



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN *HUZUR* ADLI ROMANININ GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Mine Nihan DOĞAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN *HUZUR* ADLI ROMANININ GÖSTERGEBİLİMSEL
ÇÖZÜMLEMESİ

Mine Nihan DOĞAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

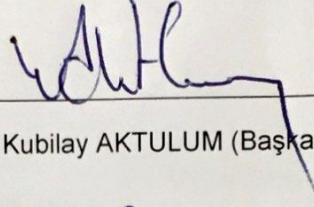
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans

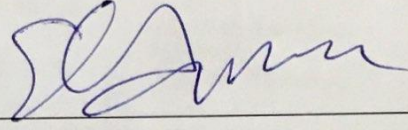
Ankara,2018

KABUL VE ONAY

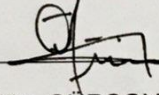
Mine Nihan DOĞAN tarafından hazırlanan "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur Adlı Romanının Göstergebilimsel Çözümlemesi" başlıklı bu çalışma, 07.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



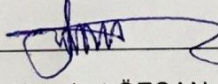
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM (Başkan)



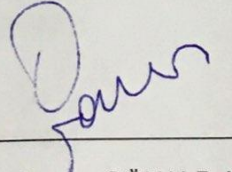
Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI (Danışman)



Prof. Dr. Ülkü GURSOY



Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN



Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☒ Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

07.06.2018



Mine Nihan DOĞAN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekte teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

- ☐ Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

- ☒ Tezimin/Raporumun 11.06.2021 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

- ☐ Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

07 /06/2018



Mine Nihan DOĞAN

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Mine Nihan DOĞAN

ÖZET

DOĞAN, Mine Nihan. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* Adlı Romanının Göstergebilimsel Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

“Anlatısal göstergebilim; temelini Aristo ve Platon’un “anlatı” teorisinden alır. Roland Barthes’ın yazınbilim ve anlatıbilim konularındaki fikirlerini geliştirerek değiştiren Genette, anlatı ve anlatıcı üzerine odaklandığı yöntemini 1972’de kaleme aldığı *Figures III* adlı yapıtının “Discours du récit (Anlatının Söylemi)” bölümünde kip (fr. mode), ses (fr. voix), düzen (fr. ordre), süre (fr. durée) ve sıklık fr. fréquence) başlıkları altında ortaya koyar. “Anlatılan öykünün evreni” (Fr. diégese) ve diyalogun yer almadığı “katışıksız anlatı” (fr. diégésis) kavramlarını önerir. 1982’de yazdığı *Palimpsestes* adlı yapıtında ise metinlerin diğer metinlerle mutlak ilişki içinde olduklarını söyler. *Huzur*, Tanpınar’ın 1948 yılında *Cumhuriyet Gazetesi* tarafından tefrika edilmiş, 1949 yılında ise kitaplaştırılmış, modernist algıyla yirmi dört saat içinde geçen olayları analepsis ile bir yıl önceye dönerek genişlettiği bir roman olarak anlatısal göstergebilim alanında incelemeye uygun görülür. Bu çalışmada yazınsal yapıtı “figürler dokusu” olarak ele alan Genette’in deyimiyle anlatısal analepsis ve anlatısal prolepsisler üzerinden olay örgüsü incelenmiş, anlatı üzerinde odaklanılmış ve kişi, zaman, uzam ulamları tespit edilerek tablolar halinde sunulmuştur. Bunun yanı sıra, Kristeva’nın metinlerarası ilişkiler yönteminin ortak birliktelik ilişkileri başlığı altında yer alan alıntı- gönderge ve anırtırma örnekleri belirlenerek *Huzur*’un, Doğu ve Batı Edebiyatları’nın yanı sıra Türk Edebiyatı’nın Klasik ve Halk Edebiyatları dallarından da etkilenilerek oluşturulduğu gözlemlenmiştir. Metinlerarası ilişkilerin yanı sıra, romanda tespit edilen maddi ve manevi kültür alanına ait olan göstergeler üzerinden ise göstergelerarası ilişkiler incelenmiş; metnin müzik, resim, heykel, sinema gibi sanatlara yaptığı göndermelerle birlikte ilaç kılık-kıyafet, yiyecek ve içecek, dini inanç, ve siyaset göndermeleri üzerinden roman kişileri hakkında farklı bakış açıları edinilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Anlatısal göstergebilim, Anlatıbilim, Göstergebilim, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Gerard Genette, modernizm, Metinlerarası ilişkiler, Göstergelerarası ilişkiler, Julia Kristeva

ABSTRACT

DOĞAN, Mine Nihan. Semiotic Analysis of Ahmet Hamdi Tanpınar's Novel Titled *Huzur*. Master's Thesis, Ankara, 2018.

“Narrative semiotics” is a theory which is based on Aristo and Platon's ideas about “narrative”. Genette, who altered Roland Barthes' ideas on poetics and narratology by improving, explores his method with which he focuses on narrative and narrator in the work he wrote dated 1972 called *Figures III*, under the topics of “mood”, “voice”, “order”, “duration” and “frequency” found in the chapter called “Discours du recit.” Genette suggests “Universe of the story narrated” (fr. diégese) and “pure narrative” (fr. diégésis) concepts in which there is no dialogue involved. In *Palimpsestes* written in 1982, he says that texts have absolute relations with other texts. Serialized in 1948 by *Cumhuriyet Daily News*, novelized in 1949, Tanpınar's *Huzur* is found suitable to be analyzed in terms of narrative semiotics as a novel expanding the events of twenty-four hours with the modernist perception, turning back to a year ago with analepsis. In this work, Genette, who treats the literary work as "the fabric of figures", plot is examined, narrative is focused on and character, time, space categories are identified and presented in tabular form through narrative analepsis and narrative prolepsis. In addition to this, it has been observed that *Huzur* was formed based on the Classic and Folk Literature branches of Turkish literature as well as East and West Literature by defining examples of citation-reference and allusion (implicit reference) under the title of the relationship of Kristeva's term intertextual relations. Besides, intersemiotic relations have been examined based on signs belonging material and nonmaterial culture detected in the novel; different point of views have been developed about the characters based on the text's references to art such as music, painting, sculpture alongside the references to medications, clothings, foods and drinks, religious belief and politics.

Key Words

Narrative semiotics, Narratology, Semiotics, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, Gerard Genette, Modernism, Intertextual Relations, Intersemiotic Relations, Julia Kristeva

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR DİZİNİ	x
TABLolar DİZİNİ	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
ÖNSÖZ	xiii
 GİRİŞ: ROMANIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ	1
Göstergebilim	1
Metinlerarası İlişkiler	26
Göstergelerarası İlişkiler.....	30
 1.BÖLÜM: ROMANIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ	33
1.1. KİP.....	41
1.1.1. Mesafe	41
1.1.2. Anlatıcının İşlevleri	42
1.1.3. Anlatı Perspektifi	42
1.1.4. Odaklanma	43

1.2. SES	45
1.2.1. KİŞİLER	45
1.2.1.1. Başkişiler	46
1.2.1.2. İkinci Dereceden Kişiler	52
1.2.1.3. Sadece Adı Geçen Kişiler	58
1.2.2. ANLATI DÜZEYLERİ	62
1.2.2.1. İliştirilmiş Anlatılar.....	63
 1.3. DÜZEN	 67
1.3.1. ZAMAN	67
1.3.1.1. Anlatma Zamanı	68
1.3.1.2. Anlatı Zamanı	72
1.3.1.2.1. Geri-Sapım	72
1.3.1.2.2. İleri- Sapım	77
1.3.2. UZAM	79
 1.4. SÜRE	 92
1.4.1. Duraklama	94
1.4.2. Analiz	96
1.4.3. Sahne	100
1.4.4. Özet	108
1.4.5. Eksilti	109
 1.5. SIKLIK	 109
1.5.1. Tekrarlanan Anlatı	109

2. BÖLÜM: ROMANIN YÖNTEMSEL ÇÖZÜMLEMESİ	111
2.1. METİNLERARASI İLİŞKİLER	112
2.1.1. Ortak Birliktelik İlişkileri	113
2.1.1.1. Alıntı ve Gönderge	113
2.1.1.2. Anırtırma	126
2.2. GÖSTERGELERARASI İLİŞKİLER	134
2.2.1. Maddi Kültür Göndergeleri	134
2.2.1.1. Resim ve Heykel	135
2.2.1.2. Musıki	142
2.2.1.2.1. Batı Musıkisi	142
2.2.1.2.2. Klasik Türk Musıkisi	144
2.2.1.2.3. Türk Halk Musıkisi	147
2.2.1.3. Sinema	150
2.2.1.4. İlaç	151
2.2.1.5. Kılık –Kıyafet	153
2.2.1.6. Yiyecek veİçecek	155
2.2.2. Manevi Kültür Göndergeleri	157
2.2.2.1. Dini İnanç	157
2.2.2.2. Siyaset	159
SONUÇ	162
KAYNAKÇA	167

EKLER	173
EK 1. TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU.....	174
EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	175
 SÖZLÜK	 176
 ÖZGEÇMİŞ	 179



KISALTMALAR DİZİNİ

Çev.: Çeviren

Fr.: Fransızca

İng.: İngilizce

İt.: İtalyanca

Haz: Hazırlayan

N: Nesne

N1: Birinci Nesne

Ö: Özne

Ö1: Birinci Özne

Ö2: İkinci Özne

s.: Sayfa

TABLOLAR DİZİNİ

1.Tablo: Anlatıcının Kimliği	14
2.Tablo: Olayların Gerçekleşme Sırası	39
3.Tablo: Olayların Romanda Yer Alma Sırası	40
4.Tablo: Romandaki Bölümlerde Geçen Fiil Zamanları	43
5.Tablo: Roman Kişilerinin Akrabalık- Arkadaşlık İlişkileri	57
6.Tablo: Roman Kişilerinin Gösterilmesi	61
7.Tablo: İliştirilmiş Anlatı 3	64
8.Tablo: Anlatma Zamanı Pasta Grafiği.....	71
9.Tablo: Mümtaz ve Nuran'ın Uzam Üzerinden Karşıtlık İlişkisi	83
10.Tablo: Uzamların Sınıflandırılması	89
11.Tablo: Kurmaca Zamanın Gerçek Zamandaki Karşılığı	93
12.Tablo: Romanda Süre	93

ŞEKİLLER DİZİNİ

1.Şekil: Metin- Söylem Öznesi- Okuyucu İlişkisi	8
2.Şekil: Anlatı Zamanı – Anlatma Zamanı Gösterimi	73
3.Şekil: Açık-Kapalı Mekanların Gösterimi I	82
4.Şekil: Açık- Kapalı Mekanların Gösterimi II	82



ÖNSÖZ

Göstergebilim; gösteren ile gösterilen arasındaki kültürel ilişkiden doğan ve gönderme yaptığı konu hakkında alıcısının izlenimleri doğrultusunda yorumlanarak edebiyattan sinemaya, reklamcılıktan, haberciliğe kadar uzanan geniş perspektifte hedef kitleye veri sunan bir alandır. Medya ve edebiyatta aynı anda kullanılıyor olması medyalararası/göstergelerarası bir geçişin kendiliğinden oluşumunu sağlar. Böylece anlaşılır ki çözümleme yöntemi olarak göstergebilimsel inceleme, ele alınan yapıttaki kodların bireysel olarak yorumlanması sonucu ortaya çıkar. Gösterge çeşitlerine göre, bir duman da, bir trafik işareti de, bir giysi de aynıdır. Görenlerin, görünenin ardındakini algılamasına ve yorumlamasına müsait olandır. Bu göstergelerin yazın alanına ait verilerde saklı olması ve bunların açığa çıkarılması, yazınsal göstergebilimin konusudur. Anlatısallık, yazınsallıktan ileri gelen bir süreç olarak; Genette'in anlatı ve anlatıcıdan hareketle adlandırdığı anlatısal göstergebilim kavramını doğurur.

Bu çalışmada, yazın alanına ait olan Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı Gerard Genette'in anlatıbilim (fr. *narratologie*) ve göstergebilim (fr. *sémiotique*) çözümleme yönteminin verilerine göre değerlendirilerek metinlerarası- göstergelerarası ilişkiler bağlamında gösteren, gösterilen, gösterge, gönderge öğeleri tespit edilmiştir. Tek bölümden oluşan çalışmanın girişinde yer verilen kuramsal çerçevede anlatıbilim olarak da adlandırılan anlatısal göstergebilimin ortaya çıkışı hakkında bilgi verilerek, Yapısalcılık'tan bu yana anlatının yapısına ve köklerine inen çalışmaların geliştiği yerler ve ünlü teorisyenler tanıtılmıştır. Bunların içinde en çok üzerinde durulan ise Genette'in anlatıbilim yaklaşımıdır.

Anlatıbilim içinde yer alan ve Genette'in *Palimpsestes* adlı eserinde bahsettiği Metinlerarası İlişkiler yöntemi ve işleyişi üzerinde de durulur. Kristeva'nın ileri sürdüğü bir kavram olan ve metinlerin diğer metinlerle iç içe olarak "çoksesli" hale dönüştüğünü anlatan kavramın yanı sıra, göstergelerin de maddi-manevi kültür ürünleriyle ve diğer disiplinlerle olan iç içe ilişkisi üzerinde de durulur. Göstergelerarası ilişkiler olarak adlandırılan bu yöntem, romanın resim-heykel-müzik-sinema gibi diğer sanatlarla veya ilaç, yemek, kıyafet vs. gibi göstergelerle nasıl örüldüğü üzerinden içerik alanına dair bilgiler vermektedir. Bu verilerin ışığında *Huzur* romanının, Kristeva'nın metinlerarası

ilişkiler yöntemi bağlamında, göstergelerarası ilişkiler tespit edilerek, Genette'in anlatısal göstergebilim çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Girişteki kuramsal çerçevenin ardından gelinen I. bölüm; kip (fr. *mode*), ses (fr. *voix*), düzen (fr. *ordre*), süre(fr. *duree*) ve sıklık (fr. *fréquence*) başlıklarına ayrılarak alt başlıklar vasıtasıyla kişi, zaman, uzam ulamları üzerinde durulmuş ve anlatı düzeyleri tespit edilerek anlatıcı hakkında bilgiler sunulmuştur. Tanpınar'ın Doğu ve Batı Edebiyatlarından etkilendiği kadar, Klasik Edebiyatımızdan da etkilenmiş olduğunu örnekleyen roman, arka planda anlattığı savaş olgusunu; aşkla ve klasik edebiyatımızdan gelen aşk üçgeniyle tamamlar.

Tanpınar'ın romanları üzerine yapılan yazınsal göstergebilime veya anlatıbilime ait bir çalışma bulunmadığı saptanmış ancak tezde incelenen benzer konularda ilgili tematik çalışmalar yapılmıştır. Kuramsal ve yöntemsel olarak ise hiç çözümlenmemiş olduğu saptanan roman; bu çalışmada Genette'in anlatısal göstergebilim/ anlatıbilim kuramı ve Kristeva'nın metinlerarasılık yöntemi ile çözümlenmiş ve göstergelerarasılık yöntemi bağlamında incelenmiştir.

Yüksek lisans programı boyunca Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden aldığım “Dilbilim ve Göstergebilim İlişkileri” adlı dersiyle konuya ilgi duymamı sağlayarak, metinlerarası ve göstergelerarası ilişkiler konularında ufkumu genişleten ve bu konuda bir tez yapmamı öneren sayın hocam Prof. Dr. Kubilay AKTULUM'a; çalışmamın kuramsal çerçevesi ve çözümlemesinde bana değerli fikirleriyle yol gösteren hocam Prof. Dr. Ayşe EZİLER KIRAN'a ve bana bu konuyu seçme özgürlüğü tanıyarak, akademik alanda bana kattığı sayısız değerle lisans öğrenimimden bu yana çalışmalarına ışık tutan sayın hocam Dr. Öğretim Üyesi Serdar ODACI'ya, teknik konularda yardımlarını esirgemeyen hocalarım Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI ve Dr. Öğretim Üyesi Koray ÜSTÜN'e çok teşekkür ederim.

GİRİŞ: KURAMSAL-YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

GÖSTERGEBİLİM (SEMIOLGY)

Göstergebilim (fr. *sémiotique*, *sémiologie*; ing. *semiotics*, *semiology*; it. *semiotica*, *semiologia*)¹; insanlığın ortaya çıkışından bu yana geçen sürede “gösterge (fr. *signe*; ing. *sign*; it. *segno*)²”nin, gösteren (fr. *signifiant*; ing. *signifier*; it. *significante*)³-gösterilen (fr. *signifié*; ing. *signified*; it. *significato*)⁴ ilişkisi içinde edebi eserlerin incelenmesinde kullanılan dilbilim kökenli bir çözümleme yöntemidir. B. Vardar’a göre göstergebilim, toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen, anlamlamayı ele alan bilim dalının adıdır (1998,s.111).

Göstergelerden hareketle kodlar, içinde göstergelerin düzenlendiği ve göstergelerin birbirleri ile nasıl ilişkilendirilebileceğini belirleyen sistemlerdir. J. Fiske, bu gösterge ve kodların başkalarına aktarıldığını ya da başkaları için hazır hale getirildiğini ileri sürer. Fiske’ye göre göstergeleri/ kodları/ iletişimi aktarma ya da alma, bir toplumsal ilişkiler pratiğidir.⁵

F. de Saussure gösterge kavramından hareketle göstergebilimi, kavramları belirtilen bir göstergeler dizgesi olarak tanımladığı dil (fr. *langue*) üzerinden temellendirir. Dile bütün topluma ait olma özelliği yükler. Levi-Strauss’a göre Saussure’ün söylemek istediği şey, dilin saymacalıktan nedenliliğe doğru gittiğidir (2016,s.208). Bu nedenle

¹Rifat, 2013, s. 99.

²“Gösterge; kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini tutabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, sözcük ya da simgedir” (Rifat, 2013:97). Göstergeler, dil-edebiyat alanlarının dışında da dış dünyada sık sık karşılaşılan bir takım işaretlerdir. “Simge (nedenle gösterge, işaret, ing. sign) sözlü dilden yazılı dile geçilmesiyle birlikte daha belirgin biçimde kullanılmaya başlanan simgeler bazen tam bir nedenlilik gösterirken bazen de yarı nedenlilik gösterirler. Söz gelimi ayyıldız İslam dinin, altı köşeli yıldız Musevilğin, haç işareti ise Hristiyanlık dininin göstergesidir. Bu simgelerin söz konusu dinlerde anlamlı bir yeri olması nedeniyle bunlar, nedenli simgelerdir” (Bayraktar, 2014,s.9). Aynı şekilde “Trafik işaretleri, sağır-dilsiz alfabesi, bir telefon rehberinin düzeni, denizcilerin flamaları, el-kol-baş hareketleri, demiryolu görevlilerinin işaretleşmeleri, bir giysinin temizlenmesi ya da bakımıyla ilgili işaretler gibi gündelik yaşamın içinde karşılaştığımız anlamlı dizgeleri belli bir uzlaşma sonucu, ilk anda çözüme uğrayan, anlamları baktığımız an kapalı görünen ama kapalı görüldüğü anda da açılmaya başlayan, toplumsal bildirişimde şu ya da bu biçimde kolaylık sağlayan yalın dizgelerdir” (Rifat, 2014: 12-13). “Gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her tür nesne, varlık ya da olgu; özel olarak dilsel bir gösteren ile bir gösterilenin birleşmesinden doğan birimdir” (Vardar, 1998, s.111).

³Gösteren; göstergenin doğrudan duyumsanabilen, algılanabilen bölümü olarak birbirini bütünleyen iki düzleminden biridir (Rifat, 2013,s. 97).

