mektup” başlıklı ön yazı için bkz. SM: 11-12.

²⁴⁸ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Son Romanı İçin Bir Konuşma”, **HAB**, s. 471.

3.1.4. Yol Göstericiler

Üçlemede çocuksu erkeklerin yol göstericisi ve bazen de rol modeli diyebileceğimiz, çocuksu erkeklerin estetik perspektifine düşünsel bir ufuk kazandıran ve sağlamlık katan, romanlarda karşılaşılan etik açmazlarda Tanpınar'ın sözcüsü olan, Tanpınar'ın siyaset ve fikir yazılarındaki mesuliyet fikrinin sesiyle konuşan karakterler vardır. Çoğunlukla orta yaşın üzerinde, realist, “kendi hayatlarını yapmış”²⁴⁹ aydın zümreden kişilerdir bunlar. Yol göstericiler entelektüeldir, fikir adamlarıdır, ancak yeri geldiğinde aksiyona da katılırlar. Yol göstericilerin en ünlüsü *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal'in ve *Huzur*'da Mümtaz'ın rol modeli olan İhsan'dır.

Jung, daha önce Tanpınar'ın çocuksu erkekleriyle benzerlik kurduğumuz Çocuk (*Puer*) arketipinin karşısına Yaşlı Bilge Adam (*Senex*) arketipini koyar. Jung'a göre Çocuk, Yaşlı Adamın gölgesi ve Yaşlı Adam da Çocuğun gölgesidir, yani her biri iki kutuplu bir ilişkinin parçasıdır. Başka bir deyişle, kendi içlerinde birbirlerini kaybettiklerinde olumsuzlaşırlar. Yaşlı Adam bilgeliktir, yaşam tecrübesine bir anlam yükleyerek önemli noktaları işaret eden bilge yandır. Çocuğun idealizmi karşısında Yaşlı Bilge Adam realisttir, ayaklarının bastığı sağlam ve tutarlı bir zemin vardır. Yaşlı Adam sınırlarını bilmektir, dengelik, gelenek, yapı ve koruyuculuktur, otoritedir. Jung, “İlkel kabilelerde yaşlıların hemen hemen her daim gizemlerin ve yasaların bekçisi olduklarını (...) ve kabilenin kültürel mirası[nın] bu gizemler ve yasalarda ifade edil”diğini söyler.²⁵⁰ Dolayısıyla Yaşlı Adam koruyucudur, bir çeşit vasidir, kültürel mirasın vasisi. Jung ayrıca, akıllılığı, bilgeliği ve idrak gücü bir yana, Yaşlı Bilge Adam'ın ahlaki nitelikleriyle de öne çıktığını vurgular; hatta diğerlerinin ahlaki niteliklerini sınar, Yaşlı Adamın yardım ve

²⁴⁹ Tanpınar'da hayat yapılan bir şeydir, örneğin *Huzur*'da Mümtaz “Hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır” der. Nuran “hayat yollarının ağzında ve serbest” bekleyen Mümtaz'la kendisini kıyaslar ve ben “Hayatını yapmış, sonra da bozulduğunu görmüş bir kadının” diye düşünür. *Aydaki Kadın*'de Adrienne “kendi hayatını yapamamış” bir kadındır. Tanpınar fertle de kalmaz, “Anadolu'nun iç hayatını yapan”, “eski payitahtın asıl hayatını yapan” gibi ifadelerle cemiyetlerin de hayatının yapıldığını vurgular. Bu bakımdan hayat yolunun başındaki Mümtaz'ın aksine İhsan da kendi hayatını yapmış bir karakterdir.

²⁵⁰ Jung, **Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri**, s. 50.

ihسانları da bu sınamaya bağlıdır.²⁵¹ Ahlakı özelliklere vurgu, ayrıca Yaşlı Bilge Adam arketipinin Julian Rentsch'in İhsan için işaret ettiği Freudyen "üst ben"le kesişim noktasıdır.²⁵²

Jung'a göre birçok masalda da karşımıza çıkan Yaşlı Bilge Adam arketipi bütün arketipler içinde tanınması en kolay olanlardan biridir. Masallarda onu sık sık umutsuz ve çaresiz bir duruma düştüğünde kendisinden destek alan ve akıl danışan Ebedî Çocuğun yardımına koşarken görürüz.²⁵³ Umutsuz görünen ve kendi kendine sıyrılmayı başaramadığı bir duruma düştüğünde çocuğun aslında yapması gereken, artık geri dönüş olmadığını kabullenmek; tüm yaşamını, geçmişini, başka bir deyişle kim olduğunu hatırlamak ve yaşadığı kritik anda sahip olduğu tüm vasıflarla kendine güvenmektir; çocuk ancak bu şekilde eylemleri için gerekli kararlılığı kazanabilecek ve geleceğin kapısını aralayabilecektir. Yaşlı Bilge Adam, çocuğun karşılaştığı umutsuz durumu çözmez, çünkü çocuğun kendisinden başka bunu yapabilecek biri yoktur; o, çocuğun yalnızca karşılaştığı meseleyle yüzleşmesini sağlar. Dolayısıyla

²⁵¹ Jung, **The Archetypes and the Collective Unconscious**, s. 410.

²⁵² Mümtaz ile İhsan arasındaki ilişki modeli sadece Jung açısından değil Freudyen açıdan da ele alınabilir. Julian Rentsch, İhsan'ın Mümtaz'ın "yol göstericisi ve üst beni" olduğunu ifade eder. Bilindiği gibi Freud'ün geliştirdiği psikanalitik modelde insanın kişiliği; id, ego (ben) ve süper ego (üst ben) olmak üzere üç ögeden oluşur. Freudyen modele göre id, kişiliğin ilkel, içgüdüsel ve enfantil kısmı; süper ego kişiliğin toplumsal değerler ve toplumsal ahlak tarafından biçimlendirilen kısmı; ego ise id'in arzuları ile süper ego'nun kısıtlamaları arasında denge kuran gerçekçi ve bilinçli kısımdır. Süper ego kişiliğin ahlaki standartlarını belirler, bu standartlar üzerinden cezalandırma/ödüllendirme sistemine benzer şekilde iş görür. Başka bir deyişle, hata yaptığımızda duyduğumuz vicdan azabı ve suçluluk duygusu ile ego ideale uygun davrandığımızda duyduğumuz gurur ve iç rahatlığını yaratan mekanizmayı işletir. Rentsch'in ifade ettiği gibi Mümtaz'ın ego, İhsan'ın süper ego, yani üst ben olduğu durumda kişiliğin yönlendirici etik kısmı ile bilinç arasında, yani toplumsal ahlaki standartlar ile bunların bilinçli uygulayıcısı arasında Freudyen bir ilişki kurulmaktadır. Bkz. Julian Rentsch, "Huzur'un Faustçu Bir Okunuşu", **Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar Keşifler Yorumlar**, Haz. J.Rentsch-İ.Şahin, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2018, s. 296.

²⁵³ Jung, **Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri**, s. 163-164.

Yaşlı Bilge Adam, çocuğun bu kritik andaki meseleyi çözmeye yarayacak düşünceleriyle ahlaki ve fiziksel güçlerinin yoğunlaşmasa yardımcı olur.²⁵⁴

Jung masallarda karşımıza çıkan Yaşlı Bilge Adamın “sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak, çocuğun kendisi üzerine düşünmesini” sağladığını söyler; Yaşlı Adam kadim felsefenin “Kendini bil!” emrindeki gibi, kendini, kim olduğunu ve sınırlarını anımsatarak çocuğa bir “aydınlanma” yaşatır, böylece çocuğun “yazgı yumağının düğümleri” çözülür.²⁵⁵ *Senex*, yani Yaşlı Bilge Adam olarak yol göstericinin çocuğa yaşattığı aydınlanma ile Kant’ın “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” adlı makalesinde anlattığı bireysel ve toplumsal aydınlanma arasında bir paralellik kurabiliriz. Yaşlı Bilge Adam çocuğun karşısındaki yetişkindir. Çocuk “şimdi” ise, Yaşlı Bilge Adam “koca bir geçmiş + şimdi”dir ve birleşik zamanın projeksiyonuyla öngörebildiği kadar da yarındır. Yaşlı Adam bir bakıma yetişkinliğin taşıyıcısıdır. Çocuğun deneyimsizliği, toyluğu, yönünü bilmeyen gençlik enerjisi karşısında Yaşlı Bilge Adam deneyimle sahip olunan, üzerine düşünülüp sağlamlaştırılmış ve başkalarıyla paylaşılabilir kadar fazla bilginin sahibidir. Bu bakımdan Yaşlı Bilge Adam, Çocuğun kendisi ve sahip olduğu sınırlı yaşam deneyiminin bilgisi üzerine düşünmesini sağlayarak karşılaştığı meseleyi çözmesinde yardımcı olur, yani çocuğun kendi küçük bireysel sorumluluğunu yüklenmesine aracı olur.

Şimdi yol göstericiyi kültürel açıdan boyutlandırmaya çalışalım. Susan Neiman, Aydınlanmayı insanın erişkinliğini özgürce seçmesi olarak tarif eden Kant’ın insanlığa dair yazdığı her şeyin arkasında Aydınlanma filozoflarından Rousseau’nun *Emile*’inin olduğunu belirtir. Kant bu Fransız filozoftan öyle çok etkilenmiştir ki Königsberg’deki evinde Jean-Jacques Rousseau’nun portresi asılıdır.²⁵⁶ Bu açıdan, çocuksu erkek ve yol göstericisi arasındaki ilişkiyle Rousseau’nun *Emile ya da Eğitim Üzerine* (1762) adlı pedagojik romanında Emile ile Emile’in yetiştiricisi (aynı zamanda romanın anlatıcısı Jean-Jacques) ilişkisi

²⁵⁴ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s. 88.

²⁵⁵ Jung, a.e., s. 89-90.

²⁵⁶ Neiman, a.g.e., s. 43.

arasında yapısal bir analogi kurabiliriz. Rousseau'nun roman kurgusunda yazdığı, bir insan nasıl yetiştirilmeli sorusuna yanıt veren felsefi metni *Emile ya da Eğitim Üzerine*, pratik hayatta karşılığı olmamakla eleştirilir, imkânsız bir idealdir. Romanda anlatıcı, toplumdan izole edilen Emile'i doğumundan kusursuz olgunlaşmasını görene dek gözlemci, öğretmen ve yol gösterici olarak yetiştirme görevini üstlenir. Bu eğitim biçimi çocuğun doğayla uyum içinde, öğrendiği olgularla yaşamdan heyecan duyarak büyümesini öngörür ve tıpkı Sokrates'in yaptığı gibi, çocuğun zihninde kendi düşüncelerinin doğuşuna yardım etmek üzerine kuruludur.

Rousseau'nun Fransız Devrim hareketi ve Avrupa Aydınlanması'nın en etkili düşünürlerinden olduğu ve döneminde yasaklanıp yakılmasına rağmen *Emile*'in Fransız ulusal eğitim sistemine ilham verdiği bilinir. Osmanlı dünyası *Emile*'i Tanzimat döneminde Ziya Paşa'nın tercüme girişimiyle ve 1881'de *Mecmûa-i Ebuzziyâ*'da yayımladığı önsözle tanımıştır.²⁵⁷ Tanpınar *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin Ziya Paşa'yla ilgili bölümünde bu çeviriye değinir. “Yeni ferdin bizde Rousseau ve tilmizlerinin mektebinden geldiğini” (ET: 271) vurgulayan Tanpınar, Rousseau'nun ilk mütercimi Ziya Paşa'nın bizde ilk ciddi pedagoji hareketinin başlatıcılarından olduğunu ve toplumun yükselmesi, hatta yeni baştan kurulması için terbiye ve tahsilin ilk şart olduğunu düşündüğünü belirtir. (ET: 329) Pedagojiye, terbiye ve tahsile verilen önem Münif Paşa ve Ziya Paşa'dan Namık Kemal ve Ahmet Midhat Efendi'ye birçok Tanzimat aydınında ortaktır. Bu durum, hem Tanzimat aydınının etkilendiği Fransız kültürü sebebiyle, hem de döneme içkin yeni insan yetiştirme endişesiyle ilgilidir. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* kitabındaki açıklamalarıyla Tanzimat'ın bu pedagoji merakını derinleştirir. Parla'ya göre Tanzimat aydınları babayı (başka bir deyişle İmparatorluğu ve onu yöneten padişahı) kaybettikleri için kendi cemaatçi değerlerini kendileri korumak, vesayet yüklenmek, otoriterleşmek zorunda kalırlar. Dolayısıyla “Her Tanzimat yazarının içinde bir mürebbi-i efkâr gizlidir, her satır

²⁵⁷ Abdullah Uçman, “Ziya Paşa (1829-1880)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/ziya-pasa--sair>, 15 Şubat 2019.

nazende tıfılın terakkisi içindir”²⁵⁸ derken, modern Türk edebiyatı geleneğinin başlangıcının da epistemolojik temellerini atar ve bize çocuksu erkek ile yol göstericisi arasındaki ilişkinin başka bir görüntüsünü de sunmuş olur.

Tanpınar’ın 1956 yılında Pedagoji Cemiyeti kongresinde yaptığı “Çocuk Üzerine Dikkatler” başlıklı, pedagojinin önemi vurgusuyla başlayan konuşması ele aldığımız konu açısından dikkat çekicidir. Özellikle Ortaçağ’da çocuğun yetişkinle arasında bir ayırım olmayan bir çeşit “minyatür insan” olarak algılandığını bilir. Tanpınar da konuşmasında Velázquez’in tablolarındaki prens ve prenseslerin tıpkı anne babaları gibi giyindiğine değinerek geçmişte çocuğun “küçültülmüş insan” gibi görüldüğünü vurgular. Dolayısıyla çocuk, aslında modern çağların bir keşfidir. Modern çağın yetişkin insandan ayırarak kendi özellikleriyle keşfettiği çocuğu, etik bir katkı yaparak, şöyle tanımlar Tanpınar: “Çocuk olgun insandan ayrı bir varlıktır, ama ona erişmek isteyen bir varlıktır.”²⁵⁹ Ve sırf bu yüzden, “Çocuk bizden yardım ister.”²⁶⁰

Yani çocuk olgun insana erişmek, yetişkinliğe ulaşmak ister, üstelik yalnızca bedeniyle değil, muhayyilesiyle de. Yetişkinle arasında yıllar olmasına rağmen yetişkinin bu konuda çocuğa yardım etmesi gerekir. İnsanı, “tecrübesini kendisinden sonrakine nakleden varlık”²⁶¹ olarak tanımlayan Tanpınar, konuşmanın devamında büyük bir “muamma” olan ergene ve ergen psikolojisine de değinir:

“Dünyada hiçbir sır ve muamma kalmadığı gün dahi mevcut olacak bir muamma vardır. O da adolescent [ergen] dediğimiz mahlûktur. (...) **Türlü kompleksin imkânsız derecede büyük bir mutlak ihtiyacıyla, değerler susuzluğuyla ve bir yığın yıkıcı şüphe ile beraber yürüdüğü bu yaşlarda gençle konuşmak, ona eğilmek, onu dinlemek, onu anlamak, işte olgun insana düşen en güç vazife.**”²⁶²

²⁵⁸ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri**, 8. bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 19.

²⁵⁹ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 263.

²⁶⁰ Tanpınar, a.y., s. 263.

²⁶¹ Tanpınar, a.y., s. 260.

²⁶² Tanpınar, a.y., s. 264, abç.

“Mutlak ihtiyacı”, “değerler susuzluğu” ve “bir yığın yıkıcı şüphe” ifadeleri bize hemen, her biri bir şekilde İhsan’ın hocalığından nasibini almış olan Cemal’i, Mümtaz’ı, hatta Suat’ı ve Sabiha’yı anımsatır. Kendi muamması içindeki bu genci anlama, ona eğilme vazifesini yüklenen olgun insan da elbette İhsan’dır. Tanpınar, Pedagoji Kongresi konuşmasının devamında çocuksu erkek ile yol gösterici arasındaki bağı da dolaysız şekilde kurar, üstelik kendi hocasını da anarak:

“Tecessüsün ve dikkatin marazi bir şekil aldığı, her işitilen sözün derin izler bıraktığı, bugün inkâr edilen yola yarın dönüldüğü, her adımın bir yol ağzında insanı türlü rüzgârlar elinde tek başına bıraktığı bu yaşları hangimiz hatırlamayız? **Ve hangimiz bu yaşlarda bizimle konuşan, bizi dinleyen, elimizden tutan, bizi biz olmaya götüren, hülâsa yalan ve sahte ile o kadar korkunç şekilde karşılaştığımız bir devrede karşımıza yalansız bir çehre ile çıkan hocaları hatırlamayız.** Şayet böyle birine rastlamamışsak muhakkak onun acısını duyarız. Yahya Kemal ‘insanın ufku insandır’ der. **Çocuğun ufku çok defa hakiki hocadır.**”²⁶³

Bu paragrafın ilk cümlesi, gözümüzün önüne bir yol ağzında (ya da eşikte), birkaç rüzgârın birden etkisinde kalan Mümtaz’ı getirmez mi? Tanpınar’ın “bizimle konuşan, bizi dinleyen, elimizden tutan, bizi biz olmaya götüren, hülâsa yalan ve sahte ile o kadar korkunç şekilde karşılaştığımız bir devrede karşımıza yalansız bir çehre ile çıkan hoca” diyerek tarif ettiği kişi, tam da *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’le İhsan’ın ilk karşılaşmalarının tasvirini anımsatmaz mı? Kendisi de bir hoca olan Tanpınar’ın ergen psikolojisini bu kadar iyi çözümleyişi ve ergenin çaresizce aradığı rehberi ve rol modelini bir ufuk olarak verişi hayranlık uyandırıcıdır.

²⁶³ Tanpınar, a.y., s. 264-265, abç.

3.2. Nehir Romanda Çocuksu Erkek-Yol Gösterici İlişkisi

3.2.1. *Mahur Beste*'de Behçet Bey-İsmail Molla İlişkisi

Sahnenin Dışındakiler'de ve *Huzur*'da İhsan'a geçmeden önce kısaca *Mahur Beste*'ye değineceğiz. Yol göstericilerin de Tanpınar'ın çoğu karakteri gibi aydın zümrenin bir parçası olduğunu belirtmiştik. *Mahur Beste*'de fikir tartışmasını yürüten karakterler -her ne kadar Tanzimat bürokrasisinin oluşumuyla geri plana itilmiş olsalar da- Osmanlı'da bilginin köklü ve geleneksel taşıyıcısı olan İlmiye sınıfı²⁶⁴ üyesi âlimlerdir.

Mahur Beste parçalı yapısıyla; kümülatif şahıs kadrosu ve giderek kalabalıklaşan roman kişilerinin “hamle”lerini tamamlamamış, son sözlerini

²⁶⁴ Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrı olmadığı, şeriat temelli Osmanlı devlet teşkilatını ve toplumsal düzenini 15.-16. yüzyıldan itibaren kurumsallaşan Seyfiye (askeriye), Kalemiye (bürokratlar) ve İlmiye sınıfı olmak üzere üç temel meslek grubu oluşturmaktaydı. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş ve kendine has bir gelenek oluşturmuş olan İlmiye sınıfı öyle güçlüydü ki tek başına din (fetva), adalet (kaza) ve eğitimi (tedris) temsil ediyordu. Osmanlı ilmiyesi dinî konularda en yüksek yetkiye sahip devlet adamı olan, yayınladığı fetvalar kanun niteliği taşıyan ve teşrifatta sadrazamla eşit sayılan şeyhülislamdan başlayarak; kazaskerler, kadılar, müftüler, vaizler, imamlar, müezzinler; her seviyeden eğitimci ve müderrisler; nakibüleşraflar; sarayda görevli hekimbaşılar, cerrahbaşılar, müneccimbaşılar, hünkâr imamları ve şehzade-padişah hocalarına kadar devletin her kademesinde kendine yer bulan hiyerarşik bir örgütlenmeydi. (Bkz: İlhami Yurdakul, **Osmanlı İlmiye Merkez Teşkilatı'nda Reform (1826-1876)**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008 ve Ahmet Cihan, **Reform Çağında Osmanlı İlmiye Sınıfı**, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2004.)

İlmiye teşkilatının beşiği medreseler, kendi içindeki seviyeleri ve uzmanlık alanlarıyla devletin tüm eğitim yükünü sırtlıyordu. Yani kuruluşun beri “devlet hayatını nizamlayan muharrik unsur” ve “umumi terbiyenin merkezi”ydi. (Bkz. Fatih M. Şeker, **Modernleşme Devrinde İlmiye: Cevdet Paşa-İbnülemin Örneği**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 59.) Üstelik vakıflara bağlı olduğundan görece bir özerkliğe sahipti. Medresenin yetiştirdiği İslam âlimleri, müellifler, müverrihler, hukukçular, matematikçiler, tıpçılar, şairler, bestekârlar, hattatlar, hafız-ı kütüpler, sahhaflar gibi bilgiyi elinde bulunduran ilmiye mensupları, çözülüş dönemine kadar Osmanlı toplumunun geleneksel entelektüel sermayesini oluşturunuyordu. Nitekim Osmanlı'da eğitimin modernleşmesi üzerine çalışan Selçuk Akşin Somel de 1870'ten önce İslam'ın muhtemelen o zamanın entelektüel kültürünün son derece doğal bir bileşeni olduğunu söyler. Bkz. Selçuk Akşin Somel, **Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908): İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin**, Çev. Osman Yener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 21.

söylememiş oluşlarıyla; anlatıcının bu orkestralanması bitmemiş seslerle dolu, sonu gelmeyen kurguya pasif-agresif isyanını da içeren ve ani bir müdahaleyle metnin perdesini kapatan mektubuyla oldukça tartışmalı bir yapıttır.²⁶⁵

İmparatorluğun tüm kurumları gibi İlmiye teşkilatı da 19. yüzyılda büyük bir ıslah ve yeniden yapılanma sürecine girmiş, bu köklü ve çok güçlü teşkilat Tanzimat'ın yetiştirdiği bürokrat neslin gölgesinde kalmaya başlamıştır. *Mahur Beste*'nin İlmiye sınıfı üyeleri, tüm teşkilatlarıyla birlikte Devlet-i Osmani'nin çözülüşü ve tarihsel şartlara yenik düşmesi karşısında nüfuzlarını giderek kaybetmekte ve adeta bir travma yaşamaktadır. Tanpınar, *Mahur Beste*'de işlediği bu geçiş dönemini, eskinin çözülüşü ve yeninin doğuşunu, “yaşadıkları devrin üzerlerinden bir tebeşir silgisi gibi geçtiği” İlmiye sınıfı üyesi münevverlerin karşısına bürokrat adayı Behçet Bey'i koyarak sembolize eder.

Mahur Beste'de İhsan gibi net bir rol modeli ve yol gösterici figür göremeyiz; ancak Tanzimat'la ortaya çıkan bürokrat sınıfın temsilcisi Mekteb-i Mülkiye²⁶⁶ mezunu ve Dahiliye Kalemi'ne mülazametle (bir tür çırak olarak) girdiği Şûra-yı Devlet'te çalışan Behçet Bey'in karşısında bir kaleydoskopun parçaları gibi ayrıışmış geç Osmanlı İlmiye sınıfı mensubu üç karakterin, Ata Molla, Sabri Hoca ve Behçet Bey'in babası İsmail Molla'nın yer aldığı fikrî tartışmada mesuliyet fikrinin sesini, nüvesini duyumsarız. Devir Sultan II. Abdülhamit istibdadıdır. “Her şeyin ve bütün hayatın gecikmiş bir ihtilale doğru gittiği bir âlemin ortasında” (MB: 33) bu karakterler, medeniyet değiştirmesi ve Osmanlı modernleşmesinin yarattığı kimlik bunalımını temsil ve münakaşa eden taraflar olarak kurulmuştur: Ata Molla

²⁶⁵ Tanpınar'ın Edebiyat Fakültesi'nden asistanı Turan Alptekin'in *Mahur Beste*'nin neden yarım kaldığı üstüne, hocasının milletvekilliği dönemiyle de ilişkili, varsayımsal açıklaması ilginç ve önemlidir: “Nihayet, halk yaşamının içinde bütün ağırlığıyla duyulan tarikatler üzerine görüşlerini öğreneceğimiz sırada, hat sanatının ve Mevlevî Şeyh Galib'in bir mısraının övgüsü ile *Mahur Beste*'nin yayımı kesilir. (...) Bu bitiş, Tanpınar'ın Şeyh Galib'i övdüğü için parti içinde yapayalnız kalışını, bir söyleşimizde bana aktardığı anı ile örtüşmedir. O zaman, olayın, bir konuşması dolayısı ile olduğunu sanmıştım. *Mahur Beste* bize bu konuyu böylece anlatmış olmaktadır.” Bkz. Turan Alptekin, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, **Hürriyet Gösteri**, No: 242, 2002, s. 48.

²⁶⁶ Mekteb-i Mülkiye, Tanzimatçıların yeni oluşan sivil bürokrasinin kadro ihtiyacını gidermek için kurdukları yükseköğretim kurumlarından biriydi.

değerlerinden kopmuş geçmiş, Sabri Hoca realitenin elini kolunu bağladığı aksülameli, İsmail Molla ise ölü köklerinden ayırıştırılmış değerlerin taşıyıcılığını temsil eder. Behçet Bey ise yenidir, yeninin yapıcısı olmalıdır. (Hem eşi Atiye hem babası İsmail Molla onun “yenilik getirici bir teşekküle” girmesini arzularlar.)

Ata Molla, Sabri Hoca ve İsmail Molla ait oldukları İlmiye sınıfının farklı zihniyet tarzlarını temsil ederler. Devir istikbal endişesi içinde, geleneksel değerler ile çok çeşitli yeni ve soyut fikirler arasında nizamın bozulduğu bir devirdir. Ata Molla, yedi sekiz kuşaktır devlet hazinesine yapışık, daima ikbali yakalamayı bilmiş, yerlerini birbirine bırakarak yaşayan dedelerin torunudur ve artık bir “fetvahane kedisine” (MB: 44) dönmüş İlmiye’nin yine eskisi gibi statü kazanmasını arzular.

Sabri Hoca hayatı politika aşkıyla biçimlenmiş biridir; o değişimle birlikte yürümüş, dönemin hadiselerine doludizgin atılmış, vezirlerin konaklarına devam etmiş, Avrupa’da yaşamış, Jön Türklerle ilişki kurmuş, politik bir bakışla düzeni sorgulamıştır. Fakat bir noktaya gelmiş ve “kafasında birdenbire kopan ihtilalin istediği kadar hür” (MB: 85) olamadığını anlamıştır. Güçlü ve yanılmaz realite duygusuyla kelimelerin, nazariyelerin ve alıntı fikirlerin meselelere çözüm olamayacağını görmüş, bu değerler bunalımı içinde geçici şartlar değiştirilebilse bile toplumsal bir miras şeklinde babadan oğula süregelen zihniyeti derinden değiştirmenin imkânsızlığını sarahatle fark etmiştir. Çünkü “Fikirlerimiz, onları taşıyacak kudrette olduğumuz nispette bizimdirler.” (MB: 85) Hürlüğü engelleyen de bu değişmesi imkânsız görünen zihniyettir, zihniyet bastırılrsa bile daima bir yerlerden hortlayacaktır. Müslüman Şark iflas etmektedir, insanın değerleri bozulmuştur, yeni baştan kurulması lazımdır, bu da imkânsız olduğundan insan artık yetimdir. Bu bakımdan Ata Molla ümitsizlik içindedir.

Ata Molla’nın entrika düşkünlüğüne ve Sabri Hoca’nın politika tutkusuna karşılık Behçet Bey’in babası İsmail Molla, nefsine düşkün, tahakkümlü, güçlü kişiliğiyle her şeyin satın alındığı bir devirde, her türlü entrikanın, hadisenin ve politikanın dışında, hür ve her yandan saygı görerek yaşamayı bilmiş bir kişidir. O hayata inanır ve hayatta en iyi bildiği şey kitapla hayatın ayrılığıdır. Şark’a da Garp’a da bağlı değildir, “biz”e bağlıdır. Onun için asıl dava, “derin bir şekilde yaşamak ve kendi kendisini gerçekleştirmek”tir. (MB: 64) İsmail Molla için Müslümanlık, din,

akide bile hayatın emrindedir ve halkın hayatıyla yaratılmıştır. Halk hayata içinden ve dışından kendi istediği şekli verir. “Şark” yalnızca bir kelimedir; kelimeler ölür, oysa hayat devam eder. İsmail Molla değişime karşı değildir, ona göre değişim halkın eliyle oldukça, realite değişimi doğurdukça zaten olması gerektir, olandır.

Sabri Hoca ve İsmail Molla, yukarıda özetlediğimiz görüşleri çerçevesinde, *Mahur Beste*’nin “Garip Bir İhtilalci” bölümünde Tanpınar’ın özellikle “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” ile “Asıl Kaynak” adlı denemelerinde ortaya koyduğu düşüncelerini “münakaşa” ederler. Görüldüğü gibi bu münakaşada İsmail Molla’nın sözcüsü olduğu fikirler, başta otantisite arayışı ve “kendimiz olma” ihtiyacı olmak üzere, İhsan’ın fikirleri çizgisindedir. İsmail Molla, Tanpınar’ın tipik yol göstericisi gibi hem halk için düşünebilen hem de halkın hakikatlerinden kopmamış aydınlardandır; hayata, halka ve değişime inandığı gibi, oğlu Behçet Bey’in de bu değişimin kapısını aralayacak teşekküle girmesini, yani İttihat ve Terakki’deki gençlerin arasına katılmasını ister, “Garip Bir İhtilalci” bölümünde, Behçet Bey’in de yer aldığı konuşma sırasında dile getirir.

İsmail Molla ile Behçet Bey’in arasında, İhsan-Mümtaz ya da İhsan-Cemal arasındaki kurulan tipik yol gösterici-çocuksu erkek ilişkisini bulamayız. İsmail Molla ve Behçet Bey’in mesleki, kültürel ve zihniyetsel ayrılıkları iki ayrı dünyanın sembolizasyonu gibidir. Ayrıca mizaç uyumsuzlukları baba-oğul ilişkisini olduğundan daha problemlili bir hale getirir. İsmail Molla için hayat büyük kartal uçuşlarıyla, geniş ve güçlü şekilde yaşanırken Behçet Bey ancak sabır, küçük ve devamlı çalışma, kanaat ve tevekkülle hayatta kalır. Doğal karizmasıyla nefsine düşkün İsmail Molla “ırsiyetin gururuna attığı bir tokat” (MB: 34) olarak değerlendirdiği bu çocuksu, yetersiz, kımıltısız ve biçare oğlu sevmese bile ona acımış, onu bir baba olarak daima anlamaya çalışmış, ona genişçe kanat gerip küçük adımlarını takip etmiş, kendince başarılarını kabul etmiş ve onu hiç olmazsa “bir kapı açacak, memleket insanını şişeden çıkaracak” (MB: 100) bir harekete yönlendirmek istemiştir. Bu bakımdan *Mahur Beste*’de takip eden romanlarda ortaya konulan mesuliyet fikrinin nüvesini görebilir, yol göstericinin çocuksu erkeğe devretmek istediği mesuliyetin erken örneğini burada görebiliriz.

Tanpınar’da çocuksu erkek ve yol gösterici karakter arasındaki ilişki modelinin en iyi işlenmiş taşıyıcısı olarak *Huzur*’daki Mümtaz ve İhsan ilişkisi düşünülebilir. Ama önce bu ilişkinin nehir romandaki vaka zamanı açısından erken modeli İhsan ve Cemal ilişkisine bakacağız.

3.2.2. *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal-İhsan İlişkisi

Besim Dellaloğlu, tüm modernleşmeler trajiktir, diyordu, kendisi olmakla başkası olmak arasında seçimler yapmak.²⁶⁷ Tanpınar’ın ele aldığı bütün dönemlerde, başka bir deyişle modernleşme tarihimizin bütününde gördüğü şekilde, *Sahnenin Dışındakiler*’in geçtiği dönemi de kendi ifadesiyle “Hamlet’ten daha keskin bir olmak veya olmamak”²⁶⁸ davası şekillendirir. Madem dünya bir sahnedir ve sahne de dünyadır; romanın kadim meselesi de bir temsil meselesi olduğuna göre roman teatral göndermelerle zengin bir katman kazanabilir. Bu bakımdan tiyatro üzerine, sahnenin içi ve dışı üzerine kurulan *Sahnenin Dışındakiler*’de²⁶⁹ de sürekli *Hamlet* ve Shakespeare göndermesi yapılır. Cemal, hatıratının ilk sayfalarında, Tıbbiye’nin ikinci sınıfında beş perdelik bir tragedya yazmaya başladığını ama bu tragedyanın

²⁶⁷ Dellaloğlu, *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*, s. 36

²⁶⁸ *Beş Şehir*’den yapılan alıntının tamamı şöyle: “En büyük meselemiz budur; mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağız, hepimiz bir şuur ve benlik buhranının çocuklarıyız, hepimiz Hamlet’ten daha keskin bir ‘olmak veya olmamak’ davası içinde yaşıyoruz. Onu benimsedikçe hayatımıza ve eserimize daha yakından sahip olacağız. Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir.” Bkz. Tanpınar, *Beş Şehir*, Haz. Beşir Ayvazoğlu, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 280

²⁶⁹ Seval Şahin, *Sahnenin Dışındakiler*’in tiyatroyla ilişkilenen kurgusu üzerine şunlara dikkatimizi çeker: “İki bölümden oluşan romanda aslında ne olacağı ya da nasıl olacağı da romanın anlatıcı kahramanı Cemal tarafından, daha başlangıçta neredeyse ilan edilir bir tarzda okura sunulmuştur. Roman tıpkı Cemal’in Tıbbiye’nin ikinci sınıfında yazdığı, beş perde olmasını düşündüğü ancak daha ikinci perdede bu trajedinin şahıslarının birbirini öldürdüğü, üçüncü perdede suflör ve rejisörü sahneye çıkarmakla ancak devam edilebileceği eser gibi yarım kalacaktır. Aslında belirli anlamlarda *Sahnenin Dışındakiler* de böyledir. Roman ikinci bölümün ortasında biter. Üçüncü bölüm için suflör ve rejisör gerekir. (...) Asıl oyunun Anadolu’da geçmesi de rejisör ve suflöre göndermedir; çünkü rejisör ve suflör Anadolu’dadır. Üçüncü bölüm ancak orada gerçekleşebilecektir.” Bkz. Şahin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sahnenin Dışında Kalmış Bir Romanı: Sahnenin Dışındakiler”, *Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, s. 105.

yarım kaldığını anlatırken “Anlaşılan Shakespeare’imi çok yanlış anlamışım” der. (SD: 17) Sabiha ilk gençliklerinde Abdullah Cevdet’in *Romeo ve Juliet* çevirisini okumuş ve çok sevmiştir. Sabiha’nın isteği üzerine bir temsil tertip edecek olan İhsan ve Kudret Bey, Shakespeare ile Moliere sevmektedirler. Nitekim romanın ilerleyen sayfalarında Kudret Bey’in *Hamlet*’in meşhur “Danimarka krallığında çürümüş bir taraf var” (SD: 96) cümlesini birkaç kez tekrarladığını okuruz. Cemal dünyadaki diğer, mesut milletlerde yaşayan, kendisiyle akran gençlerin “bir olmak ve olmamak meselesiyle” meşgul olmadıklarını düşünür (SD: 163), Rezzan “bir Ophelia rüyası”na benzer (SD: 302), Tıbbiye’nin gedikli öğrencisi Muhlis Bey’in odasında bir kuru kafa vardır ve köpeği Busefalos “sirkte Hamlet numarası yapıyormuş gibi” koşar (SD: 309), Cemal’in rüyasında Sabiha oturmak için yaşlı gözlerle koltuktaki kafatasını iter (SD: 333).

Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler*’de neden özellikle *Hamlet*’e gönderme yapar? Tiyatrobilimci Özdemir Nutku, *Hamlet*’te siyasetin oyunun başından sonuna dek itici güç olarak belirdiğini söyler. *Hamlet*’teki hiçbir karakter siyasetin dışında kalamadığı, siyasetten kurtulamadığı gibi konuşmaların ana çizgisi de siyasettir.²⁷⁰ *Hamlet*’in prensi olduğu Danimarka Krallığında çürümüş bir taraf vardır. İçinde bulunduğu bozulmuş düzende olmak ya da olmamayı, yaşamayı ya da ölmeyi sorgularken *Hamlet* aslında direnmeyi ve boyun eğmeyi sorgulamaktadır. Nitekim *Hamlet*’in meşhur tiradında bu arada kalışın güzel, şiirsel ifadesini buluruz:

270 Hatta Nutku’ya göre *Hamlet*’te aşkı simgeleyen Ophelia bile bu siyaset üzerine kurulu mekanizmanın dışına çıkamaz, mekanizmanın kurbanı olur. Çünkü siyasal cinayetlerin işlendiği böyle bir düzende aşka yer yoktur; çoğu zaman *Hamlet*’in çok sevmesine rağmen neden kendisini terk ettiği ve trajik bir sona ittiği anlamlandırılmayan Ophelia’nın oyun içindeki anlamı da budur. Bkz. Özdemir Nutku, “Çağdaş *Hamlet*”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, No: 3, 1972, s. 108.

“Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!
Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa direktip bela denizlerine karşı
Dur, yeter! demesi mi?”²⁷¹

Fakat Hamlet, bu arada kalıştan ve trajik seçimden bir kaçış anlamına gelen ölümün “yalnızca uyumak” olduğuna kendini ikna etmeye çalışsa da ölümden sonranın bilinmez korkutuculuğu elini kolunu bağlar ve insanın tam da bu korku olmasa düzenin çürümüşlüğüne, dünyanın dayanılmaz yüküne katlanmaya razı olmayacağını düşünür. Özdemir Nutku Hamlet’i “korkan ve düşündükçe bir eyleme geçemeyen, eyleme geçemedikçe kendine güvenini yitiren”²⁷² bir genç olarak tarif eder. Bu bakımdan Hamlet sorumluluk sahibi aydın kişinin eyleme geçmedeki kararsızlığının da sanatsal bir sembolü haline gelmiştir.²⁷³ Nitekim Hamlet tiradın devamında eylem ile kımıltısızlık arasında kalışını şöyle ifade eder:

“Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:
Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal rengini.
Ve nice büyük, yiğitçe atılışlar
Yollarını değiştirip bu yüzden,
Bir iş, bir eylem olma gücünü yitiriyorlar.”²⁷⁴

²⁷¹ William Shakespeare, **Hamlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, 10. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s. 71-72.

²⁷² Nutku, “Çağdaş Hamlet”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, s. 110.

²⁷³ Tanpınar “sahnenin hayatla münasebeti”ni şöyle tanımlar: “Bir insanı veya birkaç insanı yalnız bir tarafından yakalamak, herkese benzeyen taraflarından sıyırmak, saf, yani fikir ve kader görünüşü haline getirmek.” Hamlet tam da bu bakımdan eyleme geçmedeki kararsızlığın sembolüdür. Bkz. Tanpınar, “Tiyatro Üzerin Düşünceler”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 524.