⁴Gösterilen; göstergenin doğrudan duyumsanamayan, doğrudan algılanamayan, birbirini bütünleyen iki düzleminden diğedir (Rifat, 2013,s.107).

⁵Fiske, 2014.

dil kavramının, daha evrensel olanı ifade ettiği görüşü ortaya çıkar. Bu kavramın karşısına söz kavramını getirerek; daha özel ve bireyci bir söyleme gönderme yapan Saussure'e göre; toplumsal hiçbir anlamı ifade etmeyen söz (fr. *parole*), bireyin söylediklerinin toplamıdır. Bayraktar'a göre ise, bu ayrımdan hareketle kişisel konuşmalar, dil denen sonsuz denizden söz denen farklı balıkları tutmaya benzetilir (2014,s.23). Saussure'ün dil hakkında tartışmaların yer aldığı *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtı, ölümünden sonra öğrencilerinin onun verdiği konferansları derlemesiyle yapısalcılık ve göstergebilim tarihine katkı sağlar. Gösterge kavramını anlam ile karşı karşıya getirir⁶. "Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nde sözünü ettiği, bugün Anglo-Saxon bilim çevreleri de göstergebilim adını alan semiyolojinin ilkeleri de doğal olarak bilimin ilkeleridir. Göstergebilim, nesnenin birbirine benzeyen/ benzemeyen özelliklerini ortaya koyarak, nesnesinin önceden oluşturulmuş yapısını betimledikten sonra, onu değişik bakış açılarıyla inceler; bakış açıları arasında bağıntılar kurar ve bunları belli bir dizge içinde sunar" (Eziler Kıran, 2004,s. 51). Böylece Avrupa göstergebiliminin, kendisine temel oluşturan yapısalcılık üzerine kurulduğu söylenebilir.

Yapısalcılık kökenli göstergebilim, anlatıya bağlı kalarak çözümlemeyi gerektirir. Anlatı, sözce öznesi⁷'nin varlığını hissettirmeksizin oluşturulur. Söylem ise, içinde sözce öznesine ya da sözceleme öznesi⁸'ne dair ayrıntılar içeren bir ifadedir. J. Dubois *Dilbilim Sözlüğü*'nde söylemin, tümceye ya da tümceden daha büyük bir birime eşit olduğunu söylemektedir. Günay ise, Dubois'nın söylem kavramını, sözce anlamında kullandığından ve başı-sonu olan dilsel birimlerden oluştuğundan bahseder (2013,s. 292). Anlatının bir söylemi olduğu kadar kimi zaman metni de olur. Metin içinde anlatının incelenmesi anlatı söylemi çözümlemesiyle gerçekleşir. Anlatı söylemi kahraman/zaman/uzam ve eylemlerle gerçekleşen bir kurgunun ürünüdür. "Anlatılama" ise G. Genette'e göre eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca tüm durumları kapsar.

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: Saussure,2014,s.166.

⁷ Sözce öznesi, anlatıcıdır.

⁸ Sözceleme öznesi (fr.enonciateur, sujet de l'énonciation) ile alıcısı (fr.destinataire, énonciataire) arasındaki ilişki, söylemle ilişkili özellikler taşıyabilir. Bir tümcedeki "sen, senin, sana" gibi dilsel anlatımlar vericinin alıcısıyla olan ilişkisini ortaya koyar. Bu da vericinin kendini söyleminde bulması demektir. (...) Sözceleme öznesinin öte dilsel (fr. extralinguistique) ya da dilbilimsel bağlamla olan ilişkisi de öznenin kimliğini, söyleminde ele verebilir. Özellikle konuşma dilinde görülen bedensel davranış, el-kol hareketleri, yüz hareketleri vb. dil dışı belirleyiciler olarak özneyi ortaya koyabilir" (Günay, 2013,s.294). Yani sözceleme öznesi, metni oluşturan yazardır.

Edebi anlatı ve kurmaca anlatı alanlarında metin çözümlemesi için en elverişli düzey, anlatı söylemi düzeyidir. Anlatı; naklettiği hikaye ile, söylem ise; anlatılama ile ilişkisi içinde yaşar. Genette’e göre anlatı söylemi analizi üç farklı ilişkiyle yapılır. Bunlardan ilki anlatı ile hikâye arasındaki ilişkinin incelenmesidir. İkinci anlatı söylemi çözümleme ilişkisi, anlatı ve anlatılama arasında gerçekleşir. Sonuncusu ise hikâye ve anlatılama arasındaki düzeyin incelenmesiyle ortaya çıkar⁹.

Anlatı söylemi analizi, dil- edebiyat alanında Genette’e ve sonrasındakilere gelene kadar farklı aşamalardan geçmiştir, kendine farklı bilimlerden temeller de edinmiştir. Örneğin dil ve mantık alanındaki çalışmalar ile Stoacılarla birlikte ortaya çıkarak felsefe, mantık, dil, tıp gibi çeşitli alanlara yayılmıştır. İlk ortaya çıktığı zaman gösterge kavramını hastalık belirtileri olarak yorumlayan Yunanlı hekim Galenos, rahatsızlık verilerinin incelenmesi anlamına gelen “semeiotike” terimini kullanmıştır (Rifat, 2013,s.99). Skolastik felsefecilerin anlamlama biçimleri (it. *modi significandi*) konusunda içerik ve biçim arasındaki ilişki üzerinde durmaları Ortaçağ’da göstergebilimin gelişmesine olanak sağlamıştır. Sonrasında Descartes’ın “Düşünüyorum, öyleyse varım.” tezi, dilbilimcilere tarihler boyunca ışık tutan bir fikrin temelini oluşturur. Düşünen insanın kendini var olarak kabul etmesi, J. M. E. Lacan’ın 1900’lü yıllarda “İnsan, kullandığı dil aracılığıyla var olur.” şeklindeki açıklamasıyla dinamizm kazanır. Böylece Kartezyen düşüncenin katkılarıyla gelişmeye başlayan dilbilim, düşünce yoluyla varlığını ispatlayan öznenin dil yoluyla kendini gerçekleştirmesine kadar uzanan yolu kapsamaya başlar. Kartezyen gelenekte benimsenen tavır, zihin-beden ve özne-nesne ikiliğinden yola çıkılarak ontolojik açıdan realist ve natüralist bir tavır benimsenir.¹⁰Bu şekilde yapısalcılıktan hareketle ortaya “gösterge” kavramı çıkar.

İlerleyen yüzyıllarda ise J.Locke ve J. H. Lambert olmak üzere pek çok düşünür konuyla ilgilenmiştir (Rifat,2013, s. 99). 19. yüzyılın başında, J. Locke ve J. H. Lambert’in etkisiyle semiyotik kelimesi yeniden kullanılmaya başlamış, Polonyalı J. M. Hoene-Wronski’nin varoluş ve üretiliş kategorilerine ayırmasıyla ise semiyotiğin konusunun göstergelerin yetkinliği olduğu saptanmıştır. Çek felsefeci B. Bolzano’ya göre ise bu bilim dalı “göstergeler öğretisi” olarak kısaca tanımlanmaktadır. İkisi de

⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Genette, 2011,s.13.

¹⁰Ayrıntılı bilgi için bkz: Altuner, 2013,s. 58.

aynı dönemde yaşayan Amerikalı Ch. S. Peirce Semiotics adı altında göstergelerle ilgili bir kuram tasarlamış ancak Saussure bu bilimin toplumsal işlevi üzerinde dururken Peirce, mantıksal işlevini vurgulamıştır.

20. yy’da dilbilim alanında üretimsel dönüşüm modelinin yaratıcısı olarak ünlenen Amerikalı dilbilimci N. Chomsky, dil öğrenimi konusundaki davranışçı, ampirist kuramı eleştirerek alana katkıda bulunur. Chomsky’e göre bu kuram, dil kullanımının yaratıcı karakteri, dilin soyut derin yapısı ve bunların niteliği konusunu göz önüne almamaktadır. “Chomsky, dilin bu yönlerini açıklamak için bir takım temel ruhsal yapıların –öznenin doğuştan fikirlerinin- varlığını kabul etmektedir; bu ise R. Descartes’ın bilginin anlayışının belli öğelerinin yeniden canlandırılması demektir” (Lektorsky,1998,s.16). Bu şekilde sözce öznesi bilişi şekillenmeye başlamaktadır. Öznenin nedenli veya zorunlu gösteren ve gösterilene bağlı olarak değerlendirilmesi tartışma yaratır.

1939’da E. Benveniste dilden hareketle sözceleme konusunu alan dilbilimin temellerini atarak; “Nature du signe linguistique” (Dilsel Göstergenin Öz Niteliği) başlıklı yazısında Saussure’ün dilsel göstergenin öz niteliği hakkındaki görüşlerini eleştirir. Öznenin sözceleme kuramındaki yerinin, kendi sözcüğüyle var olduğunu söyler. Böylece, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin nedensiz değil, zorunlu olduğunu ileri sürer (Rifat, 2017,s.93). Vardar’a göre ise, öznenin hareketle sözceleme kuramı dili bir fiil olarak algılamak istediği için sözcüğü salt göndergesel işlevi dışında, anlatıcının hareketiyle özdeşleşmesi ve alıcıda bir etki yaratması açısından ele alır (1982,s.37). Benveniste’in sözcelemeyle kişiye ait verilerin ortaya çıktığını düşünmesi, “ben”, “sen” ve “o” arasındaki ayrıma dikkati çeker. Ona göre “herkes ‘ben’ diye apayrı bir kişiyi anlatır. Bu ‘ben’ bir kişiye özgü her yönü kapsamasıyla farklılaşır” (Günay,2013,s.292).

Dilbilim temelinde yapısalcılığı geliştiren teorisyenlerden hareketle sözceleme kuramı; farklı coğrafyalara, kullanım alanlarına vs. göre çeşitlilik göstermiştir. Yapısalcılık tarihinde bu çeşitlilik Amerikan Okulu, Avrupa Göstergebilimi ve Rus Biçimciliği olmak üzere üç grupta incelenmiş; “Göstergebilim” adı altında incelenmesine giden süreç bu üç grupta açıklanmıştır.

Amerikan Okulu'nun kurucusu olarak kurama “Semiotic” adını veren ve bütün bilgi nesnelerini göstergebilimin konusu olarak gören ve göstergebilimi bağımsız bir alana dönüştüren Peirce'e göre tüm evren, yalnızca göstergelerden oluşmamış olsa bile, göstergelerle dolup taşmaktadır. “Semiotic” olarak adlandırdığı kuramı üç dala ayırır: Dilbilgisi, Mantık, Sözbilim (retorik).¹¹ Diğer tanımlamalarla doğru orantılı şekilde Peirce'e göre gösterge, bir kişi için bir şeyin yerini herhangi bir bakımdan tutan başka bir şeydir. Peirce ve R. Carnap'ın etkisinde kalan Amerikalı C. W. Morris de 1930'lu yıllarda bu alanda çalışma yapmış isimlerdendir. O, Peirce'in araştırmalarına ve davranışçılık kuramına dayanarak genel bir göstergebilim kuramı oluşturmaya çalışmıştır. Bu iki önemli ismin ardından T. A. Sebeok gelmiş olsa da diğerleri kadar başarılı olamamıştır (Afat, 2005,s. 5).

Avrupa Göstergebilimi, dili eşsüremlili bir şekilde inceleyen F. de Saussure ile başlayarak, onun dilbilime getirdiği temel kavramları göstergebilime aktaran E. Buyssens ve Kopenhag Dilbilim Çevresi'nin kurucuları arasında olan Danimarkalı L. Hjelmslev'le devam eder. “Hem Aristo, Saint Augustin, Thomas d'Aquin ve Stoacılar'ın önemli mirasına sahip çıkmakta, hem de özellikle Saussure'ün ve onu izleyen R. Jakobson, Hjelmslev ile Benveniste'in düşüncelerinden beslenmektedir. Avrupa göstergebilimi; İletişim Göstergebilimi (Buyssens, Prieto, Mounin ve J. Martinet), Anlamlandırma (ya da yananlam) Göstergebilimi (Barthes ve Baudrillard), İşlevselci Göstergebilim Okulu (Molino, Nattiez) ve A. J. Greimas çevresindeki Paris Göstergebilim Okulu olmak üzere dört ayrı okul sayesinde oluşmuştur” (Kıran, 2004, s.51).

Avrupa'nın pek çok yerine dağılan ve taraftar toplayan bu yeni bilim dalını; dilbilimin bir kolu olarak görerek Fransız yazar R. Barthes, döneminde yaygın olan kapalı metin anlayışının karşısına S/Z adlı yapıtında “açık metin” söylemini getirmiş ve eski metin ile yeni metin (postmodern metin) arasında büyük bir ayrım yaratmıştır. (Aktulum, 2014,s. 46). Ona göre her metin alıntılar mozaikidir ve içerdiği farklı kesitlerle kendinden başka metinlere de gönderme yaparak anlamını çoğaltmaktadır. Modern metinlerde kullanılan metinlerarasılık yöntemi, yeniden yazmalarda başvurulan ve metni yazarından bağımsız olarak ele alan anlatı çözümlemesi konusuna ışık tutmaktadır. Bu alanda ayrıca Alman

¹¹ Afat,2005.

felsefeci E. Cassirer, Polonyalı felsefeci R. Ingarden ve Fransız insanbilimci C. Levi-Strauss da önde gelen düşünürler olmuşlardır. Paris Göstegebilim Okulu diye anılan; Greimas ve beraberinde dünyanın çeşitli yerlerinden gelen araştırmacıların oluşturduğu topluluk, öznelerin edimleri, sözceleme ve söylem inceleme evrelerindeki çalışmaları incelemeyi hedefler.

18. yüzyılın en önemli olayı olarak gösterilen Sanayi Devrimi, Modern çağı başlatır. Modern çağ ise yazının icadından bu yana gelişmekte olan edebiyatın farklı yöntemler doğrultusunda incelenmesine neden olur. Özellikle Yapısalcıların metin merkezli yaklaşımları, gelenekten kopma belirtisi olarak modernist açılımın en belirgin tanımlamasıdır. Göstegebilimin en önemli kaynaklarından biri de Rus Biçimciliği'dir.¹² “Biçimcilik; 1915-1930 yılları arasında, Leningrad ve Moskova’da yaşayan on dolayında araştırmacının Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dilbilim Araştırmaları Derneği çerçevesinde sürdürdüğü ilginç çabalara kendi dışındakilerce takılmış küçümseyici bir addır başlangıçta. V. Mayakovski, B. Pasternak, O.E. Mandelhtam gibi yenilikçi bir yazın oluşturmaya çalışan bir takım yetenekli ozanların Moskova Dilbilim Çevresi’nin üyeleri arasında yer almalarıyla başlayan yaratıcı araştırmacı işbirliği de topluluğun etkinliğini artırır” (Yücel, 2015,s. 120-121).

“Lotman ve Rus göstegebilimcilerin oluşturduğu, 70’li yıllarda ortaya çıkan Tartu Göstegebilim Okulu’nun amacı Rus tarihindeki olayların yorumlanmasıdır. Son yıllarda İsveç üniversitelerinin ilkelerini benimsediği bu okul yöntemleriyle, özellikle kültürel, sanatsal ve toplumsal göstegebilim konularında özgün çalışmalar yapılmasını sağlamaktadır” (Eziler Kıran, 2004,s. 51). Rus Biçimciliği, daha çok roman ve şiirde ortaya çıkan bir edebiyat çözümlemesidir. Kendilerinden öncekiler roman eleştirisini esere dönük değil, yazardan hareketle yaparken Rus Biçimcileri, eserden hareket ederek bir açıklama yaparlar. Gerçeklik yerine dili koymuşlar ve yazınsallığı dilin nasıl kullanacağıyla ilgilendirmişlerdir. Şiirde ise, şiir dilini standart dilin sapması olarak tanımlayarak 3 aşamada inceler: Sesbilimsel değişiklik, sözdizimsel değişiklik ve anlambilimsel değişiklik.

Çağdaş göstegebilimin temel konusunu “anlam” olarak açıklayan, anlamlama ve anlamlı nesneleri çözümleme alanındaki çalışmalarıyla bilinen Greimas; V. Propp’un

¹² Bknz. Aktulum, 2014,s. 17-21.

yapısal anlatı çözümlemesiyle değerlendirdiği Rus halk masallarının örneklediği alanı sınırlayarak daha genel ve işlevsel bir örnekçeye dönüştürmüştür. 1960'lı yıllardan sonra araştırmacıların hareket noktası Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı eseri olmuştur. Propp bu kitabında Rus halk masallarını eşsüremli bir incelemeyle ele almış ve olağanüstü masalların temel yapısını ortaya çıkarmıştır.

Propp'a göre incelediği Rus masalları görünürdeki çeşitlilikleri altında değişmeyen temel işlevler içerirler (Rifat, 2014,s. 39). Sözceleri öznelerine göre inceleyen Propp; tüm masalların “uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık (ülke arasında yolculuk, bir klavuz eşliğinde yolculuk), çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım (kurtarma), kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç, iş gücü, işi yerine getirme, tanı(n)ma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme” olmak üzere otuz bir işlevve “saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı, bağışçının (sağlayıcının) eylem alanı, yardımcının eylem alanı, prensesin (aranan kişinin) ve babasının eylem alanı, gönderenin (görevlendirenin) eylem alanı, kahramanın eylem alanı, düzmece kahramanın eylem alanı” olmak üzere yedi eylem alanı içerdiğini göstermiştir (Rifat, 2014,s. 39-40).

Avrupa Göstergebilimcileri anlamı; somuttan soyuta ya da tersi bir yol izleyen modern çözümleme yöntemine dahil ederler. Gösterge, anlamın anlamını ortaya koyan bir kavram olarak diğer göstergelerle ilişki içinde olduğu sürece metni anlamlı kılar. Anlam, yalnızca alıcı-verici arasında değil; asıl olarak göstergelerin her birinde sınırlı bir biçimde saklıdır. “Bu durumda, göstergebilimin çözümleme konusu yaptığı anlam evreninin ‘üst dili’, bir tür ‘üst-şifreleme’si olduğu söylenebilir” (Eziler Kıran, 2004, s. 52).

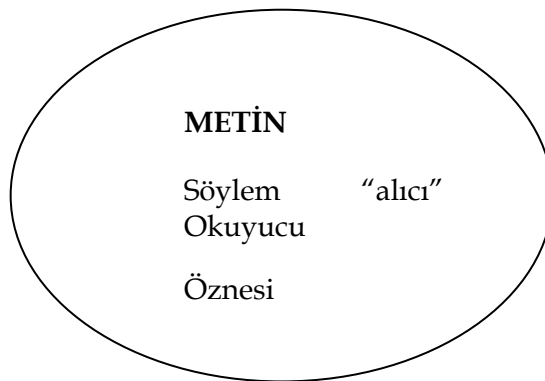
Göstergebilimsel inceleme yapılırken metin, yazarından bağımsız olarak ele alınır. Bu noktada kendi kendini üreten bir yapı içinde değerlendirilecek olan metne yaklaşım, yazınsal göstergebilimin konusunu belirler. Yazınsal göstergebilim; bir anlatıdan hareketle, anlatıdaki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan ve Saussure'dan sonra dilbilim temel alınarak oluşturulan anlatı çözümleme biçimidir. Edebiyat semiyotiği olarak da bilinen bu alan, metnin anlatı ve yazınsal metin içinde kurmaca bir söylem olmak üzere

iki bileşenini inceleme konusu yapar. “Yazınsal göstergebilim açısından yazın, belli bir toplumsal kültür tarafından yazınsal olarak kabul edilen ve kendine özgü niteliklerle donanmış iki temel düzlemde (anlatım ve içerik) oluşan metinler toplamıdır” (Rifat, 2014,s. 85).

Farklı dilsel öğelerin birleşimiyle oluşan söylem kavramı, yazınsallığın temelini oluşturarak göstergebilimsel incelemede anlatımın kapalı olması durumunu değerlendirir. Söz gelimi anlatım boyutunda, bir okura verilen şiir “kaside” başlığını taşıyorsa, okur okuyacağı metnin 33-99 beyitler arası beyit sayısına sahip; konusunun hükümdara vs. övgü olduğunu bilerek hazır bulunuşluğu tamamlanmış şekilde hareket eder. Buradan hareketle, kuralları önceden belirlenmiş, bir form içinde okuyucusuna sunulan şiir türlerinin söylem/ anlatı açısından kaleme alınış şekli metnin kapalılığının göstergesidir. Böylece okur, kendi okuyup anladıklarından bir çıkarım yapmaya teşvik edilemediği için kalıplaşmış fikirler yazınsal alanda hafızalarda sürdürülmeye devam eder. Yazınsallık alanında, metni kapalı hale getiren bir diğer özellik ise noktalama işaretlerinin kullanımıdır.¹³

Metnin anlamı, derin yapı ve anlatısal yapının birbirine eklenmesi değerlendirilerek ortaya çıkarılır. Okuma göstergebilimi ise, metni yaratan özneyi (sözcelem öznesi) dizgeye dahil eder ve okuma sırasında oluşan özneler (söylem öznesi /alımlayan özne) arasındaki öznel alanı inceleme konusu yapar. Böylece okur, söylemin merkezine yerleştirilir:

1.Şekil : Metin- Söylem Öznesi- Okuyucu İlişkisi (Eziler Kıran, 2007,s. 54-55).



¹³ Ayrıntılı bilgi için bkz: Rifat , 2014,s. 86.

Göstergebilime fikirleriyle yeni bir yaklaşım biçimi getiren Greimas, bir söylemin temelden yüzeye doğru gelen üç ana katmanda gerçekleştiğini, anlamın söylemin değişik öğelerinin eklemlenmesiyle, derin yapılardan başlayarak, yüzey yapılarla ya da tersi birleşerek oluştuğunu söyler. Derin yapı ve yüzeysel yapı basamakları kendi içlerinde dizimsel ve anlamsal olarak eklemlenir. Kendi içinde eklemlenen bu yapıları ise “üretici süreç” adını verdiği bir şema ile gösterir. Greimas göstergebiliminde metin, şekilleştirilerek gözler önüne serilirken, “eyleyenler şeması” adlı yöntemle özne/nesne, gönderen/gönderilen, yardım eden/ engelleyici öğeleri tespit edilerek metindeki eyleyenler tespit edilir.

Göstergebilimin anlatı üzerine odaklandığı sırada Genette’le birlikte anlatıbilim (fr. *narratologie*) ortaya çıkar. “Gerard Genette, anlatıbilim tarihi içerisinde klasik, yani yapısalcı dönemde W. Schmid ise sonraki dönemde yani yeni yaklaşımlar kapsamında değerlendirilir” (Topçu, 2015: 160).

1960’lı yılların yazınbilim ve anlatıbilim alanlarında, Barthes’ın etrafında oluşan yeni eleştiri akımının önemli temsilcilerinden olan Genette; 1980’li yılların sonuna kadar etkisini koruyacak bir kuram geliştirir. Eleştirel çalışmalarında *Figures I* (1966), *Figures II* (1969) ve *Figures III* (1972)’te toplayan Fransız yazınbilimcinin en dikkat çeken incelemesi ise son kitabında yer alan “Discours du récit (Anlatının Söylemi)”’tir. Böylece yazınsal göstergebilim alanında geliştirdiği yaklaşımını, M. Proust’un *A la Recherche du Temps Perdu* (Kayıp Zamanın İzinde) isimli yapıtına uygular.

Genette, 1966’da T. Todorov’un *Les Catégories du Récit Littéraire* adlı eserinde belirttiği “zamansal çarpıtmalardan” (kronolojik aksaklıklardan) ve hikâyeyi meydana getiren bağlanma, değişme, yerleştirme/iç içe geçirme ilişkilerinden oluşan anlattığı ilk kategoriyi benimser. Todorov’a göre hikâye zamanı ile söylem zamanı arasındaki ilişki “zaman”ı ifade ederken; hikâyenin anlatıcı tarafından aktarıldığı şekli “bakış açısı”nı anlatıcı tarafından kullanılan söylem türü ile “kip” kavramını karşılar. Todorov’un kategorilerini benimseyen Genette farklı olarak bakış açısına anlatısal görüş açısı sorunlarını ve kip konusuna da James geleneğinden gelen Amerikan eleştirisinin Platoncu mimesisi (kusursuz taklit) ve diegesis (saf anlatı) kavramlarını ekler.¹⁴

¹⁴Genette, 2011, s. 16-17.

Genette, anlatı (fr. *récit*) üzerinde yoğunlaşan inceleme yöntemiyle göstergebilim ve yazınsal çözümleme alanına yenilik getirir. “Anlatı, bir olay ya da olaylar dizisinin anlatımını gerçekleştiren sözlü ya da yazılı söylem; bu söylemin konu edindiği gerçek ya da kurmaca olayların eklemlenmiş ilişkilerinin oluşturduğu örgü, anlatısal metindir” (Rifat,2013,s. 12). Anlatı kavramı, anlatıcı ve yazar sorunsalını da beraberinde getirir. Anlatıcı ile yazarın aynı ya da farklı kişiler olması, içeriğe etki eden unsurlardan sadece biridir. Genette’e göre ise anlatı, “naklettiği hikâye ile ilişkisi içinde anlatı olarak yaşar; söylem ise onu dile getiren anlatılama ile ilişkisi içinde söylem olarak yaşar” (Genette, 2011,s. 17). Örneğin Saussure’e göre öykü/hikâye kavramı, gösterilen olarak içeriğe gönderme yapar; çünkü içerik aynı zamanda anlatıdaki sözcüktür. *Genel Dilbilim Dersleri*’nde yapılan bu sınıflamada gösteren ise anlatının ta kendisidir. Anlatı aslında bir kurgudan ibarettir ve “yazar” içeriği yapıya yerleştiren asıl kişidir.

Genette, öykü/hikaye (fr. *histoire*) başlığı altında konu ve içerikten bahseder. Bir anlatının konusunu ve içeriğini belirlemek, göstergebilimcinin sorgulama alanına girer. Anlatı ise dilsel bir yapıyı kapsadığı için dilbilimcinin ilgi alanındadır. Son olarak öyküleme (fr. *narration*), içeriğin nasıl aktarıldığı üzerinde duran bir kavram olarak konunun işlenişini zaman ve mekan bakış açısına göre inceler. “Genette’in ele almak istediği diğer konular ise; anlatılan öykünün zamanı ile anlatının zamanı arasında yer alan bağlantılar, olayların anlatısı ile sözlerin anlatısı (diyaloglar, monologlar) arasındaki ilişkiler, anlatıdaki bakış açılarının değişikliği (odaklanma), anlatı sesi, anlatı düzeyleri (dış öyküsel düzey, içöyküsel düzey, üstöyküsel düzey), birinci kişinin ağzından anlatılar(benöyküsel anlatı: anlatıcı anlatısının kahramanıdır, özöyküsel anlatı: anlatıcı anlatısının gözlemcisidir) ile üçüncü kişili anlatılar (yadöyküsel ya da elöyküsel anlatı) arasındaki ayırım, analepsis (geriye dönerek anlatma)ve prolepsis (önceden anlatma, önceleme) ve son olarak da anizokroni (ritm etkisi, duraklama, hızlandırma, yavaşlatma)’dır”.¹⁵

Kip (fr. *mode*), **ses** (fr. *voix*), **düzen** (fr. *ordre*), **süre** (fr. *duree*) ve **sıklık** (fr. *fréquence*) başlıkları altında sunulan yöntemin üzerinde durduğu mesele “anlatı”dır. Bir anlatının nasıl kurulacağı, geliştirileceği ve durdurulacağı kendini farklı biçimlerde gösterebilir.

¹⁵ Rifat, 2013,s. 90.

Genette, **kip** başlığı altında mesafe (fr. *distance*), anlatıcının işlevleri, anlatı perspektifi ve odaklanma (fr. *focalization*) kavramları üzerinde durur. “mesafe”, anlatıcı ile anlattığı öykü arasındaki konumu belirleyerek söylem içinde kahramanın yerine vurgu yapan bir kavramdır. Bu başlık altında sunulan dört söylem türünden ilki kahramanların sözleriyle eylemlerinin olaylaştırılarak anlatıldığı ve mesafeyle indirgemenin (fr. *reduction*) en fazla olduğu anlatılan konuşmadır. “Genette, konuşma sözcüğünü kullanırken, Schmid söylem (fr. *discourse*) sözcüğünü kullanır. Saussure’ün söz (fr. *parole*) terimi de bunlarla benzeşmektedir” (Topçu, 2015,s.156). Dolaylı söylem (fr. *style indirect*) ise ilkinden farklı olarak daha mimetik yapıda olmasına rağmen anlatıcının varlığının hissedildiği bir daldır. Kip başlığı altında incelenen serbest dolaylı söylem (fr. *style indirect*), anlatıcının karakterin sesiyle konuştuğu iki sesin karıştığı bir aktarım biçimidir. Karakterin iç konuşması ya da sözcelemesi ile anlatıcının sözleri arasında geçen bir söylem olarak serbest dolaylı söylem, dolaylı söyleme göre daha ekonomik bir kullanımdır. Dolaysız söylem (fr. *style direct*) ise karakterin sözlerinin anlatıcı tarafından aynen aktarıldığı, en mimetik söylemdir. Böylece anlatıcı silinir, yerine karakter geçer. “Mesafeyi ele alırken Platon’un diegesis ve mimesis karşılığında (Henry James’in terimleriyle gösterme ve anlatma karşılığı) hareket eder” (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 97).

Anlatıcının işlevleri, kip başlığı altında incelenen ikinci önemli başlıktır. Anlatıcıya ait olan anlatma işlevi, anlatıcının metni keserek araya girdiği yönlendirme işlevi, anlatıcının okuyucuya hitap ederek onunla iletişime geçtiği söylem türü olan bildirişim işlevi, anlatıcının anlattığı öykünün doğru olduğuna dair kanıtlar bulduğu metinlerde doğrulama işlevi, son olarak da anlatıcının bilgece yorumlar yapması ve fikirler vermesini destekleyen ideolojik işlev bu başlık altında metnin değerlendirilmesinde kullanılmaktadır. Bir metinde işlevlerin bir ya da birkaçı birden gerçekleşir. Anlatıcının vermek istediği mesaja göre işlevleri değişmektedir. M. L. Ryan, Genette’ten farklı olarak anlatıcının üç işlevi üzerinde durur: yaratıcılık işlevi, iletme/ aktarma işlevi, tanıklık işlevi. Dervişcemaloğlu’na göre Ryan, anlatıcının işlevlerini sınıflandırırken Genette’ten farklı olarak hem yazılı hem sözlü kültürü hesaba katmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016, s.129).

Anlatı perspektifi, anlatıcının benimsediği bakış açısı olarak Genette'in yönteminde "ses"ten farklı olarak "odaklanma" kavramıyla eşdeğerdir. Bu noktada Genette, anlatılan dünya (fr. *diégésis*) ve anlatma (fr. *exégésis*) kavramlarına vurgu yapar. "Diegetik anlatı, anlatıcının öykünün içinde bulunup kendisiyle ilgili bir şey anlatmasıyla oluşur" (Topçu, 2015,s. 142). Dervişcemaloğlu'na göre ise "perspektif" terimini kullanırken Genette'in kastettiği anlatıdaki bilgilerin düzenlenmesiyle ilgili olarak, "sınırlanmış bir bakış açısı"nın tercih edilmesiyle ortaya çıkan kiptir (2016, s. 97). Bakış açısı, anlatıcının öyküde yer alıp yer almamasıyla, ana karakterin kendi öyküsünü anlatmasıyla ya da her şeyi bilen yazarın olayları aktarmasıyla, yazarın bir gözlemci olarak konuları ele almasıyla ya da yardımcı karakterin ana karakterin hikâyesini dile getirmesiyle ilgili bir durumdur. Bu durumda olayların içsel ve dışsal analizleri yapılarak tablolaştırılabilir. Genette, F.K. Stanzel'in 1955 yılında yaptığı "anlatım konumları" tasnifine de yer verir. Bu şekilde, bir anlatıda 3 tip anlatım konumu vardır:

1. anlatım konumu, "her şeyi bilen yazar-anlatıcı konumu"dur. Burada yazar, kahramanların zihinlerinden geçirdiklerinden, kalplerinde hissettiklerine, yapıp ettiklerinden, giyinmelerine veya söylediklerine kadar her şeyi ayrıntılı olarak bilir. Anlatıdaki kahramanlardan daha çok şey bilir.
2. anlatım konumu, "ben- anlatım konumu"dur. Anlatıcının kahramanlardan biri olduğu anlatım konumunda, kendi hikayesini ya da tanık olduğu olayları anlatıyormuş gibi kaleme alır.
3. anlatım konumu ise, "kişisel-anlatım konumu" şeklinde adlandırılan bir kahramanın bakış açısından üçüncü şahıs anlatım biçimiyle anlatılan bir diğer konum yer alır.

Genette, kip başlığı altında incelediği mesafe, anlatıcının işlevleri, anlatı perspektifi gibi alt başlıklardan sonra, son olarak odaklanma (fr. *focalization*) konusuna değinir. Dervişcemaloğlu'na göre Genette, bu kipi; daha soyut olduğunu düşündüğü "odaklanma" terimiyle adlandırmayı tercih ederek J. Poullion, Todorov vb. araştırmacıların ortaya attığı görüş, "alan", "bakış açısı" gibi görsel çağrışımları ön planda olan terimlerden kaçınmayı amaçlar (Dervişcemaloğlu, 2016,s. 97). "Bakış açısı demek yerine odaklanma kavramını yerleştiren Genette, Alman araştırmacı M. Bal'ın

değerlendirmeleri onu anlatıbilim alanında önemli bir yere tanımıştır (Topçu,2015,s. 114). Genette, üç tür odaklanmadan bahseder: Anlatıcının karakterlerden daha çok şey bildiği “sıfır odaklanma”; anlatıcının odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibi olduğu “iç odaklanma”; anlatıcının karakterlerden daha az şey bildiği “dış odaklanma”. Genette’e göre “iç odaklanma” da kendi içinde üçe ayrılır: her şeyin belirli bir kahramanın bakış açısından verildiği “sabit odaklanma”, birden fazla karakterin bakış açısının hakim olduğu “değişken odaklanma”; mektuplarla kurulmuş romanların bakış açısı olan “çoklu odaklanma”.¹⁶

Genette’e göre kipten sonra gelen diğer unsur *ses* (fr. *voix*)tir. Ses başlığı altında incelenen” kişi (fr. *personne*), başkişiler, sadece adı geçen kişiler ve ikinci dereceden kişiler olmak üzere üçe ayrılır. Başkişiler, romanda odak noktasında en çok yer alan ve olayların değişimine katkı sağlama özelliğindedirler. İkinci derecede kişiler ise, onlara bir konuda yardım edenler olarak yer alır. Sadece adı geçenler ise, anlatıda önemli bir yeri olmamasına karşın isim olarak bahsedilmesiyle yer edinirler. Kişi unsuru anlatıcının aktardığı anlatıda varlığını belli etmesi veya etmemesine göre iki tip anlatı tarafından belirlenir:

Heterodiegetik anlatı, anlatıcının öyküde yer almadığı bir anlatı çeşididir. Homodiegetik anlatı ise, anlatıcının öyküde bir karakter olarak yer aldığı anlatıdır. Burada anlatıcı ya da öykünün anakahramanıdır. Autodiegetik ya da bir gözlemci konumunda yer alır.

Anlatı düzeyleri, anlatıda yazarın araya yerleştirdiği küçük diğer anlatılarla ilgilidir. Bu anlatılar, farklı perspektiflerden, farklı anlatıcılar tarafından anlatılabilir. Anlatının konusu olmayan dışöyküsel anlatıcı (fr. *extradiégétique*) ve ikinci bir anlatının anlatıcısı olan içöyküsel anlatıcı (fr. *intradiégétique*) sayesinde oluşturulan anlatı düzeyleri; anlattığı hikâyeye ilişkisine ve öykü ile anlatı düzeyiyle ilişkisine göre anlatıcıyı sınıflandırır:

İlk olarak, anlatıcının anlattığı hikâyeye ilişkisine bakılır. Bir anlatıcının; başkişi ya da ikinci kişi olmadığı durumlarda elöyküsel (fr. *hétérodiégétique*) anlatıcı, başkişi ya da ikinci kişiden biri olduğu durumlarda ise benöyküsel (fr. *homodiégétique*) anlatıcı ortaya çıkar.

¹⁶ Bkz. Dervişcemaloğlu,2016, s.98-99.

Sonra ise, anlatıcının öykü ve anlatı düzeyiyle ilişkisi bakımından değerlendirilmesi yapılır. Bunu yaparken metnin verilerinden hareketle anlatı düzeyleri ve öyküyle ilişkisi birleştirilerek farklı çıkarımlar yapılır. Bunlar, dört kavramla açıklanır: Dışöyküsel-elöyküsel (fr. *extradiégétique-hétérodiégétique*) anlatıcı, ilk anlatı düzeyinde anlatıcının yer almadığı anlatılarda görülür. Diğer bir tür ise, dışöyküsel-benöyküsel (fr. *extradiégétique- homodiégétique*) anlatıcı kavramıyla kendini gösteren anlatıcının ilk anlatı düzleminde anlattığı hikâyede bulunduğu durumdur. İçöyküsel-elöyküsel (fr. *intradiégétique-hétérodiégétique*) anlatıcı ise ikinci anlatı düzleminde bir hikaye anlatır ama anlatıda anlatıcı yer almaz. Son olarak ise içöyküsel- benöyküsel (fr. *intradiégétique- homodiégétique*) anlatıcı yer alır. Burada da ikinci anlatı düzleminde anlatıcı, ikinci bir öykü anlatarak sadece ikinci öyküde yer alır.

Tablo 1: Anlatıcının Kimliği (Dervişcemaloğlu,2016, s. 98).

	Olayların içsel analizi		Olayların dışarıdan gözlenmesi
	Olayların içsel analizi	Olayların dışarıdan gözlenmesi	Olayların dışarıdan gözlenmesi
Bakış Açısı	Anlatıcı,öyküde yer alan bir karakterdir.	1.Ana karakter, kendi öyküsünü anlatır.	2.Yardımcı karakter, ana karakterin öyküsünü anlatır.
	Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakter değildir.	3.Her şeyi bilen yazar, öyküyü anlatır.	4.Yazar, öyküyü, bir gözlemci olarak anlatır.