²⁷⁴ Shakespeare, **Hamlet**, s. 72.

Felsefesini sorumluluk etiği üzerine oturtan Alman filozof Hannah Arendt'e göre politik sorumluluk üstlenen kişi, her kim olursa olsun, eninde sonunda Hamlet'in şu sözlerini yineleyecektir: "Zembereğinden boşalmış bir zaman bu. Ne melun şanstır ki, düzeltmesi de bana kalmış!"²⁷⁵

Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'i kurarken sık sık *Hamlet*'e gönderme yapmasıyla *Huzur*'da Mümtaz'a söylediği "Ben bir çöküşün esteti değilim, belki bu çöküşte yaşayan şeyler araştırıyorum, onları değerlendiriyorum" (H: 172) ifadesi arasında bir yakınlık vardır. *Hamlet*'te yaşanan trajedinin sonunda büyük kayıplar verilmiş ve Kral, Kraliçe, Ophelia, Hamlet ölmüştür, ancak tüm bunların gerçekleşmesinin tek bir sebebi vardır: Bozuk düzenin sona ermesi gereği. Nitekim oyunun sonunda Norveç Prensi Fortinbras Danimarka'ya gelir ve tahta geçerek ülkeye yeniden düzen ve dirlik getirmeyi üstlenir; Hamlet'in daima yanında olan kadim dostu Horatio da tüm bunları dünyaya anlatması için geride kalmıştır. Trajedi belki bir çöküştür, ama çöküşten geriye yaşayan ve yaşayacak şeyler bırakılmıştır. Tanpınar da "Tiyatro Üzerine Düşünceler" adlı yazısında Shakespeare'in tiyatrolarını bitiren cümlelerin hepsinde "herkesin zamanına dönüşünü ilan eden bir kurtuluş edası"²⁷⁶ olduğuna dikkati çekmiştir.

Sanatı her şeyden önce bir biçim araştırması olarak gören Tanpınar, "Hamlet'ten daha keskin bir olmak veya olmamak davası içinde"²⁷⁷ yaşanan bir devri anlatmak için *Sahnenin Dışındakiler*'de tiyatro, trajedi ve Hamlet temalarını işler. Bu romanda asıl sahne Anadolu'dur, kahramanlarımız ise İstanbul'dan, yani tereddütler, taraf seçememeler ve inkârlarla dolu bir çeşit Araf'tan bize seslenirler. Onlar Anadolu'ya gitmemiş, İstanbul'dan Millî Mücadele'ye katkıda bulunmaya çalışan kimselerdir. Eylem ile kımiltısızlık arasında kalmış Hamlet vurgusu bu yüzdendir. "Sahnenin Dışındakiler" başlıklı yazısında Selim İleri'nin Tanpınar'ın "kavgaya inanmış, kavgaya katılamamanın sancılılarıyla yaşayan yitik insanların yazarı" olduğunu söylemesi bu bakımdan çok önemlidir; İleri bu düşüncesini Tanpınar'ın "*Ben ölürsem benden daha genci var* dizesini, Anadolu türküleri içinden seçip

²⁷⁵ Hannah Arendt, **Sorumluluk ve Yargı**, Çev. Müge Serin, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2018, s. 28-29.

²⁷⁶ Tanpınar, "Tiyatro Üzerine Düşünceler", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 524.

²⁷⁷ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 280.

Sahnenin Dışındakiler'e yerleştirmesi başka türlü açıklanamaz"²⁷⁸ diyerek devam ettirir.

Şimdi *Sahnenin Dışındakiler*'in yol göstericisi ile çocuksu erkeği, yani İhsan ile Cemal arasındaki ilişkiye geçebiliriz. *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan'la "mektepten memlekete" formülüne uygun olarak henüz Avrupa'dan dönmüş ve bir hafta sonra Mekteb-i Sultani'de tarih derslerine girmeye başlamış (SD: 49-51) genç bir öğretmen olarak karşılaşırız. Başka bir deyişle İhsan hem "münevver" hem de "müdevver", yani devredendir. 1880'li yıllarda doğan²⁷⁹ ve geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet modernleşmesinin bütün sancılarına şahit olan İhsan'ın, bu bağlamda Tanpınar'ın Pedagoji Kongresi konuşmasının sonunda betimlediği, büyük ve çetin bir yapıcılık işi yüklenen, hayatı takip etmek yerine hayatın önünde yürümek zorunda kalan tipik Türk münevveri bilinciyle yetişmiş bir tarih öğretmeni olduğunu söylenebilir. Nitekim *Sahnenin Dışındakiler*'de o yıllarda çıkan bir gazete haberinde İhsan, "Avrupa'da tahsil etmiş, istikbali parlak, milliyetçi, ateşin bir genç" (SD: 342) olarak tarif edilir.

İhsan ve Cemal'in aileleri hem dost, hem de mahalleden komşudur. "Müdevver" İhsan Sultani'de Cemal'in tarih öğretmeni olacağı gibi aynı zamanda mahallede Sabiha ve Cemal'le yaptıkları konuşmaları da düzenli bir ders şekline sokacaktır. Avrupa'dan döndüğü hafta mahallede karşılaştığı Cemal'i, bir akşam bize uğra, diyerek evine davet eder. Bu ziyaret sırasında Cemal, çok ilgisini çeken İhsan'ı inceler: Cemal'e yaşımdan çok daha büyük görünür İhsan, ama Cemal'i küçültüp sıkmadan onun yaşına iner, kendi dünyasını kolayca karşılarındaki küçüğün sözlerine

²⁷⁸ İleri, "Sahnenin Dışındakiler", **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 236.

²⁷⁹ *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan'ın Avrupa'dan döndüğü yıl Balkan Harbi'nin henüz bittiği 1913 yılıdır ve İhsan o zaman 23-24 yaşında bir gençtir. (SD: 50-51) Buna göre *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan 1889-1890'da doğmuştur. *Huzur*'da İhsan'dan Mümtaz'ın "amcasının kendisinden 23 yaş büyük oğlu" diye bahsedilir. (H: 37) Başka bir yerde ise Mümtaz II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939'da 26 yaşında olduğunu ve İhsan'la Mümtaz arasındaki yaş farkının da 28 olduğunu okuruz. Ayrıca II. Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 yılında 55 yaşındaki bir okul arkadaşı İhsan'ı evinde ziyaret eder. (H: 321) İhsan'ın okul arkadaşıyla akran ve 1939'da aşağı yukarı 55 yaşında olduğunu varsayarsak *Huzur*'da İhsan'ın 1884 civarında doğduğu ortaya çıkar. Buna göre Tanpınar'ın zihnindeki İhsan kabaca 1884-1890 arası doğmuştur, denebilir.

indirir ve ilgilerini, okuduğu kitapları öğrenir. (SD: 50) Tıpkı Pedagoji Kongresi konuşmasında Tanpınar'ın "...hangimiz bu yaşlarda bizimle konuşan, bizi dinleyen, elimizden tutan, bizi biz olmaya götüren, hülasa yalan ve sahte ile o kadar korkunç şekilde karşılaştığımız bir devrede karşımıza yalansız bir çehre ile çıkan hocaları hatırlamayız"²⁸⁰ sözleriyle betimlediği hoca gibidir. İhsan bir hafta sonra Sultani'deki tarih dersine girdiğinde Cemal'in bu kez karşısında gördüğü, düşünce düşünce konuşan ve konuştuğu karşısındakini de düşünmeye mecbur eden genç bir öğretmendir. Öğrencilerin alışık olmadığı bir derstir bu: İhsan öğrencilerin anlayıp anlamadıklarını düşünmeden derste şiir okur, sanattan, tarihten bahseder, Paris'teki Sorbonne Üniversitesi'ne yakın öğrenci ve sanatçı semti Kariye-Latin'de (Quartier Latin) geçen öğrencilik hayatını anlatır ve en önemlisi de Tanpınar'ın başat meselelerinden olan "fikrin hayatla münasebeti olması lüzumu" üzerinde durur. (SD: 51) Cemal, "İhsan'ı tanıyana kadar bilgisini şahsi tecrübe halinde bize veren insana tesadüf etmemiştim" (SD: 61) diyecektir.²⁸¹

İhsan o yıllarda 23-24 yaşında bir gençtir;²⁸² Türk Ocağı'na devam edip tartışmalara katılmakta, eski musikiyi tanımaya çalışmakta, İttihat ve Terakki erkânından kişiler de dahil olmak üzere İstanbul'un her muhitinden tanışlar edinmekte, kendini geliştirmektedir. Bir bakıma o da üzerine mesuliyetini alacağı fikri aradığı çağlardadır, romanda birkaç yerde onun için de "çocuksu" sıfatının kullanıldığına şahit oluruz. Buna karşılık genç yaşına rağmen realiteyi isabetle kestirme ve onu işleten mekanizmaları çözebilme yeteneğine sahiptir, yine de bir yığın düşüncenin itiştiği altında olduğundan fikirlerini tanzim edebilmek için hocalık

²⁸⁰ Tanpınar, "Çocuk Üzerine Dikkatler", **HAB**, s. 265.

²⁸¹ İhsan'ın Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'e benzerliği daima vurgulanmıştır. Gerçekten de Tanpınar'ın İhsan'ın ve Yahya Kemal'in derslerini betimleyişindeki benzerlik çarpıcıdır. Nitekim *Cumhuriyet*'te yayımlanan "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri" adlı yazısında Hocası Yahya Kemal'in Darülfünun'da verdiği Garp edebiyatı tarihi dersleri üzerinde durur ve bu derslerde Yahya Kemal'in dersi soyut bilgi şeklinde anlatmadığını, millî ve gündelik hadiselerin arasından tanıttığını söyler. Böylece öğrenciler anlatılanlarda kendilerini ve dünyalarını bularak günün sorularına yanıt verdikleri sezgisel bir keşif yaşamış gibi olurlar. Bkz: Tanpınar, "İstanbul'un Fethi ve Mütareke Gençleri", **YG**, s. 203.

²⁸² *Sahnenin Dışındakiler*'in İhsan'ı, aslında *Huzur*'un Mümtaz'ından bile daha genç bir karakterdir.

mesleğini kullanıp durmadan konuşması lazımdır. İhsan'ın konuşmaları “kendi kendini imtihan etmeye” benzer (SD: 123); ancak onun genç yaşına rağmen diğer çocuksu erkeklerde olduğu gibi bir yol göstericiye ihtiyacı yoktur, sanki o kendi kendinin hem hocası hem öğrencisi olacak, dış mekanizmaları çözerken kendi mekanizmasını da çözecektir. Bu “kendi kendine yetme zorunluluğu”, memleketin o dönemki kaderi olduğu kadar, biraz da İhsan'ın neslinin de kaderi gibidir. İhsan, “yapıcı olmağa mecbur” bir nesilden geldiği için doğallıkla ve erkenden -Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar*'da söz ettiği- “mürebbi-i efkâr” olmuştur ve hem kendi içindeki hem etrafındaki “nazende tıfl”a yol açma misyonunu üstlenmiştir sanki. İhsan, bir akşam, Cemallerin evinde Cemal'in babası ve Nuri Bey'le sohbet ederken, soyut ve kelimelerde kalmış olmamakla, bilakis hayatla ve insanla ilişki kurabilmiş olmakla kayıtlı kendi fikrîsel arayışını şöyle dile getirir:

“İnsanın kendi hayatına istikamet verecek bir fikri bulması ne kadar güç... Ayakkabı değil ki hazırını alayım. Şimdiye kadar kelimeler bizi sarhoş etti; hadiseler kafamıza vurarak uyandırdı. İnsanı, tarihi ve hayatın ihtiyaçlarını göremedik. Bize bir manivela lazım. Bu nedir? İşte düşüncem: Bazan kendimizi kâfi derecede sevmediğimizi sanıyorum. Hele insanı, düşüncemin etrafında toplanacağı insanı bir türlü bulamıyorum. Kimin için yaşıyacağım, kimin için çalışacağım? Bu nasıl bir mahlûktur? Dünyası nedir? Ne düşünür? Ne yaşar? Ne yapar? Bunu bilmiyorum.” (SD: 133)

Bu alıntıdaki ilk iki cümle, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* boyunca İhsan'dan duyacağımız ilk ve son sızlanma olacaktır. Tanpınar münevvere şikâyeti yasaklamıştır ve bunu *Huzur*'da Mümtaz'a da söyletecektir. Anadolu'nun bütün dramını yansıtan acılı bir türkü dinledikten sonra Mümtaz, halka şikâyet ve sızlanma yakışırken, hatta bunlar halkta affedilirken sızlanmanın münevverde hoş görülmediğini, demek ki münevverin sızlanmaya hakkı olmadığını söyleyecektir. Çünkü münevver mesul olandır. (H: 351)

Cemal, İhsan'a, bu genç tarih hocasına bağlanmıştır bir kere, öyle ki İhsan'da çevrelerindeki herkesten üstün bir taraf olduğunu düşündüğü gibi, bir şeye inanması

için yalnızca İhsan'ın söylemiş olması yeterlidir. Her gün İhsan'ı dinledikçe ona biraz daha hayran olur, ömrünce sürecektir bir bağlılığın, “bir nevi aydınlığa doğru devamlı yürüyüşün” (SD: 52) başında olduğunu hisseder. Daha sonra *Huzur*'da Mümtaz-İhsan ilişkisinde de göreceğimiz bu “aydınlanma” vurgusu önemlidir. Rousseau'nun ideal eğitim sistemini anlattığı pedagojik romanı *Emile*'i, *Emile*'in etkisinde kalan Kant'ın “aydınlanma” vurgusunu ve Tanpınar'da çocuğun ufkunun çok defa hakiki hoca olduğunu hatırlayalım. Cemal de İhsan'ı “ufuk” sözcüğüyle birlikte düşünür (bu sözcük Pedagoji Kongresi konuşmasının son cümlesinde de geçmektedir): İhsan konuşurken Cemal'e bilmediği ufuklar göstermekte ve vadetmektedir. (SD: 53) Ancak İhsan-Cemal ilişkisi, Cemal'in babasının 1914'teki Anadolu tayininden Cemal'in 1920 yılının Eylül ayında Tıbbiye'ye girmek için İstanbul'a geri dönüşüne kadar sekteye uğrar.

Sahnenin Dışındakiler'in “Hadiseler” başlıklı ikinci bölümü, bu altı yılın ardından Cemal'in İstanbul'a dönüşüyle başlar. Bu, daha önce de belirttiğimiz gibi, dünyanın gömlek değiştireceği ve hadiselerin kaçınılmaz olduğu bir dönemdir. İşgal kuvvetlerinin her millettten askerleriyle dolan, başka renklerde bayrakların sallandığı, başka dillerle konuşulan, başka ellerin idare ettiği şehrin çehresi çok değişmiştir; bu arada arka planda yıkık dökük evler ve sokaklar, kocasız kadınlar, oğulsuz anneler, ıstıraplı çocuk yüzleri ve Müslüman halkın işgal askerlerinin zulmüne verdikleri tepkilerle tipik Mütareke Dönemi sahneleri romanın atmosferini oluşturur. Bütün memleket büyük bir ölüm kalım, olmak olmamak kavgasında çehresi değişen İstanbul'da fikirsel ve ahlaki bir iç harp yaşanmaktadır. Anadolu'da ise asıl oyun, yani Millî Mücadele sürmektedir, rejisörü de Mustafa Kemal Paşa'dır.

Tam da bu dönemde İstanbul'a gelen Cemal'in yaptığı ilk işlerden biri eskiden ailesiyle yaşadığı mahalleye gidip İhsanlara uğramak olur. Ve daha İhsanların evine gelir gelmez, bir gözlemci olarak girip bir çeşit acemi yardımcı olarak devam edecek şekilde, Cemal hadiselerin içine sürüklenir. İhsan askerden²⁸³ yeni dönmüştür ve ayağında hafif bir topallama vardır. (SD: 149) İstanbul'dan Millî

²⁸³ *Sahnenin Dışındakiler*'de İhsan Cemal'e askerden yeni döndüğünü söylerken annesi araya girip esaretten döndüğünü söyler. (SD: 149) *Huzur*'da ise İhsan'ın “Mısır'daki esirliğinden” yeni döndüğünü okuruz. (H: 37)

Mücadele'ye yardım eden yarı gizli teşkilatın başında Muhlis Bey'le beraber görev almaktadır. Cemal ise *Sahnenin Dışındakiler*'in, yani kendi hatıratının başında, ilkin gönüllü olarak Anadolu'ya geçmek istediğini, ama İstanbul'daki teşkilatı idare edenlerin sıhhatini bahane ederek buna engel olduğunu söyler. (SD: 17) Bunun yerine İhsan ve Muhlis hızlıca Cemal'e İstanbul'da yaşayacağı, Tıbbiye'ye gireceği, gazeteci olarak harçlığını çıkaracağı ve Kadıköy'de bir pansiyonda oturacağı bir hayat teminine yardım etmiş ve "Sen artık bizimle çalışacaksın" demişlerdir. (SD: 159) Tanpınar, Yahya Kemal'in bir gün "Etine kurşun giren bir adamla girmeyen adamın arasında bir fark var" dediğini aktarır.²⁸⁴ Hem İhsan hem Cemal, eli silah tutan kardeşleriyle birlikte savaşmak için asıl sahne olan Anadolu'ya gitmek yerine sahnenin dışından, İstanbul'dan Anadolu'ya destek olmaya çalışacaklardır. Böylece hadiselerin ortasında İhsan'ın Cemal'e "vazife duygusu"nu ve "mesuliyet şuuru"nu aşılama çalışacağı bir macera başlar.

Ancak İhsan'la Cemal'in içinde bulundukları durum karşısındaki tavır ve tutumları birbirinden farklıdır, bunu da özellikle Nâsır Paşa meselesindeki etik çatışma üzerinden görürüz. Cemal, İhsan'ın talimatıyla haftada üç gün yakında sadrazam olması beklenen Nâsır Paşa'nın konağına gidecek, ona güven telkin ederek hatıralarını kaleme almak için kâtiplik yapacaktır. (SD: 201) Nâsır Paşa o günün devlet ricalini yakından tanıyan, Mütareke'nin ilk yıllarında birçok pazarlıklara şahit olmuş, çarpışan çıkar ve ihtirasların kendisini bir hakem ve arabulucu olarak seçtiği bir devlet adamıdır. (SD: 206) İhsan "İstanbul'daki mekanizmayı sökmek", yani Damat Ferit Hükümeti'ni çökertmek ve bu arada Nâsır Paşa'nın üzerinde bir nüfuz temin edebilmek için tehlikeli bilgilerle dolu bu hatıratı yazdırmak ve ilgili belgeleri ele geçirmek ister. Cemal ise böyle, adeta ahlaksızlığa varacak bir şantaj düşüncesinin İhsan'dan çıktığına inanamaz, gerektiğinde zulme kadar gidecek emirler verebilmeyi, gizli kan davaları güden biri gibi davranmayı İhsan'a yakıştıramaz ve İhsan'ın, arkadaşı Muhlis'in etkisi altında olduğundan şüphelenir.

Erol Köroğlu, "*Huzur*"da aklıseline ya da bilgeliği temsil eden olumlu İhsan'ın bu romanda İstanbul'daki direnişin gayri resmi lideri, örgütleyicisi ve ruhu

²⁸⁴ Tanpınar, "Roman", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 460.

olarak” abartıldığını belirtir.²⁸⁵ Gerçekten de İhsan, Cemal’in şüphelendiği şekilde, Muhlis’in etkisi altında gibi görünür. Cemal, Tevfik Bey’den kendisine bu iki arkadaş hakkında bilgi vermesini rica ettiği zaman Tevfik Bey, İhsan ve Muhlis’in geçmişte birbirlerini sevmediklerini, ancak cephede dost olduklarını anlatır. Tevfik Bey’e göre, Muhlis, hareket ihtiyacının hayatına yön verdiği gözü pek bir gençtir; okulu bitirmeden gönüllü olarak askere gitmiş ve orada başarılar göstermiştir. Buna karşılık İhsan, “sağlam ve geniş adam”dır, “teşkilatın ruhu”dur. (SD: 189) Yani bu teşkilatta Muhlis hareketse İhsan ruhtur, düşüncedir.

Cemal İhsan’ın Muhlis’in etkisi altında kaldığından şüphelendiği gibi, bir de teşkilat kuran bu insanların aslında gerçekten bir şey yapıp yapmadığını da sorgular. Yoksa sadece birkaç kişi toplanmış, gizli cemiyet oyunu mu oynamaktadırlar? (SD: 195) Tıpkı *Huzur*’da Mümtaz’ın büyük manasında eylemin bir nevi “dünyayı ıslaha kalkmak”, “insanoğlunun huzuru ve saadetiyle oynamak”, “kendini aldatmak” olduğuna inanması gibi (H: 125) Cemal de eylemin bir işe yarayıp yaramadığından emin olamayacak, içine koşulduğu bu hayata samimiyetle bağlanamayacaktır.

Cemal’in Nâsır Paşa’nın konağına gittiği günün akşamı, yolda yürürlerken İhsan, sanki kendisi ve teşkilat hakkındaki şüphelerini sezmiş gibi, Cemal’e şöyle söyler:

“Bu işler benim işim değil pek! **Ben düşünce adamı olmak isterim.** Muhlis hoşlanıyor. Neticesini de kabul ediyor. Halbuki ben kendimi hep **mesuliyet altında** buluyor ve itham ediyorum. Dün Beykoz’da içlerinde zabıt, denizci, her sınıf halktan insan bulunmak şartıyla yirmi yedi kişi tevkif edildi. Şu dakikada yirmi yedi insan gibi hapisteyim. **Asker olmak, elinde silahı döğüşmek ne kadar rahat bunun yanında...**” (SD: 236, abç)

İhsan’a göre savaşı bir asker olmak daha rahattır, çünkü orada talimatlarla işleyen bir emir-komuta zinciri vardır; insan yaptıklarının kararını kendisi vermez,

²⁸⁵ Koroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü”, *Bilig*, s. 114.

yalnızca verilen emirleri uygular. Bu da sorumluluğun paylaşılması, hiyerarşinin aşağısına inildikçe yükün bölüşülmesidir; Hannah Arendt'in ifadesiyle "kolektif sorumluluk"tur. İstanbul'da bir teşkilatın başında olmak ise bütün kararları doğrudan kendisi almak, en büyük sorumluluğun ve yükün taşıyıcısı olmaktır. Üstelik İhsan'ın aldığı sorumluluk, soyut bir değer uğruna yükümlülüklerine başkaldırma anlamında "görev-ötesi sorumluluk" alanına da girer, çünkü İhsan kurtuluş idealiyle Anadolu'ya yardım edebilmek için İstanbul'daki resmî hükümetin aleyhine işleyen gizli bir teşkilatın kuruluşunda yer alarak yurttaşlık yükümlülüklerini çiğnemektedir. Seçtiği değerler için yükümlülüğünü reddetme riskini alan kişi ayrıca Agnes Heller'in ifadesiyle "şansını kullanan"dır; çünkü bu kişinin eyleminin değerlendirilmesi ancak olayların sonuçlandığı bir gelecekte, sonuca göre iyi ya da kötü olarak tespit edilebilecektir. İhsan bu bakımdan, sonucu belirsiz eylemi adına, şansını kullanmaktadır. Tam da bu yüzden Cemal, şansını kullanan İhsan'ı "çok tehlikeli bir silahla oynayan bir çocuğa" benzetir. (SD: 239)

İhsan karar alıcı olmanın getirdiği yüke ve bireysel sorumluluğun büyüklüğüne rağmen eyleminden vazgeçmeyecektir, çünkü İstanbul'da Anadolu'dakinden daha büyük bir iş görebilmek gibi neredeyse delice ve cüretkâr bir umudu vardır, burada bir mekanizmayı kökünden sökeceğini ummaktadır. Yani İngilizlerin desteğiyle resmen Millî Mücadele'ye karşı savaş açan, Şeyhülislam'a Kuvayı Milliye hareketine katılan hainlerin öldürülmelerinin caiz olduğu fetvasını verdiren ve Kuvayı Milliye'ye karşı Kuvayı İnzibatiye ordusunu kurduran Damat Ferit hükümetini çökertmeyi deneyecektir. İhsan mekanizmanın kökünden yıkılması gerektiğine inandığı için İstanbul'da kalmıştır. Başka bir deyişle İhsan, şansını kullanarak hem "görev-ötesi sorumluluk", hem "muazzam sorumluluk", hem de "dünya-tarihsel sorumluluk" almaktadır.²⁸⁶

²⁸⁶ Bir önceki bölümde açıkladığımız gibi, Agnes Heller'a göre insanın soyut bir değer ya da bir ilkenin bakış açısıyla yükümlülüklerine başkaldırdığı durumlar vardır, bu durumda alınan sorumluluğa "görev-ötesi sorumluluk" denir. Örneğin Nazizm döneminde Yahudilere yardım etmek amacıyla sahte belgeler düzenleyen ve görevlerine ilişkin kuralları çiğneyen resmî görevliler tam da bu duruma örnektir. Bu eylem aynı zamanda toplumsal hayatın bozuk cephesi için bir ahlaki ilerlemenin başlangıcı ve dünyaya yeni bir iyilik getiren muazzam bir eylem olduğu için de "muazzam

İhsan ile Cemal'in etik açıdan karşı karşıya geldiği nokta sorumluluk temellidir. Cemal İhsan'a Nâsır Paşa'ya neredeyse şantaj yapmak üzere olduklarını ve bu eylemin Nâsır Paşa'nın yıkımına bile sebep olabileceğini söylediğinde İhsan hayatıyla ödemek pahasına bile bu riski alabileceğini ifade eder. Nâsır Paşa'nın hayatını büyük bir riske attığının da farkındadır, ancak davranışını ahlaksızca bulmaz; çünkü o meselenin “olmak-olmamak meselesi” haline geldiği bu bozuk düzende bu eylemi gerçekleştirmek için ne kendi hayatını ne Cemal'in hayatını esirgemektedir. İhsan'a göre kendi hayatlarını esirgeyecek olursa eylemi o zaman etik değerini yitirecektir. Ayrıca İhsan belki çevresindeki herkesi tehlikeye ve riske atacaktır, ama bunu yapmanın Anadolu'da dövüşenlere karşı bir vazife olduğuna inanır ve Cemal'e “Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur” der. (SD: 239) Cemal ise “Nâsır Paşa'nın başına gelecek her şeyde kendisinin de payına bir mesuliyet düşeceğini” hissederek vicdan azabı çeker. (SD: 283) Burada Cemal'in savunduğu bireysel sorumlulukla İhsan'ın savunduğu toplumsal sorumluluğun çatıştığı bir durum vardır. İhsan da bu çatışmaya “İnsan tabii hallerde ferde karşı mesuldür, fakat şimdi oyun bütün millet için oynanıyor” diyerek karşılık vermiş ve toplumsal mesuliyeti bireysel mesuliyetin önüne koymuştur. (SD: 239)

Daha önce de söylediğimiz gibi çocuksu erkek eyleme geçemez, kımıltısız kalır; ama çocuksu erkeğin rol modeli ve yol göstericisi olan İhsan, bir aksiyon adamı olmamasına, kendisini “düşünce adamı” olarak tanımlamasına rağmen, toplumun birliği ve kurtuluşun sağlanması adına, yani ideali uğruna eyleme geçer. Bunun bir “hülya” olabileceğinin ve herkesi tehlikeye attığının farkında olsa da (SD: 239) cesaretle karar alarak mevcut koşullarda yapabildiğinin en iyisini yapmaktadır. Kant'ta yetişkinliğin cesaretle, kendi aklının emirleri doğrultusunda karar almak ve alınan kararın getirdiği sorumlulukları yüklenmek anlamına geldiğini belirtmiştik. İhsan'ın da içinde sanki mutlak bir sorumluluk duygusu vardır, o kendi nesline özgü

sorumluluk” alanına girer. Kolektif suçların ortasında ayaklar altına alınmış İyi'yi hayatta tutma sorumluluğu, dünya için üstlenilmiş bir sorumluluk biçimi olarak “dünya-tarihsel sorumluluk” olarak adlandırılır. Bkz. Heller, **Bir Ahlak Kuramı**, s. 100-103.

bir vazife şuuru ve “mücadele mistiği”yle²⁸⁷ doğmuştur. Kararsızlıklar ve tereddütler içindeki çocuksu erkeğe de daima bu sorumluluğu işaret edecektir.

Cemal romanda sorumluluk ve eylem ilişkisi bakımından şöyle bir deneyim yaşar: Cemal, İstanbul’a geldiği ilk günlerde Boğaz vapuruna binerken işgal kuvvetlerinin zabitleri tarafından hırpalanan bir bahriyeliyi ve elindeki şemsiyesinin topuzunu bahriyeliyi döven zabitin yüzüne indiren mor çarşafı yaşlı kadını görmüştü. Eli kolu bağlı bekleyen halk, yaşlı kadının hareketinden sonra galeyana gelmiş ve hem bahriyeliyi hem yaşlı kadını kaçırmıştı. Bu olayla çok sarsılan Cemal böylece yaşlı kadınla kendini kıyaslamış, daha önce bilmediği bir zaafını fark ederek “ani bir aksülamel” gösteremediği için kendinden rahatsızlık duymuş ve “vaktinde karşılanabilirse birçok şeyler önlenebilir” diye düşünmüştü. (SD: 163) Böylece Cemal, İhsan’la konuştukları günün ertesi sabahında kımıltısızlığı yüzünden kendinden duyduğu rahatsızlığı bir tarafa bırakacak ve bambaşka biri olarak uyandığını söyleyecektir. İlk işi gazetelere bakmak olur ve İhsan’ın yeni talimatı doğrultusunda harekete geçer. (SD: 240) Başka bir deyişle, çocuksu erkek yol göstericinin işaret ettiği aydınlık ufka, sorumluluk taşımanın getireceği vicdani rahatlığa ve yetişkince eyleme doğru ilerlemeye karar vermiştir artık. Evet, Danimarka Krallığı’nda çürümüş bir taraf vardır ve düzeltilmesi de mesuliyetlerini idrak eden her bir bireye kalmıştır. Bu arada kısa zamanda ülke içinde Millî Mücadele benimsenmiş, “idealin ve ahlakın emirlerini kendinde hazır bulmayanlar” (SD: 255) dışında tüm halk tarafını seçmiş ve mücadele kahramanlarının isimleri gazete sütunlarında açıkça geçmeye başlamıştır. Yine de teşkilatın talimatlarını yerine getirdiği, Nâsır Paşa’nın evine gidip geldiği ve gazetede çalıştığı bu doludizgin süreçte Cemal’in içsel kararlılığı devamlı olamayacaktır; çünkü Cemal bir Hamlet’tir, Tanpınar’ın tipik çocuksu erkeğidir; daimi tereddütler, arada kalışlar, geliş gidişler içindedir.

Aslında birbirine çok ince bağlarla bağlanmış iki ayrı hayatı yaşamaktadır Cemal; mühim, ciddi ve yetişkinlere ait meseleler ile geçici, süfli, çocukça ihtiraslar arasında mekik dokunan iki ayrı hayat. İhsan, Muhlis, Tevfik Bey ve teşkilatın temsil

²⁸⁷ Tanpınar, “Profesörlerimiz Konuşuyor: Tanzimat Edebiyatı Profesörü Şair Ahmet Hamdi”, YG, s. 374.

etiği “toplumsal” değerlere karşılık, Sabiha ve en başta Muhtar olmak üzere, Yuneşka, Mihailof, Süleyman Bey, Hasan Bey gibilerin temsil ettiği “bireysel” tutkular. Sanki iki tür insan vardır romanda: “Mücadele mistiği”nin yönlendirdiği, vazife şuuruyla yaşayan insanlar ile “kendi hodbinliklerinde mumyalanmış insanlar.” (SD: 220) İhsan ve arkadaşlarının modelliği ve yol göstericiliği Cemal’deki bireyselci eğilimi dönüştürmeye, onda bir “mücadele mistiği” yaratmaya, vazife duygusunu uyandırmaya yetecek midir? Yoksa bir çeşit takıntı haline getirdiği Sabiha’nın peşinde ferdi saadeti için çırpınacak mıdır? Kimdir aslında Cemal? Kim olmak istiyordur? Nitekim *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’in en ünlü monologlarından biri şöyledir:

“Muhafazakâr zihniyeti ne kadar iyi anlarım. Onun bir yüzü çok yırtıcı bir didişme ise, öbür yüzü ipin ucunu bir an bıraksanız sizi nerelere götüreceği belli olmayan şüphedir. **Bu şüpheyi dünyanızı değiştirmekteki cesaretsizlik, o güvensizlik besler.** Meğerki ufuksuzluk olmasın.” (SD: 75, abç)

Cemal’in kendi tutukluğu, kımıltısızlığı ile arasında empati kurmakta hiç de zorlanmadığı “muhafazakâr zihniyet”, verili değerlerin koruyuculuğunu, değişim karşısındaki temkini öne çıkarır; olumsuz anlamını ise değişimden korkmakta, durduğu yerde katılaşmakta, giderek köhneleşmekte bulur. Cemal’in “dünyanızı değiştirmekteki cesaretsizlik” sözü önemlidir. Kant büyümenin ve yetişkin olmanın bir bilgisizlik meselesi olmaktan ziyade özellikle cesaretle ilgili olduğunu söylemişti. Çünkü Kant’a göre, insan hiç sorgulamadığı verili değerlerin koruyuculuğunu yapmak yerine kendi aklını kullanma cesaretini göstermeli, kendi akli doğrultusunda yargıda bulunmalı, kendi eylemlerini seçmeli ve eylemlerinin sorumluluğunu taşımalıydı. Dolayısıyla insanın kendi dünyasını değiştirmek bağlamındaki tutuculuğu, bir bakıma da büyümekten korkması demektir.

Tanpınar’ın büyümeye direnen çocuksu erkeklerinden Cemal de bu bireyselci ve toplumsalcı iki yan arasında mekik dokurken aç, yorgun ve uykusuz düştüğü, kırılganlık ve hassasiyet düzeyinin yoğunlaştığı bazı kritik zamanlarda kimlik ve

değerler bunalımına bağlı bir yabancılaşma krizi/atağı yaşar. Bir taraftan İhsan gerekirse zulme kadar gidebilecek emirler veren sırlı bir küp gibi görünürken, diğer taraftan Muhtar aşağılık kötülüklerine devam etmekte ve dalga dalga kötülük ruhunu yaymakta, üstüne üstlük Cemal Sabiha'ya âşık olmasına rağmen üzerinde “eğlence kadını hüviyetinin bütün silahlarını” kullanan Yuneşka'yla geçirdiği vakitlerin derin tiksintisini duymaktadır. Fakat bir tarafta da savaş vardır, halk vardır, Alaiyeli Ahmet vardır. Özetle Cemal büyük bir değerler bunalımı yaşamaktadır. Gündelik yaşamının ortasında yaşanan bu hal için, “Bu yabancılık içimdeki çöküntüden geliyordu” diyecektir. (SD: 234) Deniz tutması ya da baş dönmesine benzer bu his, insanın varlıktan ayrılması ve varlığın ortasında her şeyden ayrı ve yabancı bir şey gibi yüzmesine benzer. Cemal'in yaşadığı bu yabancılaşma, çarpıcı bir deyişle, birdenbire “terkibin dışına fırlamak”tır. (SD: 234) Akşam saatlerinde bu marazi hal azacak, Cemal'e her şey gülünç, budalaca ve iğrenç gelmeye başlayacaktır. Hissettiklerini “delice bir intihar arzusuna kapılmak” ve “kendini bu kül rengi boşluktan fırlatmak” arzusuyla tanımlar Cemal. (SD: 268) Ve “boşluk”, “intihar” sözcükleri bize hemen kötü çocuğun değerleri değersizleştirmesini ve anlamları yıkmasını anımsatacaktır. Ertesi gün Muhtar'ın randevu evinde Sabiha'nın babası Süleyman Bey'in sefahat içinde, düşmüş halini gördükten sonra Cemal'in yabancılaşma krizi, temel semptomu olan baş dönmesi eşliğinde nüksedecek, bu kez her şeyi “zalim ve mütearrız yokluğun aynasında” görecektir. (SD: 286) Burada şöyle düşüncelere kapılacaktır Cemal:

“Belki de ahlak yoktu, iyilik yoktu, vazife yoktu. Hiçbir şey yoktu. Sadece bazı şeylere kabiliyetsizlik, bazı şeyleri kendisine nehyetmek [yasaklamak] vardı. İnsiyaklarından korkmak ve kaçmak vardı. Belki de sadece **terbiye ve korku** vardı.” (SD: 287, abç)

Cemal'in yüzünü bireysel tutkularından toplumsal değerlere döndüren Alaiyeli Ahmet olacaktır. Romanda doğrudan halkı temsil eden Alaiyeli Ahmet, hemen her cephesinde savaştığı harp esnasında kötü yola düşen karısını öldürmüş bir idam mahkûmudur. O başına gelenlerle, türküleriyle, adanışıyla, mücadelesiyle, aldığı

yaralarla, isyanıyla, cinayetiyle, teslim oluşuyla, idamıyla ve tüm felaketine rağmen hayatı olumlayışıyla kanlı canlı, gerçekten yaşayan biridir; halktır, “Ben ölürsem benden daha genci var” türküsündeki gibi, başka nesillerde, başka bedenlerde hep var olmaya devam eder. Alaiyeli Ahmet, nazende tıflara, yol göstericilere, kötü çocuklara, İstanbul’dakilere, sahnenin dışındakilere hiç benzemez. Kıpırtı, hareket, eylem onun yaşayışına içkindir. Hayata gülerek bakmaktadır o; böylece bireysel vehimlerde kaybolanların gerçek değerleri görmek için bakabileceği bir kerteriz olur. Halkın temsilcisi Alaiyeli Ahmet, “hayata, bazan güreşmeyi gözüne kestirdiği bir dev, bazan başında beklediği bir hasta gibi” bakmaktadır; “çünkü bakmaktan bakmaya, kaçmaktan kaçmaya fark vardır.” (SD: 288) Cemal ve çevresindekiler ise hayata bakanlardan değil hayattan kaçanlardandır.

Alaiyeli Ahmet tipi romandaki toplumsal mesuliyet sorgusuna ve halk-aydın, eylem-eylemsizlik, sahnenin içi-dışı tartışmalarına bireysel sorumluluğa ilişkin bir yön de katacaktır. Bir karşılaştırma imkânı verir: Tüm iyi niyetiyle durmadan herkese kuru kuru mesuliyet dağıtmasına rağmen İhsan bile Sabiha’dan da mesul olduğunu göremez. Cemal bunu hisseder, “Hepimiz bilerek bilmeyerek onu [Sabiha’yı] Muhtar’a doğru itmiştik. Fakat ben o zaman çocuktum...” diye düşünür. (SD: 232) Sonra da İhsan için “Mesuliyetten bahsediyor... Acaba Sabiha’ya karşı mesul değil mi?” (SD: 238) diye içinden geçirir. Alaiyeli Ahmet kendi töresince kötü yola düşen ve bu halde artık yaşamayacağını bildiği karısını öldürmüştür, çünkü karısı onunla yeniden karşılaştıkları zaman “ne bu ayıpla yaşayabilirim, ne seninle, ne de sensiz” (SD: 221) diyerek kendisini öldürmesi için yalvarmıştır. Yani Ahmet “bir şey” yapmıştır, kendi hayatı ve karısının hayatı pahasına çok sevdiği karısı için trajediyi sonlandırmıştır. Buna karşılık “Mehlika’ya âşık yedi genç”, yani Sabiha’nın çevresindeki bütün âşıklardan bir tanesi bile Sabiha için bir şey yapmaz.

Tanpınar’da ne zaman böyle, Alaiyeli Ahmet gibi halkı temsil eden bir figür görürsek hemen arkasından aydının bunalımını da görürüz. Çünkü Tanpınar’da daima aydının kafasında duran halkın bazen gerçekten de ortaya çıkması ve aydınlara kendilerini sorgulatması, onları kendi kafalarında, kendi büyükleşmelerinde, kendi vehimlerinde yakalayıp bir hizaya getirmesi gerekir. *Huzur*’da Boyacıköy’deki

kahveci çırağının, Mmtaz'ın kendi kafasında savaşa gönderdiği hamalın fonksiyonu da budur.

Tanpınar'ın aydınları örneğin bir *Yaban*'ın Ahmet Celal'i kadar üstenci olmasalar da kültürel ve entelektüel değerler açısından sekincidirler. Tanpınar aydının değerleriyle halkın değerlerini karşı karşıya koymaz; aydın halkı bir düşünüş kurmakla zaten mükelleftir, ancak yine de bir toplum mühendisi gibi davranmak, toplumun sosyokültürel seviyesini ve refahını yükseltecek yollar aramak onun verili ödevidir. Aydın zihninde bekleyen halk ise zaman zaman gerçekten ortaya çıkmalı ve aydını bu biraz rafine, biraz soyut dünyasında yakalayıp ona gerçekleri hatırlatmalı, yükümlülüklerini yerine getirip getirmediğini kendisine sınatmalıdır.

Danimarka Krallığı'nda rrmş bir taraf olsa da Hamlet-Cemal, Alaiyeli Ahmet'in gözlerini düşünecek ve “hayatta rrmeyen bir taraf var”, diye kendini ikna edecektir. (SD: 288) Yine de *Sahnenin Dışındakiler* eksik metin olarak çemberleri kapamayan, bir karara bağlanmayan belirsiz bir sonla biter. Olmak-olmamak davasının işlendiği roman boyunca ya Cemal'in “içindeki içtimai insan uyanacak” (SD: 337), ya Cemal kendi bireysel endişelerine gömülecek; bu ikilik durmadan tekrarlanacaktır. Vicdan azabı, Cemal'e kendini l, diri, etrafını saran milyonlarca gözün hapsinde gibi hissettirecektir. Sahnedeiler, yani Anadolu'da dövüşenler ve Alaiyeli Ahmet hayata aynı gözlerle bakmaktadırlar; çünkü tıpkı Alaiyeli Ahmet gibi “İnsan ancak hayatla dvştğ zaman ona başka türlü bakabilir.” (SD: 290) Ancak Cemal'in dövüşmesi, Anadolu'ya gitmesi, hayata böyle bakması için ilk önce “kendine herkesi tercih etmesi” lazımdır (SD: 291), yani toplumsal anlamda sorumluluk alması gerekmektedir. Düşünceleri zikzaklar çizer: “Biliyorum ki gidemeyeceğim” diye düşünür, “ama bir gün kafamın içindeki mesafelere susamış atlara atlayacağım” diye umar (SD: 291) ve yavaş yavaş her şeyi yine çok ince bir perdenin arkasından görmeye başlar; başka bir deyişle yeni bir yabancılaşma krizi yaklaştığını haber vermektedir. Yabancılaşma krizi, savunma mekanizmasının çocuksu erkeği uyarışdır. Cemal meselenin özünü bilir, savunulması gereken değerleri savunur, söylemesi gereken sözleri söyler; ama yapması gerekenleri yapmaya gelince yabancılaşır, hamlesi başlamadan söner.

Böylece roman birey ile toplum arasında bir uzlaşma vaat etmeden, çocuksu erkek yetişkinleşmeden ve sorumluluğu yüklenemeden sona erer.

Sanki Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler*'le ilk gençliğine rastlayan, kişiliğine masalını ve mistiğini veren Mütareke Dönemi üzerine bir roman kaleme almak ve bu sırada önceki romanlarında yer alan karakterlerin tamamlanmamışlıklarını gidermek istemiş gibidir, çünkü karakterleri daima Tanpınar'a musallat olurlar.²⁸⁸ Fakat *Huzur*'daki ilişkisel şemayı, *Huzur*'dan daha yetkin olmayan bir biçimde tekrarlamaktan öteye gidemeden belki hevesini yitirmiş, belki de yaşadığı edebî ve estetik kriz, yazardan “behemehâl” yeni bir çözüm talep etmiştir. Bu yüzden Erol Köroğlu *Sahnenin Dışındakiler* için “kendinden önce gelen *Mahur Beste* ve *Huzur*’la birlikte oluşturduğu nehir romandaki arayışın umarsızca çöktüğü ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki absürde yol hazırlayan romandır” diyecektir.²⁸⁹ Ancak biz *Enstitü*’ye geçmeden önce *Huzur*’daki çocuksu erkek-yol gösterici ilişkisine bakacağız.

²⁸⁸ “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”ta ve röportajlarında sık sık değindiği gibi, yarattığı karakterler daima Tanpınar’ı yakalar ve ona musallat olurlar; Tanpınar onlardan kurtulmak için yazmak, yine yazmak durumunda kalır. Örneğin Behçet Bey yazarına “Beni yarım bırakacaksınız diye korkuyorum” demiştir, yazar da “Hayır, yarım kalmayacaksınız” diye söz verir. (MB: 160) *Huzur* yazılıp bittikten sonra Mümtaz, yeniden doğmak için Tanpınar’ı zorlar. (HAB: 475) Suat mektubuyla kendi hikâyesini kendisi anlatmak ister. (HAB: 471) Tanpınar şehir saatlerinin birbirini tutmaması yüzünden vapuru kaçırdığı bir gün iskeledeki saatin altında karşılaştığını kurduğu Hayri İrdal’dan kurtulmak için *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne başladığını ve hatta bütün eserlerinin de böyle olageldiğini, hatta bu yüzden eserlerinin çoğunlukla birileri tarafından anlatıldığını söyler. (HAB: 486)

²⁸⁹ Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü”, *Bilig*, s. 116.

3.2.3. *Huzur*'da Mümtaz-İhsan İlişkisi ile Bu İlişkideki Suat Etkeni

Bu tez çalışmasının ilk bölümünde şöyle söylemiştik: Tanpınar yalnızca politik ve kültürel meseleleri münakaşa eden, “Doğu-Batı ikiliği”ne sıkıştırılabilecek bir yazar olmadığı gibi, sadece estetik arayışıyla öne çıkan bir yazar da değildir. Tanpınar’ın apaçık şekilde uğraştığı etik meseleleri vardır ve bu meselelerin en derinlemesine işlendiği romanı da *Huzur*’dur. Seval Şahin de bu konuda benzer bir düşüncededir:

“Unutulmamalıdır ki *Huzur*, bir varlık probleminin, İkinci Dünya Savaşı’nın arifesindeki aydınların psikolojilerinin romanıdır: Varlığın ve var olmanın mesuliyeti. *Huzur*, bu temel eksen etrafında döner, her şey, bu buradan dışarıya ya da içeriye doğru açılır.”²⁹⁰

Saint-Exupéry’nin İhsan’ın sesine çok yakışan “Hiç kimse hem sorumlu, hem de umutsuz olamaz”²⁹¹ ifadesi, bizce *Huzur* romanının etik özünü verir. Bu ifadenin aksi, “huzursuzluk” olur, tıpkı *Huzur*’un bir huzursuzluk romanı oluşu²⁹² gibi. Sorumluluğu reddeden ve umuda kapıları kapayanın, yani Suat’ın itici gücü olduğu ve etrafına yaydığı zehirli huzursuzluk... Tanpınar hem İhsan’ı hem Suat’ı aynı metne koyar; yani hem umutlu sorumluyu, hem de umutsuz sorumsuzu. Sonra da ikisini Mümtaz üzerinden konuşturur, başka bir deyişle çarpıştırır. Bu bakımdan Mümtaz boşuna çıldırmaz; Exupéry’nin olamaz dediği şey, yani umutsuz sorumlu

²⁹⁰ Seval Şahin, **Talih, Tesadüf ve İrade: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romancılığı Üzerine Düşünceler**, Ed. Barış Özkul, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 74.

²⁹¹ Saint-Exupéry, **Savaş Pilotu**, Çev. Bertan Onaran, Ankara, Bilgi Yayınları, 1971, s. 160.

²⁹² Kendisiyle yapılan bir röportajda sorulan romana niçin “Huzur” adını verdiği sorusuna Tanpınar şöyle karşılık verir: “Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisi ile barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi gibi o kadar kuvvetle Allah’ı hissetmiyoruz. Hülasa huzursuzuz, onun için...” Bkz. Tanpınar, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, **HAB**, s. 474.

oluverir; İhsan'dan sorumluluğu, Suat'tan umutsuzluğu alır. “Modernin huzursuzluğu” ve *Huzur* romanının etik özü böylece kurulmuştur bile:

“Bence bugünün asıl büyük hususiliği, insan meselelerini yeniden ele alışıdır. Değerler üzerindeki bu yeni baştan durma, bu huzursuzluk, asıl moderni yapar.”²⁹³

3.2.3.1 Bir Bildungsroman Olarak Huzur

Etik açıdan büyüme-büyümeme, sorumluluk almak-almamak ve bir geçiş aşaması huzursuzluğunu işleyen bu roman bir Bildungsroman olarak cisimleştiğinden, ilk olarak “oluşum romanı” ya da “yetişme romanı” olarak Türkçeye çevrilen bu edebî türden söz edeceğiz. Kökenini 18. yüzyıl Alman edebiyatından alan Bildungsroman’da başkarakterin çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecindeki ahlaki, ruhsal ve duygusal gelişimine odaklanılır. Çevresini alan farklı değerlere ve ahlaki tutumlara sahip karakterlerle, büyük hayalleri ve yaşamın iniş çıkışları arasında kendi kişiliğini kurmaya çalışan genç ve hassas başkarakter, çoğunlukla toplumsal değerlerle çatışır ve bu çatışmayı, reddettiği toplumsal değerleri kabul edecek ahlaki ve psikolojik olgunluğa ulaşarak aşar.²⁹⁴ Dolayısıyla bir oluşum romanının sonunda beklenen verim, romanın sonunun olumlu veya olumsuz bir tonla bittiğine bakılmadan, genç ve hassas başkarakterin yaşadığı zorluklara rağmen aşama aşama olgunlaşmasıdır. Meltem Gürle, bu bakımdan Franko Moretti’ye göre, Bildungsroman’ın en temelinde yatan şeyin “normallik düşüncesi” olduğunu aktarır. Başka bir deyişle, türün en önemli özelliklerinden biri romancının yarattığı gencin belirli bir toplumun “norm”larına uyabilmesi için nasıl terbiye edildiği ve orta yola getirildiğiyle ‘normallik’ sözcüğünü birinin yontulmamış köşelerini kaybetmesi ve sıradan, ortalama biri haline gelmesi olarak da okumak mümkündür. Ancak Gürle’ye göre romancının yarattığı genç, toplumsal kurallara korku içinde uyan “itaatkâr bir tabî” de değildir, bilakis bu kuralları

²⁹³ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar’la Bir Konuşma”, YG, s. 336.

²⁹⁴ Bildungsroman” maddesi için bkz: J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th ed., London, Penguin Books, 1999, s. 81.

içselleştiren ve toplumsal düzeni kendisine de ait bir şey olarak algılamaya başlayan özgür bir bireydir.²⁹⁵ Dolayısıyla bireysellik ve toplumsallaşma arasındaki genç, yaşadığı olgunlaşma süreci sırasında kendisinin yalnızca bir “ben” değil aynı zamanda bir “biz” olduğunu; yani kolektif varlığın bir parçası olduğunu da bilinç düzeyinde kavramaya başlar.²⁹⁶

Klasik Bildungsroman’da karşımıza çıkan bu manzaraya karşılık Gürle, *Huzur*’un Mümtaz’ından *Tutunamayanlar*’daki Turgut ile Selim’e ve *Masumiyet Müzesi*’ndeki Kemal’e, yerli Bildungsroman kahramanlarının büyüme ve olgunlaşma bakımından farklı bir yol izlediğini, bu durumun da Türkiye’nin pozitivizm ve sekülerizme dayalı modernleşme projeleriyle koşut olarak ilerlediğini belirtir. Modern Cumhuriyet’te rejime sadakat esastır ve gençlerden rejimin ideallerini içselleştirmeleri, modern bir yaşam sürmeleri ve ülkeyi “muasır medeniyetler seviyesi”ne çıkarma düşüncesinin bir parçası olmaları beklenir. Ancak Gürle’ye göre bu süreçte kamusal alanı kontrol altına alan devlet, sekülarist ve pozitivist ideolojiyle, “ruhaniyeti” tamamen dışlamış, bireyi kendi otonomisini kurabileceği bir kamusal özgürlük alanından yoksun bırakmıştır. “Devlet baba”nın tahakkümü altındaki bireyler bu bakımdan ergenlik semptomları gösterirler: Depresyon, öfke ve inkâr.²⁹⁷ Gürle, gelenek-modernlik ya da Doğu-Batı gibi ikilikler arasında “normal” tanımı iyice muğlaklaşan²⁹⁸ yerli Bildungsroman’ı şöyle çözümler:

“Türk oluşum hikâyesi neredeyse hiçbir zaman birey ve toplum arasında uzlaşma vaat eden bir dönüşümle kapanmaz. Başkarakter genellikle saf bir öznellik olarak kalır, çünkü esasen kendini ‘normallik’e yerleştiremez ya da kendisine doğru evrileceği bir *telos*, bir amaç bulamaz ve bu yüzden kendi öznelliğini aşamaz.”²⁹⁹

²⁹⁵ F. Meltem Gürle, “Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as Beautiful Soul”, *Journal of Modern Literature*, V. VI, No: 4, 2013, s. 96.

²⁹⁶ Gürle, a.y., s. 97.

²⁹⁷ Gürle, a.y., s. 98.

²⁹⁸ Julian Rentzsch, “Oluşum Romanı Olarak Huzur”, *Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ed. İbrahim Şahin vd., İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yayınları, 2018, s. 322.

²⁹⁹ Gürle, a.g.y., s. 98.

Bu bağlamda Julian Rentzch de klasik anlayışa göre Bildungsroman özellikleri gösteren *Huzur*'un başında Mümtaz'ın “Garp ve Şark'ın kültür ve tarih mirası, birey ve toplum, mutluluk ve azap gibi zıtlar arasında tereddüt et[tiğini]; bir başka deyişle hangisine gitmesi gerektiğini bilmediği için iki saman yığını arasında açlıktan geberen ‘Buridan’ın merkebi’ne benze[diğini]” belirtir.

Meltem Gürle'ye göre, tam da bu bakımdan yerli Bildungsroman kahramanı Batılı muadilleri gibi bir eylem adamı değil, uyuşuk ve melankoliktir. Bu kahramanın “oluşum”u bireyin toplumun bir parçası olması şeklinde değil, bir zamanlar ait olduğu geleneğe yeniden bağlanmaya çalışmak ve gelenekle bütünleşik gördüğü metafizikte ya da ruhaniyette kendine bir zemin talep etmek şeklindedir. Bu yüzden yerli kahraman, kamusal ve özel alanlar arası ayrımın bu denli keskin olmadığı zamanlara özlem duyar ve o zamanların birdenbire ve trajik şekilde koparıldığı estetiğine gönderme yaparak kendini tanımlamayı umar. Yerli Bildungsroman bir çeşit “dolaysız anlam” arayışıdır ve romanlarda çoğunlukla modernliğin kurulumu sırasında dışlanan Osmanlı kültüründe ve İslami toplumsal pratiklerde ruhaniyet arayan karakterlerle karşılaşırız.³⁰⁰ Örneğin, *Huzur*'da ölmek üzere olan eski musiki geleneğine tutkun Mümtaz için, büyük dedesi Tefik Bey doğrudan bu müziğin yapımcılarından olan Nuran'ın temsil ettiği her şey, sözü edilen bu ruhaniyete açılır.

3.2.3.2 *Huzur*'un Yol Göstericisi İhsan

Huzur'un yol göstericisi, rol modeli ve hocası İhsan'la romanda ilk karşılaşmamız, Mümtaz'ın anne ve babasının ölümünün ardından İstanbul'a kendisinden 23 yaş büyük (H: 37) amcasının oğlu İhsan'la yaşamaya gönderilişini anlatmasıyla başlar. Mümtaz İhsan'ı tanıdığı anda İhsan Mısır'daki esirliğinden yeni dönmüş, ertesi yıl Macide'yle evlenecek olan, Mektebi Sultani'de tarih dersleri veren bir öğretmendir. Geçmişte, Millî Mücadele için İstanbul'daki yarı gizli teşkilatta çalıştığı yıllarda yaveri olduğu Nâsır Paşa'nın ölümü İhsan'a yüklenmiş, kaçması mümkün olduğu halde İhsan üzerindeki töhmetle kaçmayı reddetmiş, sonra Nâsır

³⁰⁰ Gürle, a.y., s. 98-99.

Paşa'nın kendisine yazdığı bir mektubun ortaya çıkması sayesinde idamdan kurtulmuş ve aklanmıştır. (H: 108)

İhsan bu romanda *Sahnenin Dışındakiler*'de kendini kurmaya, fikirlerini tanzim etmeye çalışan genç delikanlı değil, orta yaşlı, olgun bir aile babası olarak karşımızdadır. Dönem de Mütareke dönemi değil, geliş gidişlerle İkinci Dünya Savaşı'nın arifesidir. *Sahnenin Dışındakiler*'deki gibi ulusal, yerel bir varoluş mücadelesinden ziyade *Huzur*'da evrensel boyutta, insanlığa dair meseleler sorgulanır ve yerel, evrenselin ışığında ele alınır. Çünkü Tanpınar'ın deyişiyle “biz”, “kafilenin en sonunda bile olsak”, artık kafilenin bir parçası olduğumuzu ispatlamış bir milletizdir. (H: 250)

“Yapıcı olmaya mecbur neslin üyesi” (H: 256) İhsan, *Huzur*'da saadeti taş taş örmüş bir adamdır artık. Vicdanı rahatsız biri değildir o; kendini yaşamın sorumluluğunu üstüne almış biri olarak kurduğunu ve daima bu sorumluluğun bilinciyle hareket ettiğini hem düşünceleriyle hem de eylemleriyle ortaya koymuştur zaten. İhsan hayata inanır. Gençliğinde yedi sene ve en parlak devrinde Kartiye-Laten'de, her milletten yaşlılarıyla eğitim almış, ancak “mektepten memlekete” formülü uyarınca geri dönmüş ve kendi ülkesinde öğretmenliğe başlamış, “mektebe ve hocaya düşen yapıcılık işi”nin³⁰¹ bilincinde bir “Türk Promethe”dir. Ölçü hissini Batı'dan almış, ama döndükten sonra kendi kültürünü daha iyi tanımaya çalışmış, örneğin eski musiki dinlemeye başlamış, eski şiiri okumuş, Türk Ocağı'na devam etmiştir. Bu sırada ölüm kalım savaşındaki ülkesi uğruna hem kendisinin hem de etrafındakilerin hayatını tehlikeye ataktan korkmadan neslinin mistiğiyle Millî Mücadele için İstanbul'da çalışmış (çünkü sıhhati Anadolu'ya geçmesine manidir H: 37), bu mücadele sırasında üzerine yüklenen cinayete rağmen vicdan rahatlığını ölüm korkusuna yeğ tutarak idamdan kaçmamış ve aklanmıştır. Daha çocuk yaşlarda anne babasını kaybeden ve kendisine emanet edilen Mümtaz'ı yanına almış, hem yarı baba, hem de eğitmen kimliğiyle Mümtaz'ın yetişmesiyle özel olarak ilgilenmiş ve bir aile sıcaklığı içinde büyümesini sağlamıştır. İlk çocukları ölünce ruh sağlığı bozulan karısını “hayata imanı”yla o iyileştirmiştir. (H: 17) Çıldırasıya sevdiği karısı, iki çocuğu, annesi ve yeğeni Mümtaz'dan oluşan, her şeyin hoş görülmeye,

³⁰¹ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 264-265.

tebessümle karşılaşmaya çalışıldığı mesut bir ailenin, yani “İhsan Bey Adası”nın sahibidir. “Hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır” (H: 335) sözü uyarınca, başından sonuna tüm samimiyetiyle hayata inanmış ve hayatın getirdikleri karşısında duruşunu hiç bozmadan çalışma, dikkat ve emekle hayatı yapmıştır.

Mümtaz’ı yetiştirme biçimiyle ve hocalığıyla, yani pedagojik yaklaşımıyla İhsan’a baktığımızda şunları görürüz: Daha çocukken İhsan’a emanet edilen hassas tabiatlı Mümtaz karşılık beklemeden kendisiyle arkadaş olan İhsan’ı zamanla baba bilecektir. İhsan, Mümtaz’ın Sultani’de bütün sınıfı daha ilk günden yakalayan ve hayranlığını kazanan tarih öğretmenidir; fakat Mümtaz için sınıf arkadaşlarından farklı olarak eğitim evde de sürmektedir. Evin üst katında Mümtaz’ın İhsan’ın yanında bir köşede çalıştığı kütüphane bulunur. Mümtaz roman, hikâye, şiir gibi türlerde ilk okumalarını burada yapar. İhsan hızla ve fark ettirmeden Mümtaz’ın “istidat ve temayüllerini” (H: 39) öğrenip besler. Şiire ve sanata eğilimi olduğunu görünce “Mademki okuyorsun, bari en iyisini oku...” (H: 40) diyerek³⁰² Mümtaz’a kendisini bulacağı Baudelaire’i tanıttığı gibi, başta Baki, Nefi, Nedim, Galip olmak üzere, kendi sevdiği eski şairleri de aşılamaı ihmal etmez. Mümtaz’la entelektüel açıdan dengi gibi meseleleri münakaşa eder, daima birikimini paylaşır ve ona yardımlar eder. İctimai doktrinini topladığı büyük Türk tarihinin yazımında Mümtaz özellikle sanat ve fikir konularında sorumluluk alacak, İhsan’a yardımcı olacaktır. Mümtaz iki yıllığına Fransa’ya gittiğinde İhsan ona Kartiye-Laten’deki tecrübeleriyle yol gösterir. Kısacası, -tıpkı *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’le İhsan arasındaki ilişkide olduğu gibi- Mümtaz³⁰³ için yolları kısaltan “asıl hoca”dır (H: 187) Mümtaz İhsan’ı dinlerken “aydınlıktan aydınlığa koştüğünü” sanır. (H: 39)

³⁰² İhsan *Sahnenin Dışındakiler*’de çok benzer bir cümleyi Cemal’e de söyler. Cemal marangozluk işlerinden hoşlanmakta ve evlerinin yanı başında yapılan ev için duvarcı ustaları ve marangozlara yardım etmektedir. Bir gün Cemal’in bir pervaz tahtasını yontmaya çalıştığını gören İhsan, “Dur,” der, “mademki bu işler hoşuna gidiyor, bari doğru dürüst yap! Hem etrafa hem kendine faydan olsun!” Ve böylece İhsan eğilimini fark ettiği Cemal’e marangozluğun ilk sırlarını bizzat öğretir. (SD: 23)

³⁰³ Bu arada Mümtaz’ı *Sahnenin Dışındakiler*’de de bir kez görmüştük. Cemal İhsanların evinde İhsan’ın yeğeni Mümtaz’ı görmüş ve kendisine ne çok benzediğini düşünmüştü. (SD: 119)

Tanpınar, tüm yaratıklar doğanın mahsulüyken insanı bir “doğa fabrikasyonu” olmaktan çıkarmanın, insanın doğa yasalarını aşmasını sağlayan özel imtiyazının “tecrübesini kendisinden sonrakine nakleden varlık” oluşunda yattığını söyler. Ve bu, insanın doğa karşısında ilerlemeyi yaratan zaferidir.³⁰⁴ Bu açıdan, Mümtaz biraz da “müdevver” İhsan’ın zaferidir. Edebiyat Fakültesi’nde asistan olan Mümtaz’ı İhsan yetiştirmiş, olduğu kişi olmasında yol göstermiş, yalnızca eğitimi ve kültürü açısından değil hayata inanması ve yapıcı davranışı bakımından da onun rol modeli ve ufku olmuştur. Mümtaz konuştuğu zaman sık sık kendini “İhsan’ın repertuarını sarf ederken” bulacaktır. (H: 110, 191) Ancak hocayla öğrenci arasında ufak bir “metot ayrılığı” da vardır. (H: 193)

Huzur’da İhsan, *Sahnenin Dışındakiler*’de gördüğümüz, hocalığı ve eylem adamlığıyla “Türk cemiyeti”nin kuruluşunda yer alan ve daima cemiyetin önünde yürümek durumunda kalan ideal Türk münevverinden³⁰⁵ daha fazlasıdır artık. Kişiliği dönemin “mücadele mistiği”yle yoğrulduğu gibi, daha sonra mistiğini gerçekleştirebilmiş de olan bir neslin üyesidir. Başka bir deyişle, yıkılan İmparatorluğun içinden yüzü muasır medeniyete dönük Türkiye büyük mücadelelerle kurulmuştur ve İhsan, medeniyet kfilesinin en sonunda bile olsa, artık kfileye dahil bir ülkenin entelektüelidir; artık bu ülkenin “hususî patikadan umumî caddeye” çıkması gerekmektedir. (H: 250) Sanki *Huzur*’da karşımıza çıkan İhsan, Tanpınar’ın tipik Türk münevverinden modern ve evrensel anlamda entelektüel bir geçiş arayışıdır. Belki de bu yüzden De Gaulle’ün Sartre için “Sartre Fransa’dır” deyişi gibi, İhsan da kendisi için “Ben Türkiye’yim” diyecektir. (H: 255) İhsan’ın romanda taşıyıcısı olduğu mesuliyet fikri, evrenselliğiyle, “Dünya benim görevimdir”³⁰⁶ diyen Sartre’ın sorumluluk anlayışına bazı bakımlardan çok benzer. Sartre ve İhsan arasındaki başka ilginç bir benzerlik de, Sartre’ın da, yüksek öğretmen okulu École Normal Supérieure’da dört yıllık stajının yanı sıra, on yıl kadar Fransa’da ortaöğretimde ders veren sıradan bir felsefe öğretmeni olmasıdır.³⁰⁷ Bu dönem

³⁰⁴ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, *HAB*, s. 260.

³⁰⁵ Tanpınar, a.y., s. 265-66.

³⁰⁶ Sartre, *Edebiyat Nedir?*, s. 65.

³⁰⁷ Fabiani, *Fransız Filozofu Kimdir?: Kavramların Toplumsal Yaşamı (1880-1980)*, s. 38.

Sartre’ın bağımsız yazarlığa başlayışından; felsefe, edebiyat, efsanevi dergi *Les Temps Modernes*’in yöneticiliği ve aktivizmi kendi kimliğinde iç içe geçirişinden, Fransa-Cezayir ilişkilerine ya da Vietnam Savaşı’na karışan, Nobel Ödülü’nü reddeden, dünya çapında tanınan kamusal entelektüel bir figür oluşundan önce gerçekleştiği için Sartre’ın bu dönemi genelde çok öne çıkarılmaz. Ancak nasıl ki modern anlamda evrensel bir entelektüel olan Sartre dünyaya Fransa merkezli bakar ve bu zaviyeden dünyanın sorunlarına müdahil olur, İhsan da ayaklarını Türkiye’ye basacaktır:

“Türkiye benim adesem, ölçüm ve realitemdir. Kâinata, insana, her şeye oradan, onun arkasından bakmak isterim.” (H: 255)

Bu noktada İhsan’ın şuurunu taşıdığı, roman boyunca defalarca kez dile getirdiği, yönünü gösterdiği, seçimleri ve eylemleriyle pratik hayata da döktüğü mesuliyet fikrinden söz edeceğiz. Ancak Tanpınar’ın romanda İhsan’ın taşıyıcısı olduğu mesuliyeti biçimlendirirken Suat’ın temsil ettiği bir yüzyıl öncenin Avrupai nihilizmine karşıt biçimde kurduğu unutulmamalıdır. Suat’ın kendisini “mesuliyet hissiyle doğmamış” (H: 284) ve “kendinde Allah’ı öldürmüş” (H: 295) olarak tanımlayışını ve “insanlık ölü kalıplardan ancak yangınla kurtulur” (H: 93) derken yeninin doğabilmesi için tümünden yıkıma inanışını hatırlatarak devam edelim.

Huzur’da İhsan Tanpınar’a özgü otantisite arayışının sözcüsüdür. İhsan her şeyden önce hayata inanır, sonra da kendisi olmaya. Bu ikisini birleştiren de realitedir. Hayatın sırrı yine hayatın kendisindedir; müphem ütopyalarda, başka iklimlerin kendilerine has fikirlerinde değil. “Fransa’da olsam ben de ferdin peşinde dolaşırdım” (H: 256) derken İhsan tam da bunu söylemeye çalışmaktadır, o Türkiye realitesinde Türkiye’nin ihtiyacı olan şeyi, cemiyetin meselelerini düşünmektedir. Buna karşılık “Peki, nedir bu Türkiye?” diye sorulduğunda “İşte mesele burada, onu bulmakta...” diye karşılık verecektir. (H: 255) Hayatı seven halkı da sever ama kimdir bu halk? Sanki demografik bir verinin, nüfusun, kalabalığın ardına gizli, has bir halk vardır ve yapıcılık işiyle ortaya çıkarılmayı beklemektedir. Onu bulmak,

ortaya çıkarmak da daima halkın önünden yürüyen münevvere düşer ve İhsan’a göre Türk halkı münevverine inanır, daima onun peşinde yürür. (H: 252)

Péguy’nin “İnsan hayatın maddi bir tarafıdır” (H: 249) sözünü adeta şiar edinmiştir İhsan; ona göre iktisadi reform ihtiyacı ile medeniyet ve kültür buhranı birbirine paralel sorunlardır. Bu bakımdan İhsan’ın toplumsal yaşam için önerisi; ayağını realiteye basmak, geçmişten ders almak, ölü kökleri atmak, kalkınma ve üretim hamlesi yapmak ve bu kalkınmayla üretimin yarattığı refahın insanını yetiştirmektir. İhsan’ın yapıcı mizacı özellikle burada, toplum mühendisliğine varan düşüncelerinde devreye girer. Nuran, İhsan’a, “Hayata ne kadar şuurla bakıyorsunuz, adeta sentetik bir ilaç hazırlar gibi” diyecek, İhsan da “Yapıcı olmağa mecbur olan nesiller hayata başka türlü bakamazlar; çalışmağa, çalışacağın yolu hazırlamağa ve hatta çalıştırmaya mecburuz” diyerek karşılık verecektir. (H: 256) Çalışma, kendi ahlakını kuran ve yerleştiren bir olgudur, insan çizili bir yol üzerinde çalışmaya başlayınca ahlakı da değişecek; toplumda süfli bireysel amaçların peşinde koşmak yerine “mesuliyet duygusu” başlayacaktır. (H: 249) İhsan, “İş, mesuliyeti; mesuliyet düşüncesi, insanı doğurur” derken de bunu ifade etmeye çalışmaktadır. (H: 246) Çünkü İhsan için her şeyden ama her şeyden önce, “İnsanlık, mesuliyet duygusu ile başlar.” (H: 290)

İhsan’ın tespit ettiği bu medeniyet ve kültür buhranını çözmek için de temel bir ihtiyaç vardır: Bu ihtiyaç yaşamın özü olan “kendimizi sevmek”dir. (H: 245) Kendimizi sevmek bir açıdan mesuliyetimizdir, çünkü kendimize karşı da mesulüzdük. *Huzur*’da yer alan Şeyh Galip’in “Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen” dizesi hem kendini, hem de başkalarını sevmeye ilişkin bu mesuliyeti Müslüman-Şark’ça bir ifadeyle gösterir. İhsan’a göre kendini sevebilmek için samimiyetle kendine dönmek, burun kıvrımadan kendini tanımaya çalışmak, geçmişini kesip atmak değil, ölü ve yaşayan kökleri ayırmak ve yaşayan kökler üzerinden kendini yeniden inşa etmek gerekir. Yahya Kemal’in “Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden” dizesi bu yönde bir tercihin yansıması ve ilanıdır. “Slav kederi”, Dostoyevskiye karakterlere benzeyen Suat’ı ve onun tanrıtanımazlığını anımsatır. Her şeye kendi realitesinden bakan İhsan bu konuda da nettir. Ona göre insan ve talihi, inanç yoksa çözümü imkânsız meselelerdir. İnsan tanrıyı öldürünce

tarihte de bir şey değişmemiştir, insan aynı talih ve imkânsızlıklar içinde kalmıştır. Oysa özellikle Müslüman Şark'ın bütün ahlakı ve iç hayatı Allah fikrine bağlıdır; “Bu satranç onsuz oynanmaz” diyecektir İhsan. (H: 301) Seküler bir din anlayışıdır İhsan'ın; Suat'ın nihilist düşüncüyü azdırıp geri dönülmez bir yere taşıması için de, Mümtaz'ın panteist ve tasavvufi aşk eğilimleri için de “Hiçbir şeyi kendimize kader yapmağa hakkımız yoktur” (H: 333) diyecektir. Çünkü bu toplumun fertleri, hele de aydınları “mesuliyetleri olan insanlar”dır. (H: 301)

3.2.3.3. İhsan ve Suat: Sorumluluğa İki Zıt Yaklaşım

Saint Exupery'den alıntıladığımız aşağıdaki paragraf ile İhsan'ın Suat karşısında konumlanan etik anlayışı arasında bir benzerlik kurulabilir:

“Tanrı sevgisinin neden insanları birbirlerine karşı sorumlu kıldığını, neden umudu bir erdem saydığını da anlıyorum. Bu sevgi, her insanı aynı tanrının elçisi yaptığı için, insanları kurtarmak herkese düşüyordu. Hiç kimsenin umutsuzluğa kapılmaya hakkı yoktu, çünkü her insan kendinden yüce bir varlığın habercisiydi. Umutsuzluk, kendi benliğinde Tanrı'nın yadsınması demekti. Şöyle dile getirilebilirdi umutlu olma ödevi: ‘Çok mu önemli sayıyorsun kendini? Kendini beğenmişlikten başka bir şey değil senin umutsuzluğun!’”³⁰⁸

Sartre, “Aynı çağda, aynı toplumda yaşayan, aynı olayları yaşamış bulunan, kendilerine aynı soruları soran ya da aynı sorulardan kaçınan kişilerin ağızındaki tat da aynıdır; aralarında aynı suç ortaklığı, aynı ölümler vardır”³⁰⁹ der. Bu bakımdan Tanpınar'ın aynı çağda, aynı toplumda, aynı olayları yaşayan roman kişilerinin arasında da aynı etik meseleler durur; yalnızca herkesin bu meselelerin talep ettiği sorumluluğa yaklaşımı farklıdır. Daha önce de vurguladığımız gibi, İhsan, kendi mistiğini gerçekleştirebilmiş, idealine ulaşmış bir neslin üyesidir. Biraz da bu yüzden sonraki nesillere ait Suat'ın inkârının ve Mümtaz'ın kayboluşunun aksine, İhsan'ın

³⁰⁸ Saint-Exupéry, *Savaş Pilotu*, s. 167.

³⁰⁹ Sartre, *Edebiyat Nedir?*, s. 72.

hayatı tutarlı biçimde, “realite”, “mesuliyet”, “yapıcılık”, “akılcılık”, “devam” gibi izlekler üzerinden yürür. İhsan mesuliyeti daima bir zırh gibi giyinirken Suat onu kökünden inkâr edecek, Mümtaz ise mesuliyet karşısında gecikecek, oyalanacak, kaçacak, kaybedecek ve kaybolacaktır. Şimdi bu yaklaşım farklılığını açmak için, İhsan’la Suat’ı karşılaştırıp ikisinin Mümtaz’daki etkilerini ortaya koymak amacıyla, biraz Suat üzerinde duracağız.

Tanpınar, *Huzur*’un yayımlanışından sonra kendisiyle yapılan bir röportajda *Huzur*’un devam edip etmeyeceğine ilişkin soruya olumlu yanıt verir; *Huzur* devam edecektir, çünkü Mümtaz ölmemiştir ve yeni bir insan olarak doğmak için yazarını zorlamaktadır. “Fakat,” der Tanpınar, “daha evvel *Huzur*’un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suat’ın mektubunu.”³¹⁰ Üstelik bu mektupla okuyucunun Mümtaz’ın meselelerini başka bir planda göreceğini de ekler. Mümtaz’ın yeni bir insan olarak doğacağı metin yazılmış mıdır bilemeyiz, fakat Suat’ın mektubu ortaya çıkar. Buna karşılık *Suat’ın Mektubu*’nda gördüğümüz “başka bir planda Mümtaz” olmaktan ziyade, Suat’ın kendisi ve azapları olacaktır. Belki de Tanpınar’ı asıl zorlayan Mümtaz değil Suat olmuştur; Suat romanda Mümtaz’a musallat olduğu gibi Tanpınar’a da musallat olmuştur. Çünkü Suat’ın kötü çocuk olarak şeytani bir cazibesi vardır; “ele geçirilemez bir karşı-ses olarak konuşmasında, kendi manifestosunu yazmak yerine vur-kaç cümlelerle diğer manifestoları bozup, sahneyi terk etmesinde”³¹¹ saklıdır bu cazibe.