Ses

Kendi içinde iliştilirilmiş anlatı ve metalepsis şeklinde ikiye ayrılan anlatı düzeylerinin amacı anlatıyı çözümleme ve bileşenlerine ayırmadır. Ana anlatı (1. Seviye anlatı), “extradiegetik düzey”de gerçekleşir. Birinci seviyedeki olayların anlatımı “intradiegetik düzey” denilen ikinci düzeyi de ortaya koyar. İkinci seviye anlatma yoluyla anlatılıyorsa “metadiegetik düzey” adını alır. Bu şekilde anlatı, tablolastırılarak

okuyucuya sunulur. İliştirilmiş anlatı içinde yer alan “metalepsis” gerçek ve kurgu (fr. *fiction*) arasındaki çizginin kasıtlı olarak belirsizleştirilmesi için anlatı düzeyleri arasındaki sınırın ihlal edildiği bir süreçtir. İllüzyon etkisi yaratmak için anlatı düzeyindeki değişimlerle oynamanın bir yoludur.¹⁷

Genette, kip ve ses’ten sonra **Düzen** (fr. *ordre*) başlığıyla incelemesine devam etmektedir. Olayların anlatıda nasıl sıralandığıyla ilgilidir. Kronolojiktir ya da anakroniktir. Anlatıda zaman, kahramanların yaşları ve ömürlerinden geçen süreyi bildirmek için anlatı öznesi olan yazar tarafından örtük şekilde sezdirilir ya da belirgin bir şekilde ortaya konur. Yazarın isteği doğrultusunda zamansal kırılmalar yaratılarak okuyucunun, kurguyu zihninde tamamlaması sağlanabilir. Bu şekilde metnin açık yapıt haline getirilmesi, okuyan her kişinin farklı açılardan değerlendirmesine neden olur. Böylece modern roman, zamanın kırılması olgusunu ele alarak klasik metin incelemesini yıkarak, zamanın birey üzerindeki etkisine modernizm açısından yaklaşır. Zaman unsurunun incelendiği bu bölümde, anlatı zamanı ve anlatma zamanı üzerinde durularak anakroniden söz edilir.

Anlatma zamanı; eski zamanda yaşanmış olayların anlatıldığı sonradan anlatma, gelecekte olacakların şimdiki zamanda aktarıldığı ve tahminlerle hayalleri içeren önceden anlatma , öykü gerçekleştiği anda anlatılan eşzamanlı anlatma ve önceden anlatma ile eş zamanlı anlatmanın birleşiminden doğan karma anlatma olmak üzere dört kola ayrılır.

Anlatı zamanı ise kronolojik olmayan düzen anlamına gelen anakroninin iki şekilde bozulmasıyla ortaya çıkar. Anakronik yapı, süredizimsel zamanın kırılmasıyla ortaya çıkar. Böylece anlatı, bir kahramanın psikolojisine etki eden olayların temelini nereden geldiğini göstermek için geçmişteki olanları işler. “Analepsis” adı verilen bu durum ilk anlatıya dönüşü teşvik eder. “Dışsal analepsis (fr. *analepse externe*) yegane işlevi geçmiş hakkında okuru aydınlatarak ilk anlatıyı doldurmaktır” (Genette, 2011,s. 40). İçsel Analepsis (fr. *analepse interne*) ise dış-anlatıcılı (fr. *hétérodiégétique*) yapılarda kendini gösterir. “Zamansal alanı, ilk anlatının zamansal alanının içinde olduğundan, çok bariz bir fazlalık ya da çakışma riski taşır” (Genette, 2011, s. 40). İlk

¹⁷ Dervişcemaloğlu, Gérard Genette’in “Anlatı Söylemi”, <http://ege-edebiyat.org,2008>, (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

anlatının içeriğinden daha farklı bir hikâye hattı taşır. Anlatı zamanının ikinci önemli dalı ise, “Prolepsis” yoluyla anlatıcının ana öykü bitince olacak olayları haber vermesiyle kurulur. Anlatıcı, okuyucuda ileride karşılaşacağı olaylar hakkında bilgi vererek hazırbulunuşluk yaratmayı ya da gerilim oluşturarak okuyucuya tuzak kurmayı amaçlar. Tahsin Yücel’e göre Genette’in daha çok biçimsel yaklaşımla ele aldığı süre sapımları tasnif etmesi bazı eksikleri barındırmaktadır. Biçimsel ve işlevsel sapımlardan bahseden Yücel, bunların geçmişe de geleceğe de gönderilebileceğini söyler. Biçimsel sapımın anlatının sunuluşuyla ilgili olarak dışöyküsel veya benöyküsel olabileceği, işlevsel sapımda ise anlatıya yepyeni bir hikâyenin yerleştirilmesiyle içerik olarak değişikliğe gidileceğini anlatır (Yücel, 1995, s. 44).

Kip, ses ve düzen başlıklarından sonra **süre** (fr. *duree*) üzerinde duran Genette, bu kavramla Greimas’ın “anlatının hızı” olarak adlandırdığı kavramı ifade eder. Anlatı, kahramanların bütün yaşamını birkaç cümleyle ifade edebildiği gibi, tek bir anlarını da sayfalarca anlatabilmektedir. Bu durumu “anizokroni” olarak terimleştiren Genette, anlatının hızına etki eden süreleri şu şekilde başlıklandırır: Duraklama (fr. *pause*), anlatıda hiç ilerleme olmadan çok sayfa geçmesiyle anlatıyı yavaşlatan bir durumdur. Sahne (fr. *scen *), okuyucunun okurken anlatı hakkında aklında hiç soru işareti kalmayacak şekilde bilinçlenmesini sağlayan açık metindir. Bu şekilde olaylar yavaş yavaş ilerleyerek akıllarda boşluk bırakmaz. Diyaloglarla kurulan anlatılarda sahne yöntemi kullanılır; ancak bu da anlatıyı yavaşlatır. Özet (fr. *r sum *), anlatıcının olayların tamamını gerçekleşen s resinde vermek yerine bazı kısımların süresini kısaltmasıyla yapılır ama anlatının anlaşılmasını engellemez. Çıkarılan bazı bölümler sayesinde anlatıda boşluklar oluşur ancak bu şekilde anlatı hızlandırılmış olur. Anlatıyı hızlandıran bir diğer yol ise eksilti (fr. *ellipsis*) yaparak bazı olayları atlamak ve zaman içindeki sıçramayı belirli zaman tanımlamalarıyla göstermektir: ertesı hafta, ertesı gün, on yıl sonra... Dört anlatı hızı da farklı ölçülerde kullanıldığı gibi karışık da olabilmektedir. Örneğin diyalog içinde  zet yapılması gibi...¹⁸

Uzam; anlatının nerede ba layıp bittiği hakkında bilgi vererek, kahramanların geçmişine ve geleceğine yönelik etkileriyle kurgusal yapıyı oluşturan bir etmendir. Anlatıda uzam, kişilerin bir araya gelmesini sağlayan olumlu bir yer olduğu gibi; kişileri ayıran ve

¹⁸ Dervişcemaloğlu, G rard Genette’in “Anlatı Söylemi”, <http://ege-edebiyat.org,2008>, (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

aradaki bağları koparan bir durum da yaratabilir. Örneğin; doğumhane ve hapishane. Uzam kavramı yazarın tecrübe ettiklerinden, hayal dünyasında kurguladığı bir gerçekten hareketle ya da aslında hiç var olmayan bir gerçeklikten ibaret olarak yansıtılmış olabilir. Gerçek uzamda ansiklopedi vs. gibi bilgi veren kitaplardan alınmışa benzeyen coğrafi, tarihi tanımlar bulmak mümkündür. Ancak kurmaca uzamlar, yazarın gördüğü bir mekândan etkilenecek içine yepyeni boyutlar katmasının yanı sıra; hiç görmediği bir yeri hayal etmesiyle de oluşturulur¹⁹.

Kahramana kimi zaman cadde, mahalle, deniz kıyısı, park, bahçe gibi açık mekan içinde rahatça hareket etme özgürlüğü verilir; kimi zamansa kahraman ev, oda, büro, mağara gibi kapalı mekanlar içinde psikolojik tahlillerle gözler önüne serilir. İnsanlara karşılaşma veya buluşma alanı sağlayan kapsayan ve kapsanan uzamlar da anlatıda bir dekor oluşturmaktan çok önemli göndergeler içerirler. Bu durum kahramanın ruhsal tahlilini yaparken de uzamın kullanılmasına yardımcı olur. Yatak odası, banyosu gibi kendine ait olan özel uzam içinde ele alınan kahramanın alışkanlıkları veya bu mekânlarla olan özel bağlantıları üzerinde durulur. Ayrıca herkese açık uzam(kamusal alan)da ise okul, pazar, mezarlık gibi kahramanın dışarı çıktığında diğer insanlarla karşılaşabileceği yerlerle olan bağlantısı tanımlanır. Bir anlatıda ev, daire, bahçe gibi aileye ait uzamların yanı sıra yabancı uzamlardan bahsedilirken ev dışına da çıkılır.²⁰

Uzam analizi yapılırken üzerinde durulması gereken unsurlar; anlatıda geçen sıfatlar, adlar, özel adlar ve belirteçlerdir. Böylece uzamı zihinlerde çağrıştırmak üzere düzenlenmiş uyumlu kelimelerden, uzamın kişi üzerindeki etkisinin şeması çıkarılır:

Kip, ses, düzen ve süre'den sonra gelerek Genette'in anlatıbilimsel yönteminin sonuncu başlığı olan **sıklık** (fr. *fréquence*), bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği, anlatıda kaç kere zikredildiğiyle ilgilidir. Olayın ya da bir ifadenin tekrarlanıp tekrarlanmamasına göre; (n) sayıda olan bir olayın (n) kere anlatılması "tekil anlatma" (fr. *expression singulière*), bir kere olan olayın birkaç kere anlatılması anlamına gelen "tekrarlanan anlatı" (ing. *repeating narrative*) ve birçok kere olan bir olayın tek seferde anlatılması şeklindeki "tekrarlayan anlatı" (ing. *iterative narrative*) olmak üzere üçe ayrılır.

¹⁹ Kıran; Eziler Kıran, 2007, s.252.

²⁰ Kıran; Eziler Kıran, 2007, s.250-258.

METİNLERARASI İLİŞKİLER

Metinlerarası ilişki, metin 1 ve metin 2 arasındaki ilişkiden çok iki düzeyi birbirine bağlayarak onları ilişkileri içinde inceleyen bir yöntemdir. Gösteren ve gösterilen düzleminde ana metin ile alt metin arasındaki ilişkiler bu yöntemle incelenir.

Metinlerarası yöntemler; ortak birliktelik ilişkileri, türev ilişkileri, anametinlerin ciddi düzende dönüşümü, klişe-basmakalıp söz ve anlatı içinde anlatı (iç anlatı) olmak üzere beş başlık altında incelenir.

Metinlerarası yöntemlerden ilki olan ortak birliktelik ilişkileri (fr. *copresence*); alıntı - gönderge (fr. *citation- référence*), gizli alıntı/aşırma (fr. *plagiat*) ve anıştırma/örtük gönderme (fr. *allusion*) olmak üzere üç başlık altında incelenir. Bir metinde bu ilişkilerin hepsi ya da birkaçı görülebilir.

Alıntı, yeniden yapılan bir sözceleme işlemidir. Jacobson bu durumu “bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti” şeklinde özetler. Bu durum, sözce yinelenmesinden başka bir şey değildir. Metin 1(alıntılanan metin) ve Metin 2 (alıntılayan metin) arasındaki alışverişten ibarettir (Aktulum, 2014: 76). Anlamı sadece kendi içinde saklı olan ve her okuyan kişinin aynı şekilde anlamlandırıdığı kapalı metinlerin aksine, metnin “açık yapıt”a dönüşmesi Eco’nun değimiyle farklı metinlerle olan ilişkisine bağlıdır.²¹ Metinlerarası bir okuma, ana metnin alıntı veya gönderge aracılığıyla alt metinlerle olan ilişkisini ortaya çıkarır (Aktulum,2014, s.77).

Gönderge ise, yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmak anlamına gelir. Bu şekilde ismi sadece anılsa bile metinlerarası bir ileti ulaştırmış olunur. Alıntı ve gönderge, çoğunlukla ayraç içinde italik yazıyla belirtilir. Alıntılanan gönderge, açık ya da kapalı şekilde örtük ya da aleni biçimde olabilir (Aktulum,2014, s.76).

Gizli alıntı (aşırma), kapalı metinlerarasılık örneğidir. Alıntı yapılırken kullanılan ayraç ve italik yazı, gizli alıntıda bulunmadığı için alıntılanan şey yazarın cümleleriymiş gibi gösterilir. Gizli alıntı kapalı metinlerarası bir yöntem olarak aynı zamanda da bir intihaldir. A. Compagnon, metinden bir makasla kesilen parçanın nereden kesilip alındığı belli olmayan yeni bir metne yapıştırılması şeklinde tanımlar gizli alıntıyı. Buna

²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Eco, 2006.

da intihal denir. Örneğin; Malone; Shakespeare’in 6043 dizesinden 1771’inin daha önce alıntılandığını, 2373’ünün yeniden yazıldığını, geriye kalan 1899 dizinin kendisine ait olduğunu ve Shakespeare’in Robert Greene, Marlowe, Lodge, Peele’den gizli alıntı yaptığını söyler (Aktulum, 2014, s. 84).

Anıştırma (örtük gönderme), bir şeyi doğrudan almadan ona gönderme yapmasıdır. Bernard Dupriez’e göre “bir şey, onu düşündüren başka bir şey aracılığıyla açıkça söylenmeden zihinde çağrışım yaptırır” (Aktulum, 2014, s. 88) böylece alıntılacağı özellik, yetke düşüncesini fazla öne çıkarmaz da alıntı gibi okurun belleğine seslenir. Biçimsel değil, anlamsal olarak gönderme yapar. Okuyucu ipuçlarını takip etmelidir anıştırmayı bulmak için. Bir başka anlatımla, “telmih” yoluyla bir şeylerin hatırlatılmasıdır.

Metinlerarası yöntemler içinde bir diğer başlık ise türev ilişkileridir. Yansılama (fr. *parodie*), alaycı dönüştürüm (fr. *travestissement burlesque*) ve öykünme (fr. *pastiche*) olmak üzere üçe ayrılır. Bunlar biçimsel, izleksel ve konusal değişimler içermektedir. Genette’e kadar genel olarak parodi olarak alınan bu üç başlık, Genette ile beraber daha ince ayrıntılı bir biçime dönüşmüştür. Yanılsama, biçimin aynı kalarak konunun gülünç biçimde taklit edilerek dönüştürümüdür. Levent Kırca’nın parodileri buna örnek olabilir. Amacı trajedilerle alay etmek olan parodinin kısa kullanımlı ifadelerden oluşması dikkati çeker (Aktulum, 2014, s. 94).

Alaycı dönüştürüm, konunun değişmesiyle yapılan bir kaba güldürüdür. Amacı destan yazınına ciddi ve soylu havadan uzaklaştırıp komik öğeler katmaktır. Söz diziminde kopuklukların olması ve yer değiştirme denilen söz oyunlarına rastlanması en belirgin özelliğidir (Aktulum, 2014, s. 101).

Öykünme (pastiş), bir metnin konusu aynı kalacak şekilde biçimsel olarak metni değiştirme işlemidir. Biçim değiştirilirken başka bir yapının biçimi taklit edilmelidir. Taklit yoluyla olan bu değişim, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerinin veya sözlerinin taklit edilmesi gibi yöntemlerle yapılır (Aktulum, 2014, s.106). Örnek, Tevfik Fikret’in Appolinaire’in şiirine benzer şiir yazması Türk Edebiyatı’ndan bir pastiş örneğidir.

Bir metin dönüştürülürken biçimsel ve anlamsal olmak üzere iki yol izlenir. Anlama rastlantısal olarak el atılan ve asıl amacının biçimle oynamak olduğu biçimsel

dönüştürümün aksine izleksel ya da anlamsal değişimler, anlam dönüşümüyle çözülmenin odağını yaratırlar.

Metinlerarasılık kavramı, bir yeniden yazma işlemidir. Yeniden yazılan metnin belirli sınırları ve değişim aşamaları vardır. Çeviri konusu bunlardan biridir. Çeviride yeniden yazmanın önemi çok büyüktür. Özellikle Genette, *Palempsest* adlı eserinde çeviri konusu üzerinde durmuştur. Çeviride yeniden yazmanın önemini vurgular. La Martine'in *Le Lac* şiirini Orhan Veli yeniden yazarken aynı zamanda çevirmen maharetlerini de kullanmıştır. Telif bir eser incelenirken ise, üslup çalışmaları önemlidir. Örneğin, Flaubert'in romanları incelenirken Proust onun bir sıralamanın farklı sözcükleri arasındaki "ve" bağlacını kaldırdığını fark eder (Aktulum, 2014, s. 114).

Bir diğeri olan "koşuklaştırma" düzyazı şeklinde yazılmış bir metni dizeler halinde yazma yöntemidir. Genette'e göre koşuklaştırmanın temeli, Ezop masallarını yeniden yazmaya çalışan Sokrates'e kadar gitmektedir. Koşuklaştırmanın tam tersi ise "düzyazılaştırma"dır. Bu kez, dizeler halinde yazılan bir metin değiştirilip yeniden yazılırken düzyazıya aktarılır. Örneğin Homeros'un manzum yazdığı eseri, Vergilius düzyazılaştırarak yeniden yazmıştır. Konuyu aynı tutsa da biçimi değiştirmiş olur (Aktulum, 2014, s.114).

Bir diğer aşama ise, "vezindönüşümü"dür. Bir vezinden bir başka vezne dönüştürme işlemidir. Biçimsel olarak belli bir hece sayısına göre yazılmış olan şiirin vezin değiştirmesi hece sayısının artmasına ya da azalmasına neden olur (Aktulum, 2014, s. 115).

Son olarak karşımıza "biçemdönüşümü" kavramı çıkar. Kapalı biçemi olan bir metni daha açık biçimli duruma getirme olarak açıklanır. Biçemsel dönüşüm olarak indirgeme ve genişletme işlemleri de ortaya çıkar. Bir metni indirgemek için, belirli bir parça kesilip atılır. Böylece parça kısaltılmış olur. İndirgemenin tam tersi olarak genişletme ise, yazarın metnine alakalı/alakasız parçalar eklemesiyle oluşur (Aktulum, 2014, s. 115).

Metinlerarası bir okuma yapabilmek için çok donanımlı bir okur olmak gerekir. Donanımlı okur olabilmek de önce çok okumak sonra tekniklere hakim olmaktan geçer.

Genette'in *Palempsest*'te değinmediği bir yöntem olarak Klişe-Basmakalıp Söz ifadesi karşımıza çıkar. Post modern roman okuru olmak için klişe ve anlatı içinde anlatı tekniklerini bilmek gerekir. Sık sık yinelenen ve yinelendikçe sıradanlaşan sözlere klişe denir. Ayrışıklık meselesinden doğan klişe, bir yazara özgünlük katmayan bir kopukluk örneğidir. Klişeye çok yakın olan, çoğu zaman birbirlerinin yerine ayırım yapmaksızın kullanılan, basmakalıp söz; gösterdiği kabul edilen gerçeklikle doğrudan bir deneyimden çok ikinci elden edinilmiştir. Örneğin, E. Said'e göre batılı yazarlar Doğu'yu hep ikinci elden bilgilerle öğrenmişlerdir. Bu ikinci el bilgilere ise basmakalıp söz denir. Yani bu şu anlama gelir: oryantalist bakış açısıyla Said, Doğu hakkındaki düşüncelerini birebir tecrübelerinden değil, Doğu hakkında yazılanları ve duyduklarını alıntılar (Aktulum,2014, s. 118-125).

Anlatı içinde anlatı (fr. *mise en abyme*), bir metnin içinde olaydan bağımlı veya bağımsız başka şeylerin de anlatılması anlamına gelen bir tekniktir. Postmodern romanda anlatıcı, bilinçli olarak bunu kullanır. Eski çağdan beri bilinçli/bilinçsiz kullanılan teknik, postmodern anlatı ile kuramsallaşmıştır. Genette'in *Palempsest*'te değinmediği yöntemlerden biridir. Akla ilk olarak bu kavramda Lucien Dallenbach gelmelidir. Dallenbach'ın *Le Recit Speculaire* kitabı anlatı içinde anlatı konusunu ele alır. Buna “oyun içinde oyun, metin içinde metin” de denmektedir. Teknik, ilk olarak Andre Gid'in *Kalpazanlar* adlı romanında uygulanmıştır. Bu tarz romanlarda “ayna metaforu”²² etrafında anlatı gerçekleştirilir.”Anlatı içine bir başka anlatı sokulurken ilk anlatı, içine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Anlatılan birinci öyküye koştur olarak metinde yer verilen ikinci metin, ilk öyküyü yineler. Sonuçta yeni metne sokulan bir başka metin bir bakıma yeni metnin aynadaki bir yansıması olur. Ayna benzetmesi kuşkusuz boşuna değildir” (Aktulum, 2014, s.127). Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ında en iyi örnekleri görülür. Yansılama tekniği sayesinde Julien Sorel, merdivenin yükseltisi üzerinden kendini yüksekte görmeyi hedeflediğini anlatır. Tahsin Yücel'in “erken anlatma” olarak tanımladığı bu kavram pek çok romancının yapıtlarında yer alan bir unsurdur (Aktulum, 2014: 128).

²² Ayna metaforu hakkında Aktulum; Dallenbach'ın “İyi yerleştirilmiş bir ayna arkamızda ne olup bittiğini görmemizi, görüş alanımızın dışında kalan şeyi açığa çıkarmamıza olanak sağlar.” sözünü aktarır (Aktulum, 2014,s. 127).

Postmodern romanın kullandığı bir teknik de kolaj- brikolajdır. Metnin açık hale getirilmesinden bu yana sinemadaki montaj tekniğinin romana uyarlanmasıdır. Bu yöntem içinde bulunduğu yapıtta bir ayrışıklık yaratır. Kolaj yöntemi, resimden türer zamanla sinema, roman gibi dallarda yaygınlaşır. Diğer adı “yapıştırma resim” olan kolaj yöntemi, yapıştırılma yoluyla cümlelerin türemesine neden olur. Bu nedenle W. Babilas, iki metin arasındaki her tür sözce aktarımını ve her tür metinlerarası alışverişi kolaj olarak görür (Aktulum, 2014,s. 177).

Zamanın değişmesi, metinlerarasılıkta önemli bir etmendir çünkü zamanın akışına bağlı olarak okurun bakış açısı da değişir. Bu durum, yeniden yazmada metne yeni bir bakış açısıyla bakabilmeyi öngörür. Genette’e göre, “bir metnin tıpatıp kopyası bile bir aşırma sayılmaz; çünkü kopya işlemine başvuran kişi yazar değildir ve metin böylelikle başka bir kaynaktan gelen “şey” olarak sunulur.” Bu durum da okuyucunun metne olan bakış açısını değiştirir. Örneğin, Borges “Pierre Menard, auteur de Quichotte” başlıklı öyküsünde, 20. yüzyılda yaşamını yeniden yazmaya adanmış kurgusal bir yazar aracılığıyla Cervantes’in *Don Kişot*’unun kimi bölümlerini sözcüğü sözcüğüne yazar. Yeniden yazdığı metni zaman ve bağlamından çıkarır. Bu da 20. yüzyıl yeniden yazmasının en belirgin özelliğidir (Aktulum,2011s. 150).

Metinlerarası ilişkiler bağlamında yazın ile felsefe ilişkisi; estetik, ideolojik ve felsefik bir sorgulama üzerinden yürümektedir. F. Nietzsche, A. Camus, Proust, J. P. Sartre, A. Breton gibi isimler yazınlarını felsefi süzgeçten geçirerek okuyucuyla karşılaştırmışlardır. Onlardaki sorgulama varoluş felsefesinden hareketle evrenin özü sorularına yanıt aramanın yanı sıra benliğin ve asıl kimliğin de ne olduğunu sorgulamaktadır. Örneğin P. Valery, bilinç kavramını sorgular. “Metafizik dilde ve dilbilgisinde yazılıdır, öznenin varlığına olan inancını sağlayan düşünceler bu ikisine dayanır” türünde bir izleği Nietzsche’nin yapıtlarından yararlanarak izler. Nietzsche’nin aforizmalarının her biri ise taslak halinde tasarı halini almış birer kopuk yazı örneğidir. Hiçlik isteği bakımından Nietzsche, Artaud’la yarışır. Özneyi açıklarken beden ve duyguların yolundan gitmeleri ikisinin de modernitenin çelişkilerini belli ettiklerini gösterir. “Tanrıyı yargılamak” düşünceleri birbirleriyle örtüşür. Bu durum onların yazılarını modernitenin getirmiş olduğu kopuk ve süreksiz algıyla okumak gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Nietzsche’ye göre modernite ileri ama yanlış bir düşüncedir.

Yanlış bir düşünce olduğunu sorgularken ise felsefeden yararlanır. Böylece yazın ve felsefe ilişkisi süreksizlik bağlamında ortaya çıkmaktadır. Yazınsal metinde felsefi söylemin üç işlevi olabilir: İlki, felsefi unsurların ister bir kavram ister bir anıştırma ya da bir filozofun ismine yalın bir gönderme söz konusu olsun, kültürel bir gönderim işleviyle yer almasıdır. İkinci olarak, yazınsal bir metinde felsefi söylemin biçimsel bir işlevi olabilir. Yansıma derecesine göre felsefi metin biçimsel bir etken işleviyle karşımıza çıkabilmektedir. Bu durumda felsefi bir sav şiirsel bir işlevle donatılır, hem kişileri hem de anlatının yapılanması üzerinde etkin olur. Üçüncü olarak ise, felsefi unsurların kimi metinlerde yazınsallığa baskın çıktığı durumlarda yapıt kuramsal bir bildiri verme ereği güder. Tezli romanlarda bu eğilime rastlanır.²³

Metinlerin başka metinlerle iç içe ilişkili biçimde oluşmasını anlatan “Metinlerarasılık” kavramı; sırasıyla Rus Biçimcileri, M. M. Baktin (1895-1975), J. Kristeva (1965-), R. Barthes (1915-1980), M. Riffaterre (1924-2006) ve Genette (1930-2018) tarafından tanımlanmıştır. Genette’e göre “palempsest” Kristeva’nın deyiimiyle “metinlerarasılık”tır.

“Rus Biçimcilerinin biçimci çalışmalarından esinlenen, dili yalnızca bir araç olmaktan çıkarak aynı zamanda araştırma konusu yapan anlatıbilimciler ya da yazınbilimciler metni ayrışık parçaların yeni bir birleşim düzeni olarak algılayıp, önceki metinlere söylemlere göndermeyen metnin neredeyse olmadığı düşüncesinde birleşirler”. Ayrıca Philippe Sollers, *Théorie d’ensemble* adlı ortak yapıtta, her metnin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunduğunu söyler (Aktulum, 2014,s. 9). Böylece metin, öznenin (yaratıcı yazarın) parçalandığı yerde yeniden yazılmaya başlar.

Baktin, “oluşturulmuş her metni bir sözce” olarak tanımlar. Sözcelerinin iç içe geçmesiyle birbirlerine gönderme yapması, yeni oluşturulan sözcelerinin öncekilerin unutulmasını engellemesine veya değer kazanıp/ yitirmesine yardımcı olur. Metinlerarasılık yöntemi ile unutulmaya yüz tutan eserler, yenilerinde yer alarak “müzeleşmekten” kurtulur.

Baktin, metinlerarasılık kavramını “söyleşimcilik” (*fr. dialogisme*) olarak adlandırır. “R. Barthes ise, aynı sözcüğü ilk kez 1973’te *Le Plaisir du Texte* adlı yapıtında

²³ Bkz. Aktulum, 2011,s.200-203.

kullanarak okumayı bir “metinlerarasılık” yani “sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı” olarak tanımlar”(Aktulum, 2014,s.13).

Baktin’in söyleşimcilik olarak adlandırdığı kurama metin-dışı verilerle katkıda bulunan Lotman’dan hareketle Kristeva 1969’da *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse* adlı yapıtında; kendinden önceki çağlara ait metinlerde kullanılmış olan “metinlerarasılık” kavramını literatüre yerleştiren ilk kişidir. Baktin’in yaptığı çalışmalara bakılırsa, Kristeva’nın isimlendirmesinden önce kuramın özünü oluştan kişi olduğu ortaya çıkar. Aktulum’a göre yaklaşık kırk yıl sonra Kristeva’nın, Baktin’in çalışmalarını Fransa’da tanıtmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak sokulmuş olur (Aktulum, 2014,s. 22).

Baktin’in metni tarihi olgu ve olaylarla iç içe değerlendirmeyi önermesi onu, metnin tarihten sıyrılması gerektiğini düşünen Saussure ile karşı karşıya getirir gibi görünse de Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’ndeki bakış açısı eşsüremlidir. Baktin, “dilbilim-ötesi” (fr. *translinguistique*) kavramıyla farklı yazınsal türlerde söylemlerin niteliklerini inceleyen bir bilimin gerekliliğine dikkati çeker.

Baktin’e göre çoksesli olan romanın karşısında tek sesli olarak gördüğü şiir vardır. Bu durum bir çelişki yaratmaktadır. Şiirin tek sesliliği yazarının fikirlerini dayatmasından ileri gelir ama roman, çok unsuru içinde barındırır.²⁴ En önemlisi de, kişilerinin özgür bir ortamda bulunduğu ve yer yer kılık değiştirerek ortamına dahil olduğu “Karnaval”dır. Karnaval söylemi aslında baskı altına alınan bilinçaltını yıkar. Orada daha çok yetke/ otorite / dinsel olana eleştiri yapılabilir. Ortaçağdaki gibi aşağı/ yukarı zıtlığı vardır. Yasal düzen alaya alınır. Kılık değiştirme ve deli kılığına girme en belirgin özelliğidir.

Lotman, metinlerin diğer toplumsal iletişim dillerinin dışında değerlendirilemeyeceğini “çokseslilik” olarak tanımlar. Baktin’e göre bu kavram, “çokdillilik”ten başka bir şey değildir. Romana ait bir özellik olarak belirlenen kavramın karşısında şiire ait olduğu düşünülen “tekseslilik” yer almaktadır. “Baktin’e göre şiir bir sözcelem edimidir, ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir, oysa roman yazarı dili ön plana çıkararak

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: Aktulum,2014, s.25.

söz alışverişini çoğaltır” (Aktulum, 2014,s. 25). Baktin’e göre Dostoyevski, gerçek çoksesli romanın yaratıcısıdır ve onun kahramanları “yazar söyleminin nesnesi değillerdir yalnızca, bunun yanı sıra kendi dolaysız anlamlandırıcı söylemlerinin öznesidirler de” (Baktin,2015,s. 49). Aslında bu çoksesli roman, Dostoyevski’den önce Rabelais, Hugo, Balzac, Zola’da da vardır ancak bunun farkına varan kişi Baktin’dir.

Klasik yöntemler, metni tarih, toplum ve psikolojiden bağımsız ele almazken Julia Kristeva’nın 1960’lı yılların sonundan başlayan süreçte metni diğer metinlerle olan zorunlu ilişkileri içinde ele almayı teklif eder. Kristeva’ya göre her metin bir alıntılar mozaïği olarak diğer metinlerin eritilmesi ve dönüşümüyle oluşmuştur (Aktulum,2014, s.35). Her şeyin daha önceden söylendiğine yönelik düşünceye göre yeryüzünde oluşturulan yeni sayılabilecek hiçbir yapıt yoktur. Yapıtlar, mutlaka öncekilerden etkilenilerek oluşturulmuş ya da yapıtların içinde eski olana gönderme yapan bir taraf bulunmuştur. Bu durum kimi zaman istemsiz, kimi zaman ise eski metinlerin unutulmaması için sürekli hafızada tutma amacı taşımaktadır. Metnin anlamını oluşturan şey ise, gösterenlerin yeniden düzenlenişidir. Gösterenlerin yeniden şekillenmesiyle yeni bir metin oluşsa da, oluşan yeni metin aslında kendinden öncekilerin bir dönüşümüdür. Metinlerarasılık, Kristeva’ya göre metinlerin yer değiştirmesidir. Metinler bu yer değiştirmeyi, biçimsel ya da anlamsal dönüştürüm şeklinde yapabilmektedir. “Kristeva, önceleri ‘bir göstergeler dizgesinin başka bir dizgeye geçişi’ni ve bu yolla eski gösteren dizgesinden yola çıkarak yeni bir gösteren dizgesi oluşturma işlemini metinlerarası olarak adlandırırken, 1974 yılında, kavramın çoğu zaman bir ‘kaynak eleştirisi’ olarak anlaşıldığını ileri sürerek, onun yerine bağlam değiştirme sözcüğünü kullanır” (Aktulum, 2014,s. 36).

Kristeva’nın “fenotext” olarak adlandırdığı üretilmiş metin, yeni metnin oluşumunu sağlayan ana metin olan “jénotext”in yeniden yazılmasıdır. Metinlerarasılık; bir söyleme biçimine gönderme yapan söylemlerarasılık sürecinin sonucu olduğu kadar, bir metnin sözceleme biçimini de ifade eder. Kristeva, *Le Texte du Roman*’da dizgeli bir uygulama yaparak kuramı ortaya koyar (Aktulum, 2014,s. 35).

Kristeva’nın, diğer kuramcılardan ayrı olarak, metinlerarası ilişkiler alanına kattığı yenilik, metinlerarası gönderge kavramıyla metinlerarasılığı birbirinden ayırmasıdır. Anlamını kendi içinde tamamlamış olan “metinlerarası gönderge”, bir metnin içinde

kolayca bulunarak ortaya çıkarılabilen bir parçadır. Oysa “metinlerarası”, bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamında kesişmesi ve tarafsızlaşmasıdır. Yalnızca bir anıştırma, parodi (yansıtma), pastiş (öykünme), alıntı metinlerarasını devinime geçirmekle kalmaz; aynı zamanda her türlü anımsatma ve yeniden yazma da farklı dönemlerdeki metinlerin arasında bir bağ kurar ²⁵.

Kristeva’nın “Her metin bir alıntılar mozaigiştir.” sözüyle anlatmak istediği, hiçbir metnin birbiriyle ilişki içinde olmadan varolamayacağıdır çünkü La Bruyere’in de söylediği gibi “her şey daha önce söylenmiştir.”²⁶ Bu nedenle geçmiş imgeleri tekrarlayarak bir söylem oluşturmak, alıntılar yapmak, kendisinden daha önce var olsa dahi adı konmayan ve postmodern dünyanın alıntılar zinciri içine katılarak eskileri yaşatmaktan başka bir şey değildir. Kristeva, metinlere yapısalcı gözüyle bakar ve metinde metinlerarasılık kapsamında çokseslilik arar. Çokseslilik, aynı zamanda çokanlamlılık da demektir. Kısaca, metinlerarasılığı “metinlerin ve bağlamının yer değiştirmesi” olarak görür. Metinlerarası bir okuma yapmanın zor olduğunu, bunu yaparken gösteren ve gösterilen düzleminde iki ayrı okuma yapılması gerektiğini hatırlatır. Ona göre yazar, metni yazarken kurgular. Kurgu ise alıntılarının düşünülmesiyle oluşturulmaya başlanır. Alıntılar, gösteren ve gösterilen düzleminde incelenmelidir. Böylece bağlam değiştiren alıntılarının neler olduğu tespit edilebilir. Alıntılara farklı sözcükler eklenerek söz dizimi bozulmaya çalışılsa da alıntı alıntılanmıştır.

Kristeva, Chomsky’den metin çözümlemesi yapmayı öğrenir. Baktin’den alıntılar yaparak söylemini güçlendirir. “Chomsky, sözdizimden yola çıkarak saptanacak kuralların dilinevrensel iyelikleri olduğunu kabul eder ancak Kristeva’ya göre Chomsky’nin önerdiği dönüşümsel yöntem, çizgisel bir yapıda eşsüresel düzlemde, üstelik yalnızca İngilizce’ye ait cümleleri ele almaktan öteye geçmez” (Aktulum,2014,s. 38). Daha sonra bu geleneği ve metinlerarasılık kavramını Barthes da sürdürür. Ancak Kristeva’dan ayrılan yönü okuru merkez alması olur. Özellikle Barthes, *Metnin Hazzı* adlı kitabında metinlerarasılığın metnin merkezi ve haz noktası olduğunu söylemesi eğitilmiş, kültürlü ve bilgili insanlar için çığır açmıştır.²⁷

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: Aktulum,2014, s.36.

²⁶ La Bruyere,1982, s.5.

²⁷ Prof. Dr. Kubilay Aktulum’dan aldığım Dilbilim Göstergibilim adlı yüksek lisans dersi notlarımdan yazdığım bölümdür.

Barthes, *Metnin Hazzı* adlı kitabında metinlerarasılığın metnin merkezi ve haz noktası olduğunu söylemesi çığır açmıştır. Barthes, Kristeva'nın metni metinlerarasılık çerçevesinde alıntılanan diğer metinle olan ilişkisi içinde değerlendirmesinin ardından "Metin Kuramı" yazısıyla metin incelemesi üzerinde daha çok durur. Kristeva'nın metinle ilgili tanımlarına katılır ve onları sürdürür. Metinlerarasılığın "dil"den hareketle uygulandığını ve metne üretkenlik katan bir etken olduğunu söyler.

Metinlerarasılığın önemli bir diğer kavramı da "parçalılık"tır., Latince "fragmentum/ fragmen" ya da "franga" kelimelerinden türemiş bir kelimedir. Anlamı ise "koparmak, parçalamak"tır. Littré'ye göre ise "parçalara ayrılan bir şeyden bir bölüm ya da parçadır." 17. yüzyıldan beri parçaya yazınsal alanda figüratif anlamlar yüklenmiştir. Yitik metin, bitirilmemiş metin, bir yapıttan kurtarılmış bölüm gibi... Betikbilimsel (filolojik) anlamda parça, "bir kitaptan yitirilen bir şiirden geriye kalan şey" olarak karşılık bulur. Alman romantiklerinin de parça kuramına katkıları vardır. Onlara göre "parça", "temel bir bitmemişliği kapsar". Böylece bitmemişlik onu tasarıyla özdeşleştirir. Aslında parçanın değeri yapısal olarak bitmemiştir. Romantik şiir de bu mantıkla sürdürülür. Özünün durmadan oluşum halinde olması, asla bitmemesi, tamamlanmaması gibi yönlerden. Parçalılık, yazınsal bir yöntemdir. Ayrıca bir estetik türü olarak da anılmaktadır. Tamamlanmamışlık parçalanmadan ileri gelir. "Metin bir bütünlük sunma arayışında değildir, kopuktur, parçalanmıştır, birliği boşluklarla sarsılmıştır, nedeni ise belleğin kararsızlık içinde olması, geçmişe ait imgeleri, unsurları tam olarak aktaramamasıdır. Bir yapboz gibi geçmiş, kopuk parçalardan oluşur"(Aktulum,2002,s. 60).

Riffaterre, Kristeva ve Barthes'ın zıddı olarak onlar gibi "metinlerarasılığın merkezini bilinmezlik ve saptanamazlık" olarak görmez. Öznel bir yaklaşımı olan yapısalcı olduğu için eleştirilmiştir. Ona göre metnin anlamı, anlamlamasından farklıdır. Bu nedenle metni iki anlayış biçimiyle ele alır. Bunlardan biri mimetik okumadır. Temeli çizgisel okumaya dayanır. Diğerisi ise göstergebilimsel okumadır (Aktulum,2014,s. 54).