Suat, gösterişli isyanını ve idealist bir yadsıma biçimi olan nihilizmini dışa vururken, bütün inkâr edilenlerin azabını içinde yaşadığını, her düşüşü tecrübe etmek istediğini (H: 292) anlatırken havalıdır, yabancısıdır, hiç denenmemiş sınırların çekiciliğidir. Ona kimse kayıtsız kalamaz. Buna karşılık İhsan, saygın, peygambervari bir sesin hâkim olduğu bilgece konuşmalar yapar daima, neredeyse ezbere dönüşmüş didaktik realizmiyle bir referans kaynağı gibi sıkıntıdan patlatır okuyanı. Suat’ın nihilizmi karşısında İhsan önce hayıflanır, ardından Suat’ın çektiği

310 Tanpınar, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, **HAB**, s. 475.

311 Ahmet Ergenç, “Tanpınar’ın Şeytani”, **K24**, Mart 22, 2018, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/k24/yazi/tanpinarin-seytani,1660>, 5 Ocak 2019.

türden azapları Hegel, Nietzsche³¹², Marks, Dostoyevski gibiler sayesinde dünyanın bir yüzyıl önce yaşayıp bitirdiğini söyler. (H: 300) Yani Suat'ın azapları yeni bile değildir İhsan için. Peki, kendi “yerli ve millî” azapları yeni midir? Şöyledir İhsan'ın “yeni”lik tarifi: “Bizim için yeni, en ufak Türk köyünde, Anadolu'nun en ücra köşesinde bu akşam olan cinayet, arazi kavgası veya boşanma hadisesidir.” (H: 301) Böylece İhsan, idealizmin soyut, büyük meselelerini bir cümleyle mikro kültürel alana çekiverir. *Huzur*'da Mümtaz'ın panteist aşk temaları dışında en sık tekrarlanan pasajlar İhsan'ın mesuliyetten, vazifeden, halktan, çalışmadan bahsedip durduğu “didaktik” pasajlardır. Julian Rentzsch'in (Şinasi'nin “Medeniyet Resulü” dizesine anıştırma yaparak) “Türkiye Cumhuriyeti Peygamberi”³¹³ olarak adlandırdığı İhsan realitenin perdesinden konuşan sesiyle çoğu zaman sıkıcıdır, ama içtendir, kendisidir, “her şeyden evvel kendine sadık olmak” isteyendir. (H: 254) Kötülerin kötüsü Suat bile aslında İhsan'a saygı duyar. Sadece biraz eleştirir; “çok can sıkıcı” ama “makul” bulur İhsan'ı. (H: 343) Suat'a göre İhsan oyunun cazibesini kaybettirendir, mütemadiyen “şarabı sulandıran”dır. (SM: 34)

³¹² Tanpınar romanlarının en felsefi karakteri Suat, “kendinde öldürdüğü Allah'la” (H: 295), “iyiliğin ve fenalığın üstünde” bir ahlak arayışıyla (H: 288), Mümtaz'ın “salibi”, yani çarmıhı oluşuyla (H: 342) özellikle Nietzsche'dir. Daha *Huzur*'un başında Mümtaz Ada'ya gittiğinde buluştuğu arkadaşları İhsan'ın da geldiğini, yanında “ata benzeyen” bir akrabalarının, yani Suat'ın da olduğunu söyleyerek onu karşılarlar. “Hakikaten ata benzer” der Mümtaz. (H:88) Suat bundan sonra sık sık bir ata benzeyen kemikli yüzüyle anılacaktır. Romanın devamında Emirgan'da Dede, Ressam Cemil ve Bolahenk Tevfik Bey'in eski musiki icra ettikleri aile buluşmasında Nuran, Suat'ın fakülteden beri ata benzetildiğini anımsar. Durmadan içki içen Suat'a bakarken önce “Halbuki atlar bu kadar çok içmezler” diye düşünüp ardından “hayır” der, bazı yarış atlarının bira veya şarap içtiklerini gazetelerde okudum.” (H: 281) Mümtaz'la Nuran Talimhane'deki dairelerine gidip kendini asan Suat'ın cesedini bulmadan önce Mümtaz rüyasında Suat'ı gördüğünü anımsarken Suat'ın “uzun kemikli yüzü” gözlerinin önüne gelir. (H: 328) Ayrıca Mümtaz'a yazdığı intihar mektubunda Suat, rüyasında sarı bir araba atının omuzunun üstüne doğru ağladığını anlatır. (SM: 37) Bu at benzetmesi, sahibi tarafından kırbaçlandığını gördüğü ata sarılıp ağlayan ve akıl sağlığını yitirerek hayatının kalan on bir yılını hasta geçirdiği anlatılan Nietzsche'ye roman boyunca düzenli şekilde yapılan ve Suat'la Nietzsche'yi birleştiren bir göndermedir.

³¹³ Rentzsch, “Oluşum Romanı Olarak *Huzur*”, **Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar**, s. 323.

İhsan'ın hiç kimsenin itiraz edemeyeceği cümleler kurduğunu söyler Suat, ama “itiraz kabul etmemesiyle gülünç”tür (SM: 36) bu cümleler. Çünkü itiraz kabul etmeyen bu kusursuz rasyonaliteye en azından bir tepki verme dürtüsüne kapılırsınız ve Bataille felsefesindeki gibi, gülme, bir sınır ihlali olarak sizi söylem alanından çıkarıp rahatlatır. Bu ciddiyete en azından gülerек tepki vermek ister Suat. Yine de İhsan'ı sever ve ona saygısını hiçbir zaman yitirmez.

Julian Rentzsch, *Huzur*'un “didaktik” pasajlarında çoğunlukla İhsan'ın konuştuğunu ve aydın düşüncelerini uzun uzun anlattığını belirtir; bu sırada dinleyiciler sorular sorarak, itiraz ederek diyalogun sürmesini sağlayan anahtar sözcükleri vermektedirler.³¹⁴ Bu bakımdan bu konuşmalar Sokratik diyaloglara benzer. İhsan'ın daima otantisiteyi arayan ve her şeyi “kendi olma”ya bağlayan düşüncesi, erdemin “insanın kendini bilmesi” olduğunu söyleyen Sokrates düşüncesini de anımsatır gerçekten. Belki Tanpınar da bunun farkındadır; çünkü *Huzur*'da geçen bir sahnede, İhsan'la Emirgan'daki evde yaptıkları münakaşayı anımsarken “koltuğunun altında *Republika*'sı ile” Platon, Mümtaz'ın gözünün önüne gelir. (H: 316) *Huzur*'da iki yerde (Ada'daki buluşmada ve Emirgan'daki evde eski musiki icra edilen yemek sırasında) gerçekleşen bu Sokratik diyaloglara benzeyen konuşmalarda İhsan'ın karşısında öğrencileri vardır: Orhan, Selim, Nuri, Fahri, Mümtaz; hatta Ada'daki buluşmada aralarına katılan Suat... Suat'ın bu diyaloglardaki tavrı Platon'un *Devlet/Republika*'sında Sokrates'le tartışanlardan Thrasymakhos adlı gencin tavrına benzer. Susan Neiman'ın *Devlet*'ten aktarıp incelediği bölümlerde Sokrates arkadaşlarıyla erdem üzerine konuşmakta, arkadaşlarının sığ, geleneksel ve çürütülmesi son derece kolay cümlelerini hemen aksi yönde tek bir örnekle çürütmektedir. O sırada isminin anlamı “azılı kavgacı” olan Thrasymakhos içeriye vahşi bir hayvan gibi girer ve cüretkâr, öfkeli, aşağılayıcı bir tavırla diyaloga katılır; tavrı erdemi reddetmek ve erdem üzerinde bu şekilde durmayı bile saçmalık olarak nitelemek yönündedir. Diyalog böylece devam eder ve Neiman'a göre *Devlet*, adeta Platon'un, sözcüsü Sokrates aracılığıyla, Thrasymakhos'a karşılık vermek üzere kurduğu bir metafiziğe dönüşür, *Devlet*'in

³¹⁴ Rentsch, “Huzur'un Faustçu Bir Okunuşu”, *Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar Keşifler Yorumlar*, s. 290.

itici gücü olmuştur Thrasymakhos. Neiman onun bu 2400 yıllık felsefi metin aracılığıyla gördüğümüz “ilk post-modern nihilist” olduğunu belirtir ve “ahlakın kişisel çıkar odaklı, aldatıcı bir belagatten ibaret olduğunu söyleyen ilk düşünür” olduğunu da ekler. Neiman’ın da belirttiği gibi, her çağ kendi Thrasymakhos’larını yaratır.³¹⁵ *Huzur*’un Thrasymakhos’u da “kendi manifestosunu yazmak yerine vurkaç cümlelerle diğer manifestoları bozan” ama böylece itici gücüyle romanı ilerleten Suat’tır. Sanki İhsan, mesuliyet üzerine retoriğini (ya da manifestosunu) biraz da Suat’a karşılık verebilmek için kurmaktadır.

Dolayısıyla bu tezin en önemli kısımlarından İhsan ve Mümtaz ilişkisini incelerken Suat konu dışı bırakılamazdı; çünkü Suat’ın bu ikili ilişkinin dinamiğine sızmaya çalışan üçüncü olarak özel bir yeri vardır. İhsan Mümtaz’ın sağ omuzundaki meleğiye Suat sol omuzundaki şeytanıdır. Suat, başta sorumluluk olmak üzere İhsan’ın savunduğu ahlaki değerlerin mutlak reddiyecisi ve Mümtaz’ın içindeki “ölüm mayası”na doğrudan seslenen çeldiricisidir. Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi, Suat sanki romana “sırf Mümtaz’ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek” üzere konmuştur.³¹⁶

Suat’tan söz ederken şunu da belirtmek gerekir: Tanpınar aydını ve sorumluluk bilincini daima göklere çıkarmaz. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde dalga geçeceği aydınlar bir yana, onun doğrudan eleştirdiği bir aydın tipi de vardır; bu tipe “hasta aydın” denebilir:

“...devrimizin münevverinde başlayan o garip hastalık. (...) Hakikatte bugünün entelektüeli çok güç bir iş yüklendi. Kendisini lüzumundan fazla sorumlu addediyor. Durmadan itham ediyor, durmadan bırakıyor. Hani masallardaki gibi: Ormanın etrafına bir ip sarıp taşımaya çalışan kahramanlar gibi bütün hayatı yüklenmeye çalışıyor. Benî İsrail’in İsa’dan evvelki devrine benzedik. Her köşede bir saat evvel giydiği paçavraların içinde dövünen bir peygamber var. Şüphe peygamberi, iman peygamberi, vazgeçme peygamberi... Hristiyanlıktan, hatta İslav mistiğinden

³¹⁵ Neiman, *Niçin Büyüyelim? Çocuksu Bir Çağ için Altüst Edici Düşünceler*, s. 90-94.

³¹⁶ Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, s. 68.

geçmiş (...) bir nefis ithamı. Ben hastayım, binaenaleyh varım. Hâlbuki Descartes, yani Avrupa, düşünüyorum, binaenaleyh varım, diyordu. (...) Bittabi bunun bir kısmı da taklit. Bir hastalığı bütün araziyle taklit. Farkında olarak veya olmayarak. Netice ne oluyor? Ya insan tek haneli bir rakama iniyor yahut dağılıyor.”³¹⁷

Nehir romanda halkın bizatihi temsilcisi olan tipler dışında, Tanpınar’ın bütün karakterlerinin aydın zümreden olduğunu söylemiştik. Suat da bir aydındır; örneğin Mümtaz’ı her gördüğünde ona o günlerde hangi yazarı okuduğunu sorar, verdiği yanıtı göre Mümtaz’la okuduğu yazarın ağzıyla ve meseleleriyle konuşarak eğlenir. “Çok okur, cesur düşünür” (H: 220) Suat, bu bakımdan okuduğu kitapları Mümtaz’dan önce okumasıyla bile Mümtaz’ın önündedir. Öyle ki “Herkes bizim kadar çok mu okuyor?” diye sorgular. (H: 90) Tanpınar’ın eleştirdiği ve tavrının en azından bir kısmının “bir hastalığı bütün araziyle taklit” olduğunu söylediği Dostoyevskiye aydın tipinde Suat’ı buluruz. Bu şöyle açıklanabilir: Kendini her şeyden sorumlu hissetmek en üst düzeyde bir idealizmken tüm sorumlulukları reddetmek de müthiş bir idealizmdir; bunlar sorumluluğun iki kutbudur. Suat gibi biri de çok muhtemeldir ki daha genç olduğu yaşlarda masaldaki gibi ormanın etrafına bir ip sarmaya çalışmış, ormanı taşıyamayınca bu ipi tümünden kaldırıp atmıştır. Suat “sorumluluk” üzerine düşünmüş, sonra da sorumluluğu reddetmiştir; çünkü bir kavram üzerine uzun uzun tefekkür etmeden onun bu kadar tutarlı bir reddiyesi yapılamaz. Suat gara erken gelip büfede beklemek zorunda kalan adamdır çünkü. Ve sonradan, kendini “hastayım, binaenaleyh varım” diye var edenlerden olmuştur.³¹⁸

İşte bu hasta aydın; yani *Huzur*’da insanlığın ölü biçimlerden ancak bir yangınla kurtulacağını savunurken, Allah’ı kendi içinde öldürdüğünü söylerken, çalıştığı bankayı hayalinde defalarca soyarken, karısını öldürmek isterken, hamile

³¹⁷ Tanpınar, “Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, YG, s. 359-360.

³¹⁸ Tanpınar’ın röportajından “hasta aydın”ı açıklarken kullandığı bu anti-Descartes göndermesini *Huzur*’un başlarında, yani tam da Suat’ın etkisi altına girdikten sonra Mümtaz’ın ağzından da duyarız. Mümtaz insanı tanımlamaktadır: “Mademki düşünüyorum. O halde varım, mademki duyuyorum, o halde varım, mademki harp ediyorum, o halde varım, mademki ızdırıp çekiyorum, o halde varım! Sefilim varım, budalayım varım! Varım, varım!- diyordu.” (H: 69)

kalan metresine çocuğunu aldırırken, Mümtaz’la ilişki yaşayan Nuran’a durup dururken aşk mektubu yazarken, fazla mutlu görünen köpek yavrusunu denize atarken, Mümtaz ve Nuran’ın evinde kendini asarken gördüğümüz Suat, Nietzsche’ci anlamda değerlerin değersizleştirilmesi ve sorumluluğun defalarca, sistematik şekilde reddedilişidir. İhsan nasıl her eylemini sorumluluk yönünde yapmış, sorumluluğu giyinmiş ve bizatihi sorumluluğun romandaki kişileşmesi olmuşsa, Suat da bütünüyle sorumluluk düşüncesine reddiyenin kişileşmesidir. Şimdi İhsan ve Suat’ı eylem içinde karşılaştırarak bunu bir örnek üzerinden görmeye çalışalım.

Tanpınar’ın, çocuğu olgun insandan ayrı bir varlık, ama ona erişmek isteyen bir varlık olarak tanımladığını, çocuğun da sırf bu yüzden bizden yardım istediğini düşündüğünü belirtmiştik.³¹⁹ Tanpınar’da çocuk doğmak, hayatta kalmak ve olgunlaşmak için başkalarının varlığına muhtaçtır. *Huzur*’da Mümtaz çökkün bir ruh haliyle, “her şeyi iğrenç bir pelte haline getiren, kâinatı yutmaya hazır” (H: 228) baş dönmeli bir yabancılaşma krizi içinde Tepebaşı’nda küçük bir bistroya girdiğinde orada Suat ve metresinin diyaloguna şahit olur. Suat, karısını terk ettiğini söyleyerek kandırdığı hamile metresini çocuğu aldirmaya zorlamaktadır. Belli ki o dönemde bu yaşananların suç teşkil eden hukuki bir karşılığı da vardır, çünkü kadın korkuyla sayıklarken Suat’a “ya haber alınırsa ya mahkemeye gidersek” demektedir. (H: 228) Kadın korktuğunu, çocuğunu öldüremeyeceğini, karısından boşanmasını söyledikçe Suat, “çıldırma”, “benim ölmemi mi istiyorsun” gibi duygu sömürsüne varan sözlerle kadını ikna etmeye çalışır. Üstelik diyalogdan belli olduğu üzere bu, çiftin gizlice ikinci kez çocuk aldırışları olacaktır. Bu diyalogun ardından Suat metresiyle birlikte hesabı ödeyip çıkarken Mümtaz, Suat’ı, “ellerini ovuşturarak bu patırtıyı da atlattık der gibi” kendi kendine gülerken yakalar. (H: 229) Tanpınar romanın bu bölümünü “iğrenç bir pelte”, “en adi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu”, “şehir lağımları”, “çukur” gibi küçültücü ifadelerle örerken insanın “zübde-i âlem” oluşundan çok daha uzakta bir şeye işaret etmektedir. Mümtaz’a göre “Kablettarihten beri Nuran’a âşık” (H: 229) kisvesine bürünen Suat’ın umursamazlıkta ve sorumsuzlukta sınırlar aşan bu hareketi, bu ahlaksız “fütuhâtı” bir çocuğun yaşamına mal olacak; “oluşun gecesinde henüz gözleri yumulu bir çocuk, daha güneşi

³¹⁹ Tanpınar, “Çocuk Üzerine Dikkatler”, **HAB**, s. 263.

görmeden şehrin lağımlarına atılacak”tır. (H: 230) Sonunda bir çocuk ölecektir, buna karşılık metresinin ertesi gün Suat’a telefon edip her şeyin olup bittiğini haber vermesi “yaşamak” olarak adlandırılacaktır.

Mümtaz’ın inanmadığı, midesini bulandıran bu olayın zıddını romanda İhsan yaşayacak ve Mümtaz bize yine kendi gözünden bu olayı aktaracaktır. İhsan’ın karısı Macide, oğulları Ahmet’e doğum yapmak için hastaneye yattığında, büyük kızları Zeynep, getireceği hediye unuttuğunu fark ederek hiç kimseye haber vermeden hastanenin önüne çıkar ve bir otomobil tarafından ezilerek hayatını kaybeder. Cesedi gören Macide kaskatı kesilir, akıl sağlığını, tebessümünü, yaşama gücünü kaybeder ve Ahmet’i de günlerce süren ağır bir humma içinde doğurur. (H: 14-17) Ahmet’in doğumundan sonra Macide iyileşemez ve yarı deli bir vaziyette kalır; evin içinde küçük bir kız sesiyle konuşur, kucağındaki sembolik bebeğe masallar anlatır ya da saatlerde pencereden bakarak büyük kızının dönüşünü bekler. Adeta canlı bir enkaza dönüşür. Fakat İhsan hayata ve mucizelerine duyduğu inançla bir risk almaya karar verir; o, “yeni bir anneliğin ve mesuliyet fikrinin” (H: 194) karısını iyileştireceğine inanmakta, genç bir kadının anne olma hakkının elinden alınması fikrine “tabiata karşı işlenen bir cinayet” gibi bakmaktadır. Böylece Sabiha dünyaya gelir ve Sabiha’nın doğumuyla Macide akla ve hayata döner.

Mümtaz’a göre İhsan hayata güvenmiş ve büyük bir risk almıştır. Çok sevdiği karısı Macide’nin doğum sebebiyle sarsılması, ölmesi ya da büyük bir felaket yaşanması gibi ihtimaller karşısında aldığı bu risk Macide’yi iyileştirmiş, “evin masalı” Sabiha dünyaya gelmiş ve mucize tahakkuk etmiştir. Nuran, Mümtaz’a, “Sen yapabilir miydin bunu?” diye sorduğunda Mümtaz, İhsan’ı destekler ve İhsan’ın yaptığı işin “kahramanlık” olduğunu söyler. (H: 194) İhsan burada (tıpkı *Sahnenin Dışındakiler*’de Millî Mücadele uğruna Nâsır Paşa’ya hatıratını yazdırarak meseleyi kökünden halletmeye çalışırken yaptığı şekilde) risk alarak Heller’in ifadesiyle “şansını kullanan” olmuş, “muazzam sorumluluk” almıştır. İhsan bu riskle kaybederse kendisi de dahil herkes perişan olacaktır; ancak İhsan burada başkalarının hayatıyla değil yalnızca kendi saadetiyle oynamaktadır. Çünkü İhsan bu kumarı kaybetse Macide’siz yaşayamayacaktır. (H: 195)

Bir ikilik vardır burada: Suat'ın kerpetenle ana rahminden sökölüp şehrin lağımlarına atılan gayrimeşru çocuğı ve İhsan'ın hem annesini iyileştirecek hem bütün bir evin masalı olacak mucize çocuğı... Tanpınar'ın Suat'ın öldürdüğü çocuğun karşısına İhsan'ın yaşattığı çocuğı koymasının sebebi iki karakterin özel hayatlarında yaptıkları seçimleri göstermek ve sorumluluk konusunda tam anlamıyla zıt uçlarda durduklarını bir kez daha vurgulamaktır. İhsan çocuğunu onaylarken hayatı onaylamakta, Suat çocuğunu reddederken hayatı yadsımaktadır. İhsan'ın da söylediğı gibi, her bakımdan “Suat'ın şafak diye baktığı, bir yangındır.” (H: 295) Evrenselci ahlak anlayışına göre, kişi, her insanda, her insan ilişkisinde ve her insani söz eyleminde insanlığa hitap eder.³²⁰ Başka bir deyişle etik bir ilişkide söylediklerimiz ve yaptıklarımız, ya da tam tersine söylemediklerimiz ve yapmadıklarımız yalnızca karşımızdakini değil tüm dünyayı etkiler. Örneğın önemsemeden geçtiğimiz en ufak bir haksızlık bile evrensel adalet nosyonunu yaralar. İhsan da bu düşünceyi Emirgan'da geçirdikleri akşam, karısını öldürüp kendini asan adamın hikâyesini anlatması üzerine Suat'a karşı dile getirecektir:

“İnsanla ve kâinatla barışık kalmak için onların bende ki çehresinin tam ve yerinde durması lazımdır. Hâlbuki cinayet, hatta en ufak bir haksızlık bu çehreyi bizde bozar. Kâinatı inkâr etmiş oluruz. Yahut kâinat bizi kuser.” (H: 290)

İhsan'ın ve Suat'ın “çocuk” konusunda, sorumluluk açısından değerlendirdiğimiz tutumları böyledir, peki Mümtaz'ın nasıldır? Eserlerinde eksikliklerle daima mücadele eden Tanpınar okura bunu da gösterecektir. Bir gün akşama kadar İstanbul'da dolaşan Mümtaz bir evliya türbesinin başında bir kız çocuğı ve küçük erkek kardeşiyle karşılaşır. Kızdan sekiz kardeş olduklarını, annelerinin çamaşır yıkayarak aileyi geçindirdiğini öğrenir ve küçük çocuğa biraz para verir. Sonra kendi kendine konuşarak yürürken aklına tam da o gün, Nuran'la yeterince oyalandığını, artık mesuliyet alması gerektiğini söyleyen İhsan gelir ve Mümtaz öfkeye kapılır:

³²⁰ Heller, **Bir Ahlak Kuramı**, s. 228.

“Bu çocuk için ve benzerleri için ben Nuran’ı unutacağım! Fakat onlar, kendileri, hayatlarında acaba bu cinsten bir fedakârlık yapacaklar mı?” (H: 335)

İhsan’ın mesuliyeti zırh gibi giyinişinin ve Suat’ın mesuliyeti kökten reddedişinin aksine Mümtaz arada sallanacak; ne ferdî saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını, bu küçücük yaşta evliya türbesini bekleyen biçare kız çocuğunu unutabilecektir. (H: 336)

3.2.3.4. Mümtaz’ın Azapları

Şimdi, *Huzur*’da tam da II. Dünya Savaşı tüm dünyayı sarmak üzereyken İhsan ve Suat’ın Mümtaz’da bıraktığı etkiyi daha detaylı şekilde ele alacağız. İhsan Mümtaz’ı bir eşiğin önüne getirip bırakacak kadar yetiştirmiştir; artık onunla daha fazla yürüyemez; Mümtaz’ın kendi yolunda kendi kendine ilerlemesi gerekir. Çünkü Mümtaz büyümelidir artık, Ebedî Çocuk olmayı bırakmalıdır, cesaretle kendi hayatının sorumluluğunu üstüne almalıdır. *Huzur*’daki anlatıcı, İhsan’ın bu konudaki düşüncesini şöyle aktarır:

“Mümtaz kadrini bilirse hayat kendisi için çok güzel ve hatta kolay olurdu. Fakat ne gariptir ki, daha başından Mümtaz bir yığın güçlük içindeydi. ‘Ne yapayım? O da ilk güçlükleri yensin!’ Yeğenine hiçbir yardımda bulunamazdı. ‘Sabır tavsiye etsem zaman geçirir; İradeli ol! Fazla etrafını düşünmeden, çabukça ve hatta ehemmiyet vermeden hareket et, desem beceremez.’” (H: 246)

Romanın başlangıcından itibaren Mümtaz hocası ve yol göstericisi İhsan’ın etkisi altındadır, kendini sık sık İhsan’ın aydınlık düşünce repertuarını sarf ederken bulur; ancak intiharından ve mektubundan sonra kötü çocuk Suat’ın etkisi altına girer ve yavaş yavaş Suat’ın repertuarını kullanmaya başlar. Özellikle de polisten bir kopyasını alıp okuduğu Suat’ın intihar mektubu Mümtaz’ı çok derinden yakalar. Mektubu okuyunca Suat’ın “sefaletinin derinliği”ne çok şaşırır (H: 300), “aşka pek

benzeyen düşmanlığını” anlayamaz ama etkisinden de bir türlü kurtulamaz. (H: 331) Mümtaz’ın İhsan’dan sorumluluk fikrini, Suat’tan umutsuzluğu aldığını ve ikisi arasında imkânsız bir sentez, yani “umutsuz sorumlu” olduğunu belirtmiştik; anlatıcının Mümtaz için, “[Suat’ın] fikirlerinden hiçbirine iştirak etmiyordu, fakat azabını paylaşıyordu” cümlesi de bunun başka bir ifadesidir. (H: 336) Bir daha asla bırakmayacak şekilde Mümtaz’ın realiteleri arasına girmiştir Suat ve ona içindeki “ölüm mayası”nın diliyle seslenecektir. Çünkü Mümtaz’la Nuran’ın evlenince yaşayacakları evdeki sembolik intiharıyla Suat, kendi ölümünü Mümtaz’ın yaşamına eklemiştir. (H: 331)

Mümtaz, zaten “bu kâinatın kanlı bıçaklı devrinde” (H: 208) Nuran’ın aşkında oyalanmakta ve gecikmekte, ferdi saadetini feda etmeye bir türlü razı olamamaktadır. İhsan’ın çalışma odasında baş başa konuştukları bir gün, İhsan Mümtaz’ın bu hali karşısında dayanamayıp Şeyh Galip kitabı üzerinden bir mesuliyet mesajı verecektir. Mümtaz Nuran’dan ayrıldığından beri bir türlü zihnini verip kitaba devam edememiş, sanki zihni de “hayatı gibi bir kül yığını”na dönmüştür. (H: 331) İhsan’a göre bu yazarlık ketlenmesinin sebebi, Mümtaz’ın yazmayı seçtiği devrin meselelerine odaklanmak yerine kendi duygularının projeksiyonunu metne yansıtmasıdır. Çünkü Mümtaz, bunca zaman tek bir insanın, yani Nuran’ın etrafında dünyayı toplamaya çalışmıştır. Aşk herkesin başına gelen bir tecrübedir, ama insanın hiçbir şeyi kendisine kader yapmaya hakkı olmadığından, Mümtaz artık “hislerinin değil, düşüncesinin adamı” olmalıdır. (H: 332) Çünkü anlatıcının da vurgulayacağı gibi, “bu hissilik onda bütün binayı çürüten taraf”tır. (H: 333-334) Sesini ciddileştirerek öğüdüne devam eder İhsan:

“Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol! Onu kendi uzviyetinde bir ağaç gibi yetiştir. Onun etrafında bir bahçıvan gibi sabırlı ve dikkatli çalış! (...) Nuran seni birtakım mebdelere kadar getirdi. Başkaları oralara başka yollardan geçerek gelirlerdi. Burası ehemmiyetli değil. Fakat artık düşüncesi, önüne set çekmesin! Bir insanda fazla gecikilmez, birçok şeyler gibi insanlar da kuyuya benzer. İçlerinde boğulabiliriz. Arasından geç, git. Bir fikrin etrafında düşüncenin hür oyunlarını dene...” (H: 333, abç)

İhsan yeryüzünün bütün çocuksu erkeklerine, bütün büyümeyen çocuklarına söylenmesi gereken, belki de tarih boyunca defalarca söylenen şeyi söylemiştir Mümtaz’a: “Büyü artık.” Ama söz konusu İhsan olduğu için, çocuksu erkeğe yapıcı bir büyüme biçimini işaret etmiştir; nasıl ki *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’e marangozluğu öğrettiyse *Huzur*’da da Mümtaz’a bir bahçıvan gibi çalışmasını; yani varlığını, kimliğini, inandığı değerleri, sorumluluğunu taşıyacağı fikri ve tarihini kendi elleriyle biçimlendirmesini önerecektir.

Meltem Gürle’ye göre, tarihi biçimlendirmeyi savunan reformist/inkılapçı İhsan’ın aksine, Mümtaz’ın duyduğu çaresizliğin nedeni, kendisini tarihin kapanına kısılmış gibi hissetmesidir. İhsan, Mümtaz’a, dünyanın ondan “fikir ve mücadele” istediğini söylese de Mümtaz’ın mücadelesi aslında dünyaya ilişkin değil, içsel bir mücadeledir.³²¹ Gidiş gelişler içindeki Mümtaz, bir noktada kendine itiraf edecek, “İhsan’ın hakkı var,” diyecektir, “hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor, hissi duruşlar değil.” (H: 334) Fakat şahsi yaşamında halihazırda birçok güçlükler içindeyken toplumsal mesuliyeti kabulleniş açısından da durumu pek iç açıcı değildir Mümtaz’ın; bu halleriyle Budha’nın tecritte geçen, yalıtılmış çocukluk hikâyesini anımsatır. Hikâyeye göre bir prens olan Budha sarayda sütanne tarafından büyütülür, özel eğitim alır, sarayın içinde evlenir ve 29 yaşına dek kral babasının tercihi yönünde dışarıdaki yaşamdan bihaber ve yalıtılmış; mutluluk, zevk ve bolluk içinde yaşar. Fakat 29 yaşında ilk kez saraydaki tecrit hayatından çıkar ve gerçek dünyayı kendi gözleriyle görür; “ilk gün bir asaya yaslanan çökmüş bir ihtiyarla, ertesi gün zayıflamış, morarmış, ateşler içinde yanan bir hastayla, üçüncü gün ise mezarlığa götürülen bir ölüyle”³²² karşılaşır ve daha önce hiç görmediği bu görüntüler karşısında adeta şaşkına döner. Mümtaz da Suat’ın intiharı, Nuran’ın ayrılığı ve kapıları yumruklayan savaş gibi 26 yaşında karşılaştığı hayatın gerçekleri karşısında tıpkı Budha’nın başına geldiği şekilde afallamıştır. Çünkü “hayatın gafili”, kafası “acayip bir masal torbası” Mümtaz, halkı bile bilmez. Halk diye bildiği, Emirgan’da

³²¹ Gürle, “Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as Beautiful Soul”, *Journal of Modern Literature*, s. 100.

³²² Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*, Çev. Ali Berktaş, C. II, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 88.

kendisinin ayak işlerine bakan Mehmet ve Boyacıköy'deki kahvenin çırağıdır. Bu iki genç de Mümtaz gibi âşık olurlar, fakat onlar Mümtaz'ın aksine “Tabî Mustafa Efendi veya Dede'yi tanımadan, Baudelaire'e ve Yahya Kemal'e hayran olmadan” (H: 176) sevebilenlerdendir. Bu iki genci, sembolize ettikleri halkla beraber, “yıpranmış insanlık” olarak nitelendirir Mümtaz. (H: 179) *Huzur*'un devamında, Mümtaz iyice Suat etkisi altına girmeden hemen önce, yolda ağır bir yük taşıyan bir hamal görecektir. “Sırtındaki yük tarafından yutulmuş” (H: 339) hamalın bedenini incelerken aklına gelen ilk şey onu Puget'nin Paris'te gördüğü *Cariatides* (karyatitler) olarak adlandırılan figüratif heykeliyle kıyaslamak olur. Bu biçare hamalın yıpranmışlığının aksine Puget'nin devlerinin kas ve vücuttan akan gücün ifadesi olduğunu düşünür. (H: 339) Suat'ın da dediği gibi “bir şeyi öbürüne benzetmeden” (H: 388) duramayan Mümtaz, o denli çocuktur, o denli yalıtılmış bir masal hayatı sürer ki, başkalarının hayatlarını ve acılarını bile estetize etmeden kendi “masal torbası”na kabul edemez. Dede dinlemeden, Baudelaire okumadan sevemez, Puget'yi hatırlamadan beden gücüyle duygudaşlık kuramaz. İhsan hayata inanan biriyken Mümtaz'ın inanması için hayatı ancak kafasındaki masala benzetmesi gerekir. Fakat savaş yaklaşmaktadır. Ve savaş çıktığında Hitler'i bile tanımayan, ne için dövüştüğünü bile bilmeyen bu hamal askere gidecek, savaşacak, belki de ölecek; üstelik yanında Mehmet ve kahveci çırağı da olacaktır. (H: 345) Oysa Mümtaz'ın elleri asla bu yük taşıyan hamal gibi, Ereğli'de askerlik yapan Mehmet gibi, kahveci çırağı gibi, karısını öldürüp ona derin bir mezar kazan *Sahnenin Dışındakiler*'in Alaiyeli Ahmet'i gibi, yani halk gibi hayatla asla doğrudan temasa girmemiştir. (H: 342) Mümtaz'ın hissettiği derin, koyu bir “vicdan azabı”dır.

Mümtaz içindeki vicdan azabı büyüdükçe rüyalarında, hayallerinde, günlük hayatta karşısında, kendi ölümünü Mümtaz'ın yaşamına eklenmiş olan Suat'ı görecektir. Suat, Mümtaz'ın daha çocukken içine yerleşen ve hayatın zorluklarıyla karşılaştıkça içinde kabaran “ölüm mayası”nın bir intihar çağrısı olarak bilinç düzeyine çıkışı ve vicdan azabının sesi olacaktır. Jung, “Herhangi bir yerde savaş patladığı anda, en soylu insanlarda, elbette sır olarak saklanan bir haz da patlar; savaş onlara bir intihar sapağı sağlar, vicdanen rahatlatıcı bir sapak”³²³ der. Mümtaz,

³²³ Jung, *Nietzsche'nin Zerdüşt'ü Üzerine Seminerler*, s. 15. (Önsöz'de Jung'dan aktaran Jarrett.)

vicdan azabının sesi olarak kendisini intihara çağıran Suat'ın karşısında ezilip durduğu için kendisine inanamayacak, adeta bir ölüye kendisini mazur göstermeye çalıştığını düşünecektir. (H: 344) Bir hamala bakarken Puget'nin heykelinden bahsetmek kolaydır, önemli olan vicdan yükünün ağırlığını taşımaktır. Mümtaz üzerindeki bu yüke bir noktada isyan eder:

“Yarabbim, bu yokuş bitmeyecek mi? Yoksa bu benim çarmih yolum mu? Suat benim salibim mi [haç'ım mı]?” (H: 342)

İhsan daha önce, Emirgan'daki yemekte ilk günah düşüncesi üzerinden Hristiyan *fiction*'uyla Müslümanlığı karşılaştırmış, Batı medeniyetinin bir kurtulma, azat edilme fikri üzerine kurulduğunu söylemiştir. Hristiyanlıkta insanoğlu, İsa'nın yeryüzüne inip öldürülmeye, kendini feda etmeye razı oluşuyla kurtulmuştur. (H: 282-283) Mümtaz, Suat benim haçım mı, bu benim çarmih yolum mu, derken Hz. İsa'nın sırtında çarmihla Golgota'ya çıkışına gönderme yapmaktadır; sanki bütün insanlığın kurtulması için Mümtaz'ın ölmesi, ağırlığını taşıdığı ve zihninde yaşattığı Suat'ın ölüm davetine karşılık vermesi gerekir.

Dördüncü bölümün sonu neredeyse tamamen Mümtaz'ın zihnindeki yankılardan ibarettir. Suat, İhsan'ın “insan bütün kâinattan mesuldür” fikrine “Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce'un M. Bloom'u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz” (H: 343) diye karşılık verecektir. Mümtaz, zihnindeki Suat'a, “Ben fikirlerimin mesuliyetini kabul ediyorum; sen istediğin gibi düşün!” (H: 343) diyecektir, ama hemen ardından bu cümleyi gerçekten işitse Suat'ın “Hangi fikirler Mümtazcığım?” (H: 343) diyerek gülmekten katılacağını kurar. Ancak Mümtaz, zihnindeki Suat'ın aksine, gerçekten üzgündür, çünkü savaş ilan edilmek üzeredir, “ölüm küreye kanatlarını germiştir.” (H: 373)

Halim Kara, *Huzur*'da yapılan savaş eleştirisini incelediği makalesinde, edebiyatımızda savaş anlatılarının “savaş”ı temel olarak modern ulusu inşa etmenin etkin bir aracına dönüştürdüklerini; savaşı eleştiren söylemlere, savaşın yoksulluk,

sefalet, açlık, kıtlık gibi olumsuz etkilerine ve hatta belirli bir savaşı protesto eden öğelere yer verseler de doğrudan savaş fikrini sorunsallaştırıp savaşı felsefi ve ahlaki olarak sorgulamadıklarını belirtir. Tanpınar'ın 1949 yılında yayımladığı *Huzur*, bu bakımdan Türk edebiyatındaki yerleşik savaş algısının dışına çıkan, savaşı bireysel ve kolektif varoluşsal bir soruna dönüştürerek doğrudan savaş karşıtı bir anlatı kuran ilk roman olur:

“[Tanpınar] Mümtaz'ın karakterini çizerken, savaş deneyimi ve savaşın modern bireyin kişilik oluşumundaki yıkıcı etkisinin temsili üzerinden savaş karşıtı bir söylem üretir. Mümtaz'ın roman boyunca artarak derinleşen varoluşsal krizleri ve nihilizminin temelleri, Kurtuluş Savaşı'nda babasının anlamsız bir şekilde öldürülmesiyle atılır ve II. Dünya Savaşı'nın ilanıyla doruğa çıkar. Bu doğrultuda eser boyunca ana karakterin yaşadığı tüm huzursuzluk, sıkıntı, açmaz, korku, ikilem ve kimlik buhranları, yaklaşan yeni bir “savaş ifriti”nin yarattığı tekinsizlik, belirsizlik ve endişeyle iç içe geçer. Bu anlatı stratejisi vasıtasıyla roman, “kriz dönemi bireyi” olarak tasvir ettiği Mümtaz'ın, gerek çevresiyle kurduğu ilişkilerde gerekse gündelik yaşamında savaş kaynaklı sıkıntıları, çaresizlikleri, tereddütleri, korkuları dolayısıyla savaşın bireyler ve toplumlar üzerindeki şiddet ve tahribatını kurmacalaştırarak savaşın ahlaki gerekliliğini sorgular.”³²⁴

Mümtaz, sonunda, çektiği azap sayesinde insanlığın bir bütün olduğunu, bu bütünlüğe karşı yapılan her hareketin nasıl bir günah olduğunu anlamıştır artık (H: 372); bu yüzden insan mesuliyettir ve Mümtaz İhsan'ın mesuliyet mistiğini samimi bir vuzuhla yakalamıştır. Onun için artık ne Nuran, ne İhsan, ne yazacağı kitap vardır; tek gerçek gazete manşetleridir. (H: 373) Suat, son kez Mümtaz'ı bu taşıyamayacağı yüklerden kurtarmayı, ona kendisiyle gelmesini teklif ettiğinde Mümtaz, “hayır” der:

³²⁴ Halim Kara, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Savaş Eleştirisi: Huzur'da Savaş, İstirap ve Birey”, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)**, No. 20, Güz 2019, s. 20.