L. Jenny, Riffaterre'in fikirlerinin eksik noktalarını bulup ortaya çıkarır. Her yazınsal okumanın koşulunun "etkileşim" olduğunu söyler. 1976 yılında yayınlanan *Poétique* dergisinin 27 no'lu özel metinlerarası sayısı, kavramın ne olduğunu sorgular. Jenny de "La Strategie de la forme" adlı yazısında metinlerarasılığın belirgin çizgilerini

saptamaya çalışır. Çok sayıda metinlerarası oluş biçimi sıralar. Düzdeğişmeceli yerdeşlik²⁸, eğretisel yerdeşlik, yerdeş olmayan montaj, sesbenzeşimi, eksilti, genişletme, abartma, sıra değiştirme, sözcelem durumunun değiştirilmesi, nitelemenin değiştirilmesi, dramatik durumun değiştirilmesi, simgesel değerlerin değiştirilmesi, anlam düzeyinin değişmesi gibi kavramlar ortaya atar ve bunları açıklar.

*Palimpsestes*²⁹ adlı yapıtında Genette; Baktin'in "söyleşimcilik", Kristeva'nın ise "metinlerarasılık" olarak adlandırdığı sözce alışverişine metinötesi (fr. *hypertextualité*) demeyi önererek bu kavramı tartışır. Ayrıca, çevirinin yeniden yazılması üzerinde durur. Gerard Genette, "anlatı içinde anlatı" konusuna değinmemiştir.

Genette'e kadar fikir bildiren çalışkan araştırmacılardan Barthes, metinlerarasılık tanımı yapar. Yöntem belirtmez. Jenny ise bir makalesinde basit bir tanımlama yapar. Baktin, kavram hakkında tanımlama yapar. Kristeva ve Todorov da yöntem belirtmişlerdir. Gerard Genette, farklı olarak "anametinsellik" üzerinde durur. *Palempsest*'te "İstisnalar dışında hypertextualite'yi, yani altmetinden anametne sapmanın hem yoğun (A metninden türeyen her tür B metni) hem de az çok resmi olarak bildirildiği en aydınlık yamacından yola çıkarak ele alacağım" der. Ayrıca Genette, beş tip metinselaşkınlık ilişkisi saptayarak anlam endişesi taşımadan biçimsel açıdan değerlendirir. Metinlerarasılıkla göstergelerarasılık ilişkisi beş başlık altında incelenir:

1. Metinlerarası (fr. *intertextualité*): Genette'in diğer kuramcılarının aksine metinlerarasılık kavramını sadece metinler arasındaki her tür ilişki olarak tanımlamaması, onun konuyu bir metnin diğer metin içindeki somut varlığını sorgulamasını sağlar. Ona göre somutluk; bir metnin isteyerek ve bilerek alıntılanmasıdır (Aktulum, 2014, s.68).
2. Anametinsellik (fr. *hypertextualité*): Genette'in en çok önemseydiği konu olarak karşımıza çıkar. Genette, anametinden altmetne geçişin açık olduğunu söyler.

²⁸ Yerdeşlik (fr. *isotopie*, ing. *isotopy*), bir söylemin belli düzeyinde bulunan birimlerin aynı anlam eksenine çevresine yönelmeleri sonucu doğan uyumdur. Bu uyumun aracılığıyla, söylemlerin farklı biçimlerde yorumlanması ortadan kalkabilir. Ancak, kimi metinlerin kimi kesitlerinde kullanılan birimlerin farklı anlam eksenlerini aynı an da korudukları ya da farklı anlamların aynı birim içinde üst üste bindiği görülür. Bu durumda çokanlamlılık söz konusudur: Göstergibilim söylemlere özgü bu çok anlamlılığı *çoğul yerdeşlik* olarak adlandırır (Rifat, 2013, s.250-251).

²⁹ Eskiden tahtaya kazınan yazıların çıkması için üzerlerine yeniden yazı kazınması gerektiği örneğinden hareketle *Palempsest* ismi verilen kitap, diğer anlamlarının yanında bilinçaltına itilen bilgiyi anlatır. Yeniden yazmak anlamına gelen bu kelime, metinlerarasılığa gönderme yapar.

Konunun sınırlarını belirleyerek, kapsama ilişkisine göre değil aktarım ilişkisine göre düzenlendiğini ekler. Pastij (öykünme), parodi (yanılsama), alaycı dönüştürüm gibi tekniklerin anametinsellik başlığı altında incelendiğine vurgu yapar (Aktulum, 2014,s. 68).

3. Yanmetinsellik (fr. *paratextualité*): Kitabın metin bölümü dışındaki unsurlara verilen isimdir. Kitabın kapağı, kapağındaki resim, başlığı, notlar, uyarılar, metin öncesi unsurlar yanmetinselliktir. Genette, yan metne ait unsurların, metnin kökensel olarak tanımlanmasındaki rolü üzerinde durur. Biçimsel çözümlemelerde bu unsurların üzerinde hiç durulmaması onu bu konuyu düşünmeye iter. Yanmetinsel unsurlar çoğu zaman metin dışı öğeler olarak görülür ve önemsenmezken, Genette hiç de öyle olmadıklarını söyler. Örneğin, bir kitabın içindeki asıl metin dışında kalan kapak yazısı, başlığı, kapak resmi veya önsözü yanmetinsel alanın araştırma konusudur (Aktulum, 2014, s.69). Söz gelimi Fransa’da metnin el yazmalarını veya karalamalarını inceleyen “oluşumsal eleştiri”nin kaynağını oluşturur.
4. Üstmetinsellik (fr. *architextualité*): “Her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın ulamların söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler” (Aktulum,2014, s.70) olarak tanımlanır. Örneğin bir konuyla ilgili yazılan tez veya kitap üstmetinsellik alanına girmektedir.
5. Yorumsal Üstmetin (fr. *métatextualité*): Kavram, yorum ilişkisine dayanır ve metinötesinin son biçimidir. Üst metin ile ana metin arasında alıntı yapmaksızın kurulan bir bağ vardır ve eleştiri ilişkisi görülmektedir. Örneğin, roman ve özyaşamöyküsel anlatılarda görülmektedir (Aktulum, 2014, s.71).

Genette’in metinlerarası, anametinsellik, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve yorumsal üstmetin tanımlamalarıyla, metinlerarasılık ile göstergelerarasılık yöntemi arasındaki benzerlikler metin düzleminde ortaya konur. Bu tanımlar, yazın alanının dışındaki diğer disiplinlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde de ortak biçimde incelenir.

GÖSTERGELERARASI İLİŞKİLER

“Göstergelerarasılık (fr. *intersémiotique*), Jacopson’un adlandırmasıyla; iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlevini değişik gösterge dizgeleri arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir. Göstergelerarası bir okuma, metnin başka alanlarla ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıktığından okuyucuya geniş alanlarda anlamlandırma alanı tanır. Çağrışım yoluyla metnin içinde gönderge veya alıntılama şeklinde ya da anıştırma yoluyla, montaj, pastiş, kolaj gibi yöntemleri kullanarak hem metnin kozmopolitliğini artırır hem de metni açık bir yapıt haline getirerek “çoksesli” biçime dönüştürür.

Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşir:

1. Sözel bir sanat- sözel olmayan sanatı söze dökerek kendi içine alır.
2. Sözel-olmayan bir sanat açıkça sözel olan bir sanata gönderme yapar”
(Aktulum, 2011,s. 436).

Aktarımın dil vasıtasıyla yapıldığı ve söz alanına ait estetik amaç güden sanatlar, söz alanına ait olmayan diğer sanatlara bilinçli ya da bilinçdışı gönderme yapabilir. Bu şekilde türler arası alıntılarının ortaya çıkması, Kristeva’ya göre “türlerarasılık” olarak adlandırılır. Kubilay Aktulum’a göre ise “göstergelerarasılık” olarak adlandırılan kavram, medyalararasılık olarak da bilinir ve göstergelerin farklı göstergelerle iç içe konumlandırılarak açıklanabildiği bir alandır.

1690 yılında J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme) adlı yapıtında; bilimleri sınıflandırırken mantık olarak adlandırdığı, zihnin etrafta olan şeyleri anlamak ve anladıklarını başkalarına öğretmek amacıyla algıladıklarını, göstergeler öğretisi anlamına gelen “semeiotike” kavramıyla adlandırır. 1764’te J. H. Lambert ise *Neues Organon*’da (Yeni Organon) Locke gibi semeiotike terimini kullanarak göstergeler öğretisini, dilsel göstergelerin dışında, müzik, koreografi, arma, amblem, törenler gibi başka türden göstergeler üzerinde durur (Rifat, 2013,s. 99). Göstergelerin sanatın veya sanatsal olmayan herhangi başka alanların içinde bulunabileceği gibi, bunlarla edebiyata girebileceği de düşünülmektedir.

Roman çözümlemesi yaparken, sözce öznesinin ve sözceleme öznesinin romana yerleştirdiği her alana ait göndergeyi sınıflandırmak gerekir. Yapısalcı- göstergebilimci

bakış açısıyla ele alınan her ufak parçanın sözce olarak adlandırılması; göstergelerarasılık bağlamında göstergelerin de sözceleşmesi sürecini doğurur. Müziğin de bir gösterge olduğunu savunan Günay’a göre “sözceleme kavramı, vericiyi belirttiği kadar alıcıyı da belirtir. Beethoven’ın 9. Senfoni’si bir sözcüdür.” (2013a, s. 293).

Edebiyatın; resim, heykel, müzik, sinema, gastronomi, din, siyaset, tıp, moda gibi diğer alanlarla ilişkisi disiplinlerarası bir çalışmayla tespit edilir. Yazınsal metnin diğer alanlarla iç içe kurgulanması ve bunun göstergelerarasılık yöntemiyle çözümlenmesi üretici süreç içinde kendini gösterir. Edebiyatın iç içe olduğu düşünülen en kapsamlı alan resimdir. Resim- edebiyat ilişkisi, edebiyatın diğer sanatlarla olan ilişkisinden daha kuvvetlidir. Bunda akımların etkisi tartışılmayacak kadar büyüktür. Hümanizm, Klasisizm, Romantizm, Realizm, Natüralizm, Sürrealizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Egzistansiyalizm ve Dadaizm gibi çok az farkla resimde ve edebiyatta aynı olan akımlar; sanata yaklaşımda etkili olmuştur. Bunun yanı sıra fotoğraf sanatı, sinema ve dinlemeye dayalı sanatlardan müzik ile ilgisi de; edebiyatın ilişkili olduğu alanları göstermektedir. Edebi eserden bağımsız olarak bazı disiplinler de kendi aralarında alıntı-gönderge alışverişine girebilmektedir. Resimlerin birbiriyle, bir resmin bir müzik parçasına yaptığı göndermeyle, bir dansın bir müzikle etkileşimi gibi. “Örneğin Tchaikovsky’nin, Shakespeare’in oyunu *Romeo and Juliet*’e dilsel kodlar yükleyerek dansla muzikal haline getirmesi tiyatronun müzikle birleşmesine en iyi örnektir. Balenin de dans ve müzikten oluşması, vücut hareketleriyle ilerlettiği görselliği göstergelerle tamamlamasıdır”³⁰.

Maddi kültür unsurlarından seçilen göndergelerin yanı sıra bir romanda manevi kültür unsurlarından da seçilenler olabilmektedir. Bir kültürü oluşturan bu öğeler dikkate alındığında bir romanda maddi kültüre ait olan resim, heykel, mimari, müzik, moda, sinema alanlarının yanı sıra maddi kültür unsurlarından tıp bilimine ait göndergeler de yer alabilir. Romanda ilaç isimlerinin verilmesi, roman kişilerinin hastalıklarının tespitini kolaylaştıracak ipuçları verecektir. Ayrıca bir kültürün yemekleri de romanda geçen bir diğer önemli veri olarak okuyucunun karşısına çıkar. Böylece yemeklerin ait olduğu kültürlerin kişiler üzerine etkisi kolayca saptanır.

^{30 30} Ayrıntılı bilgi için bkz: Aktulum, 2017,s. 34.

Bu alışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı modernist romanı; Genette'in anlatıbilime yön veren yaklaşımıyla kip, ses, düzen, süre, sıklık başlıkları altında özömlenecek ve Kristeva'nın metinlerarasılık yöntemi yardımıyla metindeki alıntı- gönderge, aşırma örnekleri tespit edilerek, göstergelerarası bir okuma ile Huzur romanının resim- heykel, musiki, sinema, tıp, moda, gastronomi, din ve siyaset ile ilişkileri saptanacaktır.



I.BÖLÜM: ROMANIN KURAMSAL ÇÖZÜMLEMESİ

“Huzuru Nuran’da değil, içimde aramalıyım.

Bu da ancak feragatle olur.”

(Tanpınar,1982: 427).

Cumhuriyet döneminde modern Türk romanın kurucularından olan Ahmet Hamdi Tanpınar “aydın tipini” romanlarında sıkça konu eder. Huzur romanı da aydın tipini, önceleri dar olan bakış açısının giderek genişlediği Mümtaz üzerinden işler. Romanda aydının asıl görevinin aynen uygulama değil, alınan yeniliği uyarlayarak sentez yapma olduğu vurgulanır. Bunu yaparken Klasik Türk musikisindeki makamlar ve bestekârların eserleriyle Batı musikisindekiler ele alınır. Mümtaz, doğuyu batıyla sentezleyen aydın tipi olarak eskiye de yeniye de açıkken, karşıt kahraman olan Suat; eskinin tamamen yıkılmasından yanadır. Öyleki romanda Sosyalist düşüncenin savunucusu konumundaki Suat’ın II. Dünya Savaşı’nın çıkmasını istemesi de tamamen eskinin izlerini silmek ve kendince geçmişin karanlıklarından kurtulmak arzusundan kaynaklanır.

“Mümtaz’ın ruhi ve fiziki yapısında meydana gelen gelişmeler, onun sentez yapma ve bu sentezden yola çıkarak yeni yorumlar ve teklifler getirmesine zemin hazırlamıştır” (Aytaş, 2008,s. 77). Geçmişin kültür mirasına sahip çıkarak, içinde yaşadığı zamanın değerlerini harmanlayarak ileriye gidilebileceğini düşünen Mümtaz gibi, aşık olduğu Nuran da bu düşünce tarzını benimseyerek doğuyla batıyı sentezlemenin öneminin farkındadır. “Öyle görünüyor ki Tanpınar, Huzur tamamlandığında entelektüel çizgisini de değiştirmiştir” (Şahin, 2012,s. 205).

Her biri romanda önemli bir yere sahip olan dört kahramanın isimlerinin verildiği dört bölümden oluşan roman, “huzuru ararken huzursuzlukla karşılaşan Mümtaz”ın göstergebilimsel açıdan incelenecek verilere sahip /huzur/- /huzursuzluk/ eksenindeki dramını anlatır.

I. Bölümde romanın başkişisi Mümtaz; dilsel gösterge olarak -di’li geçmiş zamanla anlatılan çocukluğundan itibaren yaşadıkları ve ruhsal durumunu olumsuz etkileyen /savaş/, /ölüm/ ve /kaçış/ ekseninde anlatılır. Bu bölümler –miş’li geçmiş zamanın

hikâyesiyle “daha o çocukken” (Tanpınar, 1982,s. 25) ifadesinden sonraki on yedi sayfada anlatılır. Çocukluğu işgal altındaki S...’ta (Sinop) geçen ve burada evleri yakılan, babası öldürülen Mümtaz’ın annesiyle beraber sığındıkları A... (Antalya), bu sefer de annesine mezar olur. Annesinin ölümünden sonra karanlık bir yerde yalnız kalmayı isteyen Mümtaz’ın diğer bir dileği de “tıpkı annesinin mezarı gibi güneşin girmedği bir yer” (Tanpınar, 1982,s. 43) bulmaktır.

“İkindiye doğru kalkacak olan vapurla” (Tanpınar, 1982,s. 42) İstanbul’a gelir. İstanbul’a geldiğinde Şehzadebaşı’nda oturan amcaoğlu İhsan sayesinde yetiştirilir. Bu sırada İhsan, Macide ile evlenir. Çocukluğundaki kötü anıları silemeyen Mümtaz’a, İhsan’ın hanımı Macide yardım eder. Anne ve babasının yokluğuyla büyüyen genç Mümtaz, Galatasaray Lisesi’ni bitirdikten sonra Paris’e gider. İstanbul’a döndüğünde ise, Edebiyat Fakültesi’ne asistan olur. Emirgân’da bir ev tutarak İhsan’ların evine ara sıra da gelse, burada bir aile saadeti bulmaktadır. İhsan’ın hastalığı yüzünden de kiracıyla işleri halletme, İhsan’a doktor getirme veya ilaçları alma gibi işleri de Mümtaz yapmaktadır. II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesinden bir önceki günde geçen olaylar, Mümtaz’ın hasta yatağındaki İhsan’a hasta bakıcı bulmak için evden çıkarak Nuran’ın eski kocasına geri döndüğünü ve onunla evleneceğini haber veren arkadaşlarla, İstanbul’daki gezintisi sırasında hatırladığı anılarla, bir yıl önceye döner. I. Bölümün sonunda Nuran’ın eski kocasına geri dönerek, “huzur”u bulmak için çabaladığını fark eden Mümtaz, kendi huzursuzluğunun nasıl oluştuğunu ve huzuru bir daha hiç bulamayacağını düşünerek anılarına döner.

II. Bölüm, -di’li geçmiş zamandan koparak -miş’li geçmiş zamanla anlatılan ikilinin aşkını konu edinir. Eşinden aldatıldığı için ayrılan Nuran, huysuz kızı Fatma’yı bir 5 Mayıs sabahı Ada’daki teyzesine bırakmak için vapura bindiği sırada hayatının ileriki döneminde onun için en önemli kişi olacak olan Mümtaz’la tanışır. Bu tanışma, Mümtaz’ın doktora tezini bitirdiği 4 Mayıs gününden sonraki gün gerçekleştiğinden, Mümtaz için ilkbaharın gelişinin tezini tamamlamasından sonra gelen ikinci önemli müjdecisidir. İlkbaharda tanışan ikilinin duyguları yaz ayında aşka dönüştüğünden, zamanın bireylere olumlu etkisi olduğu söylenir: “Bununla beraber yaz, ömürlerinin cenneti olmakta devam ediyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 211-212).

Analepsis ile geri dönüş şeklinde kendini gösteren anlatı, Mümtaz'ın Şeyh Galip'le ilgili yazdığı doktora tezinin ve onun akademik başarılarının yanı sıra, Nuran'la yolunda giden aşk hayatını da sunmaktadır. Bu bölüm, araya kişilerin analizlerinin girmesiyle I. Bölüme göre daha uzun detaylandırılarak anlatılır.

Mümtaz, Nuran'ın adını daha önce akrabası İclal'den çok duymuş olsa da genç kadınla konuşarak onu tanıması, vapur sohbetini iyice uzatır. Mümtaz'ın arkadaşı Sabih Bey'in karısı Adile Hanım, II. Bölümün engelleyici eyleyeni olarak çöççatanlık göreviyle okuyucuya tanıtılır. Adile Hanım'ın asıl isteği, tıpkı diğer çiftleri kavuşturması gibi Mümtaz'ı Nuran'la kendisinin tanıştırmasıdır. Ancak onlar kendisine ihtiyaç kalmadan tanıştıkları için, Adile Hanım bu durum karşısında görevini yerine getirememiş gibi hissettiğinden içten içe sinirlenir. Bu sinirini, bir davet sırasında Nuran'a sezdirirken eve gelen Nuran'ın tanbur hocası olan babasının eski bir dostu ve Sabih'in o semtte oturan bir arkadaşı, konuyu dağıtır. Nuran'ın kızı Fatma'nın hırçınlığı Adile Hanım'a göre "babasızlıktandır". Bu nedenle Nuran'a kızıyla ilgilenmek yerine Mümtaz'la görüşüğünü düşündüğü için kızarak şunları söyler:

Ya kızının anası ol, yahut, kendine güzel bir istikbal yap, bu aptalla beyhude yere vakit geçiriyorsun (Tanpınar, 1982,s. 178).

Evlenme hazırlıkları yapan Mümtaz ve Nuran arasındaki tek engel, ailelerin birbirleriyle tanışmamasıdır. Önce Mümtaz, Nuran'ı amcaoğlu İhsan ve eşi Macide'yle tanıştırır. Macide Nuran'ı ilk gördüğünde onunla ilgili bir fikir edinmek için hareketlerini iyice değerlendirir. Bu tanışmadan biraz sonra da Nuran, Mümtaz'ı evlerine davet ederek annesi ve dayısı Tevfik Bey ile tanıştırır. Bu sohbet esnasında Nuran'ın babası, dedesi ve dedesinin büyükannesine yazdığı Mahur Beste adlı besteden söz açılır. Okuyucu bu konularla ilgili hazırbulunuşluğunu tamamlamış olur. Mümtaz ve Nuran, evlenmeden birliktelik yaşamalarıyla da dönemin yaşantısının dışında bir ilişki profili çizerler: "O gün Mümtaz için hiç tanımadığı lezzetlerin günü oldu" (Tanpınar, 1982,s. 169).

Mümtaz'ın Nuran'la olan ilişkisinin ikinci engelleyici eyleyeni olarak görülen yedi yaşlarındaki küçük kız Fatma, aynı zamanda II. Bölümde Mümtaz ve Nuran'ın dayısının oğlu Yaşar arasındaki gerilimi artıran bir öğedir. Yaşar kırklı yaşlarda hastalıklı bir adam olarak, gizliden gizliye kuzeni Nuran'a ilgi duyduğundan,

kendilerinden daha genç olan Mümtaz'ı kıskanmaktadır. Bu kıskançlığı çoğu zaman, Mümtaz'dan hoşlanmayan Fatma'yı öne sürerek belli eder. Fatma, ikilinin arasında engel teşkil etmesi ve yeni bir mızıkçılık çıkarmak için bebeklerinden sıkıldığını ve artık arkadaşlık kurmak için eve kedi köpek gibi bir hayvan almalarını söyler. Mümtaz, isterse bir köpek yavrusu alacağını söyleyince düşmandan hediye kabul etmek isteyemeyen küçük kız, teklifi inatla reddeder. Bu sırada Emma, Fahir'den ayrılıp İsveçli bir zenginle Paris'e gidince; Fahir Nuran'a geri dönmek ister. Adile Hanım'ın Mümtaz ve Nuran'ın çok mutlu olduklarını ancak Fatma'nın arada kaldığını söyleyerek Fahir'i kışkırtması üzerine, genç adam Nuran'a kısa bir mektup yazmaya karar verir:

Sensiz yaşamak çok güç... İster misin her şeyin üstünden geçelim. Kendimize yeni bir hayat yapalım, çocuğumuzun etrafında! (Tanpınar, 1982,s. 263).

Aslında Fahir'in Nuran'a yeniden ilgi duymasını sağlayan şey, Adile Hanım'ın nispet içeren sözlerinden başkası değildir. Ayrıca, Nuran'ı üniversite yıllarından beri sevmekte olan bir başkası daha vardır. Nuran kendisiyle evlenmeyip Fahir'i tercih edince, Konya'ya yerleşerek evlenen ve on yıldır Nuran'a olan aşkını içinde tutan Suat da bir mektup yazar:

Eski üniversite arkadaşı Suat da Nuran'a bir mektup yazmıştı. 'Konya'dan hasta ve harap geldiğini, sanatoryomda yattığını' söylüyor, eski dostluklarını hatırlatıyor, 'Yalnız sen beni iyi edebilirsin!' diyordu (Tanpınar, 1982,s. 264-265).

Mümtaz, Fahir ve Suat'ın mektuplarını okur. Fahir'inki bir sürü şikâyet ve af dilemeyle doluyken Suat'ın evli olmasına rağmen Konya'daki çocuklarını ve karısını hiç sayarak Nuran'ın Mümtaz'la beraber olduğunu bilerek genç kadına "Gel." dediği için Mümtaz'ı korkutur.

Yaşar'ın Fatma'yla bir olmasını, Fahir'in ve Suat'ın yazdığı aşk mektuplarını düşüerek rakipleri tarafından mağlup duruma düşürüldüğünü hisseden Mümtaz buhran geçirerek taksiye biner. Bindiği taksi onu İstanbul'un Beyoğlu, Sultanselim, Galatasaray muhitlerinden geçirerek, bir süre sonra Tepebaşı'na bırakır. Yağmurlu bir günde Tepebaşı'nda nereye gireceğini şaşırان genç adam, kendini bir bistroda bulur. Etrafına bakındığında kendinden başkasını görmediğinden memnun olduğu bir sırada sevmediği

akrabası Suat'ın sesine benzettiği bir adamla bir kadının yasak aşklarından doğacak olan çocukları hakkında konuştuklarını işitir. Adam, kadına çocuğu aldırması hakkında baskı yapmaktadır. Onun Suat olduğunu görünce, aklına yeniden Nuran'a yazdığı o mektup gelir ve Suat'tan yeniden öğrenir:

Suat'ın sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru haline geliyor ve bu hamur yol boyunca göze çarpan her şeyi içine alıyor, cıvık yığnında döne döne beraberce sığır götürüyordu (Tanpınar, 1982,s. 274).

III. bölüm, Tevfik Bey'in evindeki İhsan'ın, Macide'nin, Nuran'ın, Mümtaz'ın Emin Beyin ve ressam Cemil'in bulunduğu toplantıyı anlatır. Tarihi şahsiyetler üzerinden tarih konulu konuşmalar yapılır, musiki meşkleri yapılır. Mümtaz'ın arkadaşları Orhan, Selim, Nuri ve Fahri bu bölümde okuyucuyla buluşur. Buradan erken ayrılan Suat, Nuran'ın ileride Mümtaz'la beraber yaşayacakları evine gidip bir mektup bırakarak kendini asacaktır.

IV. Bölümde; ilk bölümdeki akşam saatlerine geri dönülerek, saat beşi yirmi geçe Mümtaz'ın İclal ve Muazzez'in yanından ayrılıp Eminönü'ne gelmesi ve arkadaşlarıyla buluşması anlatılır. Arkadaşları Nuri, Selim, Fahri ve Orhan'la siyasete ve gündeme dair konuşmalarından sonra eve dönen Mümtaz, Macide'nin doktor çağırmasını söylemesi üzerine yeniden evden çıkar. Doktorun evine gider ancak doktoru bulamaz. Böylece ona tarif edilen Soğanağa'nın ilerisindeki askeri doktorun evine gider. Orada viyolonsel konçertosu dinler. Suat'ın kendini asmasıyla hafızalara kazınan intiharı, Mümtaz'ın ruhsal durumunu alt üst ettiğinden beri kötü rüyalar görmesine neden olur. Rüyasında kendini bir sahilde gören Mümtaz, karşısında bir tiyatro dekoru gibi akşam vaktinin birileri tarafından hazırlandığını; önce mor, kırmızı, lacivert, pembe, yeşil renkte çok büyük kalasların getirildiğini, daha sonra onları birbirine çakan insanları görür. “Güneşi asacağız buraya” diyen insanlara , “Rüyada güneş görünmez” (Tanpınar, 1982,s. 441) dediğini hatırlar. Ne güneş, ne de ay... Uyku ölümün kardeşidir Mümtaz'a göre. Bu yüzden güneşi görmeye heveslenen insanları durduramaz ve nihayet güneşi yaratmaya çalıştıkları akşam manzarasına çekerler. Oysa rüyada gördüğü şey, güneş değil; vücuduna geçen iplerle yukarı çekilmeye çalışılan Suat'tan başkası değildir. İpler vücuduna geçtikçe yüzündeki tebessümü artan Suat, adeta kendini astığını gördükleri

andaki gibidir. Sürekli anlamı bilinmeyen bir biçimde gülmektedir. Mümtaz, Suat'ın üzerindeki renklere ve çok parlak-güzel görünmesinin neden olduğunu sorgular.

Uyandığında kendini doktorun yanında bulur. Doktorla savaş hakkında uzun uzun konuşarak İhsan'ın evine doğru yürürler. Bu sırada karşısına ihtiyar bir Bektaşî çıkar. Şeyh Galip'ten bir beyit okuyarak onları selamlar. Söylediği beyit üzerine onun Mevlevî olduğunu sandığını belirten doktora karşı Mümtaz, dedeyle çok sohbet ettiklerini, hatta İhsan'la beraber onunla rakı bile içtiklerini anlatırken o sırada ihtiyarın güzel nefesler söylediğini hatırladığını anlatır. İhtiyarın ona “insana hürmet etmek gerek” dediğini ve tek gerçeğin bu olduğunu söylediğini aktaran Mümtaz, doktorun tüm bunları “şark bakış açısı” olarak nitelendirmesine şaşırır. Bu şekilde eve varırlar.

Doktor İhsan'la ilgilendikten sonra sadece tıp konusunda bilgisi olanların anlayacağı birkaç söz söyleyerek, kalp için bir şurup ve bir ilacın daha alınması gerektiğini belirtir. Böylece yeni verilen ilaçları almak üzere sokağa çıkan Mümtaz, kendisini eskisinden daha hafiflemiş hissettiğini farkederek. Dalgın dalgın yürüdüğü sırada yanındaki adamla konuşmaya başlayan ve sayıklayan Mümtaz, aniden onun parlaklık ve güzellikle kendisine bakan Suat olduğunu farkederek irkilir. Tıpkı rüyada gördüğü gibi güzeldir, bu güzelliğin sebebini sorar ama yanıt alamaz. Mümtaz hayalle gerçeği ayırt edemez durumda Suat'la dakikalarca konuşur. Suat'ın onu da yanında götürmek istemesine direnerek, gördüğü rüyada güneş yerine Suat'ın asıldığını da hatırlayıp ona “sen artık güneşin malı değilsin” diye bağırır. “Güneşin malı olmama” ifadesinin, /huzursuzluk/ izleği çerçevesinde Mümtaz'ın itildiği aklının karanlıklarıyla çatışan bir unsur olarak romana yerleştirildiği düşünülmektedir.

Suat'ın onu yere itmesiyle devrilir ve ilaç şişeleri elinde kırılır. Kırıkların battığı kanlı elleriyle zorla anahtarı bulup kapıyı açan Mümtaz, savaşın başladığını erken anlatımla haber alır. İhsan hala hasta ve yorgun şekilde yatmaktadır; ancak bu sefer kendinin hasta olduğuna inanan biri daha vardır. O da sürekli Suat'ın hayallerinden bir türlü yakasını kurtaramayan ve akli dengesini kaybeden Mümtaz'dan başkası değildir.

Romanın yatay ve dikey okumaları sonucunda olayların hangi sırayla gerçekleştiği ortaya çıkar. Romanda olayların öncelik sonralık ilişkisine göre dizilmesi ve zaman ulamındaki anakronik yapısı incelendiğinde, ilk olarak Mümtaz'ın Sinop ve Antalya'da

geçirdiği hüznü çocukluk yıllarının anlatıldığı görülür. İkinci olarak İstanbul'da amcaoğlu İhsan'ın hastalığı hakkında konuşmasıyla olayların farklı bir zamana atladığı fark edilir. Üçüncü önemli nokta, doktora tezini bitirdikten sonra bir Mayıs sabahı ada vapurunda Nuran'la tanışmasıdır. Son olarak ise evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada Suat'ın intiharıyla aşıkların ayrılması, romanın /huzur/-/huzursuzluk/ ekseninin belirleyicisidir.

2.Tablo: OlaylarınGerçekleşme Sırası

1	2	3	4
Mümtaz'ın Sinop ve Antalya'da geçirdiği hüznü çocukluk yılları	Mümtaz'ın İstanbul'da yaşayan amcaoğlu İhsan'ın yanına taşınmasıyla Mümtaz'ın İhsan ve Macide ile İhsan'ın hastalığı hakkında konuşması	Mümtaz'ın ada vapurunda Nuran'la tanışması	Evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada Mümtaz'la Nuran'ın ayrılması

Olayların romanda yer alma sırası ise, soldan sağa yapılan yatay okuma sayesinde ortaya çıkar. İnceleme, tablolaştırıldığında Mümtaz'ın İhsan ve Macide ile İhsan'ın hastalığı hakkında konuşmasıyla başlar. Olayların gerçekleşme sırasında ise bu konuşma, ikinci planda kalmaktadır. Romanda yer alma sırasında ikinci sırada Mümtaz'ın Sinop ve Antalya'da geçirdiği hüznü çocukluğu bulunur. Üçüncü olarak Mümtaz'ın ada vapurunda Nuran'la tanışması, olayların gerçekleşme sırasıyla aynı sıradadır. Son olarak evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada Nuran'la ayrılmaları da olayların romanda yer alma sırasıyla, gerçekleşme sırasında aynı noktada bulunur.

3.Tablo: Olayların Romanda Yer Alma Sırası

4	1	3	4
Mümtaz'ın İhsan ve Macide ile İhsan'ın hastalığı hakkında konuşması	Mümtaz'ın Sinop ve Antalya'da geçirdiği hüznü çocukluk yılları	Mümtaz'ın ada Nuran'la vapurunda tanışması	Evlilik hazırlıkları yaptıkları sırada Mümtaz'la Nuran'ın ayrılması

Başlangıç durumunda aralarındaki yaş farkına aldırmaksızın birbirini seven iki kişi olan Mümtaz ve Nuran, Suat'ın engellemelerine en sonunda karşı gelemezler. Kendisinden genç olduğundan dolayı yakınan Nuran, insanların onları yan yana gördüklerinde neler düşünebileceklerini tahmin ederek kendini mutsuz eder.

Yaş farkına ve Suat'ın engellemelerine rağmen mutlulukla alınan bir evlilik kararının, yaratılan huzursuzluk ortamıyla nasıl iptal edildiği ve olayların tam tersine döndüğü gözler önüne serilir. Başlangıç durumunda özne konumundaki Mümtaz (Ö), nesnesi olan Nuran'a (N) tutkuyla bağlı olduğu için ona /sen/ adıyla seslenerek onu özneleştirir (Ö2).Nesneden özneye olan geçiş, Mümtaz'ın bakış açısıyla alakalıdır.

Sevgilisine kavuşmasının önündeki tek engelin, evli olmamaları olduğunu sanır. Ancak Nuran'ın Mümtaz'ı istemeyen kızı Fatma ve Nuran'ın aşığı Suat, bu ilişkinin engelleyici eyleyenleridir. Bu nedenle, özne ve nesne arasında kavuşma var gibi gözüke de, romandaki dönüm noktası olan Suat'ın intiharı sonuçta özne ve nesnenin ayrılmasına neden olur.

1.1. KİP

1.1.1.Mesafe (Distance)

Anlatıcı ve öykü arasındaki mesafe (fr. *distance*), anlatının mimetik olup olmamasının belirlenmesindeki ana etkidir. Mesafenin ve indirgemenin (fr. *réduction*) en fazla olduğu anlatı olarak anlatılan konuşma (ing. *narrated speech*) yöntemi Huzur'da kullanılır. Böylece kahramanların eylemleri ve söyledikleri sözler bir olaymış gibi anlatılarak aktarılır. Kahramanların sesleri az duyulur. Anlatılan konuşma yoluyla kişilerin yaptıkları ve düşüncelerinin tıpkı bir olay gibi anlatılmasının yanı sıra romanda kullanılan bir diğer yöntem ise, serbest dolaylı söylem (ing. *free indirect style*)dir. Romanda örneklerine rastlanan bu yöntemde, anlatıcının varlığı diğerine göre daha fazla hissedilir. Anlatıcı fikirleriyle olaylara yön verir ve bazı durumlarda araya girerek müdahalede bulunur. Bunun yanı sıra, dolaylı söylem (ing. *indirect style*)in izlerini görmek de mümkündür.

Tek bir anlatıcı tarafından oluşturulan romanda, mesafe değişmemektedir. Böylece mesafenin en fazla olduğu anlatı tipiyle kurulan roman, Mümtaz'ın ilişkisinin derinliğine göre diğer kahramanları ele alır. En derin ilişki kurduğu kişi gibi görülen Nuran ve İhsan, en uzak olduğu kişi olarak ise Suat belirlendiğinde; anlatıcı her kahramana Mümtaz'ın bakış açısı kadar yakındır. Başkışiler, ikinci dereceden kişiler ve romanda sadece adı geçen kişilerin yaptıkları her harekette ne hissettiklerini ve neyi amaçladıklarını bilen anlatıcı, olayların hepsine hakim olması yönüyle romanda ön plana çıkar.

Romanın geneline bakıldığında ise, gözlemci konumunda bir anlatıcının varlığı söz konusudur. Anlatıcı, Mümtaz'ı kendisinin kişiler hakkında bildikleri kadarıyla bilgilendirir. Mümtaz'ı ilk bölümde ilaç almak içinde evden dışarı çıkaran anlatıcı, dördüncü bölümün sonunda Mümtaz'ı eve geri döndürür. O sırada Mümtaz'ı İstanbul'un sokaklarında gezdiren anlatıcı, anlatılan konuşma yöntemi sayesinde başkışiyle hastabakıcı, Behçet Bey, ihtiyar adam, ihtiyar Bektaş vb. gibi kişileri tanıştırır.

1.1.2. Anlatıcının İşlevleri

Huzur, Tanpınar'ın bireysel ideolojik görüşlerini yansıtmak için kaleme aldığı bir roman değildir. Arka planda ülkenin savaşa girmesi ve savaşa girmenin halk üzerindeki psikolojik etkilerini konu edinse dahi, aşk ekseninde çizilmiş bir kurgu üzerinden ilerlemektedir. I. Dünya Savaşı'nın başlamasından bir önceki günde geçen roman, kahramanın hisleriyle aniden bir yıl önceki anılara döner. Böylece uzun bir zaman dilimini işler. Romanda anlatıcının anlatma işlevi (ing. narrative function) üzerinde durularak, bütün olaylar aynı anlatıcının aktardığı şekilde gösterilir.

Dört bölüm boyuncabir anlatıcı etrafında aktarılan roman, anlatıcının fikirlerinden etkilenmez. Anlatıcı, kişiler hakkında bilgiler vermenin dışında akışı bozarak araya girmez. Siyasi fikirlerine de yer verilen anlatıcının işlevi, bu noktada Siyasi İşlev örneği sayılmaz; çünkü anlatıcının amacı siyasi fikirlerini sunmak değil; Mümtaz ve Nuran'ın aşkının arka planında II. Dünya Savaşı'na hazırlanan dünyayı ele almaktır.

1.1.3. Anlatı Perspektifi

Huzur'da anlatı perspektifi; Genette'in Stanzel'in 1955 yılında yaptığı “anlatım konumları” tasnifine göre, “her şeyi bilen anlatıcı konumu”ndadır. Anlatıcı, kahramanların hareketlerini ve niyetlerini önceden bilen, akıllarından geçirdiklerini tahmin edebilen, içlerinden konuştuklarını duyabilen ve eylemlerinin sebeplerini anlayabilen bir konumdur. Okuyucuya her şeyi bilen anlatıcının hâkimiyeti altında iletilen olaylar, aslında onun okuyucuya gönderdiği iletilerden ibarettir.