- Hayır, ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yüксеlemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelmem.
- Geleceksin!
- Hayır, alçaklık olur.
- Öyle ise kal mezbelende... (H: 390, abç)

Mümtaz en sonunda Suat'ın çekimine kapılarak sürüklendiği intihar düşüncesini reddetmeyi başarır. İntihar alçaklıktır, çünkü insan “zübde-i âlem”dir, mesuldür. Daha önce “Hiç kimse hem sorumlu, hem de umutsuz olamaz” demiştik. Mümtaz uzun gidip gelişlerin en sonunda gerçekten sorumluluğu yüklenir, ama umudu değil. Bu da çıldırışa sürüklenmek anlamına gelir. Çünkü tam o sırada bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlamakta, hadiselerin gür sesiyle bütün insanlık için konuşmaktadır. Mümtaz eve girer, evdekilere İhsan'ın durumunu sorduktan sonra merdivene doğru birdenbire yerinden fırlar, fakat çıkmadan ilk basamağında elleri başının arasında oturup kalır. Albert Camus, “Bu dünyanın yazgısına sorumlulukla bağlanan kişi için, uygarlıkların çatışmasında bunalımlı bir şey vardır”³²⁵ der. Ve yayımlanışının ardından *Huzur* üzerine yapılan bir görüşmede Tanpınar'a sorulur: “Mümtaz niçin çıldırır?”³²⁶ Tanpınar şöyle cevap verir:

“Çünkü muharebenin mesuliyetini üstüne alır. Yani manevi yükünün altında ezilir. Hepimiz, kâinattan, insandan mesulüz dedim ya...”³²⁷

Foucault, Avrupa Ortaçağ ve Rönesans tiyatrosunda, hatta barok tiyatrodaki, hakikati söyleme görevinin -çoğunlukla soytarıyla temsil edilen- deli kişiliğine düştüğünü belirtir. Yani hakikat delinin aracılığıyla ortaya çıkarken deli kendi

³²⁵ Camus, *Sisifos Söyleni*, s. 102.

³²⁶ Huzur'un sonuyla ilgili eleştirmenler arasında devam edegelen bir tartışma söz konusudur. Mümtaz romanın sonunda ölmüş müdür, çıldırmış mıdır, yoksa kurtulmuş mudur? Tanpınar, Mümtaz'ın çıldırdığını belirtiyor. Bize göre Meltem Gürle'nin “şizoid izolasyon” ifadesi, Mümtaz'ın durumunu kusursuz şekilde ifade ediyor.

³²⁷ Tanpınar, “Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, *HAB*, s. 475.

açısından hakikate sahip değildir. Hakikatin sorumlusu değildir deli, sadece onun söylemidir.³²⁸ Dolayısıyla Mümtaz “çıldırtışıyla”, yani “şizoid izolasyon”uyla³²⁹ sorumluluğun yükü altında ezilmenin; yetişkin olmak, seçim yapmak ve sorumluluk almaktan kaçmanın söylemi olmuştur.

Bu bakımdan Gürle, Batılı muadillerinin aksine yerli Bildungsroman’ın kendi karakterlerine hemen hemen hiçbir aşma (*transcendence*) imkânı sunmadığını savunur. Klasik Bildungsroman’da anlam baştan verilidir ve hikâye ilerledikçe olay örgüsüne gömülü bu anlam daha fazla görünür olur; hikâyedeki her şey de karakterin oluşumuna hizmet eder. Kahramanlar toplum içinde kendilerine bir yer edinebilme umuduyla serüvenlerini yaşarlar ve bu serüven bir aşma vaat eder. Kahramanların içinde yaşadığı dünya “gerçek” dünyadır. Oysa Gürle’ye göre yerli Bildungsroman’da dış dünya soyut bir idealle yer değiştirmiştir. Örneğin Mümtaz, saf bir kendilik ideali tarafından ele geçirilmiştir ve kendini sıradan, gündelik hayatın estetiğinin ve ahlakının üzerine yerleştirir; böylece saf, otantik, hakiki bir kendiliğe ulaşma arzusu içinde tükenir. Yani yerli Bildungsroman’da birey idealize ettiği anlamı kendi dışına yerleştirir ve bunu aşkın bir nesne gibi elde etmeye çalışır, böylece dünyayla ilişkiye girme yetisini yitirir ve kendini gerçekleştirme imkânsız hale gelir. Uyum sağlayamadığı gerçeğe ulaşamadığı idealin çifte açmazına sıkışarak kendi bilincinde tutsak kalır ve referans noktasını kaybeder. Gelenekle modernliğin zıt momentlerini bir araya getirip tarihi kuracağı yerde ahlaki idealini ulaşılması mümkün olmayan kusursuz bir dünya olarak konumlandırır.³³⁰

Böylece yerli Bildungsroman kahramanı, Susan Neiman’ın ifadesiyle, olan ile olması gereken arasında sıkışıp kalır. Olan, doğrudan gördüğümüz, yaşadığımızdır. Olanı ise Neiman’ın da vurguladığı gibi ahlaki ideale dayalı olmalıdır. Bireyin tüm hayatı gerçekte olan ile olması gereken arasındaki ayrımı nasıl kabullendiğine bağlıdır; temel olarak bu ayrımla yüzleşmesi ve iki yanından da vazgeçmeden bu ayrımı kabullenmesi gerekir. Neiman bunu “İstedığınız dünyaya

³²⁸ Foucault, “Delilik, Edebiyat, Toplum”, **Sonsuza Giden Dil**, s. 267-271.

³²⁹ Gürle, “Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as Beautiful Soul”, **Journal of Modern Literature**, s. 109.

³³⁰ Gürle, a.y., s. 108-110.

asla erişemeyeceğiniz gerçeğiyle yüzleşip bir yandan da o dünyayı istemekten vazgeçmemeyi öğrenmek zorundasınızdır”³³¹ şeklinde ifade eder. İşte bu Mümtaz’ın da yapması gerekendir, ancak Gürle’nin de belirttiği gibi yerli Bildungsroman, kahramanlarına bir aşma imkânı tanımaz. Tam da bu bakımdan romanın adının imlediği “huzur”, “olması gereken”dir; romansal “gerçekte olan” ise ancak ve ancak “huzursuzluk”tur.

3.3. Söylemi Dönüştüren Roman, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*: Faustyen Bir Anlaşmayla Sorumluluğun İptali

“İki Hamdi vardı: İfade edilemezi yaşayan ve gerçeği mühendis gibi gören. Birinde şair, ötekinde muhakemeci idi. İkincisine geçtiği zaman hadiseleri berraklığıyla görür ve bir kadı gibi muhakeme ederdi. Şair ve âlim iki şahsiyeti bu iki insan paylaştığı zaman onu rahat rahat takip edebilirdik. Fakat bazen bu iki insan yan yana gelir ve boğuşurdu. Aynı hikâyede, aynı nesirde iki dünya görüşü, iki dünya stili birbirini kovalar, şairden muhakemeciye geçiş bizi şaşırtırdı. **Bazen de üçüncü bir Hamdi beliriverir: Hadiselerin katılığından rahatsız olan şair, kendi gündelik varlığına ve dünyaya istihzanın acı neşterini batırır, yumuşak latifeden hicve kadar bunun her çeşidini kullanırdı.**”³³²

Hilmi Ziya Ülken’in vefatının ardından kaleme aldığı yazıda yakından tanıdığı Tanpınar’ı yukarıdaki gibi betimleyişi, aynı zamanda bize Tanpınar’da görebileceğimiz “zımnî yazar”a ilişkin de bir tasnif imkânı da verir. Tanpınar’ın sanatsal ameliyeyi bir rüya hali (ifade edilemezi yaşama) ile uyanık ve dikkatli çalışmanın (mühendis gibi görme) birleşimi olarak tanımladığı³³³ bilinir. Bu

³³¹ Neiman, *Niçin Büyüyelim? Çocuksu Bir Çağ için Altüst Edici Düşünceler*, s. 117.

³³² Hilmi Ziya Ülken, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 120, abç.

³³³ “Valery’nin ‘Vele ki rüyalarını yazmak isteyen adam bile azami şekilde uyanık olmalıdır’ cümlesini ‘en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurmak’ şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar.” Bkz. Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup”, *YG*, s. 397-398.

bakımdan sanki nehir romanı ilk iki “Hamdi” bir araya gelip yazmışken, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kaleme alındığı sırada üçüncü “Hamdi” ilk ikisine galebe çalarak sazi tamamen eline almış gibidir.³³⁴

Böylece nehir romanda didaktik tartışma çerçeveleri içerisinde, fakat tüm gücüyle durmadan konuşan toplumdan mesul entelektüelin “sıkıcı” sesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’yle tamamen kısılır ve büyük, eğlenceli, ironik bir söyleme dönüşür. Bu tezin merkezinde yer alan *Huzur*’da “mesuliyet” sözcüğü yirmi beş kere geçiyordu, *Enstitü*’de ise -sıradan hayatın yükümlülükleri için kullanılan bağlam dışında- yalnızca bir kere geçecek; romanın sonunda Enstitü’nün sorumluluğunu, metindeki haliyle söylersek “müessesenin mesuliyeti”ni (SAE: 367) Halit Ayarcı ile Hayri İrdal’ın taşıdığı vurgulanacaktır. *Huzur* baştan sona “mesuliyet” kavramıyla okunabilirken *Enstitü* bu kavramın yokluğu, boşluğu, tasfiyesidir. Moral bir kavram olan “mesuliyet” esasen ancak *Huzur*’un ciddi ve değerlerce soylu ikliminde var olabilirdi; *Enstitü* ise bir köşesine ilıstirmeye çalışsanız bile bu kavramı kusacaktır; romanın yapısı gereği, “mesuliyet”, *Enstitü*’nün kahkaha aynasında çarpılacak, acayipleşecek ve böylece romandan dışlanacaktır. Çünkü burada artık farklı bir söylem alanındayızdır: Nehir roman meselelerin münakaşası idi, burada ise hem meseleler hem de münakaşa parodinin alanına taşınır. Mefistofelyen Halit Ayarcı’nın “Şark Faust’u” Hayri İrdal’ı (SAE: 271) kanatları altına alması da bu parodinin dayandığı yerdir.

3.3.1. Saatleri Ayarlama Enstitüsü ile İlgili Tartışmalar

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde sorumluluk kavramının ne şekilde yer aldığı incelenmeden önce, romanla ilgili tartışmalar üzerinde durulacaktır. *Enstitü* tartışmalı bir romandır; öyle ki Walter Feldman onun birbirinden çok farklı

³³⁴ Bu “üçüncü Hamdi” zaman zaman nehir romana da damgasını vurup bizi gülümsetir. *Mahur Beste*’de Ata Molla’nın satranç partilerinde, *Sahnenin Dışındakiler*’de Kudret Bey’in burnunda ya da huysuz Behçet Bey’in yardımcısı Şerife Hanım’la yaşadığı atışmalarda, *Huzur*’daki komik Adile Hanım ve “büyük havuç yiyicisi” Sabih Bey çiftinde bu “üçüncü Hamdi” kendi sesini duyurur.

yorumlara yol açan “ezoterik bir kitap” olarak kaldığını dile getirir.³³⁵ Bize göre, eleştirmenlerce bugüne dek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne ilişkin dört temel problem üzerinde durulmuştur. Bu tartışmalı romanı alımlamayı kolaylaştırmak ve bir okuma yöntemi belirlemek, ancak Tanpınar’ın karmaşık ve eşsiz, yani kendine has tekniğinin yarattığı bu romana özgü problemlerin tespit edilip aşılmasıyla mümkün görünüyor. Bahsettiğimiz bu problemlerden birincisi anlatıcı problemidir; Berna Moran’ın da üzerinde durduğu gibi, anlatıcının bu romandaki özgül konumu alımlamayı zorlaştırmaktadır. İkincisi tür problemidir; romanın türünün ne olduğu konusunda bir uzlaşıya varılamaz (aslında bu birçok büyük romanın da kaderidir.) Üçüncüsü, bir son/alternatif son problemidir; bilindiği gibi Tanpınar asistanı Turan Alptekin’e *Enstitü* için bir devam metni dikte ettirmiş, roman bugünkü haliyle, yani bu devam metni dışta bırakılmak suretiyle yayımlandıktan sonra da asistanına bu metni atmasını değil tutmasını söylemiştir. Böylece devam metninin kaderini -belki de hiç önemsemeden- bir bakıma “tesadüf”ün ve asistanının ellerine bırakmış olur. Alptekin’in *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan* kitabında yayımladığı bu metnin varlığı³³⁶ romana alternatif bir son oluşturduğu gibi, yeni okuma biçimleri yaratarak alımlamayı zorlaştırmakta, eleştirmenleri yaklaşım bakımından bölmektedir. Sonuncu problem, *Enstitü*’nün diğer Tanpınar romanlarının oluşturageldiği silsileden bir kopuş olup olmadığı sorusudur.

Şimdi bu problemlerin yarattığı eleştirel manzarayı ve bizim bu problemlere nasıl yaklaştığımızı açıklayacağız. İlk olarak *Enstitü*’deki anlatıcı problemini doğrudan ortaya koyalım: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının anlatıcısı ve romanın anlattığı aynı kişidir; anılarını bir hatırat biçiminde kaleme alan Hayri İrdal. Her şeyi yaşamış, anlamış ve bitirmiş anlatıcı ile hiçbir şeyi yaşamayan, bilmeyen ve kestiremeyen karakter aynı kişidir ve bu ikisi arasındaki uyumsuzluk çeşitli problemlere yol açar. Emre Ayvaz, *Enstitü*’deki anlatıcı problemini şöyle özetlemektedir:

³³⁵ Walter Feldman, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 549.

³³⁶ Turan Alptekin, **Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 64-70.

“Hayri İrdal kitabın hem kahramanıdır hem de anlatıcısı; hem bir türlü irade gösteremeyen biridir, hem de irade gösteremediğini söyleyen biri; hem sürekli ‘başına bir şeyler gelen’ bir adamdır, hem de bir şeylere maruz kaldığının gayet iyi farkında olan bir adam; hem bir hikâyedir, hem de o hikâyenin açıklaması ve yorumu. Hayri İrdal, bize Hayri İrdal’ın nasıl biri olduğunu söyleyip durur. Ama anlatıcı Hayri İrdal’ın olduğunu söylediği kişiyle, anlattığı Hayri İrdal bir türlü tam örtüşmez.”³³⁷

Berna Moran da Tanpınar’ın “en etkin gülmeceyi elde etmek için” romanda İrdal’ı bir aracı olarak kullandığını ve kişiliğinin tutarlılığına pek aldırış etmediğini savunacaktır. Moran’a göre İrdal karakteri zaman zaman “tam bir meczup ya da delinin teki” olarak, bazen “kendi yalanına kendini kuvvetle kaptırmış bir dolandırıcı” olarak, bazen de “çocuksu saflığı içinde kuvvetli sağduyusu ve temiz yüreğiyle, insanların zaaflarını, kusurlarını önümüze sergileyen bir gözlemci” şeklinde ortaya çıkmaktadır ve bu da okuyucu açısından alımlamayı güçleştiricidir.³³⁸ Fakat bu güçlük, Hayri İrdal’ın romanın başından sonuna büyük değişim geçiren bir karakter oluşunun kabulüyle biraz çözülebilir. Moran, bu bağlamda, İrdal’ın Enstitü’de çalışmaya başladıktan sonra artık ezilen, beceriksiz, yoksul İrdal olmadığını, bilakis eleştirdiği kokuşmuş çevreye ayak uydurmuş yeni bir kişi olduğunu dile getirir.³³⁹ (Bu son tespit aslında Faustyen karaktere sahip yoldan çıkma/çıkarılma temasıyla uyusmaktadır.)

Feldman ise Hayri İrdal’ın sanki bir gözünde nahiflik, bir gözünde kurnazlık ifadesi bulunan biri olduğunu söylemektedir: “Nahif göz, kurnaz gözün gördüklerinin farkında değildir, oysa kurnaz göz, nahif gözün görebileceği her şeyi görür.”³⁴⁰ İrdal’ın bıraktığı bu çift taraflı izlenimin roman boyunca peşimizi

³³⁷ Emre Ayvaz, “Hayri İrdal’ın Başına Gelenler”, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, Haz. Handan İnci, İstanbul, Kapı Yayınları, 2012, s. 68.

³³⁸ Moran, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a**, s. 300.

³³⁹ Moran, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, a.e., s. 318.

³⁴⁰ Feldman, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 561.

bırakmadığını söyleyen Feldman, bu durumun eleştirmenleri İrdal'ı ya sevimli bir palyaço ya da yalancı bir canavar olarak değerlendirmek yönünde ikiye bölen şey olduğunu savunur.

Moran'a göre, Tanpınar, İrdal'ı başta "güvenilmez anlatıcı" olarak kullanmakla okuru gereksiz yere yanıltmıştır.³⁴¹ Oğuzertem ise aksine Moran tarafından tespit edilen anlatıcının bu "karışık kişilik" sorunu ile "değerlerinin muğlaklığı"nı İrdal'ı "güvenilmez anlatıcı" olarak niteleyerek çözer.³⁴² "Güvenilmez anlatıcı", Amerikalı edebiyat eleştirmeni Wayne C. Booth'un edebiyat eleştirisine kazandırdığı bir terimdir. Booth, eserin normlarına (ya da zımni yazarın normlarına) uygun olarak konuşan ya da hareket eden anlatıcının "güvenilir anlatıcı", uygun olmayanın da "güvenilmez anlatıcı" olduğunu belirtir.³⁴³ Ekseri birinci şahıs anlatıcı olarak karşımıza çıkan güvenilmez anlatıcının romanlardaki en temel işareti, anlatıcının kendisiyle, romansal realiteyle veya okurun sağduyusuyla çelişmesidir. Anlatıcının güvenilmez oluşu, romanın başında, sonunda ya da başından sonuna yavaş yavaş karşımıza çıkabilir ve bu güvensizliğin fark edilişi, tıpkı gerçek hayatta da olduğu gibi, anlatıcının anlattığı hikâyenin okurdaki etkisini tümünden değiştirir.³⁴⁴ Oğuzertem'e göre bu bağlamda romanda "söylenen ile kastedilen arasındaki sürekli ve sistemli [bir] kopuş" vardır.³⁴⁵

Bize göre *Enstitü*'nün hemen ilk sayfalarında yapılan "okur-yazar sözleşmesi"nde anlatıcının güvenilmez yanı okura sezdirilmiştir, yani verilidir. Fakat

³⁴¹ Moran, "Saatleri Ayarlama Enstitüsü", a.g.e, s. 320.

³⁴² Oğuzertem, "Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 337.

³⁴³ Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 170.

³⁴⁴ Güvenilmez anlatıcı edebiyat tarihinde sık sık karşımıza çıkmıştır: Eric Kastner'in *Palavracı Baron* adlı çocuk kitabında durmadan palavralar atan baron, dengesiz ruh haliyle Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı, şizofrenisiyle *Dövüş Kulübü*'nün anlatıcısı, tekinsiz ergenliği, sınırlı hayat deneyimi ve olgun olmayışıyla *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ın anlatıcısı Holden Caulfield, durmadan okurun beklentileriyle oynayan Thirstram Shandy Beyefendi, norm dışı ve manipülatif ahlaki bakış açısıyla *Lolita*'nın Humber Humbert'ı güvenilmez anlatıcı için tipik örneklerdir.

³⁴⁵ Oğuzertem, "Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 334.

ilginç olan, anlatıcının, güvenilmezliği doğal, koruyucu bir giysi gibi, bir zırh gibi üzerine giymeyi tercih ettiğini ilk elden açık etmesidir:

“Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım. İnsan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın? Bu cinsten kayıtsız ve şartsız bir samimilik ise behemehâl bir süzme, eleme ister. Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir. Sözü yarıda bırakmaktansa, vaktiyle iyi tasarlamak, okuyucu ile behemehâl anlaşacağınız noktaları seçmek gerekir. Çünkü samimiyet tek başına olan iş değildir.” (SAE: 10)

Hatıralarını kaleme alan birinin doğal olarak içten, samimi olması gerekir; çünkü hatıralar sahibinin içsel, mahrem bir parçasıdır ve tür bunu talep eder. Fakat “samimiyet”; tıpkı “politika” gibi, “iletişim” gibi, “sorumluluk” gibi, ben’in yanında benden bir başkasının, bir ötekinin varlığını da varsayan bir kavramdır; tek başına ve öteki olmadan anlamını, özünü yitirir. Öteki ise ben olmayandır, bu yüzden bendeki mahremi ötekine doğrudan, içimdeki gibi yansıtabilmem de mümkün değildir. Bu yüzden öteki karşısındaki söylemim daima dolayım lanacak, içine bir çeşit kurgu katılacaktır. Bir bakıma, samimiyet, kendi kuyruğunu ısırarak yılan gibidir. Vaadi bir kısa devreden ibaret kalır; çünkü samimiyet hem daima bir ötekinin varlığını gereksinir, hem de bu ötekinin varlığıyla saflığını yitirir. İrdal’ın daha sonra söyleyeceği gibi, bu hatıraları okuyanlar hiçbir yalan ve iftirayla karşılaşmayacak, sadece gizli kalmış birtakım hakikatleri öğreneceklerdir; fakat bu hakikatleri naklederken ufak tefek onarmalarda bulunmak, yazarın kendini vazifelendirdiği hatırat yazarlığının icaplarındandır. (SAE: 25) Dolayısıyla İrdal bu retorikleriyle hatıralarını yazanın konumu gereği, doğal olarak güvenilmez olduğunu savunmakta, bunu da okurdan gizlememekte, hatta adeta bu bakımdan mazur görülebileceğini ummaktadır. Yani blöfünü en baştan göstermiştir Şark Faust’u; tek silahı samimiyeti olan, güvensiz olduğunu bildirmekle güven kazanmaya çalışan bir anlatıcıdır o. Bu yüzden hayatın kendisi için “iki eli cebinde uydurulan bir masal” olduğunu hiç sakınmadan söyleyiverir. (SAE: 73)

Romanla ilgili ikinci problem tür problemidir. “Tür, metni tutup kullanmaya başlayacağımız yerdir”³⁴⁶ yani romana girişimiz bakımından bir anahtardır. Berna Moran romanı bir “toplumsal hiciv”, Murat Belge bir “ulusal alegori”, Oğuzertem ise simgesel ve tarihsel olmak üzere birbiriyle çatışan iki anlatı katmanından oluşan bir “ironik alegori” olarak okumuştur. Feldman romanın türsel beklentilere uymadığını ve onu belli bir türe oturtamadığımızı kabul eder. Fatih Özgüven ise Batı’ya özgü türlerin yerel uygulamadaki dönüşümü hakkında hassas bir tespit yapacak ve şöyle tanımlayacaktır romanı: “Yetişme romanının [Bildungsroman’ın] pikaresk romanla el ele verip bu topraklarda Batı romanındaki karşılı[ğı] kadar romantik, tuzu kuru olamayan [bir] genç erkek portresi yaratması keyfiyeti.”³⁴⁷ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* bu türlerin hepsidir ve belki de henüz bilmediğimiz daha fazlasıdır. Nitekim Erol Köroğlu tür kuramlarına değindiği yazısında, karşılaştırmalı edebiyat uzmanı Thomas O. Beebee’ye göre, türün bir metni tutup kullanmaya başlayacağımız yer olduğunu, ancak bu tutma yerlerinin sabitlenebilir ve tekil olmadığını belirtir. Örneğin farklı araştırmacılar Batı edebiyat kanonunun önde gelen romanlarından *Moby Dick*’te şu türleri tespit etmişlerdir: “vaaz; kısa öykü; bilimsel, siyasal ve ahlaki deneme; hiciv; sözlük; ansiklopedi; drama; dramatik monolog; kullanım kitapçığı; gezi kaydı; kehanet; geleneksel epik; Ahab’cıl trajedi ve Ishmael’i komedi; birinci kişi anlatısı; Conrad öncesi çerçeveleme; felsefe-teoloji, bilim, tarih, lirik, şarkı, mitos, etimoloji, yasal ifade, melodram ve rüya.”³⁴⁸ Yapıtlar daima yeniden okunduğu, başka bir deyişle kartlar yeniden karıldığı ve türler farklı okumalarla yeniden belirlendiği için bu konuda nihai bir sonuca varmak gibi bir fanteziye kapılmak mümkün değildir.

Oğuzertem’in Booth’tan aktardığı ifadeyle, “Okurlar yapıtları türe ilişkin beklentilerinin olanakları doğrultusunda yorumlasalar da, yapıtlar sonuçta geçerli

³⁴⁶ Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim”, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, s. 121.

³⁴⁷ Özgüven, “İki Lapacının Maceraları: Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Miskinler Tekkesi”, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, s. 426.

³⁴⁸ Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim”, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, s. 121.

olacak ‘çıkamaz sokak’ levhaları ve yön okları koymaya uğraşırlar.”³⁴⁹ Hele de Tanpınar’da tam bir levha bolluğu olduğunu kim kabul etmez? Biz, bu tezde araştırdığımız tema “mesuliyet” olduğu ve bunu büyüme-büyümeme sorunu üzerinden ele aldığımızdan, *Enstitü*’yü de tıpkı *Huzur*’u okurken yaptığımız gibi, temel olarak bir Bildungsroman olarak okuyacağız. Ancak bu zengin Bildungsroman’ın pikareski, alegoriyi ve Faustyen parodiyi bir arada barındırdığını da kabul etmekteyiz. Romanda Nuri Usta’nın farklı parçaları birleştirerek yaptığı ve fakir tanıdıklarına armağan ettiği saatlere “muaddel” adını vermesi gibi muaddel, yani tadil edilmiş ve türsel açıdan sinkretik bir roman çünkü *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Bir katmanda karakterin olgunlaşma hikâyesi verilirken bir diğer katmanda da karakterin içinde yaşadığı toplumsal paradigmanın değişimi işlenmekte; karakterin gelişimi ile paradigmanın değişimi örtüşmekte; karakterin çocukluk, gençlik ve olgunlaşma süreçleri toplumsalın alanında kendine bir izdüşüm bulmaktadır. Romanın erken bir formu olan ve tipik örneğini Don Kişot’ta sergileyen pikareskte ise genellikle ben anlatıcı kullanılarak alt sınıftan, toplum dışına itilmiş, içinde bulunduğu çarpık düzende kurnazlığıyla hayatta kalmaya çalışan, kendi kimliğinin ötesinde toplumsal ihtiyaca göre gereken her şekle giren; yer, meslek ve maske değiştiren, düzenbaz ve sempatik bir serserinin; Özgüven’in deyişiyle bir “lapacı”nın eğlenceli macerası işlenir. Şahbender Çoraklı’nın “...modern Pikaro, içinde yaşadığı toplumu hicvederek eleştirir, eleştirdiği bu toplumla özdeşleşemez, ahlaki değerleri yoktur, ihtiyaçları değerleri olmuştur”³⁵⁰ tanımı, bize doğrudan doğruya Hayri İrdal’ı anımsatır. Bu bağlamda ihtiyaçları değerleri haline gelen bu Pikaro’nun romana özgü “neşeli Mefisto”³⁵¹ tarafından kanatları altına alınışı romanın belkemiğidir.

Romanda ortaya çıkan üçüncü problem, son/alternatif son problemidir. Alptekin’in yayımladığı devam metni romanın alımlanışını tamamen değiştirir. Bu

³⁴⁹ Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 333.

³⁵⁰ Şahbender Çoraklı, “Pikaresk Roman ve Pikaro Jakob”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.II, No: 28-29, Haziran-Aralık 2002, s. 25.

³⁵¹ Özgüven, “İki Lapacının Maceraları: Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Miskinler Tekkesi”, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, s. 429.

metin Hayri İrdal'ın ölümünün ardından Dr. Ramiz'in yazdığı bir mektuba Halit Ayarcı'nın karşılık mektubudur. Metne göre Ayarcı, Ramiz ve İrdal aslında liseyi Vefa'da birlikte okumuş, ilişkileri üniversitede ve sonrasında Ankara'da sürmüş üç yakın arkadaşdır. Birincisi bankacı, ikincisi doktor ve üçüncüsü de avukattır (İrdal'ın baroda çalıştığı belirtilir.) Bu mektuba göre artık ne Ayarcı oynak değerlere sahip bir düzenbazdır, ne de Dr. Ramiz romanda gösterildiği gibi obsesif, psikanaliz meraklısı bir doktor müsveddesi; bu mektupla adeta iki karaktere de iade-i itibar edilir. İrdal ise alt sınıftan bir halk adamı değildir aslında, yalnızca hastalık sebebiyle “entelektüel silahlarını” kendine çevirmiş bir paranoyaktır ve yıllarını Dr. Ramiz'in kliniğinde yatarak geçirmiştir. Bizim okuduğumuz *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de esasen Dr. Ramiz'in bir önceki mektubunda Ayarcı'ya gönderdiği ve İrdal'ın yaşadığı sanrılar âleminde kaleme aldığı müsveddelerdir. Bu mektubun varlığı *Enstitü*'yü tür açısından psikolojik roman olarak ele almayı ya da en azından psikanalitik okumaları destekler. Ancak Tanpınar, İrdal'ın bu hezeyanının, hatta delilik nöbetlerinin müthiş içtimai olduğunu Halit Ayarcı'ya yazdığı bu mektupla - belki de romansal tutarlılık açısından- özellikle vurgulatması dikkate değerdir.

Alptekin'in yayımladığı bu devam metnine eleştirmenlerce verilen tepkiler çeşitlidir. Örneğin Moran, romanda ortaya koyduğu toplumsal eleştirinin başına bir iş açmasından çekinen Tanpınar'ın bu devam metnini gerekirse kitabın başına ya da sonuna eklemek ve romanın etkisini azaltmak için yazmış olabileceğini belirtir, ama Tanpınar sonradan gerek görmemiş olabileceğinden bu metni romana eklememiştir.³⁵² Moran'a göre bu devam metni yayımlanmış olsaydı romanı iyice içinden çıkılmaz bir hale gelecektir; bu yüzden Moran çoğu eleştirmen gibi, bu metni kendi *Enstitü* okumasının dışında bırakır. Oğuzertem ise “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım” başlıklı makalesinde, Alptekin'in yayımladığı devam metninin “unutturulmaya çalışıldığını”³⁵³ belirtir ve romanın

³⁵² Moran, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, s. 321.

³⁵³ Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, s. 323.

ancak bu metinle tamamlandığını savunan Oğuzertem kendi okumasını bu metnin ışığında gerçekleştirir.

Şiirinde söylediği gibi “biten şeylerin korkusu” Tanpınar’da olduğu ve zaten hemen her romanının bir devam metni bulunduğu için, kısacası karşımızdaki “tipik Tanpınar” olduğu için, bu devam metninin varlığı aslında yadırgatıcı değildir. Tanpınar’ın tüm devam metinlerinde olduğu gibi bu metin de asıl romana zenginleştirici boyutlar katmaktadır, dolayısıyla biz yazarın kendi tercihi öncelik vermek kaydıyla romanın iki türlü de okunabileceğini savunuyoruz.

Tespit ettiğimiz son probleme, kopuş meselesine gelelim. Oğuzertem ve ona katılan Parla, *Enstitü*’nün iddia edildiği gibi diğer Tanpınar romanlarından daha toplumsal olmadığını, bilakis *Mahur Beste*’deki anahtar sembolizasyon sisteminin (“ev”, “kitap”, “saat” vb.) kullanılışıyla ortak sembolik katmanın yaratıldığını ve *Enstitü*’nün bu bakımdan diğer romanların bir devamı olduğunu, yani Tanpınar’ın roman dizgesinde bir kopuş olmadığını savunurlar.³⁵⁴ Psikanalitik açıdan gerçekten de her Tanpınar romanında ısrarla tekrarlanan ruhsal sembol ve “kompleks”leri görürüz. Ancak bize göre *Enstitü*’nün nehir romandan koptuğu başka bir nokta vardır ki, bu da bahsettiğimiz radikal söylem dönüşümüdür. Bu yüzden bu romanı müstakil olarak ele almaktayız.

3.3.2. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Söylem Dönüşümü

Peki, bu söylem dönüşümü nasıl tanımlanıp ortaya konabilir? *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* nehir romandaki aydınları “Nizamîâlemci”lere dönüştürerek parodize eder. *Mahur Beste*’de medeniyet değiştirmesi, din ve hürriyet üzerine tartışan Sabri Hoca ile İsmail Molla’nın âlimane sesini; *Sahnenin Dışındakiler*’de Kartiye-Laten’den Türk Ocağı’na “Eve Dönen Adam” mitosunun kişileşmiş hali, Millî Mücadele örgütleyicisi, özetle “Avrupa’da tahsil etmiş, istikbali parlak, milliyetçi, ateşin bir genç” (SD: 342) olan İhsan’ın eylemci sesini; *Huzur*’da artık

³⁵⁴ Bkz. Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 301 ve Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 322.

ateşin kısmını geride bırakıp tamamen olgun bir hoca ve aile babası olmuş İhsan'ın yerli ve millî, realist ve maddeci, kimi zaman mesleki deformasyonla didaktizme varan sesini *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde asla duymayız. Tanpınar'ın fikir yazılarındaki kendine güvenen ama çelebi sesi de hiç ulaşmaz kulaklarımıza. Tanpınar'ın anlatıcısı ilk defa seçkin zümreyi bırakıp bir halk adamını başkarakter yapar ve onun arkasından konuşur: Sünepe, cahil ve yoksul Hayri İrdal; “seçkin olmayan sessiz çoğunluk”un sesi.³⁵⁵

Hayri İrdal, Enstitü kurulmadan önce vakit öldürdüğü Şehzadebaşı'ndaki kahvenin insan tasnifine göre, kahveye gelip de ciddi şeylerden bahsedenlere “Nizamîâlemciler” dendiğini, Nizamîâlemcilerin “dünyayı düzeltmek zahmetini üstlerine alan aristokratlar” olduğunu aktarmıştı bize. Nizamîâlemcilerin altındaki geniş tabakaya ise bu tasnife göre “Esafil-i Şark” denmektedir, Türkçesiyle “Şark Sefilleri” ki bunlar kahvedeki iletişimi sürdürebilecek bir kültür düzeyiyle yetinen, geçim sıkıntısı ve gündelik hazlar dışında hayatın dalgasında yaşayanlardır. (SAE: 128) Nehir romanın ürettiği söylem Nizamîâlemcilerin söylemiyken ilk kez bir Tanpınar romanında Esafil-i Şark'tan birinin sesini duyarız. Ve bir bakıma Nizamîâlemciler'in bürokrat bir parodisi diyebileceğimiz, İrdal'ın “velinimet”, “bir modern zamanlar Mefisto'su”³⁵⁶, yeni düzenin adamı Halit Ayarcı kendi söylemiyle İrdal'ı ve tüm Esafil-i Şark'ı etkisi altına alacaktır.

Romanda bu halk adamıyla velinimetinin el ele yarattıkları modern zaman mitosunun etrafında -farklı zaman periyotlarını toplumsal bağlamlarıyla birlikte simgeleyen- birçok renkli kişilik görürüz: Saat doktoru ve ihtiyar bilge Nuri Efendi, “komik bir operet amcası” Abdüsselam Bey, laboratuvarında simya deneyleri yapan Eczacı Aristidi Efendi, Kayser Andronikos'un hazinelerini arayan Deli Seyit Lütfullah ve onun hazlar âlemindeki sevgilisi Aselban, gömüldüğü mezardan fırlayan püriten, kindar, hasis bir hala, dirije rüya metodunun mucidi, obsesif kompulsif Dr. Ramiz, uydurma tarihî kişilik Ahmet Zamani Efendi, Hollandalı oryantalist Van

³⁵⁵ Feldman, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, *Bir Gül Bu Karanlıkta: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 563.

³⁵⁶ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, Ed. Belce Ünüvar, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 162.

Humbert, kötülükte Suat ve Muhtar'la yarışmakta beis görmeyecek Cemal Bey, sinema perdesinden hayata bakan Pakize ve kız kardeşleri... Tıpkı işsiz güçsüz bir Pikaro'nun etrafında olacağı gibi, Hayri İrdal'ın çevresinde de her sınıftan, her renkten çeşit çeşit insan vardır ve Psikanaliz Cemiyeti, İspritizmacılar Kulübü, Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Saat Sevenler Cemiyeti gibi yeni düzenin kuruluşları bu insanları bir araya getirir.

Enstitü'de diğer romanlarda olmayan garip bir özgürleşme ve serbestiyet vardır: “Mesuliyet”, “vazife”, “ahlak”, “vicdan”, “azap”, “buhran”, “iç harbi” yoktur. Bunların yerine Parla'nın “Mefistofelyen yönü karizmatik kişilikle desteklenmiş” olarak nitelediği Ayarcı'nın velinimetisi olarak İrdal'ı kanatlarının altına alışı ve Enstitü merkezli masalı yaratışı vardır. Böylece sihir gibi bir yer değiştirme yaşanmaktadır:

“Halit Ayarcı bütün karizmatik lider kişiliklerin yaptığını yapmaktadır: Özgürlükten vazgeçen kişilere **sorumsuzluğun mutlak huzurunu** bahşetmek.”³⁵⁷

Şimdi bu sahte huzurun içinde özgürlüğü terk ederek iradelerini Ayarcı'ya ve Ayarcı'nın müteşebbisi olduğu mekanizmaya teslim eden ve böylece sorumluluktan kurtulan bu kişiler arasındaki ilişki modellerine göz atalım. Nehir romanda belirlediğimiz ilişkisel modeli *Enstitü*'de görebilir miyiz?

3.3.3. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Çocuksu Erkeği Hayri İrdal

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, naiflik/kurnazlık perdesine benzeyen bir ironinin ardından kartlarını apaçık oynar. Hayri İrdal, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün çocuksu erkeği ve Ebedî Çocuğudur. Bu bilgi, romanın “Küçük Hakikatler” adlı ikinci bölümünde doğrudan hem İrdal'ın kendisine hem de okura verilir. Adli bir rapor yazmak için İrdal'ın müşahedesinden sorumlu,

³⁵⁷ Parla, a.e., s. 164.

psikanalize meraklı Doktor Ramiz, uzun görüşme ve konuşmalardan sonra teşhisini açıklar: Ramiz’e göre İrdal’da tipik bir baba kompleksi vardır, yani -Tanpınar’ın romanda hiç kullanmadığı adıyla- Oedipus. Normal şartlar altında, bu komplekste oğlun babayı beğenmemesi reşit olmak için en kısa yoldur, çünkü böylece babayı aşp onun yerine geçebilir. Buna karşılık Ramiz’in ifadesiyle İrdal “daha mühim” bir iş yapmıştır:

“— ...Siz babanızı beğenmiyorsunuz... Beğenmemişsiniz.

— Aman doktor!

— Dinleyin, dinleyin... Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... **Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız.** Öyle değil mi?” (SAE: 108, abç)

Romanda gerek kendisince gerek çevresindekilerce defalarca tekrarlandığı gibi “insanların en sünepesi” (SAE: 10) Hayri İrdal, hayata ve etrafa karşı dayanıksızlığıyla (SAE: 36), iradesizliği ve daima başkalarının peşinde sürüklenmesiyle, İspiritizma Cemiyeti’nde kendisine takılan “Öksüz” lakabıyla (SAE: 110, 112, 129) kendinden öncekilerden bambaşka da olsa bir çocuksu erkektir. Diğer çocuksu erkekler içinde en çok, Emre Ayvaz’ın da belirttiği gibi, *Mahur Beste*’nin Behçet Bey’ine benzer.³⁵⁸ Biçareliğiyle, kuklalığıyla, maruziyetiyle, “bütün mazlum doğmuşlar”dan biri oluşuyla (SAE: 65), kaçış merakıyla [“Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi; bu, tek manasıyla kaçıştı.” (SAE: 73-74)], sıkılganlığıyla, tüm yetersizler gibi kendine özgü hayatta kalma mekanizmalarıyla ve bir de diğer çocuksu erkeklerin tersine kitap konusunda derinleşmeyip yüzeyde kalmasıyla Behçet Bey soyundan bir çocuksu erkektir Hayri İrdal.

Enstitü’nün devam metni olan mektubunda Halit Ayarcı, İrdal’ın hayal ürünü olan müsveddelerinin sadece psikolojik değil, aynı zamanda son derece içtimai olduğunu yazıyordu Dr. Ramiz’e. Başka bir deyişle Hayri İrdal çocuksudur da, içinde

³⁵⁸ Ayvaz, “Hayri İrdal’ın Başına Gelenler”, *Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar*, s. 64.

bulunduğu toplum çocuksu değil midir? *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yarattığı evren, büyüemeyişin bataklığında debelenen insanların evrenidir adeta; toplum öyle çocuksu kalmıştır ki İrdal'ın çocuksuluğu romanda kendine bir zıt bulup çarpıcı bir biçimde ortaya çıkamaz. (*Enstitü*'de *Sahnenin Dışındakiler*'den *Huzur*'a, ideal büyüme, yetişkinleşme modelini teşkil, temsil ve tebliğ eden rol modeli İhsan gibi biri de yoktur ki, bir zıtlık oluşup ortaya konsun.) Hayri İrdal'ın “şahsiyeti yoktur” da etrafındakilerin var mıdır? Romanda ortaya konulan, herkesin ortak çıkarlar çerçevesinde birbirine yamanarak yaşadığı, bir çıkar çatışması söz konusu olduğu anda ayrışarak farklı yamanma kombinasyonlarıyla tekrar birleştiği bir var olma tarzıdır. Hiç kimse cesaretle kendi erişkinliğini yüklenmez. Bu bakımdan Dr. Ramiz'in İrdal'ın terapisi sırasında toplumsal baba arayışı üzerine söyledikleri son derece dikkat çekicidir. Dr. Ramiz, İrdal'ı teskin etmek için, İrdal'daki baba kompleksinin ve reşit olamayışın o kadar da önemli olmadığını söyleyecektir, çünkü bu durum yalnızca İrdal'ın değil, içinde bulunduğu toplumun da ortak özelliğidir:

“Mesele şimdi bu kompleksin neticelerinden kurtulmanızda. Zaten şuur altında bir hadise olduğu için kendi kendisi kaldıkça ehemmiyetsiz bir şeydir. Ehemmiyetsiz ve hatta tabii bir şey. Bilhassa bugünkü cemiyetimizde. **Çünkü içtimai şekilde bu hastalık hemen hepimizde var.** Bakın etrafa, hep maziden şikâyet ediyoruz, hepimiz onunla meşgulüz. Onu içinden değiştirmek istiyoruz. **Bunun manası nedir? Bir baba kompleksi değil mi? Büyük küçük hepimiz onunla uğraşmıyor muyuz?** Şu Etilere, Frikyalıları, bilmem ne kavimlerine muhabbetimiz nedir? Baba kompleksinden başka bir şey mi?” (SAE: 112, abç)

Bir toplumun büyüemeyişi, çocuksu ve güdük kalışı doğrudan Kant'ın “Aydınlanma Nedir?” makalesinde tanımladığı rüştüne ve kendi aklını kullanma yetisine sahip çıkmadığı için kolayca yönlendirilen toplum düşüncesini getirir. “İnsanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar”³⁵⁹ diyordu Kant, çünkü başkalarının bizim yerimize düşünmesi, kararlar vermesi, yargıda bulunması çok rahat ve konforludur. Bu durum otoriter yönetimlerin

³⁵⁹ Kant, “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt”, *YAZKO Felsefe Yazıları*, s. 139.

de avantajına olduğundan, otoriter yönetimler içine doğduğumuz dünyanın bu verili durumunun, yani düzenin bozulmasını istemezler. Yönetenler, insanın yerine düşünerek, insanı kurallara tabi tutarak, kendi başına hareket ederse başına gelecek tehlikelerle korkutarak denetim altında tutarlar. Bu yüzden insanın kendi suçuyla düşmüş olduğu ergin olmayış, Kant’a göre ikinci bir doğa gibi insana yapışmıştır ve ondan sıyrılmak çok zordur. Otoriter yönetimler yetişkin olamamış çocuksu insanlara, bu çocuksu insanlar da kendilerini güden bir çoban gibi otoriter yönetimlere ihtiyaç duyarlar.

Bugün üzerine tartıştığımız birçok şeyi daha kendi zamanında sezen Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde olduğu gibi, günlüklerinde de Türkiye’deki reşit olamayış problemi üzerine çokça kafa yoracaktır:

“Burada ferdiden çok içtimaiye giden bir şey var. (...) Talebelerimde aynı şey görülüyor. (...) Biz otuz, otuz beş, hatta kırk yaşında kendimizi biraz hazırlayabiliyoruz. Her şey bizde geç oluyor. Erken başlıyor fakat geç oluyor. (...) **Niçin reşit değiliz?**”³⁶⁰

Çünkü Tanpınar’ın sezdiği bu hal, “biz”e neredeyse içkindir. Bu bağlamda Zerrin Kurtoglu, Cumhuriyet’in modernleşme *pathos*’unun “devletin toplumla ve toplumun devletle patolojik bir ilişki kurmasına”³⁶¹ neden olduğunu savunur. Bu ilişkiyi analiz edebilmek için de öncelikle İslam kültürüne bakar. Kurtoglu’na göre İslam, aynı anda hem bir din hem de siyaset olarak ortaya çıkmış, hatta İslam peygamberinden bu yana siyaset dini önceleyen bir yapıya sahip olagelmıştır. Dolayısıyla İslam kültüründe halkın yöneticiye itaati ve devlete sadakati hem tebaanın görevi hem de müminin erdemi olarak kabul görür. İslami siyasal bilgelik geleneğinde halka itaat ve tevekkül öğütlenirken en kötü yönetimin bile düzen ve istikrar pahasına yöneticisiz topluma yeğ olduğu telkin edilir. Bu gelenek halkın

³⁶⁰ Tanpınar, **GİTB**, s. 199-200, abç.

³⁶¹ Zerrin Kurtoglu, “Devlet Akli ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, C.IX, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 618.

devlete ilişkin muhayyilesine Sinbadnâme, Binbir Gece Masalları, Kabusnâme, Siyasetnâme, Bostan ve Gülistan gibi halkın kolayca anlayabileceği bir dille yazılmış eserler vasıtasıyla aktarılmış ve toplumsal hafızaya yerleştirilmiştir. Bu geleneğe göre devlet, babadır. İyi bir yönetici, hükmü altındakilere bir baba gibi davranmalı, uygun gördüğü cezaları ya da ödülleri bir babanın çocukları arasında kurduğu adalet anlayışı çerçevesinde dağıtmalıdır. Bu zihniyet ve söylem Cumhuriyet’e Sünni-İslam geleneğinin bir bakiyesi olarak “devlet baba” ifadesiyle taşınmıştır. İslam’daki soyut tanrı korkusu Cumhuriyet’le birlikte cisimleşmiş devlet korkusuna dönüşmüştür ve yurttaşlık devlet tarafından tanımlanan ve devletin ergen çocuklarına verdiği bir statü olarak kurulagelmiştir.³⁶²

Dolayısıyla yalnızca kendisinin değil, herkesin çocuksu olduğu ve iki eli cebinde uydurulan bir masalda yaşadığı bir toplumdur Hayri İrdal’ın parçası olduğu toplum. Halit Ayaracı gibi kısmen uyanık kişiler de gelip bu toplumu bir çoban gibi güderler.³⁶³

³⁶² Kurtoğlu, a.y., s. 630.

³⁶³ Aslında çoğu zaman toplumu kandırıp güden bir dolandırıcı olarak okunan Halit Ayaracı bile bu toplumsal çocuksuluktan payını alır: Romanın birçok yerinde, arkadaşlarını ardına katıp çeşitli maceralara yelken açan, atletik, baskın karakterli ve hayalci ya da bir başka deyişle “şeytan tüyü var” denen cinsten bir çocuk gibi çizilmiştir “Neşeli Mefisto” Halit Ayaracı. Sabriye Hanım’ın Ayaracı için “sporu sever, menfaati değil” (SAE: 293) ya da “...alelade iş sevmez. İş dediğin onun için evvela bir sergüzeşt olmalı. Kutup seyahati, kaçakçılık, her şey elinden gelir. Yalnız lalettayinden hoşlanmaz. Sonra tuhaf olmalı, imkânsız olmalı, herkesi şaşırtmalı ve hatta korkutmalı! (...) Fakat aynı zamanda inanacağı bir tarafı da bulunmalı yaptığı işin...” (SAE: 253) demesi bu bakımdan ilginçtir. Bir konuşma sırasında durup dururken oturduğu sandalyeyi bir ayağından kaldırıp burnunun ucuna oturtan, sonra da kollarını iki yana açıp başının üzerindeki sandalyeyle odanın içinde dolaşan Halit Ayaracı, gösterisini bitirdikten sonra İrdal’a sorar: “Niye alkışlamadınız? (...) Şaşırdınız da onun için değil mi? Benim bu cinsten seksene yakın marifetim vardır. İstersem herhangi bir sirkte kendime daima iş bulurum. Fakat saatleri ayarlamayı tercih ettim.” (SAE: 244) Bir de “Her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaç” olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü projesi çökünce Ayaracı bütün hayalleri yıkılmış masum bir çocuk gibi şaşkına dönecek, bir yerde aldandığını, ama nerede aldandığını sorgulayacaktır. Ayaracı, “Fazla oynadık etrafla. Kabul etmiyor musunuz?” diyen İrdal’a şöyle karşılık verir: “Hayır, (...) oynamadık. Hiç oynamadık. Bizi aldattılar. Biz fazla inandık onlara...” (SAE: 362)

Bu tezde kurduğumuz yapı açısından Hayri İrdal'ın çocuksu yanına baktığımızda şununla karşılaşırız: Hayri İrdal Tanpınar'ın diğer çocuksu erkeklerinden bambaşka özellikler taşıyacaktı; bu özellikler de kesin bir şekilde sınıfsal farklılığı vurgular. Diğer çocuksu erkekler gibi üst orta sınıfın aydın bir üyesi değil fakir bir halk adamı, “Nizamîâlemci”lerden değil “Esafil-i Şark”randır İrdal, onun tüm çocuksu yanları da bu olguya göre biçimlendirilmiştir.

Örneğin nehir romandaki çocuksu erkekler okumayı severler. Buna karşılık Hayri İrdal başka bir şey söyleyecektir: “Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler.” (SAE: 7) *Enstitü*, birinci bölümü olan Büyük Ümitler'in başında, doğrudan doğruya kahramanımız Hayri İrdal'ın “ben entelektüel değilim” ifşasıyla açılır. Nehir romandaki Tanpınar karakterlerinin aksine aydın zümrenin bir üyesi olmadığını daha en baştan ibraz eder İrdal ve okuma terbiyesindeki çarpıcı boşlukları tüm detaylarıyla gözler önüne serer. Çocukluğunda babası Arapça sarf ve nahiv kitaplarıyla okul kitapları dışında kitap okumasına karşı olduğundandır belki de, İrdal her türlü okumayı reddetmiştir.

“Hiçbir zaman sınıfımızın birincisi veya ikincisi, hatta yirmincisi olmak istemedim.” (SAE: 22) Diğer çocuksu erkekler ceplerinde birkaç şahadetname olmadan kendilerini “adam” olmuş hissetmiyorlardı. İrdal'da ise değil okuma ihtirası, hiçbir ihtiras yoktur. Bu yüzden Fatih Rüştüyesi'nde yarışı en arka sıralardan, yani “kral locası”ndan seyreder (SAE: 22) ve böylece “seyirci halet-i ruhiyesi”ne (SAE: 65) sahip olur.

“...mektebin Allahlık talebelerinden olmuştum.” (SAE: 30) Çocuksu erkekler “deste deste aferinleri, zikr-i cemilleri” getirmeden rahat edemezken Hayri İrdal sınıfta kalmış, okuyamamış, askerden dönünce okullar eğitecek insan ararken başkalarının sürükleyişiyle bir posta mektebine girmiş, ancak öyle mezun olabilmıştır. Bu iflah olmazlık yüzünden çocukluğundan Enstitü'ye girip “biri” oluncaya kadar Hayri İrdal'ı gören tanıdıklar hazin baş sallamaları, merhametli tebessümler, hain gülmelerle tepki verirler. (SAE: 30)

“Öteden beri Cenab-ı Hakk'ın insanlara bu hayatı yazmak için değil, iyi kötü yaşamak için bahsettiğine inananlardanım.” (SAE: 10) Nehir romandaki çocuksu

erkekler maneviyata düşkünlük gösterebilir de seküler tiplerdir, onların Müslümanlığı kültürel ve hayatlarının merkezinde bir şekilde kitaplar ile yazmakta oldukları metin bulunur. Tabana doğru gidildikçe dindarlık oranı artar; bu bakımdan “sıkı Müslüman terbiyesi almış” (SAE: 16) Hayri İrdal, hayatımızın nezd-i İlahi’deki nüshası, yani kaderimiz varken neden yeniden yazmaya gerek olduğunu sorgulayacaktır. Çünkü o “mutlak metin”e inanılan bir kültürel iklimin insanıdır.

Diğer çocuksu erkekler modernliğin dayattığı “birey olma” ideali doğrultusunda kendi benlerini kurup kendi varoluşsal problemlerini yaşarken, Hayri İrdal hayatı boyunca geçim sıkıntısıyla mücadele edecek, bilinç düzeyine yansımayacak bu tarz varoluşsal bir sıkıntı onun için adeta bir lüks olacaktır. Belki de bu yüzden “Ah kelimeler, isimler ve onlara inanmanın saadeti...” diyecektir. (SAE: 117) İrdal’ın problemi kelimeler değil gerçeklerdir ve gerçekler de maddidir: Bir türlü iki yakasını bir araya getirememek, belini doğrultmamak, hayatta bir baltaya sap olamamak, üç kuruş için yüzünü eğmek zorunda kalmak...

Diğer çocuksu erkeklerin aksine fakirdir Hayri İrdal; fakirlikten, yoksunluktan, bakımsızlıktan kırılır. Fakirlik, fakirin hayatını yöneten tavizsiz bir umutsuzluk sistemidir, İrdal bu konuda şöyle söyleyecektir: “Biz fakirler böyleyizdir; kader sarayında bizim işlere bakan büro hiç şaşmaz, ihmal etmez.” (SAE: 189) Fakirler zihinlerinden sadece gölgesi geçen suçlu bir düşüncenin ya da en uzak, en masum ihtimallerin cezasını hemen iki dakika sonra çekerler. (SAE:189) Zenginler değil, hep fakir ve biçare adamlar dayak yer. (SAE: 196) Hayri İrdal da fakir düşmüş bir ailede doğmuş, ömrü boyunca ihtiyaç ve mahrumiyetin adeta ikinci bir deri gibi vücuduna yapışmıştır. (SAE: 21) Arkadaşlarının çoğu gibi, mektebe lalalarla, uşaklarla gitmemiş, yeni, süslü elbiseleri, su geçirmez potini, sıcak paltosu olmamış; daima diz kapakları yamalı ve dirsekleri biraz dışarıya fırlamış şekilde gezmiştir. Hiç kimse mektebe giderken bin türlü sıkı tembihle onu öpmemiş, akşamüstü yolunu dört gözle beklememiş; hatta eve ne kadar geç gelirse evdekiler o kadar rahat olmuştur. (SAE: 22-23) Çocukluğundan gençliğe geçişi adeta oradan oraya bir sürüklenmedir, sonrasında ömrü kahve peykelerinde geçer (SAE: 28) ve “hakiki çalışmanın nizamından” geçmez. (SAE: 52) Ve daima çocuklarını nasıl besleyip büyüteceğini, karısına, baldızlarına nasıl bakacağını düşünmek zorundadır. Bir kız evladını

bakımsızlıktan kaybeder (SAE: 199), alacaklılar her gün evinin kapısını yoklayıp yolunu keser, her an küçülür ve bunu her an nefsinde duyar. (SAE: 12) Kısacası Hayri İrdal, velinimetini Halit Ayarcı'yla tanışana kadar, bir dilim ekmeğin peşinde çırpınan bir adamdan fazlası olamamıştır. Bir salgının ya da bir felaketin ailesiyle beraber kendisini de alıp götürmesiyle ancak kurtarabileceğini düşünen Hayri İrdal'la tanıştığı zaman Halit Ayarcı, bu bakımdan İrdal'a "harbe girmeden mağlup olmuş bir ordu"ya benzediğini söyleyecektir. (SAE: 216)

Hayri İrdal bize "Zenginler para, fakirler çocuk yapar" deyimini düşündürür. Milan Kundera, büyük roman kahramanlarının çocuğu olmadığına dikkati çeker: "Nüfusun ancak yüzde birinin çocuğu yoktur, ama büyük roman kahramanlarının en azından yüzde ellisi, roman bittiğinde çocuksuzdur."³⁶⁴ Don Kişot'tan Genç Werther'e, Stendhal, Balzac ve Dostoyevski'den *Kayıp Zamanın İzinde*'nin anlatıcısına ya da Kafka'nın kahramanlarına, bu kısırlığın sebebi olarak romanın üremeye bağdaşmamasını gösterir Kundera. Roman kahramanının bir çocuğu olursa bu, babanın çocuğunda devam edeceği, buradan da aile, soy, kabile, ulus gibi kavramlara bağlanarak öyküsünü sürdüreceği anlamına gelirdi; oysaki Modern Çağ'da doğan roman türü temel olarak hayatı kendi içinde bir bütün olan bireyi merkezine alır, bireyin çocuğunda yaşamasına da gerek yoktur. Tanpınar'ın kahramanlarından, yani diğer çocuksu erkeklerinden ne Behçet Bey'in ne Cemal'in, ne Mümtaz'ın ne de Dr. Selim'in çocuğu vardır. Buna karşılık Hayri İrdal'ın hayatını kaybedenlerle birlikte beş evladı olmuştur. Tanpınar bu romana Ayarcı'yla tanışana dek modern zihniyetle ilgisi olmayan Hayri İrdal'ın çocuklarını bilinçli şekilde yerleştirmiştir; bu hem sınıfsal hem de kültürel bir gösterge olduğu gibi babanın oğulda devamı üzerine de ilginç bir ilişki kurulacaktır; çünkü İrdal'ın oğlu Ahmet, babaya reddiyesiyle romanı ve romandaki "sorumluluk" anlayışını ilginç bir yöne sürükleyecektir.

³⁶⁴ Milan Kundera, **Bir Buluşma**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Can Yayınları, 2010, s. 44-45.

3.3.4. Muvakkit Nuri Efendi'den Halit Ayarcı'ya *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Yol Göstericileri*

Nehir romandaki çocuksu erkeklerin aksine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* çocuksu erkeği Hayri İrdal'ın birçok yol göstericisi vardır. Psikanalizin Dr. Ramiz aracılığıyla “baba kompleksi” teşhisi koyduğu Hayri İrdal, kendisine durmadan babalar, velinimetler, bütün iradesizliği ve sürüklenişiyile ancak kendilerine yamanarak hayatta kalabileceği güçlü figürler arayıp durduğu için bu romana bir yol göstericiler geçididir, diyebiliriz. Muvakkit Nuri Efendi'den Abüsselam Bey ve Seyit Lütfullah'a, Dr. Ramiz'den Halit Ayarcı'ya bir sürü kişinin “mektebinden geçmiş”tir Hayri İrdal. Bunların ilki de İrdal'ın maneviyatını son derece etkileyen “iyi rehber”³⁶⁵ Nuri Efendi'dir.

Jung'un Yaşlı Bilge Adam arketipini, doğrudan doğruya, tanıdıklarının bir kısmının büyük bir âlim, bir kısmının ise büyük bir evliya addettiği Muvakkit Nuri Efendi'nin betimlenişinde buluruz:

[Nuri Efendi] “uzun dört köşe yüzlü, beyaz seyrek sakallı, büyük kestane rengi çok yumuşak bakışlı gözleriyle insanın üzerinde garip bir tesir yapardı. Bu bakışlarla karşılaşanlar onu sadece iyilik yapmak için yaratılmış tasavvur ederlerdi. Hani o masallarda başınız sıkıldığı zaman yakıp imdadınıza çağırmak için size sakalından üç tel verip kaybolan ihtiyarlar gibi bir şey.” (SAE: 31)

Dolayısıyla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün* çocuksu erkeği Hayri İrdal'ın asıl yol göstericisi “ikinci babam” (SAE: 112) dediği Nuri Efendi'dir. Sanatının tam ehli saatçi Nuri Efendi'nin muvakkithanesi İrdal'ın ilk gençliğinde bütün hayatı boyunca karşılaştığı hazin baş sallamaları, merhametli gülümseyişler ya da açıktan açığa hain gülüşlerden kaçarak sığındığı ve bir nebze huzur bulabildiği tek yerdir. Tüccar değil zanaatkârdır Muvakkit Nuri Efendi, onda saat sevgisi adeta bir tür ahlaktır. Saat ile insan ve toplum arasında ilişki kuran bir Şark filozofu, bozuk saate

³⁶⁵ Jale Parla, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, No: 96, 2003, s. 153.

bir hastaya bakar gibi bakan bir çeşit saat doktorudur o (SAE: 32). Saat tamiri dışında her sene uzun uğraşlar sonucu bir takvim neşreder ve bu sırada Hayri İrdal için neredeyse bir evliyaya dönüşür:

“Bu işin gözümün önünde olması beni çok şaşırtırdı. Rumi, Arabi aylar, (...) güneş ve ay tutulmaları, en ince hesaplarıyla her gün kaydedilen kuşluk, öğle, ikindi, akşam, yatsı saatleri, büyük fırtınalar, küçük fakat onun hesabında çok manalı rüzgârlar, gün dönümleri, şiddetli soğuklar, eyyamıbahur sıcakları, bu küçük cami odasında başında takkesi, alçak sedirinde (...) rakam dizilerini sıralayan bu adamın kamış kalemiyle sarı pirinç divitinden, yavaş yavaş adeta çok çeşitli bir rüya gibi doğarlar, sanki sırası geldikçe meydana çıkmak, dünyamızda hüküm sürmek için odanın bir köşesinde, ışığın en az uğradığı ve saat seslerinin en fazla yığıldığı bir tarafında toplanırlardı. Onun bu takvime çalıştığı günlerde ben hakiki bir mucizeye şahit oluyormuşum gibi kendimi esrar içinde kaybederdim. Bir sene evvelki takvimi de aynı şekilde ömrümüzün bütün merhaleleriyle hazırladığını bildiğim için adeta onun tarafından tanzim edilmiş bir dünyada, onun iradesinden çıkmış bir ışık içinde yaşadığımı zanneder ve rahmetli üstadıma biraz da korku karışan başka türlü bir hayranlıkla bağlanırdım.” (SAE: 36)

Nuri Efendi’yi sık sık ziyaret eden ve bu bakımdan Hayri İrdal’ın ilk gençliği boyunca çevresini alan Tunusluzade Abdüsselam Bey, Eczacı Aristidi Efendi, Deli Seyit Lütfullah, Avcı Naşit ve hatta İrdal’ın kendi babası gibi kişiler de Hayri İrdal’ın üzerinde büyük tesir bırakmıştır, onlar İrdal’ın örnekleri, rol modelleri, farkında olmadan kendini yüzüne takmış halde bulduğu maskeleridir. (SAE: 52) “Şahsiyet”i hafızadaki bu maskelerin onları takanı benimseyişinde bulur İrdal, onlardan kalan mirasları ikide bir aksatan içten müdahalelerin de daha derinden şahsiyeti yapan şey olduğunu düşünür. (SAE: 52) Nuri Efendi’nin çevresindeki bu kişilerin hepsinin İrdal’da “muayyen bir devresi” vardır; ayrı ayrı zamanlarda her birinin “peşinden gitmiştir” İrdal. (SAE: 110) Dr. Ramiz’in³⁶⁶ psikanalitik tespitiyle

³⁶⁶ Tahsilini yaptığı Viyana’dan yeni dönmüş ve adeta psikanalizi de yanında getirmiş olan Dr. Ramiz, Tanpınar’ın dalga geçtiği bir entelektüel tipidir. Dr. Ramiz’e göre psikanaliz ortaya çıktığından beri

kendine durmadan baba aramış, -çocukları olmasına rağmen- kendisi baba olamamıştır. (SAE: 112) Dolayısıyla Hayri İrdal yeniden doğmak, yani babayı öldürüp kendisi babanın yerine geçmek durumundadır. Bu uğurda Dr. Ramiz’in tedavi yöntemiyle “dirije [güdümlü] rüya” bile görmeye çalışır. Ancak yeni yol göstericisi Halit Ayarcı’nın da belirteceği gibi tekrar doğamayacağına göre değişmekten başka çaresi yoktur. Çünkü “Yeni hayat yeni insan” demektir. (SAE: 275)

“Nuri Efendi ve Halit Ayarcı... İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı. Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım. Öbürü her şeyden ümit kestiğim, hatta ömür defterimi tamamlanmış sandığım bir zamanda karşıma çıktı. Fakat bu ayrı meziyette, ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhassasıyım. Tıpkı Nuri Efendi’nin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek tamir ettiği, zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların ‘muaddel’ bir halitası, terkip halinde eseriyim.” (SAE: 34)

Hayri İrdal’ın velinimet ve son yol göstericisi Mefistofelyen Halit Ayarcı’nın ortaya çıkışıyla romandaki Faustyen taraf iyice belirginleşecektir. Halit Ayarcı “keşif dehasıyla doğmuş adam”dır (SAE: 17), düşüncesi doğurgandır ve teşebbüs kudretine sahiptir. Gizli kalmış kıymetleri bulup çıkarır ve onlara yeniden şekil verir. Soyadıyla müsemma şekilde bir “ayarcı”dır o. Onun için anahtar sözcük, “yeni”dir; çünkü “Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur.” (SAE: 218) Halit Ayarcı Hayri İrdal’ı parça parça muhayyilesinde yaratacak ve ardından yeni kurulan “büyük bir teşkilatın mihveri” yapacaktır. (SAE: 235)

hemen herkes az çok hastadır. (SAE: 105) Ramiz kitaptan aldığını doğrudan realiteye, yani hayata ve topluma uygulamaya çalışır. (SAE: 116) Avrupa tecrübesinden sonra artık memleketteki hiçbir şeyi beğenmez, özellikle zihniyeti eski bulur. (SAE: 100) Anlaşılmadığı için yalnızdır. Bu yüzden herkese dargındır ve sürekli şikâyet eder. Yani Nurdan Gürbilek’in ifadesiyle tipik bir “yokluk tespitçisi”dir.

Halit Ayarcı-Hayri İrdal ilişkisinin roman boyunca izlenen temel dinamiği bazen tatlı tatlı, bazen sertleşen, ama hep İrdal'ın Ayarcı'ya aşama aşama boyun eğişiyle süren bir didişmedir. Tanıştıkları gün Hayri İrdal'ı derinlemesine gözlemleyen ve tanımaya çalışan, merakla eğilip sorunlarını dinleyen ve aslında hiç de göründükleri kadar karmaşık olmayan bu sorunların çözümü için (gerçekten de sonradan yerine getireceği) birtakım vaatler sıralayan Halit Ayarcı, İrdal'la ilgili bir tespitte bulunur. Buna göre İrdal'ın temel sıkıntısı idealist oluşu ve realiteyi görmeyişidir; bu da yeni adamın değil, eski adamın özelliğidir. Halbuki İrdal bir parça realist olabilse işler değişecektir. (SA: 219) İrdal ise aksine, bütün hayalcilerin kapıldığı yanılgıdaki gibi, kendini gereğinden fazla, hatta rahatsız edecek derecede realist bulduğu, her şeyi olduğu gibi görenlerden saydığı için Ayarcı'ya tepki gösterir. Bunun üzerine Ayarcı:

“Bu gece fena olmayacak gibiye benziyor... Vaatkâr, demek istiyorum. Bakın Hayri Bey, ben karar verdim, **beraber çalışacağız bundan sonra. Onun için anlaşmamız lazım.** Realist olmak hiç de hakikati olduğu gibi görmek demek değildir. Belki onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir. (...) Hakikati olduğu gibi görmek... Yani bozguncu olmak... (...) Siz kelimelerle zehirlenen adamsınız, onun için size eskisiniz, dedim. Yeni adamın realizmi başkadır. Elinde bulunan bu mal, bu nesne ile, onun bu vasıflarıyla ben ne yapabilirim? İşte sorulacak sual. (...) Newton başına düşen elmayı elma olmak haysiyetiyle mütalaa etseydi belki çürümüş diye atabilirdi. Fakat o böyle yapmadı. Şu elmadan nasıl istifade edebilirim, diye kendine sordu. Azami istifadem ne olabilir, dedi. Siz de öyle yapın!” (SAE: 219, abç)

“Beraber çalışacağız bundan sonra. Onun için anlaşmamız lazım” sözüyle burada yapılan Faustyen anlaşmadır. Kendini akışa ve dolayısıyla Ayarcı'nın kollarına bırakan; böylece “dünyanın en mesut hafifliği”yle (SAE: 221) dolan Hayri İrdal, hayatla herhangi bir şeyle oynar gibi oynayan Halit Ayarcı'yı tanıdığı andan itibaren ister istemez hep onun verdiği çerçeveler içinde düşünmeye, hatta onu taklit ederek yaşamaya başlayacaktır. (SAE: 254) Ayarcı'nın elbisesini giyecek ve artık onun repertuarını kullanacaktır. Ayarcı'nın kanatları altına girmesine rağmen uzun

süre alttan alta onun değerlerine mukavemet etse bile en sonunda tamamen teslim olacak ve Halit Ayarcı'nın "ayağıyla ittiği bir futbol topuna" benzeyecektir. (SAE: 260) İrdal, Faustyen anlaşmanın bir parçası olmakla, özgürlüğünü vererek sorumluluktan da kurtulmuştur. Bu anlaşmanın meyvesi de Saatleri Ayarlama Enstitüsü olacaktır. İrdal bu mekanizmaya kendi ruhunu verecek, Ayarcı da mekanizmanın çalışması için gereken koşulları yaratacaktır. Böylece Hayri İrdal'ın hayatındaki gelenekselden moderne geçiş süreci Halit Ayarcı ile başlamış olur.

"Ne garipti, hepimiz Halit Ayarcı'nın elinde bir kukla gibiydik. O bizi istediği noktaya getiriyor ve orada bırakıyordu. Ve biz o zaman, sanki evvelden rolümüzü ezberlemiş gibi oynuyorduk. İçimde ona karşı hiddet, kin, isyan ve hayranlık birbirine karışıyordu." (SAE: 322)

Amerikalı Marksist filozof-yazar Marshall Berman'ın *Faust* okuması *Enstitü* açısından ufuk açıcıdır. Berman, Goethe'nin 1770'te üzerinde çalışmaya başladığı kendi *Faust* yorumunu ancak 1831'de tamamladığını, bu bakımdan Goethe'nin *Faust*'unun dünya tarihinin en çalkantılı ve devrimci dönemlerinden birinde oluşum halinde olduğunu, gücünün de bu tarihten kaynaklandığını söyler.³⁶⁷ Berman'a göre Goethe'nin *Faust*'unun gelişmesindeki en önemli etkenlerden birinin kapitalizmdir.³⁶⁸ Bu bakımdan;

"*Faust*, düşünce ve duyarlılığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırt edebilecekleri tarzda modern, fakat maddî ve toplumsal koşulları hâlâ Ortaçağ'a özgü bir dönemde başlar, Sanayi Devrimi'nin tinsel ve maddi altüst oluşlarının ortasında sona erer. Goethe'nin ele aldığı *Faust* versiyonunda dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır. Goethe'nin *Faust*'u, 18. yüzyılın sonu ve

³⁶⁷ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, 16. bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 63.

³⁶⁸ Berman, a.e., s. 76-77.

19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder.”³⁶⁹

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün açık şekilde gelenekselden moderne doğru bir geçiş dönemini anlatan *Faust*’la paralelliği vardır. *Enstitü*, Türkiye’nin yalnızca kültürel ve toplumsal değil, aynı zamanda ekonomik modernleşme süreciyle kurulan bir alegoridir çünkü. Modern zaman algısı, modern çalışma disiplini, işgücü örgütlenmesi, bürokrasi ve modern kapitalist zihniyet gibi olguların kurulumunun merkezine yerleştirilen *Enstitü*, yukarıdan gelen etkiyle gelenekselden moderne geçiş aşamasını sembolize eder. İki eli cebinde uydurulan bir masalda yaşayan, çalışma disiplini edinememiş, fakir bir halk adamının hayatının Mefistofelyen figür aracılığıyla keskin değişimini merkezine alır.³⁷⁰ Bu yüzden geleneğin adamı Muvakkit Nuri Efendi’nin “Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır” (SAE: 31), “Maden kendiliğinden ayar kabul etmez”, “Ayar saniyenin peşinde koşmaktır” gibi derinlikli sözleri “yeni adam”ın temsilcisi Halit Ayarcı sayesinde sihirli bir dönüşüm geçirir; “Müşterek zaman müşterek iştir”, “Hakiki insan zaman şuurudur”, “Refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer” (SAE: 224) gibi cümlelere dönüşür. Bu dönüşümle zaman nakittir artık.

Birinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda Şehzadebaşı’ndaki “abes denen şeyin bataklığı” (SAE: 138) olarak nitelenen kahvehane, gelenekselden moderne,

³⁶⁹ Berman, a.e., s. 64.

³⁷⁰ Berman’ın 20. yüzyılda Üçüncü Dünya Ülkeleri kültüründeki *Faust* etkilenişi üzerine söyledikleri konumuz açısından önemlidir: “Goethe’nin *Faust*’ta tasvir ettiği bu bölünme [yani Faust-Mefisto bölünmesi], Avrupa toplumunun her köşesine nüfuz etmiştir ve daha sonra uluslararası romantizmin başlıca kaynaklarından birini oluşturacaktır. Ama toplumsal, ekonomik ve politik bakımdan “azgelişmiş” ülkelerde daha özel bir tını bırakmıştı bu. Goethe’nin çağında yaşayan Alman aydınları toplumlarını İngiltere, Fransa ve büyüyen Amerika ile kıyaslayıp “azgelişmiş” gören ilk aydınlardı. Bu “azgelişmişlik” kimliği kimi zaman bir utanç, kimi zaman (Alman romantik muhafazakârlığında olduğu gibi) bir gurur kaynağı, çoğu zamansa ikisinin gevşek bir karışımıydı. Bu karışım (...) 19. yüzyıl Rusyası’nda da ortaya çıkacaktır. 20. yüzyılda Üçüncü Dünya aydınları, geri toplumlardaki avant-garde kültürlerin taşıyıcıları bu Faustvâri bölünmeyi özel bir yoğunlukla yaşamışlardır.” Bkz. Berman, a.e., s. 69-70.

eskiden yeniye geçişin eşiğidir: Hayri İrdal Halit Ayarcı'yı burada “pineklerken” tanımış ve Halit Ayarcı Hayri İrdal'ı buradan “realiteyle tanıştırmak” kurtarmıştır. Bu kahvede hayat, asıl kapının dışında bir hayattır, burada yaşayanlar kapıdan içeri girmek şöyle dursun, her şeyi bir kaçış ve kurtulma vesilesi haline getirirler. Dolayısıyla “...burada her şey biraz afyon, biraz uyku ilâcı”dır. (SAE: 132) İrdal farkına varmadan, bütün toplum gibi, bu bataklığa gömülmüştür:

“Sanki çok tüylü, yumuşak bir yığın kol ve kanatlı, insanı âdeta bitmez tükenmez gıdıklamalar, kısıp gülüşler ve haz baygınlıkları içinde sömürüp tüketen bir hayvanın eline düşmüşüm gibi bu manasız âleme gömüldüm. Hiçbir şeyin birbirini tutmadığı ve her şeyin en şaşırtıcı şekilde birbirine bağlı olduğu bir dünyada, bilmediğimiz bir yerde kopan bir fırtınanın getirdiği enkazdan yapılmış bir panayırda imişim gibi yaşamağa başladım. Bu fırtına nerede kopmuştu? Hangi tuhaf ve zıtlarla dolu âlemleri yağma etmiş yahut nasıl karmakarışık bir armadayı didik didik böyle savuşturmuş ki bize kadar getirip önümüze yığıldığı şeylerin hiçbirini asıl kendi çehrelerinde tanımamıza imkân yoktu. (...) Sanki bir deniz altı kovuğunda yürüyormuşum gibi bir türlü kavrayamadığım fikirler, bilgi kırıntıları ayaklarıma dolaşıyor, her kımıldandıkça köksüz asabiyetler, süreksiz ümitler, yersiz inançlar çürümüş yosunlar gibi kollarıma ve vücuduma sarılıyor, beni daha derinlere doğru çekiyor, gözlerimi her açtıkça ucunu bucağını göremediğim heyula davalar yarı karanlıkta üzerime saldırıyorlardı. (...) ...ve ben (...) bir uykudan uyanmış gibi hiçbir şeyi tanımadan etrafa bakıyordum:

— Evet, azizim. Bu işin çıkarı yoktur! Gençlik harekete geçmeli! Bu şark fatalizminden kurtulmalı.” (SAE: 138-139)

Halit Ayarcı bu tanıdık bir sevgili gibi rahat, ama insanın battıkça battığı bu “Şark fatalizmi”nden, bu sorumluluktan kaçış alanından sorumluluğu üzerine yüklenip özgürlüğü bahşederek insanları kurtaracak kahraman olarak karşımıza çıkar. Üstelik tüm Hayri İrdal'ı da yılmadan yetiştirir. İrdal şöyle söyler:

“Artık sıra bana gelmişti. Bu kadarını yapabilirdim. **Halit Ayarcı beni yolun ortasında kadar götürmüştü. Bundan sonrası benim işimdi.** Nereye gideceğimi biliyordum.” (SAE: 262, abç)

Hayri İrdal doğduğundan beri herkesin kendisine dürbünün ters tarafından bakmayı teklif ettiğini, fakat kendisinin buna bir türlü yanaşmadığını söyler. Hâlbuki en sonunda Mefistofelyen Halit Ayarcı ona dürbünün bakılacak yerini göstermiştir. (SAE: 221) Böylece Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulur ve birbirini takip eden yalanlar silsilesi başlar. Hayri İrdal birdenbire “eski saatçiliğimizin tarihini belki en iyi bilen adam” olacaktır, gerçekte var olmamış Ahmet Zamani Efendi adlı uydurma zat üzerine “Ahmet Zamani Efendi ve Eseri” adında bir kitap telif ederek uluslararası düzeyde tanınan bir yazar olacaktır. Üstelik de Nuri Efendi vasıtasıyla doğrudan bu düzmece kişiliğin, yani Ahmet Zamani Efendi’nin silsilesine bağlanacaktır. Nehir romandaki çocuksu erkekler otantisite arayışındaydılar; Hayri İrdal çeşit çeşit maskeleri, bir masala benzeyen Enstitü ve binbir türlü yalan içinde yalana batmıştır. Öyle ki konuşmak için ağzını açmadan önce “Ya pir!” diye yalancıların pirine seslenmek zorundadır artık. (SAE: 263) Şöyle diyecektir: “Ah Yarabbim, ekmek paramı niçin bana doğrudan doğruya vermedin de beni başkalarının uydurduğu bir yalan yaptın!” (SAE: 263)

Büyük bir yalan olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Halit Ayarcı’nın da belirttiği gibi, her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaçtır. (SAE: 244) Hayri İrdal, romanın ilk sayfalarında masalların adla başladığını söylemişti, Halit Ayarcı da adı olan her şeyin mevcut olduğunu söyleyecektir. (SAE: 267) Kendisinden önce adı ortada gezinen bir kurum olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü de birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir masala benzemektedir. Dolayısıyla bu romanın Hayri İrdal’ın dile getirdiği kilit cümlesi şudur:

“Belki burada bütün insanlıkla birleşiyorum. Hepimiz kendi masallarımızın kurbanıyız.” (SAE: 108)

Büyük ve teşkilatlı bir yalan olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve çevresindekiler de kendi yalanlarının kurbanıdır. Hayri İrdal ikinci babam dediği, Yaşlı Bilge Adam'ın Şark muadili Muvakkit Nuri Efendi'nin kendisine gösterdiği yoldan çıkmış (çünkü bu yolun sonu “Şark fatalizmi” denen masalsı bataklık olmuş), bunun yerine Mefisto-Faust ilişkisinin bir izleğini taşıyan Halit Ayarcı-Hayri İrdal işbirliğinin parçası olmuş ve bu defa da başka bir masalın içinde kaybolmuştur. Berman *Faust*'taki Mefisto'nun paradoksların efendisi, geleneksel Hristiyan inancındaki “yalanların babası” figürünün modern bir uzantısı olduğunu belirtir.³⁷¹ Mefistofelyen Halit Ayarcı'nın şu ifadesi de bu bakımdan önemlidir:

“Siz yalan diye bir şey mevcuttur sanıyorsunuz. (...) Bu meselelerde yalan veya hakikat diye bir şey yoktur. Asrına uymak, onun adamı olmak vardır” (SAE: 294)

Bu büyük yalanın içine yuvarlanırken bir noktadan sonra frene basamaz Hayri İrdal, çünkü “bu iş bir yalan gerçek meselesi değil, [yine Hamlet'teki gibi] bir olmak ve olmamak meselesi” (SAE: 298) haline gelmiştir ve “insanların en sünepesi”nden “Hayri İrdal Beyefendi” kimliğine dönüşmek bir bedel gerektirir. Dolayısıyla nehir romanın yol göstericilerinin öğütlediği ve gösterdiği “mesuliyet” *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Ayarcı ve İrdal'ın Faustyen işbirliğiyle tamamen bir yalan üzerine kurulu ve bir masaldan ibaret olan “müessesenin mesuliyeti”ne indirgenerek içi boşaltılmıştır. Başta Faustyen Hayri İrdal olmak üzere Enstitü'nün tüm çalışanları, ekonomik özgürlük ile sorumsuzluğun huzuruna sahip olmak uğruna bireysel otonomilerini ve sorumluluklarını Ayarcı'ya devretmiştir.

Bilindiği gibi Tanzimat'la başlayan Türk modernleşmesi süreci ile Türk romanının doğuşu eş zamanlıdır. Tanpınar'ın “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan”da yer alan “Tanzimat'la birlikte birlikte cemiyetimiz Garp fikirlerine ve sanatına alıştı, insanımız makineyi tanıdı, devlet Avrupalılaştı”³⁷² ifadesi de bu durumun altını çizer. Jale Parla'ya göre, modernleşme süreçleri insanı nerede olursa

³⁷¹ Berman, a.e., s. 73.

³⁷² Tanpınar'dan aktaran, Parla, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, s. 152.

olsun makineyle yüz yüze getirdiği gibi, Tanzimat’tan bu yana Türk romanında da makine-insan ilişkisi tematik şekilde işlenmiştir. Parla, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’ndan Orhan Pamuk’un bütün romanlarında önemli rolleri olan arabalara, Nazım Hikmet’in *835 Satır*’ından Talip Apaydın’ın *Sarı Traktör* romanına, Adalet Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Gülü*’nden Latife Tekin’in *Buzdan Kılıçlar*’ı ve Sevim Burak’ın “Palyaço Ruşen”ine Türk edebiyatında -özellikle araba odağında- işlenen makine temasına birçok örnek verir. Makine-insan ilişkisi denince Türk edebiyatında akla ilk gelecek romanlardan biri de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’dür. Tanpınar, yalnızca *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde değil, *Mahur Beste* romanı ve “Acıbadem’deki Köşk” öyküsünde de bu ilişkiyi işlemiştir.

Parla, Tanpınar’ın karakterlerinin bireyselliklerini bastırdıkları ölçüde makinelere yaklaştıklarını ve Tanpınar’da makinelerin “bireysel otonominin karşıtı” olduklarını belirtir.³⁷³ Örneğin Tanpınar, Parla’nın da bir kısmını alıntıldığı şekilde, “Bir Uçak Yolculuğundan Notlar” yazısında, otomobil ve uçak üzerinden makineyi, içine girdiği makineye insanın tabiiyetini şöyle tarif edecektir:

“Gerçekte bir uçakta asıl yaşayan varlık pilottur. Diğer yolculuklarda hemen herkeste az çok bulunan iradeyi uçakta yalnız o muhafaza eder. (...) ...bir otomobil yolcusu, birçok hareket taklidiyle adeta makinenin hareketine iştirak eder. Büyük sür’atlerde hemen hepimiz arabayı taklit ederiz. Onunla beraber sağa ve sola eğiliriz, onunla beraber tehlikeyi karşılayacak tavırlar alırız. Uçak yolculuğunda ne bu imkânlar ve onların bizde hazırladığı ihtiyarilik, ne de bu uzviyetimizle harekete iştirak vardır. (...) Hayır, uçak yolcusu sadece uçağın bir parçasıdır. Ve onunla beraber pilotun emrindedir.”³⁷⁴

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri Ayarcı, Enstitü ve Enstitü çalışanları arasındaki ilişki, Tanpınar’ın kurduğu pilot, uçak ve yolcu ilişkisinin bir analogisi olarak okunabilir. “Mekanizma”nın işleyişine içkin bir ortaklık mevcuttur: Nasıl ki uçağın bir parçası olan yolcular pilota tabilerse, başta Hayri İrdal olmak üzere tüm

³⁷³ Parla, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, s. 151.

³⁷⁴ Tanpınar, “Bir Uçak Yolculuğundan Notlar”, *YG*, s. 268.

çalışanları da Enstitü'nün bir parçasıdır ve yaptığı iş “ayarlamak” olan Halit Ayarcı'ya tabidirler.

Parla'nın “Hayri İrdal gibi bireysel özgürlüğün yükünü taşıyamayan zayıf ve pısrık kişiler için Ayarcı'ların emrinde enstitülere sığınmak”³⁷⁵ olarak tarif ettiği durum, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bireysel otonominin getirdiği sorumluluk ile özgürlüğün ve sorumsuzluk huzurunun Faustyen anlaşmayla değiş tokuş edilişini gözler önüne serer.

3.4. *Aydaki Kadın* ve Sorumluluğun Bir Yüke Dönüşmesi

Tanpınar'ın en yaşını başını almış çocuksu erkekleri *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İrdal ile *Aydaki Kadın*'daki Doktor Mehmet Selim Baka'dır ve ikisinde de aynı olguyla karşılaşırız: Tanpınar'ın olgun çocuksu erkekleri, kendilerinde içkin olan, değiştiremedikleri yaşamsal bir tutukluktan kurtulmak adına, yaşadıkları hayatı bırakıp yeniden doğmak isterler. Çünkü Selim'in aklına gelen şiirdeki gibi, “Günler gelip geçmedeler / kuşlar gibi uçmadalar”dır artık. (AK: 51)

Enstitü'de Hayri İrdal çaresizce yeniden doğmak isterken Mefistofelyen yol göstericisi Halit Ayarcı, ona tekrar doğamayacağına göre değişmekten başka çaresi olmadığını söylüyor (SAE: 275) ve onu kendi yoluna davet ediyor; Ayarcı da başta direnç gösterse de yavaş yavaş değişime teslim oluyor, oynak kişiliğiyle her kaba sığıyor, her renge boyanıyordu. *Aydaki Kadın*'da ise değil değişme düşüncesi, artık hiçbir şey ümit vermez; fikirler “biz”e kapalıdır, Tanpınar'ın diğer bütün romanlarında gördüğümüz yol gösterici ortadan kalkmış, çocuksu erkeğin kişiliği katılaşmış, duvarlar hükümlerliklerini ilan etmiş, Ay'a bile çıkılsa insanın kendi imkânsızlığını yanında götüreceği ve en fazla kendi duvarını biraz daha ittireceği öğrenilmiştir. “Deneyimle sabit”liğin romanıdır *Aydaki Kadın*; tıpkı Selim'in yeniden doğma tecrübesinde olduğu gibi, her yeni tecrübeyle “imkânsızlığımızın hududunu” biraz daha genişletişimizin. (AK: 199)

³⁷⁵ Parla, “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, **Toplum ve Bilim**, s. 154.

Yine de roman Selim'in yatağında cenin pozisyonunda, bir yeniden doğuş “tecrübe”sine benzer şekilde uyanışıyla başlar. Garip, zorlama, yabancı bir tecrübedir bu, deyim yerindeyse organik olmayandır, yapaydır: “Uyandım. Uyanıyorum, Zihnin oyunu bitti.” (AK: 13) Bu uyanış, insan böyle uyanabilir mi, sorusunu uyandırır. Ardından “besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan” kopmak ya da “torba”sından çıkmak (AK: 13) isteyen kahraman gözlerini ve örtülerini açar. Hizmetçisine uyanma saatinde bazı plakları çalması talimatını vermiş ve böylece Batı klasik müziği eşliğinde çoktan beri istediği bu “tecrübe”yi yaşayabilmiştir. Tecrübenin bastırılmış imkânsızlığı, yapaylığını iyice vurgular. Nurdan Gürbilek bu yüzden “bütüne dönmenin imkânsızlığını başından hissettiren bir roman” diyecektir *Aydaki Kadın* için, artık hiçbir zaman “yekpare” olunamayacağının anlaşıldığı, parçalanmış bir dünyanın anlatısı.³⁷⁶

Aydaki Kadın'da nehir romandaki meselelerine başka bir fonda son bir kez geri dönmeyi dener Tanpınar; ama söylem Enstitü'yle zaten bir kez değişmiştir. Geriye dönmeye çalışmak, tıpkı Selim'in kendi zihninde yeniden doğuş çabası gibi, imkânsızdır artık. Bu yüzden *Aydaki Kadın* romanı acılaşmış bir tat bırakır okuyanda.

Zihinsel laboratuvarındaki bu uyanışın ardından Selim, kalkmadan, yattığı yerde sigarasını içerken bilinç akışı ve iç monolog teknikleriyle çocukluk anılarına gider ve travmalarının uzunca bir muhasebesini yapar. Hemen ilerleyen sayfalarda anlatı bu “inorganik”likten, bu yapaylıktan sıyrılarak tipik Tanpınareesk estetiğe ani bir dönüş yapacak ve Selim birden çocukluğunun uzak dünyasından cemiyete atlayarak şöyle söyleyecektir:

“İnsan hayatından memnun olmayınca mazisini adeta inkâr ediyor. Cemiyetler de böyle değil mi? Hakiki çözülüş birtakım yıkılışlarla kabil. Bir taraf yıkılacak ki başka tarafa bağlanasın... Ya kendi hayatına veya birtakım fikirlere... Fakat biz fikirlere gidemiyoruz. Fikirler bize kapalı. İnsanla birleşerek gelmiyorlar. Sadece fikir olarak geliyorlar. Onlara boşlukta rastlıyoruz.” (AK: 17)

³⁷⁶ Gürbilek, “Tanpınar’da Görünmeyen”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 401.

Bu ruh halindeki Selim üzerinde çalıştığı romanına “Çöküntü/İflas” adını koymuştur. Bu pasajda da maziye inkâr, fikirlerin hayatla birleşememesi gibi tipik eleştirel Tanpınar temlerini görürüz; ama artık “yıkılış” fikriyle beraber. Daha geniş bir perspektiften bakınca *Aydaki Kadın*’da istihsalin artması, program, sanayileşme, iktisadi kalkınma, refah seviyesinin yükseltilmesi ve bunu sağlayacak kalifiye insan istihsalı, umumi ahlakın düzelmesi gibi Tanpınar meseleleri de karşımıza çıkar (AK: 131-133); ama eleştirel aynasını da yanında taşıyarak: Bu ülkede bir teşebbüs sonuçlanmadan bir başkası için yarım bırakılmakta, o bir başkası da bir diğer başkası için yarıda kalmakta, böylece teşebbüsün kendisi bir zarar olmaktadır. Elbette bu romanda da “ahlak, refahın ve bilhassa gücünün boşa gitmediğini anlayan çalışmanın çocuğudur” (AK: 133) ama 1950’ler Türkiye’si ve “romanın ‘Demokrat Parti’nin Güzel Çağı’ denebilecek bir hava kokan şampanyalı, yeni zenginli, skandallı ve suiistimali atmosferi”³⁷⁷ bu ahlakı kurmaktan ve yaşatmaktan çok uzaktır. Selim Leyla’nın partisinde İsviçre’de tahsil etmiş emekli müsteşar Sabih Bey’le istihsal üzerine bu konuşmayı yaptıktan sonra, o sırada giydikleri fraklara, okudukları okullara, ait oldukları sınıfa da göndermeler yaparak, entelektüelin sadece kelimelerde kalışını eleştirmeden geçmeyecektir:

“İki mürekkep balığı bir sığılıkta denizde karşılaştılar. Birbirlerini kustukları mürekkeple selamladılar ve ayrıldılar... Hangimiz daha çok mürekkep kustuk? Sanayileşme, mütasyon, hele insan istihsalı... Tam Sabih Bey’in dinlemekten hoşlanacağı kelimeler.” (AK: 134)

Sabahattin Eyüboğlu, Tanpınar’ın, tıpkı “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinin dizelerindeki gibi, çağının çağdaş politika sorunlarının ne içinde ne de büsbütün dışında olduğunu söyler: “Milletvekili olarak Büyük Millet Meclisi’nin, partili olarak Halk Partisi’nin ne içinde ne de büsbütün dışındaydı; eşikte durmak genel bir

³⁷⁷ Pamuk, “Tanpınar’ın Bitmemiş Romanı: *Aydaki Kadın*”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 395.

davranış olmuştur onun için.”³⁷⁸ Makalelerinden de bildiğimiz gibi hayatı boyunca içtenlikle Halk Partisi’ni destekleyen Tanpınar, daha Yassıada Mahkemeleri sonuçlanmadan Demokrat Parti ile Menderes ve Bayar’a duyduğu öfkeyi kamusal alanda ifade etmiş, Ordu’yu ve 27 Mayıs Darbesi’ni desteklemiştir. On yılda “bugünün münevver Türkiye’si’ni bir Ortaçağ memleketi” yapmaya uğraştıklarını söylediği³⁷⁹ ve İsmet Paşa’yı örnek alsalardı Türkiye bambaşka bir Türkiye olurdu dediği “Celal Bayar-Adnan Menderes çetesi”³⁸⁰ Tanpınar’a göre milyonlarca insanı ezdiği, taassup ve cehalet ifritlerini azdırdığı, cemiyet hayatını altüst ettiği ve istikbalini tehlikeye soktuğu için³⁸¹ en ağır cezaları almalıdır. Tanpınar’ın Demokrat Parti’ye ilişkin makalelerindeki duygusal, son derece öfkeli bir tonla bezeli çoğu tespiti *Aydaki Kadın*’da da karşımıza çıkacaktır: Leyla’nın partisindeki sohbetleri sırasında eski milletvekili Selim’in Meclis’ten arkadaşı ve emekli büyükelçi Hayri Dura, “dejenerans”ın, yani yozlaşmanın da kendine göre bir gelişmesi olduğunu, Türkiye’de Âli Paşa, Abdülaziz, Abdülhamit Han, İttihat ve Terakki ve Adnan Menderes/Demokrat Parti silsilesini takip eden bu dejenerasyon çizgisinin grafiğini giderek yükselttiğini söyler. (AK: 197) İşte koparılması, ortadan kaldırılması gereken çizgi “bütün kronolojileri iflas ettiren”³⁸² bu yozlaşma çizgisidir.

Arka planında Türkiye’nin ilk çok partili dönem tecrübesi ile Demokrat Parti yönetimini işleyen ve 6-7 Eylül 1955’te yaşanan İstanbul pogromuna da değinen *Aydaki Kadın*’da -tıpkı Tanpınar gibi- inandığı tek adam İnönü olan eski Halk Partisi mebusu Selim Baka’nın hem kendi özel hayatı, hem de Türkiye’nin hayatı “çöküntü”, “yıkılış”, “iflas”, “imkânsızlık” ve “yeniden doğuş” temleri çerçevesinde işlenir. Yaşanan toplumsal iflas sürecine paralel olarak, durağanlık ve hareketsizliği çağrıştıran Baka soyadıyla müsemma Selim hem maddi sıkıntılar içindedir, hem romanı *İflas*’ta ilerleyememektedir, hem de çocuksu erkek yaşam biçimi iflas

³⁷⁸ Sabahattin Eyüboğlu, “Tanpınar’da Zaman”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 145.

³⁷⁹ Tanpınar, “Suçüstü”, **MS**, s. 107.

³⁸⁰ Tanpınar, “Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler”, **MS**, s. 117.

³⁸¹ Tanpınar, “İçtimai Cürüm ve İnsan Adaleti”, **MS**, s. 122.

³⁸² Tanpınar, “Suçüstü”, **MS**, s. 108.

etmiştir. Yaşam biçiminin iflas edişini romanda Selim'in eski okul arkadaşı ve Leyla'nın kocası Refik'le kendini kıyasladığı pasajda açıkça görürüz. Refik Selim'in iç düşüncelerinden habersiz, elinde kadehi, bütün rahatlığıyla hayata gülümsemektedir. Yaşı gereği artık “tepenin öbür tarafına geçmiş” (AK: 236) Selim şöyle düşünür:

“Hiçbir zaman onun gibi rahat olamadım. Daima küçük şeyler yolumu kesti. Karşıma ilk çıkan meselede şaşırdım, kayboldum. Daima yaşamak için bekledim. İşin fenası bütün bunları en sonunda öğrenmiş olmam. Şimdi ne yapabilirim artık?” (AK: 221-222)

Özgüven'in “27 Mayıs öncesinin, gerilimli ‘garden parti’ İstanbul’u”³⁸³ olarak tanımladığı bu romansal evrende gecikmişlik ve bıkkınlık içindeki Selim'in hiçbir şey için mecali kalmamıştır artık; tıpkı Leyla'nın partisindeki gibi sanki uzaktan, bir rüyanın içinden izler olup biten her şeyi. Siyasete ilişkin konuşmalar çevresini alan diğer karakterler tarafından yapılırken, kendisi neredeyse zorla birkaç yorum yapmakla yetinir. Arkadaşı Atıf, ona yeniden mebusluk teklif ettiğinde Selim artık politikadan hoşlanmadığını, politikaya dönse bile kendi partisinden ayrılmaya niyeti olmadığını söyler, çünkü inandığı tek adam İnönü'dür ve Demokrat Parti'ye geçme niyeti yoktur. Selim politikaya dönse toslayacağı şey, Ay'a giden insanlığın kendi imkânsızlığıyla karşılaşması gibi olacaktır ancak. Atıf Bey teklifinde ısrar edince Selim başını olumsuz bir jestle sallar ve diyalog şöyle sürer:

“—İmkânsız Atıf... İmkânsız... Politikayı bıraktım. Bu oyun benim için değil. Bir kere tecrübe ettim. Kendimi veremiyorum. Daha fazla sevdiğim şeyler var.
—Memleketten de fazla mı?

³⁸³ Özgüven, “Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 420.

Selim o kadar akıllı bildiği arkadaşının böyle seçim nutku verir gibi büyük kelimeler kullanmasına şaşırmış, yüzüne baktı. Öbürü düşüncesini anlamış gibi devam etti:

—Yanlış anlama... Bizimkilerin zaviyesinden söylemiyorum. Senin için söylüyorum.

Fikirleri olan adamsın... Sorumluluk hissin var. İş de biliyorsun. Memleket hakikaten politik bir devre girdi. Senelerce buradan çıkamayız artık. Her şey orada toplandı. (...)

—İmkânsız... Bu mesele benim için kapandı. **Dünyada işbölümü denen bir şey var...**” (AK: 107, abç)

Modernite’yle birlikte kültürel alanlar arası ayrışmanın oluştuğunu ve her kişinin kendi alanında uzmanlaşmaya başladığını belirtmiş; Türkiye’de bu sürecin Cumhuriyet’le beraber yaşandığını ve kuruluşla birlikte uzun süre entelektüel sermaye kısıtından dolayı siyasetçi, entelektüel, ideolog, sosyolog, yazar gibi çok çeşitli kimliklerin aynı kişilerde birleştiğini eklemiştik. 1950’lere gelinmiştir artık ve (tıpkı Tanpınar’ın günlüğünde artık kendisi için talep ettiği gibi) Tanpınar romanlarında ilk defa bir çocuksu erkek, yani Selim bu ayrışmayı, yani iş bölümünü işaret ederek diğer kimliklerden sıyrılmayı talep etme hakkını kendinde görmekte, yalnızca yazar/sanatçı kimliğiyle var olmak istediğini deklare etmektedir. Evet, Selim sorumluluk hissi olan bir adamdır; hamasi nutukların ötesinde samimiyetle memleketi sevmektedir, ama memlekettten olmasa da politikadan daha fazla sevdiği şeyler vardır: Sanatsal üretim.

Leyla’nın partisi sürmekte; mambo, çaça, vals, caz, hatta sonrasında halk türküleri ve *Ferahfeza* eşliğinde “kibar çay elbiseleri, muhteşem tuvaletler, dar bir pantolonun veya etekliğin üstüne şöyle bir geçirilmiş süveterler”le her renkte ve çeşitte kıyafet giymiş insan, “bu Boğaziçi köşesinde Roma’yı, Brooklyn’i ve Hollywood’u, Saint-Germain-des-Prés, Champs-Élysées ve Place Vendôme’u” birbirine katmıştır. (AK: 184) Bu karnavalesk bütün hızıyla sürerken romanda “uğursuzluk peygamberi” olarak anılan, *Huzur*’un Suat’ı soyundan isimsiz bir genç, Selim’le yarı yaşındaki Şifa’nın flört oyununa bakarak şöyle düşünür:

“Bu kadar sefalet içinde, bu kadar halli lazım gelen mesele arasında insan nasıl eğlenebilir? Nasıl böyle mesut olabilir? **Bunlarda hakikaten mesuliyet hissi yok.** Koskoca bir adam küçük bir kızın oyuncağı olsun... Hakikaten **Danimarka Krallığı’nda çürümüş bir taraf var.** Demek bu gece de **Selim’in iflasını** görecektim. Zavallı Türkiye kendi kendine ihanet eden adamların memleketi oldu.” (AK: 231-232, abç)

Aydaki Kadın’da da, tıpkı *Sahnenin Dışındakiler*’de olduğu gibi, *Hamlet* ve Danimarka Krallığı’ndaki çürümüş taraf anılmadan geçilmeyecektir. Bu nihilist gencin iç düşüncesinden bir süre önce Hayri Dura, tıpkı daha önce Atıf Bey’in yaptığı gibi Selim’e yeniden politikaya girmesini önererek **“Size aksiyon lazım, kendinizden kurtulmanız için”** deyince, Selim **“Hiç kimse kendime ihanet ettiğimin farkında değil”** diye düşünmüştü. (AK: 211, abç) Nihilist genç, Selim’in genç bir kızla yakınlaşmasını, yani bu “maskaralığını” çürüme ve mesuliyetsizlik olarak değerlendirir ve buradan topluma atlayıp toplum bazında mesuliyetsizliği de “kendine ihanet” olarak değerlendirirken Selim asıl “kendine ihanet”in politikaya dönmek, artık bir yüke dönüşmüş olan toplumsal mesuliyeti yeniden sırtlanmak olduğunu hisseder. Toplumu bu zamana kadar yeterince düşünmüş, toplumsal mesuliyeti bir yük gibi taşımış ve sonunda iş bölümüne, alanlar arası ayrılmaya, yani modernliğe sığınmış biri olarak Selim, artık sadece kendine karşı mesuliyetlerini yerine getirmek, yani sanatına dönmek istemektedir. Tanpınar’ın “çift sorumluluk” terazisinin kefeleri açısından bakıldığında ilk kez bir romanında sanatçının mesuliyeti toplumsal mesuliyete ağır basmaktadır.

Aydaki Kadın, dönemin siyasi ve toplumsal meselelerini dışlamayan ve dış gerçekliğe sürekli göndermeler yapan bir roman olmasına rağmen Joyce, Woolf ve Faulkner etkisinin açıkça takip edilebildiği belirgin bir modernist damara sahiptir. Tanpınar modernist estetiğe roman içinde gönderme de yapar: Selim’in gençliğinde *Ulysses*’in tesiri altında kaldığını okuruz. (AK: 76) Orhan Pamuk’un da belirttiği gibi, Tanpınar’ın farkında olmadan yaptığı ve *Aydaki Kadın*’ı yazarken aklında Joyce’un *Ulysses*’inin olduğunu gösteren “mutlu bir kalem sürçmesidir” bu, çünkü

Tanpınar aslında Homeros'un *Odysseia*'sından bahsetmektedir.³⁸⁴ Tanpınar'ın *Aydaki Kadın*'ın özellikle ilk bölümünde Selim'e bilinç akışıyla çocukluğunu yaşattırdığı ve kardeşlerini düşündürdüğü sahneler Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'sindeki Compson ailesini çağırıştırır. Leyla'nın partisi de Woolf'un *Mrs. Dalloway*'inin davetini anımsatır. Hem *Ulysses*'i hem *Mrs. Dalloway*'i anımsatan bir nokta da *Aydaki Kadın*'ın da diğer iki roman gibi sadece bir günde, yani 24 saatte geçmesi, ama zamanın iç monolog ve bilinç akışıyla genişletilmesidir.

Batı eleştirisi modernizmin ne olduğuna ilişkin geniş boyutlu, çetrefilli tartışmalarla doludur, bu bakımdan modernizmi tanımlamak adeta imkânsız bir çabadır. Yalçın Armağan, Peter Wagner'a göre modernliğin ayrıştırıcı söyleminin "özgünlük" ve "özerklik" olduğunu³⁸⁵ belirterek bize bir ipucu sunar. Yani modernleşmenin izini sürmek için özerkleşmenin, yani yapıtın "biriciklik" iddiasının peşine düşmek gerekir. Armağan'ın Larry Shiner'dan aktardığına göre, modern güzel sanatlar sisteminin icadından önce, iki bin yıldan fazla bir ömür sürmüş, günümüz sanatına oranla daha geniş çerçeveli ve faydacı bir sanat sistemi vardır. Aşağı yukarı iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı olan bugün anladığımız anlamda sanatın ise fayda ekseninde şekillenmekten koparak özerkliğini ilan etmesi, modernleşmeyle, yani insanın dünyayı modern bir biçimde kavramaya başlamasıyla birlikte ortaya çıkan bir olgudur.³⁸⁶ Armağan'a göre,

"Her ne kadar estetik özerklik, modernizmin öncesinde deha estetiği ve Romantizmle inşa edilmeye başlansa da modernist yapıtın temel iddialarından biri özerk yapıt anlayışıdır. Modernist yapıt, kendi kendine yeten (self-contained), amacı kendinde olan (autotelic), özgöndergesel (self-referential) ya da özdönüşümsel (self-reflexive) olma iddiasını taşır."³⁸⁷

³⁸⁴ Pamuk, "Tanpınar'ın Bitmemiş Romanı *Aydaki Kadın*", **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 394.

³⁸⁵ Yalçın Armağan, **İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 30.

³⁸⁶ Armağan, a.e., s. 31.

³⁸⁷ Armağan, a.e., s. 31-32.

Dolayısıyla insanın dünyayı modern biçimde kavramaya başlamasının, yani modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan özerk sanat anlayışı, sanatın “gaye”den, yani toplumsal fayda düşüncesi ve ideolojik beklentilerden bağımsızlığını ilan etmesi ve temsiliyet bağlarını koparması anlamına gelir. Buna karşılık Tanpınar kendi edebiyatında giderek modernist estetiğin etkisine girse de asla toplumsal meseleleri bir kenara koyup amacı kendinde ve öz-göndergesel metinler kaleme almamıştır. O, “şartlarımızın sanatı”na inanır; (AK: 207) “biz” sözcüğünün dayandığı iyelikten, yani cemiyetten vazgeçemez.³⁸⁸ Günlüğüne şöyle yazar: “Fakat evvela Türkiye... Evvela Türkiye...”³⁸⁹ Tanpınar’ın günlüğünden tam da bu bağlamda 4 Mart 1961 tarihli bir cümleyi alıntılatalım: **“Dün Sabahattin [Eyüboğlu] benim modernî sevmediğimi ve on dokuzuncu asırda kaldığımı söyledi.”**³⁹⁰ Bu alıntı ilginçtir, çünkü besbelli bu söz Tanpınar’a dokunmuştur. Bu cümleden hemen önce, etrafındaki “sükût halkası”nın “sükût suikastı” mahiyetiyle devam ettiğini söyler ve ortaya koyduğu yapıtın bu tepkisizlik ölçüsünde değersiz olup olmadığını sorgular. Yüksel Arslan’ın tablolarına resim diye bakanlar elbette Tanpınar’ın sanatını anlamayacaklardır, ama belki bir gün; “Bir gün elbette bana döneceklerdir. Fakat ne

³⁸⁸ Orhan Pamuk, Tanpınar’ın bir modernist değil, modernizmden haberdar bir cemaat adamı kimliğine sahip olduğunu; “topluma karşı çıkma, toplumu karşısına alma” duruşunu barındıran modernist estetiğin Tanpınar’ın eserlerinin ruhuna girebilmemiz için elverişli bir anahtar olmadığını savunur. Pamuk’a göre Tanpınar “temel olarak bir 19. yüzyıl romancısı”dır. Çünkü “bizimki gibi bir kültürel iklimin”, (yani Nilüfer Göle’nin terimiyle söylersek “Batı dışı modernliğin”) sanatçısı, modernist olmaya, yani cemaat ruhundan sıyrılmaya ve bu sıyrılmının getirdiği yaratıcı özgürlüğün imkânlarından yararlanmaya karar verdiği; ancak bu kararla içinden geldiği kültürel iklime geri döndüğü zaman kaçınılmaz olarak bilmeyenlere bir şey öğretmek isteyen bir öğretmen ve ideoloğa, bizdeki en keskin örneğiyle “Hace-i Evvel” Ahmet Mithat Efendi’ye dönüşür. Dolayısıyla Pamuk’a göre Türkiye gibi ülkelerde yaratıcı, toplumu karşısına alıp kendi ruhsal dünyasının özerkliğine, sonuna kadar gidemez. Pamuk’un 1994’te yaptığı bu konuşma eleştiri tarihimizde çok etkili olmuş ve birçok eleştirmen, özellikle de Süha Oğuzertem, Tanpınar’daki modernist unsurları ortaya seren tepkisel eleştiri yazıları kaleme almıştır. Bugün geldiğimiz noktada Tanpınar’ı bir 19. yüzyıl yazarı olarak ele alabileceğimizi söyleyemeyiz. Tanpınar’a artık 19.-20. yüzyıl edebiyatları arasında bir geçiş dönemini simgeleyen kurucu modern bir yazar gözüyle bakıyoruz. Bkz. Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Bir Gül Bu Karanlıkta: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 446-457.

³⁸⁹ Tanpınar, **GİTB**, s. 305.

³⁹⁰ Tanpınar, a.e., s. 260, abç.

zaman?”³⁹¹ Bu iç dökmenin ardından sıra Eyüboğlu’na cevap vermeye gelir: “**Hayır, ben modernle ilgisiz değilim. Asrımın adamıyım.**”³⁹² Fakat modernlik, şeyleri birtakım modalar arasından görmek demek değildir. Böylede bu tez boyunca sürekli değindiğimiz çift sorumluluğunu dile getirir Tanpınar:

“Ben entelektüelim. Aşka da, hayata da, insana da, düşünceye de inanıyorum. Fakat bunları behemehâl birkaç modanın arasından görmek mecburiyetini duymuyorum. Cemiyete karşı olduğu kadar kendime karşı da sorumluyum. Ve bu çift sorumluluğu hissediyorum. Deli otu yemeğe mecbur değilim. Yapmak istediğim şeyler var. Ben şiirin mystere’ini [gizemini] yeniden kurmağa, veznin magie’sini [sihrini] aramağa ve kâinat karşısında şaşırmaya çalışıyorum. Hayret ve karmaşa.”³⁹³

Dolayısıyla eserine sızan toplumsal sorumluluktan daima kendisine duyduğu yaratıcı sorumluluk adına bir pay ayırır ve “Sen modern değilsin” cümlesini duymak pahasına entelektüel modaların çeldiriciliğine kapılmaktan imtina ederek, sanatında açabildiği kadar özgünlüğe, özerkliğe ve modernist estetiğe kapıları açar. Tanpınar’ın her bir eserin kendi biçimiyle ortaya çıktığını savunması ve hem roman, hem öykü, hem de şiirlerinde biçim sorunuyla ayrı ayrı, müstakil olarak uğraşması bile bunun göstergesidir. Yalnızca söylenegeldiği gibi Doğu-Batı kültürleri arasında değil aynı zamanda toplumsal ve sanatsal sorumlulukları arasında gerçekten özgün bir sentez yaratabilmiştir Tanpınar. Bu bakımdan *Aydaki Kadın*, *Enstitü*’yle birlikte, Tanpınar’ın en cesur romanlarından biridir.

Bu bağlamda Orhan Koçak, Tanpınar’ın modernist edebiyatın başat yazarlarından Proust’u otuzlu yaşlarda okumaya başladığını, Tanpınar’da Proust’un temel etkisinin *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler*’de, yani “asitli aile öykülerinde” belirginleştiğini söyler. Koçak’a göre bu süreçte Tanpınar Rus romanı ve Dostoyevski’ye Flaubert ve Proust ile ihanet etmiştir. Tanpınar’ın edebî

³⁹¹ Tanpınar, a.e., s. 260.

³⁹² Tanpınar, a.e., s. 260, abç.

³⁹³ Tanpınar, a.e., s. 260, abç.

tercihlerindeki bu realizmden modernizme ilerleyişi şöyle açıklayacaktır Koçak: Tanpınar artık “sancılı karakterlerin sancılarının bir düğmeye bastığın anda zemberek gibi çalışarak ortaya dökülmesinden” sıkılmıştır, “kişilerin kendi duygularına, kendi tarihlerine, kendi şimdiki durumlarına karşı daha hafif, daha mesafeli, daha uçarı tavırlar almasını” özlemektedir.³⁹⁴ Koçak’a göre daha sonra kaleme aldığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’yle Tanpınar’ın romancılığında başka bir devre başlamış ve ironi kavramı işin içine girmiştir. Tanpınar *Enstitü*’de ülkesinin sahici sıkıntılarına ancak ironiyle bir karşılık verebilmiştir ama burada söz konusu olan ironi, “memleketten, sancıdan, çeşitli zembereklerden mümkünse azıcık uzaklaşmayı sağlayacak, uysalca tahripkâr bir ironi egzersizi”dir.³⁹⁵ Dolayısıyla Tanpınar romancılığındaki son merhale olan *Aydaki Kadın*’a gediğimizde Koçak’a göre şunu görürüz:

“*Aydaki Kadın*’da, evet, çokça yük atılmıştır arka tarafa doğru, tam unutulmadan: ‘Rus romanı’ büsbütün önemsizleşmiştir, Yahya Kemal sıkıntı veren bir külfettir, Proust ancak bir kolaylaştırıcı ve Valéry de bazı insanların herhangi bir işe başlamadan önce çözdüğü bir satranç problemi. Hepsi şimdi azıcık arkada kalmıştır, ağırlıkları artık zevk bile veriyordur, **borcun zaten ödenemeyeceği anlaşılmış (...)** gibi bir serbestlik hali.”³⁹⁶

İşte bu, “**borcun ödenemeyeceği anlaşılmış gibi serbestlik hali**” ki Tanpınar’ın bıkkın çocuksu erkeği Dr. Selim’e, politikayı bıraktım, dünyada iş bölümü denen bir şey var, dedirten haldir. “Günler gelip geçmedeler, kuşlar gibi uçmadalar”dır artık, çocuksu erkek yaşlanmaktadır; toplumsal meselelerden, mebusluklardan, politikadan geriye sanat için çok az zaman kalmıştır; kahramanımız şimdi en çok sanatsal üretimle meşgul olmak istemektedir.

Aydaki Kadın’da özel bir yeri olan sanatla ilgili pasajlar ve modern sanat tartışmaları incelememiz açısından ilginçtir. Leyla’nın partisinde gerçekleşen

³⁹⁴ Orhan Koçak, “Tanpınar ile Kafka: Tekrar ‘Mukayeseli Edebiyat’ Dolayısıyla”, **K24**, 15 Kasım 2018, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/k24/yazi/tanpınar-ile-kafka,2023>, 25 Haziran 2019.

³⁹⁵ Koçak, a.y.

³⁹⁶ Koçak, a.y.

modernizmin resim sanatındaki izdüşümü üzerine bir diyalogda Selim, Hayri Dura ve Selim’e mizacen çok benzediği birkaç defa vurgulanan *Aydaki Kadın*’ın ressam karakteri Suat sohbet etmektedirler. Diyalogdan anlaşıldığına göre Suat’ın ressamlığı; doğayı betimlediği figüratif resimleri ve sanatında ilerledikçe çizdiği nonfigüratifler olmak üzere iki ayrı tarzı birden barındırmaktadır. Romanda “resmin eşyanın lügatinden tamamiyle vazgeçmesi, dilini de kendisinin icat etmesi” (AK: 206) olarak tanımlanan nonfigüratif, resimde realiteye yapılan göndermelerin, yani bir bakıma temsiliyet ilişkisinin iptal edildiği, resmin biçimsel öğelere ve soyutlamaya indirgendiği modern bir sanat akımıdır. Hayri Dura’ya göre nonfigüratif sanat bir çıkmaz sokaktır. Buna karşılık Suat, bütün çıkmaz sokakların açılabilirliğini düşünür. (AK: 203) Selim’in de Suat’a katılacağı gibi, nonfigüratif bir çıkmaz sokak ya da bir son değil, birkaç asırdır süregelen modernin bir devamıdır. Kendisine “Hakikaten iki teknikte nasıl çalışabiliyorsunuz?” diye sorulduğunda Suat’ın verdiği yanıt ilgi çekicidir:

“Suat büyük bir huzursuzluk içinde etrafına baktı. Tuzağa düşmüş bir hayvan gibiydi. Sanatından böyle ayaküstü birtakım yabancılara bahsetmek ona gülüncün gülüncü geliyordu. İstemeye istemeye cevap verdi: **‘Kendiliğinden oluyor,’** dedi. **‘Fakat kolay değil. Bazen kendimi iki ayrı insan sanıyorum. Hatta birbirine karşı vaziyet almış iki ayrı insan. Birinin yaptığını öbürü bozuyor gibi geliyor bana.’** (AK: 205, abç)

Çok önemli bir pasajdır bu. Sanatının gizine ışık tutulması, Suat’ı tuzağa düşmüş, bir fenerin çıplak ışığı karşısında tek başına kalmış ürkek bir hayvana döndürür. Huzursuzluğun gülünce dönüşmesi ise bir çeşit savunma mekanizmasıdır. Sanatçının içindeki iki ayrı insandan biri figüratif resimden yanadır, yani temsilden; diğeri nonfigüratiften yanadır, yani temsilin iptalinden. Fakat asıl vurgulanan, bu iki ayrı insanın birbirine karşı mevzi almış oluşudur; çünkü hem temsil, hem de temsilin iptali aynı anlayışta bir arada bulunamaz. Bu, birinin yaptığını diğerrinin bozmasıyla sonuçlanacak bir paradoks olacaktır ancak. Bu karşılıklı bir diğer yarısını öğütüp duran yaratıcı makinayı idare etmek, bu paradoksla başa çıkmak kolay olmasa da

buradan bir yapıt doğar; bu yapıt da iflasını içinde sürükleyerek dünyaya gelen *Aydaki Kadın*'dır. Bunun açıklamasını Marshall Berman'ın şu pasajında bulabiliriz:

“Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. (...) Aynı zamanda hem devrimci hem de muhafazakâr olmak, yeni deneyim ve serüven olanaklarına kucak açmak, ama bir yandan da çoğu modern serüvenin yol açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak, her şey buhar olup giderken bile gerçek bir şeyler yaratıp onlara tutunmak istemiyle yanıp tutuşmak demektir. Hatta denebilir ki tam anlamıyla modern olmak biraz da antimodern olmak demektir.”³⁹⁷

³⁹⁷ Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, s. 24, abç.

SONUÇ

“Ne çıkar? Çalışacağım. Bu şartlara rağmen kendimi yapacağım. Kendisini yapmak, yaparken eserini vermek, peşini bırakmamak; bir gün mucize tahakkuk edebilir.” Tanpınar

Ahmet Hamdi Tanpınar, sadece toplumsal ya da sanatsal meseleleri olan bir yazar değil, bu ikisinin de temelinde yer alacak şekilde, hayatı boyunca uğraştığı etik meseleleri de olan bir yazardır. 1960 yılında, günlüğünde, bir hem bir entelektüel olarak toplum için, hem de bir sanatçı olarak kendisi ve eseri için, bir tür “çift sorumluluk” taşıdığını söyler. Yani Tanpınar’a göre, “İnsan, insan talihinden mesuldür. Fakat şair, şiirinden de mesuldür.” Tanpınar kendi kimliğini sorumluluk kavramı üzerinden kurduğu gibi, bütün yapıtı da bu iki tür sorumluluğu bir arada barındırmak saikiyle kurulmuştur.

Tanpınar’ın içine doğduğu toplumsal ve kültürel bağlamda, yazarın bir entelektüel olarak topluma karşı duyduğu sorumluluğa da paralel şekilde, toplumcu endişelerin hâkim ve ön planda bulunduğu bir sanat anlayışı mevcuttur; bu anlayış adeta, verilidir. İçeriğin biçimi öncelediği bir anlayıştır bu. Tanpınar da romanlarında içinde bulunduğu kültürün “meselelerini münakaşa etme”yi amaçlar, ama romanın toplumsal bir araç değil, bir sanat olduğu sezgisini yitirmeden. Bir röportajında, Türk romancısının kendini okutmak için fazla taviz verdiğini; “üsluptan”, “orijinalden” sakınmaya mecbur kaldığını söylerken taşıdığı bilinç de budur. Tanpınar, estetik ve biçim sorunuyla ciddiyetle uğraşan, meseleleri olsa da yapıtında bu meseleleri modern ve özgün bir sanatsal anlayışla ifade etmek için gereken biçimsel teknikleri araştıran, temsili problematize eden, başka bir deyişle kendi sanatçı kimliğine ve bu kimlikle yaratmak istediklerine karşı da sorumluluk duyan bir sanatçıdır.

Eserlerinin estetik değeri, dönemin edebî eleştiri anlayışının beğeni ölçütlerinin ilerisindedir. Günlüğünde eserlerinin dönemin edebiyat çevresi tarafından kasıtlı bir “sükût halkası”yla sarmalandığını yazar Tanpınar. Tanpınar’ın kendiyile ve eserleriyle hesaplaşırçasına sorguladığı gibi, bu sessizliğin sebebi

temelde siyasi duruşla, taraf olamamakla mı ilgilidir temelde? Modern edebiyat eleştirisinin araçlarıyla baktığımızda Tanpınar'ın biraz da bu özerk düşünüş ve estetik anlayışından taviz vermediği, kendi ifadesiyle “üslup” ve “orijinal”den vazgeçmediği için yaşadığı dönemde bu “sükût suikastı”yla karşılandığını görebiliyoruz.

Ancak Tanpınar estetiğinin de kendine ait birtakım sorunları vardır. Tanpınar daima “kendiyile mücadelede”dir, daima kendi yaratıcı iddialarıyla çekişir. Taşıdığı “çift sorumluluk” ve buna bağlı sentez anlayışı, “kültürel gecikmişlik” hissinin de baskısıyla beraber, Tanpınar'da bir edebî kriz yaratmakta; eserlerinin bu gerilimin iki ucunu birleştirme çabası ve endişesi sonucu bir türlü tamamlanamayan, bitemeyen ve sürekli eklemelerle, her metinde ur-metnin hayaleti gibi gezinen “Mahur Beste” leitmotifiyle, yazılan mektuplarla, karakterlerin yazarına musallat olup başka metinlerinde yeniden ortaya çıkışla, karakterlerinin çeşitli kişilik özelliklerini başka başka karakterlerinde yineleyip durmasıyla, karakterler arası ilişki modellerini aynı şekilde defalarca kez yeniden kurmasıyla, metaforik ertelemelerle kurulan ağdalı bir dille sürdürülen eksik metinler olarak kalmasına yol açmaktadır. Üstelik Tanpınar'ın beş romanından üçü tamamlanmadığı gibi, paralel şekilde romanlarındaki karakterlerin çoğu da romanların içinde kendi yazdıkları metinleri tamamlayamazlar. Başka bir deyişle Tanpınar'ın *Mahur Beste*'yle başlayan nehir romanları birer “eksik metin” olduğu gibi, nehir romandaki çocuksu erkeklerinin ürettiği metinler de eksik metinlerdir.

Tanpınar'ın sorumluluk kavramını romanlarında nasıl işlediği, kurguladığı karakterler ve karakterler arası ilişki modelleri üzerinden incelenebilir. Çünkü sorumluluk etik bir kavramdır ve etik ilişki ancak bir öteki'nin varlığıyla anlamlıdır. İnsan -varsayımsal dahi olsa- bir şeyden ya da birinden sorumlu olabilir ancak, tecrit edilmiş bir sorumluluk pratik açıdan imkânsızdır.

Tanpınar, romanlarında aynı ilişki modellerini defalarca tekrar eder. En yetkin haliyle *Huzur*'da ortaya çıkan ama diğer romanlarda da izleklerini takip edebildiğimiz bu ilişki modellerinin taşıyıcısı olan karakterler; romanın merkezindeki “Çocuksu Erkek”, çocuksu erkeğin âşık olduğu “İdealize Kadın”,

çocuksu erkeğe daima sorumluluğu işaret eden “Yol Gösterici” ile çocuksu erkeğe musallat olan sorumluluğun reddedicisi “Kötü Çocuk”tur.

Tanpınar’ın her romanının merkezinde bir çocuksu erkek bulunur: *Mahur Beste*’de Behçet Bey, *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal, *Huzur*’da Mümtaz, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal, *Aydaki Kadın*’da Dr. Selim, her biri bir çocuksu erkektir; bu karakterlerin her birinin kimliği, belirgin çocukluk anıları ve travmalar üzerine inşa edildiği gibi, hem çocuklukları hem de çocuksulukları -yetişkinliklerini ele geçirip- yaşamlarının tamamına damga vurur; bir türlü büyümezler, yetişkin ve otonom bir birey haline gelmeye direnç gösterirler. Tanpınar “dünyanın gömlek değiştireceği zamanları” işler nehir romanında, ama çocuksu erkeklerinin gömlek değiştirmesine izin vermez. Dünyanın gömlek değiştireceği zamanların merkezine büyümeyen, büyümeyi reddeden çocuklar yerleştirir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü dışında Tanpınar’ın tüm romanlarında çocuksu erkekler; iyi eğitilmiş, entelektüel, kültürlü, estetik, hassas ve hayalperest, ancak meseleler karşısında kımıltısız ve eylemsiz kalan, aksülamel gösteremeyen, harekete geçmeden hamleleri solan ve büyümeye, sorumluluk almaya direnç gösteren kişilerdir, bir bakıma kronik “nazende tıfı”lardır. Bu erkekler idealize ettikleri ölçüde imkânsızlaştırdıkları kadınlara âşık olurlar. *Mahur Beste*’de Atiye, *Sahnenin Dışındakiler*’de Sabiha, *Huzur*’da Nuran, *Aydaki Kadın*’da Leyla hep çocuksu erkeklerdeki bir idealizasyonu cisimleştirirler. İmkânsız kadınlar kadınca bir itişle erkeklerden kendilerini “cömert bir harekette” sınamalarını, eyleme geçmelerini, kendi hayatlarını kendi elleriyle biçimlendirmelerini isteyerek çocuksu erkekleri büyümeye ve sorumluluklarının farkına varmaya çağırırlar. Buna karşılık çocuksu erkek için imkânsız kadına duyduğu ve sayesinde rengârenk bir hayal perdesinin ardına saklandığı aşk, kişisel bir duruş belirlemekten, o duruşun gerektirdiği sorumluluğu yüklenmekten kaçmak ve kişisel masala, bireysel saadete sığınmak anlamına gelir. Yol gösterici karakter, çocuksu erkeği kanatları altına alıp onun için bütün yolları kısaltan; sözleriyle onu aydınlıktan aydınlığa koşturan, fikrîsel ufkunu çizen ve daima yetişkince eylemi, sorumluluğu, sorumluluk taşımanın getireceği vicdani rahatlığı işaret eden rol modelidir. Tanpınar’ın yol göstericilerinin en önemlisi *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’in ve *Huzur*’da Mümtaz’ın rol modeli olan

İhsan'dır. Kötü çocuk ise sorumluluğu topyekûn reddeden; masalının perdesini kaldırarak hassas, hayalci çocuksu erkeğe zorla hayatın katılığını, insanın sefilliğini, çıplak realiteyi gösteren ve çocuksu erkeği kendi reddiyesine katılmaya çağıran mutlak kötüdür. *Huzur*'un Suat'ı, *Sahnenin Dışındakiler*'in Muhtar'ı ve bir de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Cemal Bey'i Tanpınar'ın romansal evreninin kötü çocuklarıdır.

Tanpınar'ın romanlarında “sorumluluk” teması incelenirken merkezî bir öneme sahip ilişki modeli, yol gösterici ile çocuksu erkek arasındaki ilişkidir. Nehir romanda yol göstericiler, kendilerinin de eksiksiz biçimde taşıdıkları, hem eylemde hem düşüncede kendini gösteren sorumluluk anlayışını çocuksu erkeklere devretmek isterler. Ancak çocuksu erkekler büyüme, olgunlaşma ve sorumluluklarını yüklenme açısından yol göstericilerinin işaret ettiği yolu izlemez, sorumluluğu düşüncede kabul etseler bile hem bireysel hem toplumsal açıdan eylemde taşıyamazlar. Örneğin *Mahur Beste*'de Behçet Bey, babası İsmail Molla'nın arzu ettiği gibi değişimin kapısını aralayacak bir teşekkürle, yani İttihat ve Terakki'ye girmeden roman dağılarak kesilir. *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, vicdan azabı içinde Mütareke Dönemi'nin asıl sahnesi olan Anadolu'ya gitme hayalleri kurar, ama içinde bulunduğu ruhsal “araf”tan çıkamadan roman sona erer. *Huzur*'da Mümtaz, İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde savaşın da baskısıyla her çeşit seçimden ve hayatının sorumluluğunu almaktan kaçarak bir çeşit “şizoid izolasyon”la dünyaya kapılarını kapatır. Dolayısıyla nehir romandaki çocuksu erkekler; yetişkin, sorumluluk sahibi, seçimler yapan, otonom bir birey olma cesaretini göstermek, yani büyüme yerine hayatın akışıyla sürüklenirler.

Bu romanlar toplum karşısında bireysel otonominin kurulamadığı romanlardır; birey-toplum ilişkisi konusunda bir uzlaşma vaadi sunmazlar. Tanpınar'ın çocuksu erkeklerine yaşattığı etik açmaz, yani bireyselleşme ile toplumsallaşma arasında kalıp yabancılaşarak eylemsizliğe sürükleniş, bu bakımdan sanki “çift sorumluluk” taşıyan yazarın kendi edebî krizinin, ona meydan okuyan estetik gerilimin de bir yansımasıdır. Çocuksu erkeklerin hamleleri nasıl sönümleniyorsa, yazmakta oldukları metinler nasıl yarım kalıyorsa, Tanpınar'ın çoğu romanı da benzer biçimde tamamlanmadan kalmıştır.

Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur'da izini sürdüğümüz, özellikle yol gösterici ile çocuksu erkek arasındaki ilişkisel model, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ironi aracılığıyla, söylemsel bir dönüşüme uğrar. Nehir romanda çocuksu erkeğe sorumluluğu işaret eden bir rol modeli ve yol gösterici yer alırken *Enstitü*'de yarı saf, yarı kurnaz bir halk adamına dolandırıcılığı, yani bir bakıma sorumsuzlukla hayatta kalmayı öğreten bir velinimetle karşılaşırız.

Hayri İrdal *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün çocuksu erkeğidir, ama nehir romandaki çocuksu erkeklerden tamamen farklıdır. Diğer çocuksu erkekler kültürlü, entelektüel, iyi eğitilmiş, iyi ailelere mensup kişilerken Hayri İrdal tam tersine okuma terbiyesi olmayan, sınıfta hayatı en arka sıralardan seyreden bir öğrenci olmuş, girdiği bütün okulları zorla bitirmiştir. Entelektüel düşüncenin yanından bile geçmeyen fakir bir halk adamıdır İrdal. Diğer çocuksu erkekler modernliğin dayattığı “birey olma” ideali doğrultusunda kendi benlerini kurup kendi varoluşsal problemlerini yaşarken, İrdal hayatı boyunca geçim sıkıntısıyla mücadele eder, bu tarz varoluşsal sıkıntılar onun için adeta lükstür. İrdal'ın problemi maddidir: Bir türlü iki yakasını bir araya getiremez ve hayatta bir baltaya sap olamaz. İrdal'ın da hayatı oradan oraya bir sürüklenme şeklinde geçmiştir, ama bunun sebebi Tanpınar'ın diğer çocuksu erkekleri gibi bir “nazende tıfl” olması değil, “hakiki çalışmanın nizamından” geçmeyiştir. Dr Ramiz vasıtasıyla psikanalizin “baba kompleksi” teşhisi koyduğu İrdal, durmadan babalar, velinimetler, bütün iradesizliği ve hayatta sürüklenişiyse ancak kendilerine yamanarak hayatta kalabileceği güçlü figürler arayıp durur, en sonunda da velinimeti, yeni düzen adamı Halit Ayarcı'yla tanışır. Tanpınar bu kez bireysel otonomisini kuramayan, büyümeye cesaret edemeyen hassas bir çocuksu erkek değil, bireysel otonomiden haberi bile olmayan, kendini toplumsal yığından bağımsız düşünmeyi aklına bile getirmeyen, halktan bir çocuksu erkeği yerleştirir romanının merkezine. Öyle ki velinimeti Ayarcı'yla tanışmasa anonim kalacaktır İrdal.

Böylece *Enstitü*'nün çocuksu erkeği Hayri İrdal ile yol göstericisi Halit Ayarcı arasında *Faust* parodisi olarak nitelenebilecek bir ilişki kurulur. İrdal Ayarcı'nın kanatları altına girer ve “işletme”sinin en önemli parçası olur. Bir değiş tokuş yaşanır: “Şark Faust”u Hayri İrdal, “modern zamanlar Mefistosu” Halit

Ayarcı'ya zaten hiç kullanmadığı bireysel otonomisini teslim eder ve -temelde ekonomik olmak üzere- özgürlüğünü eline alır. Böylece sorumluluk yükünden kurtulduğu gibi, sorumsuzluğun huzuruna da sahip olur. Dolayısıyla Hayri İrdal Ayarcı'yla tanışmadan önce anonimliğin bir parçasıyken sonrasında bir sözde müessesenin, bir kolektivitinin parçası olarak sorumluluğundan kurtulur.

Nehir romanının ardından gelen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle beraber Tanpınar'ın roman dünyasında söylem bazında bir dönüşüm görülür. Çünkü bu roman, yazarına, kendi içindeki “çift sorumluluk”un baskısından sıyrılabileceği bir ironi mesafesi sağlar. Söylemin dönüşümüyle bir çeşit rahatlama ve serbestleşme ortaya çıkar; nehir romanda tekrarlanıp duran, yol göstericinin çocuksu erkeğe işaret ettiği sorumluluk anlayışı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle birlikte dışlanır. Bir bakıma Tanpınar'da ilk kez sanatçının sorumluluğu ile entelektüelin sorumluluğu, deyim yerindeyse, birbiriyle yarışmaktan kurtulur. Böylece Tanpınar'ın romanlarında ilk kez bir çocuksu erkek, ki bu da aslında yazmakla hiç ilgisi olmayan Hayri İrdal'dır, metnin içinde kendi kitabını yazıp tamamlamayı başarır.

Tanpınar'ın son ve yarım kalan romanı *Aydaki Kadın*'da ise toplumsal sorumluluğun artık büyük bir yük haline geldiği görülür. Günlüklerinden takip edilebildiği kadarıyla Tanpınar bu romanı yazarken büyük bir gecikmişlik ve yetersizlik duygusuyla mücadele etmektedir. Edebî alanı, olabildiğince, bir sanatçı olarak kendine ayırmak ister; çünkü o topluma karşı olduğu kadar kendine karşı da sorumludur ve bir sanatçı olarak yapmak istediği şeyler vardır. Buna paralel olarak *Aydaki Kadın*'ın olgun çocuksu erkeği, yazar ve eski milletvekili Dr. Selim, kendisine yapılan yeniden milletvekili olması teklifi karşısında artık bu tip işlerle bir ilgisi kalmadığını belirterek kendini *İflas* adlı romanını yazmaya verir. Bu bakımdan, toplumsal sorumluluğun yükünüden sıyrılmaya çalışmasıyla, yol gösterici karakteri iptal ederek nehir romandaki didaktik, toplumsal tartışmalardan büyük ölçüde sıyrılmasıyla ve modernist teknikleri ödünç alıp başarıyla kullanmasıyla *Aydaki Kadın*, Tanpınar'ın estetik özerkleşme açısından iddialı, ama yine yarım kalan bir denemesidir.

Sonuç olarak, Türk edebiyatının kurucu modern yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar, “çift sorumluluk” ifadesiyle, daima kendi yaratıcı iddialarıyla çekişen bir

yazar olarak yaşadığı edebî krizi ve estetik gerilimi ortaya koyar. Hayatı boyunca, taşıdığı toplumsal sorumluluğun ağır yükü ile sanatına duyduğu sorumluluğun baskısını -özellikle de hayatının son yıllarında canhıraş şekilde- uzlaştırmaya çalışmıştır ve yazdığı romanlarda da bu mücadelenin izi sürülebilir. Ancak romanlarında birey-toplum ilişkisi konusunda bir uzlaşma vaadi sunmadığı gibi, taşıdığı “çift sorumluluk”un iki yanını uzlaştırabildiği de söylenemez. Eksik metinleri peşini bırakmasa da günlüğüne “bir gün mucize tahakkuk edebilir” diye yazar Tanpınar. Belki de asla bir tamlik olamayacağı sezgisine rağmen eksiklikle sonuna kadar mücadele etmesindedir gücü. Eğer mucize tahakkuk etmeseydi, bugün Tanpınar üzerine bu kadar konuşabilir miydik?

KAYNAKÇA

BİRİNCİL KAYNAKÇA

- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 7. bs., İstanbul, Çağlayan Kitabevi, 1988.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Aydaki Kadın**, Ed. İnci Enginün, Haz. Güler Güven, 6. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Bedrettin Tuncel'e Mektuplar**, Haz. Alpay Kabacalı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Beş Şehir**, Yay. Haz. Beşir Ayvazoğlu, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Bütün Şiirleri**, Hz. İnci Enginün, 11. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 3. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 1992.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Günlükleri Işığında Tanpınar'la Başbaşa**, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **İki Ateş Arasında**, İstanbul, İyi Şeyler Yayıncılık, 1998.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Hep Aynı Boşluk: Denemeler Mektuplar Röportajlar**, Haz. Erol Gökşen, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Huzur**, 15. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Huzur**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Mahur Beste**, Dizi Ed. İnci Enginün, 13.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Mücevherlerin Sırrı: Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar**, Haz. İlyas Dirin vd., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 13. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2008.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Sahnenin Dışındakiler**, 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 1990.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Suat'ın Mektubu**, Ed. Handan İnci, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Yahya Kemal**, 2. bs, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1982.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Yaşadığım Gibi**, Haz. Birol Emil, 7. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.

İKİNCİL KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W.: “Kültür Eleştirisi ve Toplum”, **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
- Akın, Gülten: “Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Alptekin, Turan: **Ahmet Hamdi Tanpınar: Bir Kültür, Bir İnsan**, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
- Arendt, Hannah: **Sorumluluk ve Yargı**, Çev. Müge Serin, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2018.

- Armağan, Yalçın: **İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Arslan, Ahmet: **İlkçağ Felsefe Tarihi: Aristoteles**, C. III, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007.
- Ayvaz[oğlu], Emre: “Hayri İrdal’ın Başına Gelenler”, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, Haz. Handan İnci, İstanbul, Kapı Yayınları, 2012.
- Ayvazozoğlu, Beşir: **Yahya Kemal: Eve Dönen Adam**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1995.
- Başer, Nami: “Tanpınar’da Proust”, **Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar**, Haz. Sema Uğurcan, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2003.
- Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modernite**, Çev. Sinan Okan Çavuş, 3. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018.
- Bauman, Zygmunt: **Postmodern Etik**, Çev. Alev Türker, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Bauman, Zygmunt: **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Belge, Murat: **Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, 16. bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
- Birkan, Tuncay: **Dünya ile Devlet Arasında Türk Muharriri (1930-1960)**, Haz. Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis Yayıncılık, 2019.
- Booth, Wayne C.: **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, Haz. Özde Duygu Gürkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Boym, Svetlana: **Tırnak İçinde Ölüm: Modern Şairle İlgili Kültürel Mitler**, Çev. Emine Ayhan, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Camus, Albert: **Sanatçı ve Çağı**, Çev. Yıldırım Keskin, Ankara, Bilgi Yayınları, 1965.
- Camus, Albert: **Sisifos Söyleni**, Çev. Tahsin Yücel, 34. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2016.
- [Cansel], Ekrem Işın: “Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Cevizci, Ahmet: **Aydınlanma Felsefesi Tarihi**, Felsefe Tarihi C. IV, Bursa, Ezgi Kitabevi, 2002.
- Cuddon, J. A.: **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, 4th ed., London, Penguin Books, 1999.
- Dellaloğlu, Besim F.: **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi**, İstanbul, Ufuk Yayınları, 2013.
- Demiralp, Oğuz: **Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yapıtı Üzerine Eleştirel Deneme**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Derrida, Jacques-Jacques Lacan: **Çalınan Poe: Psikanalitik Devekuşu Diyalektiği**, Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul, Birey Yayıncılık, 2005.
- Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna**, Çev. Ali Berktaş, C. II., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Ewald, Oskar: **Fransız Aydınlanma Felsefesi**, Çev. Gürsel Aytaç, İstanbul, Doğubatı Yayınları, 2010.

- Eyüboğlu, Sabahattin: “Tanpınar’da Zaman”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Fabiani, Jean-Louis: **Fransız Filozofu Kimdir?: Kavramların Toplumsal Yaşamı (1880-1980)**, Çev. Alev Er, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Feldman, Walter: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Zaman, Bellek ve Özyaşamöyküsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Forti, Augusto: **Bilim ve İktidar**, Çev. Mehmet Küçük, 11. bs., Ankara, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 2004.
- Foucault, Michel: **Doğruyu Söylemek**, Çev. Kerem Eksen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Foucault, Michel: **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, Seçme Yazılar I, Çev. Ferda Keskin vd. 2. bs, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Foucault, Michel: **Sonsuza Giden Dil**, Çev. Işık Ergüden, Haz. Ferda Keskin-Ömer Albayrak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Galilei, Galileo: **İki Büyük Dünya Sistemi Hakkında Diyalog**, Çev. Reşit Aşçıoğlu, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, Haz. Mehmet Kaplan, İstanbul, Kültür Bakanlığı: Ziya Gökalp Yayınları, 1976.
- Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Gürbilek, Nurdan: “Tanpınar’da Görünmeyen”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Gürbilek, Nurdan: **Yer Değiştiren Gölge: Denemeler**, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Heller, Agnes: **Bir Ahlak Kuramı**, Çev. Ertürk Demirel vd., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Hobsbawm, Eric J.: **Fransız Devrimi’ne Bakış: İki Yüz Yıl Sonra Marseillaise’in Yankıları**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2009.
- Holbrook, Victoria R.: **Aşkın Okunmaz Kıyıları**, Çev. Engin Kılıç-Erol Köroğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- İleri, Selim: “Sahnenin Dışındakiler”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- İnci, Handan: **Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Jung, Carl Gustav: **The Archetypes and the Collective Unconscious, The Collected Works Of C. G. Jung**, Translated By R. F. C. Hull, Volume IX, Part 1, First Princeton/Bollingen Paperback printing, Bollingen Series XX, Princeton University Press, 1980.
- Jung, Carl Gustav: **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Jung, Carl Gustav: **Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri**, Çev. Didem Gamze Erdiç, İstanbul, Pinhan Yayınları, 2015.
- Jung, Carl Gustav: **Nietzsche’nin Zerdüşt’ü Üzerine Seminerler”** Çev. Turgut Berkes, İstanbul, Alfa Yayınları, 2019.

- Jusdanis, Gregory: **Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu**, Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Kant, Immanuel: **Pratik Aklın Eleştirisi-Kritik Der Praktischen Vernunft**, Çev. İoanna Kuçuradi vd., Ankara, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1980.
- Kaplan, Mehmet: **Şiir Tahlilleri I: Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar**, 3. bs., İstanbul, Anıl Yayınevi, 1963.
- Koçak, Orhan: "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm**, C.II, 8. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Köroğlu, Erol: "Sahnenin Dışındakiler'de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim", **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, Haz. Handan İnci, İstanbul, Kapı Yayınları, 2012.
- Kundera, Milan: **Bir Buluşma**, Çev. Roza Hakmen, İstanbul, Can Yayınları, 2010.
- Kundera, Milan: **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, 2. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2005.
- Kundera, Milan: **Saptırılmış Vasiyetler**, Çev. Özdemir İnce, 4. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018.
- Kurtoğlu, Zerrin: "Devlet Aklı ve Toplumsal Muhayyile Arasında Din ve Siyaset", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, C.IX, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Le Goff, Jacques: **Ortaçağda Entelektüeller**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

- Levinas, Emmanuel: “Etik ve Sonsuz”, **Sonsuza Tanıklık**, Haz. Zeynep Direk-Erdem Gökyaran, Çev. Medar Atıcı vd., 2. bs. İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Meriç, Cemil: **Mağaradakiler**, Haz. Mahmut Ali Meriç, 27. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a**, 27. bs, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Naci, Fethi: “Sahnenin Dışındakiler”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Neiman, Susan: **Niçin Büyüyelim? Çocuksu Bir Çağ için Altüst Edici Düşünceler**, Çev: Nagehan Tokdoğan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Oğuzertem, Süha: **Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar**, Haz. Yalçın Armağan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Özata Dirlikyapan, Jale: “Tanpınar’ın Libidinal Akışlarında Yiten Kadınlar”, **Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları**, Haz. Sema Kaygusuz-Deniz Gündoğan İbrişim, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Özgüven, Fatih: “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Özgüven, Fatih: “İki Lapacının Maceralar: Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Miskinler Tekkesi”, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ed. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
- Pamuk, Orhan: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine**

- Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Pamuk, Orhan: “Tanpınar’ın Bitmemiş Romanı: Aydaki Kadın”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Kökenleri**, 8. bs. İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Parla, Jale: **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Parla, Jale: **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, Ed. Belce Ünüvar, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Platon: **Sokrates’in Savunması**, Çev. Ari Çokona, 15. bs., XXXVIIIa, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Platon: **Sokrates’in Savunması**, Çev. Samih Rıfat, İstanbul, Everest Yayınları, Everest Klasikleri Dizisi, 2014.
- Rentsch, Julian: “Huzur’un Faustçu Bir Okunuşu”, **Tanpınar’ın Saklı Dünyası: Arayışlar Keşifler Yorumlar**, Haz. J.Rentsch-İ.Şahin, Ankara, Doğubatı Yayınları, 2018.
- Rentsch, Julian: “Oluşum Romanı Olarak Huzur”, **Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ed. İbrahim Şahin vd., İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yayınları, 2018.
- Said, Edward: **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev. Tuncay Birkan, 6. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Saint-Exupéry, Antoine de: **Gece Uçuşu**, Çev. Bertan Onaran, Ankara, Bilgi Yayınları, 1968.
- Saint-Exupéry, Antoine de: **Savaş Pilotu**, Çev. Bertan Onaran, Ankara, Bilgi Yayınları, 1971.

- Sartre, Jean-Paul: **Aydınların Savunusu**, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1985.
- Sartre, Jean-Paul: **Edebiyat Nedir?**, Çev. Bertan Onaran, 7. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2015.
- Sartre, Jean-Paul: **Varoluşçuluk (Existensialisme)**, Çev. Asım Bezirci, 15. bs., İstanbul, Say Yayınları, 1999.
- Somel, Selçuk Akşin: **Osmanlı'da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908): İslamlaşma, Otokrasi ve Disiplin**, Çev. Osman Yener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.
- Schwartz, David: **Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi**, Çev. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Shakespeare, William: **Hamlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, 10. bs, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Şahin, Seval: **Talih, Tesadüf ve İrade: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romancılığı Üzerine Düşünceler**, Ed. Barış Özkul, İstanbul, İletişim Yaayınları, 2019.
- Şeker, Fatih M.: **Modernleşme Devrinde İlmiye: Cevdet Paşa-İbnülemin Örneği**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011.
- Taburoğlu, Özgür: **Tanpınar Sözlüğü: Şahsi Bir Masalın Simgeleri**, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2019.
- Tekin, Mehmet: “Huzur Romanında Teknik Yapılanma”, **Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ed. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010.
- Ülgener, Sabri F.: **Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler: Denemeler ve Araştırmalar**, Toplu Eserler C.IV, İstanbul, Derin Yayınları, 2006.
- Ülken, Hilmi Ziya: “Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz.

- Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2002.
- Vâlâ Nureddin VÂ-NÛ: **Bu Dünyadan Nâzım Geçti**, 7. bs., İstanbul, Milliyet Yayınları, 1999.
- Yıldırım, Cemal: **Bilimin Öncüleri**, 22. bs., Ankara, Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, 2005.
- Yılmaz, Levent: “Umberto Eco ile Söyleşi: Kriz Üzerine”, **Düşünen Söyleşiler**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.
- Zola, Émile: **Suçluyorum**, Çev. Tahsin Yücel, 11. bs., İstanbul, Can Yayınları, 2019.

SÜRELİ YAYINLAR

- Alptekin, Turan: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, **Hürriyet Gösteri**, No: 242, 2002, s. 46-51.
- Birkan, Tuncay: “Entelektüel: Toplum ile Yalnızlık Arasında”, **Birikim**, No: 177, 2004, s. 56-62.
- Çoraklı, Şahbender: “Pikaresk Roman ve Pikaro Jakob”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.II, No: 28-29, Haziran-Aralık 2002, s. 23-32.
- Ergüden, Işık: “Hayata ve Dünyaya Müdahale Tarzı Olarak Düşünce ile Eylem Arasında Entelektüel”, **Birikim**, No: 177, 2004, s. 72-76.
- Güçbilmez, Beliz: “Bilmeden Babasını Öldürmüş Oğullar: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Benzetmelerden Yapılma Dünyası”, **Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. IX, No: 2, 2012, s. 1-12.

- Gürle, F. Meltem: “Wandering on the Peripheries: The Turkish Novelistic Hero as Beautiful Soul”, **Journal of Modern Literature**, V. VI, No: 4, 2013, s. 96-112.
- Kant, Immanuel: “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt”, Çev. Nejat Bozkurt, **YAZKO Felsefe Yazıları**, No: 6, 1983, s. 139-148.
- Kara, Halim: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Savaş Eleştirisi: Huzur’da Savaş, İstirap ve Birey”, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)**, No. 20, Güz 2019, s. 13-46.
- Köroğlu, Erol: “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü”, **Bilig**, No: 66, 2013, s. 93-122.
- Nutku, Özdemir: “Çağdaş Hamlet”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No: 3, 1972, s. 107-118.
- Parla, Jale: “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, **Toplum ve Bilim**, No: 96, Bahar 2003, s. 146-165.
- Şahin, Seval: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sahnenin Dışında Kalmış Bir Romanı: Sahnenin Dışındakiler”, **Pasaj Edebiyat Eleştirisi Dergisi**, No: 6, Kasım 2007-Mayıs 2008, s. 104-128.

BAĞLANTILAR

28 Teşrinievvel 1927 Umumi Nüfus Tahriri, Fasikül III, Usuller Kanun ve Talimatnameler Neticelerin Tahlili, Başvekalet Müdevvenat Matbaası, Ankara, 1929, (Çevrimiçi)
<https://kutuphane.tuik.gov.tr/pdf/0018326.pdf>, 20 Ocak 2019.

“Index librorum prohibitorum”, **Beacon For Freedom of Expression**, (Çevrimiçi)
http://search.beaconforfreedom.org/search/censored_publications/result.html?author=&cauthor=&title=&country=8052&language=&censored_year=&censor_type=&published_year=&censorreason=&Search=Search, 10 Nisan 2019.

“İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi”, **Birleşmiş Milletler Türkiye**, (Çevrimiçi)
<http://www.un.org.tr/humanrights/images/pdf/1-insan-haklari-evrensel-beyannamesi.pdf>, 10 Nisan 2019.

“Renaissance Man”, **Encyclopedia Britannica**, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/topic/Renaissance-man>, 27 Ocak 2019.

“Tefrika”, **Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi) <http://sozluk.gov.tr/>, 20 Mart 2019.

Baker, Ulus:

“Kimlik Politikaları Dönemine Girdik”, **Körotonomedia**, (Çevrimiçi)
<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,210,0,0,1,0>, 23 Mart 2019.

Ergenç, Ahmet:

“Tanpınar’ın Şeytanı”, **K24**, Mart 22, 2018, (Çevrimiçi) <https://t24.com.tr/k24/yazi/tanpinarin-seytani,1660>, 5 Ocak 2019.

Fraşeri, Şemsettin Sami:

“Mes’ûliyyet” **Kamus-ı Türki**, (Çevrimiçi)
<https://www.kamusiturki.net/osmanlica-sozluk-madde-25506.html>, 10 Ekim 2018.

Gürbüz, Şule:

“Şule Gürbüz ile Söyleşi”, **Çerçi Sanat**, t.y., (Çevrimiçi) <http://cercisanat.com/dergi/1/sule-gurbuz-ile-soylesi/>, 24 Nisan 2019.

- Hillman, James: “Senex and Puer: An Aspect of the Historical and Psychological Present”, **Eranos Yearbook** No: 35, 1967, (Çevrimiçi)
<https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2017/03/Hillman-J-ed-1989-Senex-and-Puer-Puer-Papers-Spring-Publications.pdf>, 19 Aralık 2018.
- Hür, Ayşe: “Entelektüel, Münevver, Aydın”, **Haksöz Haber**, (Çevrimiçi)
<https://www.haksozhaber.net/entelektuel-munevver-aydin-14930yy.htm>, 21 Şubat 2010.
- Irmak, Erkan: “Aramaya İnanmak: Coğrafya Nedir?”, **K24**, Eylül 7, 2017, (Çevrimiçi)
<https://t24.com.tr/k24/yazi/erkan-irmak-cografya,1351>, 21 Mart 2019.
- Koçak, Orhan: “Tanpınar ile Kafka: Tekrar ‘Mukayeseli Edebiyat’ Dolayısıyla”, **K24**, 15 Kasım 2018, (Çevrimiçi)
<https://t24.com.tr/k24/yazi/tanpınar-ile-kafka,2023>, 25 Haziran 2019.
- Kutluer, İlhan: “Mistisizm”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (Çevrimiçi)
<https://islamansiklopedisi.org.tr/mistisizm>, 28, Nisan 2019.
- Muhidine, Timour: “Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türkiye’nin Romancısı ve ‘Memoryalist’i”, Tanpınar Edebiyat Araştırmaları ve Uygulama Merkezi, t.y., (Çevrimiçi)
<http://www.tanpinarmerkezi.com/timour-muhidine-ahmet-hamdi-tanpınar-modern-turkiyenin-romancisi-memoryalisti/>, Çev. Habil Sağlam, 9 Kasım 2019.
- Pamuk, Orhan: “İlk Romanı Cevdet Bey ve Oğulları’yla Dikkati Çeken Orhan Pamuk’a Birkaç Soru: Seçkin Yazar

Değil, Vatandaş Yazar Olmanın Yolu Aranmalı”, 30 Aralık 1982, İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi, belge no: 001520125006, (Çevrimiçi) <http://hdl.handle.net/11498/37628>, 13 Haziran 2019.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

“Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor”, Varlık Dergisi, 1 Aralık 1951, s. 5-7, (Çevrimiçi) <https://ahtem.kutuphane.gov.tr/TR-205413/varlik-dergisi-sayi-377---yil-1951-ahmet-hamdi-tanpinar-.html>, 13 Mayıs 2019.

Uçman, Abdullah:

“Ziya Paşa (1829-1880)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/ziya-pasa--sair>, 15 Şubat 2019.

Waardenburg, Jacques:

“Reform”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/reform>, 25 Mart 2019.