Roman, asıl anlatı olan Mümtaz- Nuran aşkına gelene kadar Mümtaz'ın ailesi, nereden gelip nereye göçtükleri, hangi şehirlerde kaldıkları ve daha küçük bir çocukken tanık olduğu savaşın üzerinde bıraktığı izleri anlatarak okuyucuyu başkişi hakkında bilgilendirir. Sözce öznesi olan anlatıcı, Mümtaz'a kendisinden bile daha yakın olarak onun yaşadıklarına tanıklık eder. Sözce içinde süredizimsel zamana uymayan sözce öznesi, anlatının akışını istediği şekilde yönlendirir. Okuyucunun zihnine fırlattığı oklarla sondan başlayarak başa doğru gider ve sonunda yeniden sona döner. Sondan başa yapılan dönüşlerde kullanılan şimdiki zamanın hikâyesi, analepsisleri içeren II. ve III. bölümlerde yerini –miş’li geçmiş zamanın hikâyesine bırakır.

4.Tablo: Romandaki Bölümlerde Geçen Fiil Zamanları

Bölümler	I	II	III	IV
Örnekler	Şimdiki zamanın hikâyesi	-miş'li geçmiş zamanın hikâyesi	-miş'li geçmiş zamanın hikâyesi	Şimdiki zamanın hikâyesi

Mümtaz'ın Nuran'la doktora tezini bitirdiği bir Mayıs günü tanışması, o gün oraya Nuran'ın kızı Fatma'yı adada kime götürmek için evden çıktığı gibi pek çok konu anlatıcı tarafından bilinenler arasındadır.

Muazzez'in Mümtaz'a olan beğenisinden kaynaklanan ilgisi, Yaşar'ın Nuran'ı sevmesi, Suat'ın Nuran'a olan aşkı ve aşkının karşılıksız kalması onu yavaş yavaş öldürmesi, herkesten önce sözcenin oluşturulma işleminikurgusal sözceleme öznesinin bildiği bir durumdur.

Suat'ın Mümtaz ve Nuran'ın evinin anahtarını nasıl ele geçirdiği konusu anlatıcının bilgisinin sonsuzluğuyla, Suat'ın yeteneğinin birleşiminden doğar. Ayrıca vicdanlı birer insan olan Mümtaz ve Nuran'ı en çok üzecek şeyin kendileri yüzünden birinin ölmesi olduğunu da bilen anlatıcı, kurguyu /ölüm/- /yaşam/ diyalektiğiyle temellendirir.

1.1.4. Odaklanma

Yazar, içinde bulunulan dünyaya ait olduğundan anlatının metin-dışı gerçek kişisidir. Anlatıcı ise bir anlatının kesitini yansıtan bir parçasıdır. Bu durumda anlatıcı, yazarın sözcelerinde görevlendirdiği kişi olduğu için sözce öznesi adını alır. Yazar kadın, anlatıcı ise erkek olabilir. Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanındaki başkahraman Mümtaz, yazarın fikirlerini yansıtarak kendisiymişçesine oluşturduğu bir kişi gibi olsa da, biçimsel açıdan incelendiğinde dışarıdan bir gözlemin varlığı dikkati çeker. Mümtaz, Tanpınar'ın kendisine benzeterek oluşturduğu bir aydın tipi gibi görünmektedir. Şiirinin temelini oluşturan ve ona esin kaynağı olan hocası Yahya Kemal ise, romanda

Mümtaz'ın ona pek çok şeyi öğreten ağabeyi akademisyen aydın tipine uygun düşen İhsan'da vücut bulmuş gibidir.

Romanda anlatıcı kendisinden “ben” diye söz etmek yerine “o” zamirini kullanır. Üçüncü tekil anlatımı tercih eder. Kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir. Sıfır odaklayım bakış açısı, anlatıcıya ışık tutarak olayların iç ve dış yapısını ona gösterir.

Huzur'da da bildikleri ve gördükleri “her şey”, yaptıkları “hiçbir şey” olan bir anlatıcı vardır. Olaya müdahale ettiği fazla görülme bile insiyatif onun elindedir. Kayıtsız kalamadığı durumlarda, devreye girdiği de görülebilir.

Romanın arka planı değerlendirildiğinde ise, açıkça tavrını belirtmeyen anlatıcının hangi kahramanın karşısında yer aldığı ya da yanında durduğu sezilebilir. Bu da anlatıcının hangi kahramana yakınlık duyduğunu, pek de nesnel olmadığını gösterir. *Huzur*'da anlatıcı, sıfır odaklayım ile kahramanlara, Mümtaz'la alakalarının derinliği kadar yaklaşır ve onlara birer kişilik verir. Nuran'ı Mümtaz'dan dolayı seven ve onu idealleştirilmiş bir kadın olarak betimleyen anlatıcının tavrı, Suat'ı anlatırken karamsar ve tehlike habercisi konumundadır. Suat'ın Konya'da bir karısı ve iki çocuğu varken, sanatoryuma yatmak üzere geldiği İstanbul'da da hizmetçi görünümlü bir kadın olan Hacer'le birlikte olması ve bu birlikteliğin sonucunda dünyaya gelecek çocuğu aldırmasını istemesine sözce öznesi Mümtaz'ı kulak misafiri yaparak fikirlerini onun üzerinden aktarır: “Mümtaz, burnunda en âdi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu, olduğu yerden onlara baktı” (Tanpınar, 1982,s. 277).

Sıfır odaklayım ile kurulan anlatılarda zaman ve uzam açısından pek çok tereddüte rastlanır. Roman, şimdiki zamandan anıları hatırlama yoluyla geçmişe dönmektedir. Mümtaz'ın Sinop'ta başlayan geçmişinden, İstanbul'a nasıl geldiğini, hangi şartlar içinde Fransa'ya gidip döndüğünü ve hayatının aşkıyla tanışmasını, düğün hazırlıkları yaparken kimin yüzünden ve nasıl ayrıldıklarını bilerek okuyucuya aktaran kişi, dış öyküsel yazar-anlatıcının ta kendisidir. Sıfır odaklanma ile anlatıcı karakterlerden daha çok şey bilerek romana yön vermektedir.

1.2. SES

Genette, ses başlığı altında “kişi ve anlatıcı ilişkisi”ne değindiği kadar, olayla doğrudan ilgisi olmadığı halde okuyucunun dikkatini farklı anlatılara da çekmek için romana yerleştirilen ve okuyucu zihnini meşgul ederek asıl olayla ilgisini sorgulamasını hedefleyen “iliştirilmiş anlatılar”a da yer verir.

Anlatıcı olarak kişilerden birinin romanda yer almaması, dışöyküsel- elöyküsel (fr. *extradiégétique- heterodiégétique*) bir yapının varlığına işaret eder. Olayların Mümtaz başkişisi üzerinden ele alınması Suat ile Yaşar’a olan kını, Nuran’a olan aşkı, Tevfik Bey’e olan saygısı vb. gibi hisleriyle; niyetleri, amaçları ve yapmayı planladıkları vasıtasıyla okuyucu tarafından tanınmasına olanak sağlamaktadır.

Kişilerin yanı sıra, romanla doğrudan ilgisi ve alakası olmayan anlatıların romana iliştirilmesi sadece adı geçenler üzerinden örneklenir. İliştirilmiş anlatıların Genette açısından önemi, romanın göstergesel anlamlarını tamamlayıcı öğeler olmalarıdır.

1.2.1. KİŞİ

/Huzur/- /huzursuzluk/ ekseninde değerlendirildiğinde romanda hâkim olan ana izleğin huzur arayışı olduğu saptanır. Anlatıcının anlatıya heyecan kattığı nokta Suat’ın ölümüdür. Böylece dönüm noktası olan ölüm, huzura giden bir evliliğin nasıl huzursuzluğa dönüştüğünün en iyi göstergesidir. B. Moran’a göre “huzursuzluğun romanıdır huzur” (1999, s. 203). Roman kişileri huzurlu veya huzursuz olmalarına göre gruplanmaktadır. S. Somuncu’ya göre “romanda huzuru inşa etmek için uğraşan yardımcı özneler İhsan, Tevfik, Emin Dede ve İclal; huzursuzluğu temsil eden karşı özneler ise Suat, Yaşar, Adile ve Muazzez’dir” (2011, s. 172).

Her şeyi bilen yazar anlatıcı konumundaki, dış öyküsel anlatı düzeyinde yer alan anlatıcının sıfır odaklayım bakış açısıyla kurguladığı *Huzur*, anlatıcının anlatı içinde bir kahraman olarak yer almadığı, elöyküsel (fr. *hétérodiégétique*) anlatıdır. Göstergesel kişiler olarak değerlendirildiğinde ise başkahraman Mümtaz’ın romanın yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar, amcaoğlu olan İhsan’ın ise Tanpınar’ın hocası Yahya Kemal olduğu düşünülebilir. Mümtaz da tıpkı Tanpınar’ın hocasından etkilendiği gibi, amcaoğlu ve ağabeyi sayılan İhsan’dan etkilenmektedir. Yine de burada Tanpınar’ın anlatıcı olarak

kahraman kılığına girdiği söylenemez. Olaylar, Mümtaz'ın ağzından değil, Mümtaz'ı da en az kendisi gibi iyi bilen bir başka anlatıcı tarafından anlatılmaktadır.

Her bir bölümü; romandaki önemiyle öne çıkan dört kahramanın isimlerinden oluşan (İhsan, Nuran, Suat, Mümtaz) *Huzur* adlı roman, kişi kadrosu bakımından kalabalık olarak nitelendirilir. Yaptıkları iyilikler ve kötülüklerle öne çıkarak romanda çatışmayı yaratan kahramanların asıl bunalımı huzuru arayışlarından kaynaklanır. Roman, Mümtaz adlı bir gencin hem duygusal hem savaşa girmekte olan ülkesiyle alakalı siyasi düşüncelerinin karmaşasını konu edindiği için; diğer kahramanlar, Mümtaz'la olan alakaları itibarıyla romanda yer kaplar. Merkezi Mümtaz kişisi olan bir roman olarak *Huzur*'da Tanpınar; Mümtaz'la ilişkisi bakımından Nuran, Suad ve İhsan adlı kişileri ön plana çıkararak onların dünyasında Mümtaz'ın yeri ve Mümtaz'ın yaşamında onların yönlendirmesi hakkında bilgi verir.

Kişi kadrosu bakımından kalabalık olan *Huzur*'da merkezde yer alan tek isim Mümtaz'dır. Diğer kahramanlar Mümtaz'la iletişimi kadarıyla ele alınır. I. Bölümde Mümtaz'ın dolaştığı İstanbul'un semtlerinde karşılaştığı insanlar kimi zaman sadece adı geçen kişiler olarak karşımıza çıkarken, kimi zaman da ikinci dereceden kahramanlardır.

1.2.1.1. Başkişiler

II. Dünya Savaşı'nın başlamasından bir gün önce yaşananları anlatan romanda, “aydın tipi” olarak özne konumundaki başkişi **Mümtaz** ön plana çıkar. Çocukluğu işgal altındaki kötü şartlarda geçen, bulunduğu ilden İstanbul'a gelerek ailesi öldüğü için aralarında yirmi üç yaş fark olan amcasının oğlu İhsan tarafından büyütülen yirmi yedi yaşında bir gençtir. O yaşına kadar sefalet ve oradan oraya kaçmayla geçirilen ömründe, aklına gelen kötü anılar daima çocukluğunda babasını kaybedişiyle ilgilidir:

“Mümtaz'ın babası, S...nin işgali gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürülmüştü. [...] Adamcağız da o gece karisiyle çocuğunu götürmek için vasıta bulmuştu. Denkler, her şey hazırlanmıştı. [...] Akşamdan biraz sonra eve gelmişti, “haydi!” demişti; “biraz bir şey yiyelim, bir saate kadar yola çıkacağız. Yollar henüz açık.” Sonra yere serilen bir örtü üzerinde yemeğe oturmuşlardı. Tam o esnada kapı çalınmıştı. Hizmetçi, birisinin kapıda beyi beklediğini haber vermişti. Babası, bütün gün akşama kadar peşinden koştuğu yük arabasına dair bir haber geldiği zannı ile koşmuştu. Sonra bir silah sesi tek,

kuru, hatta akissiz bir ses. Ve koskoca adam bir eli karnının üstünde, adeta sürünerek, yukarıya kadar çıkmış ve orada sofada yere yıkılmıştı. Bunların hepsi beş dakika bile sürmemişti” (Tanpınar, 1982,s. 25-26).

Mümtaz; etrafında beğenilen ve ilgi gören fiziksel özelliklere sahip, iyi ahlaklı bir gençtir. Kendisini büyüten, Galatasaray Lisesi’nde Tarih öğretmeni olan amcaoğlu İhsan’ın izinden giderek; Galatasaray Lisesi’nde okumaya başlar. Burada amcaoğlu İhsan’ın öğrencisi olur. Sonra Avrupa’da eğitim görmeye gider ve İstanbul’a döndüğünde Edebiyat Fakültesi’ne asistan olur. Çalışma azmi, olaylara farklı perspektiklerden bakabilme yeteneğiyle, kültürlü yapısı onu iyi bir entelektüel düzeye eriştirir. Tıpkı İhsan gibi Mümtaz da tarihten, musikiden ve edebiyattan anlayan birisidir. Ada vapurunda seyahat ettiği sırada İclal ve Muazzez’in uzun zamandır dillerinden düşürmedikleri, kendisinden yaşça büyük olan Nuran ile karşılaşmış ve ondan çok hoşlanmıştı. Akrabalık ilişkilerine dayanan romanda neredeyse her kadının ilgi duyduğu Mümtaz özne konumunda (Ö), erkeklerin ise kıskandığı bir tiptir.

Mümtaz’ın aklı, kendinden yaşça büyük olmasına rağmen Nuran’dadır. Nuran onun için; ağabeyi İhsan’ın karısı Macide’nin arkadaşlığı, büyük yengenin iyimserliği, annesinin öldükten sonra eksik kalan sevgisi ve İhsan’ın yanındaki hayatına alışana kadar geçirdiği zorlu günlerin mükâfatıdır. Küçük yaşta kaybettiği annesinin yerine, ablası gibi gördüğü Macide geçmiştir. İlerleyen zamanlarda Macide’nin hastalığıyla ortaya çıkan sorunlardan sonra Mümtaz, Nuran’la tanışır. Böylece Nuran’ı hayatındaki bütün kadınların yerine koymuş olur. Nuran, ondan yaşça büyük olması itibarıyla gizli bir “anne” figürüdür.

Arkadaşı Adile Hanım’ın kayın validesi Sabriye Hanım tarafından çok sevilmesinin sebebi, “Sicilli Osmanî’de dedesinin adını ve tercüme-i halini bulması”dır (Tanpınar, 1982,,s. 125).

Romanda Mümtaz’ın nesnesi konumunda (N), kavuşmak istediği bir hayal olarak Mümtaz’ın odağında bulunan kişi **Nuran**’dır.Tanpınar’ın romanındaki kişilerle yakınlığı olduğu iddia edildiğinden Nuran’ın Tanpınar’ın hayatına giren kadınlardan biri olduğu düşünülebilir. Nuran’la sevdiği kadını romanına taşıyarak onu platonik aşkının simgesi olarak idealize etmiştir. Böylece nesne konumundaki Nuran, göstergesel

bir kişilik özelliği bulundurur.³¹Hattat bir Mevlevi babayla, Bektaşî bir annenin çocuğu olarak; Boğaziçi'ne mensup kültürlü bir ailede dünyaya gelir. Nuran'ın Boğaziçili olması, halk kültürünün etkisinde kalan zevkleriyle çatışır. “Mesela Nuran, <<o anda>> kelimesini o <<ânde>> diye söyler, böylece Türkçe için çok uzun bir çekişten sonra en hafif üstünü getirebilir” (Tanpınar, 1982,s. 184). Sözce öznesi, Nuran'ı tanıtırken araya girerken tam da bu noktada Nuran'ın dil ve üslubuna dair bir açıklama yapmak ister gibi görünür: “Bu İstanbul şivesi dediğimiz, Nedim'in ve Nabi'nin hayran oldukları terbiye ve zevkin içinde yetişme idi” (Tanpınar, 1982,s. 184).

Annesinin dedesini, II. Mahmut Manastır'a sürmüştür. Mütareke yıllarında Müsafaai Hukuk'ta çalışmış olan dayısı Tefvîk Bey'in musikiyle alakası; annesinin büyükbabası Talat Bey'in Mahur Beste'nin bestekârı olmasından kaynaklanır. Altmış senenin ardından ilk boşanma olayı Talat Bey'in başından geçmiş olsa da kendinden öncekilerde de bu durum “Behçet Bey, Atiye Hanım, Doktor Refik, Medine'de ölen Salahaddin Reşit Bey” (Tanpınar, 1982,s. 168) gibi çok canlar yakmıştır:

Talat Bey'in macerasından sonra bütün ailede garip bir boşanma taassubu başlamıştı. Hiçbir şey boşanmak kadar ayıp görülmedi. Hatta bu yüzden aileye giren damatların çoğu bütün kabahatların affedileceğini evvelden bildikleri için şırmamıştılar. Bazıları karılarını bir kuru ekmeğe muhtaç etmişlerdi (Tanpınar, 1982: 168).

Hisleriyle hareket ederek ciddi bir aşk macerası yaşayan büyük annesi Nurhayat Hanım'a benzetilen Nuran, onun aksine akıyla hareket eden bir genç kızdır (Doğan, 2018,s. 201). Akı ve azmi sayesinde girdiği Edebiyat Fakültesi, onun Fahir'le tanışmasına mekân olan yerdir. Kendisine âşık bir diğer kişiyi, Suat'ı, reddedip Fahir'le evlenen güzeller güzeli Nuran; bir süre sonra ahlaksız bir kadın olan Emma ile aldatılır. Tanpınar'ın Fahir'i baştan çıkarmak için görevlendirdiği roman kişinin adını Emma olarak belirlemesinin tesadüf olduğu düşünülmez. *Huzur*'daki Emma'nın, *Madamme Bovary*'nin başkışisi olan ahlaksız kadın Emma ile paralelliği dikkati çekmektedir. Öyle

³¹Tanpınar 'ın Nuran'la olan ilişkisi, Andre Gide(1869-1951) ile dilimize 1931 yılında Burhan Ümit tarafından *Dar Kapı* adıyla tercüme edilen romanın kişisi Alissa arasındaki ilişkiye benzer. Mümtaz-Nuran aşkı, nasıl ki Tanpınar'ın sevgililerinden biriyle olan aşkına benziyor ise; roman kişileri Jerome-Alissa'nın ilişkisi de Gide'in daha önceki sevgilisi, yakın akrabası da olan Madeleine'le arasındaki bağlantısını andırır. Alissa da tıpkı Nuran gibi hakiki saadeti istemektedir. Fakat onun istediği saadet, uzun ızdıraplardan, nefisle sürekli çarpışmalardan sonra gelen saadettir (Tanpınar,1969,s. 497-499).

ki Tanpınar'ın *Madamme Bovary*'den etkilenmesi isim seçimine böyle yansımış olabilmektedir.

Nuran'ın açısından huzur, kendisini bir hayat kadınıyla aldattığı için eşi Fahir'i çok istemese dahi, kızı Fatma'nın mutluluğu için Fahir'le yeniden barışarak kızına mutlu bir yuva sağlamaktır. Kocasından ayrıldığı sırada kendini dışarıya kapatmışken, Mümtaz'la bir vapurda karşılaşması ve arkadaşları sayesinde Mümtaz'ı tanınması ona bir kalbi olduğunu yeniden hatırlatsa da Nuran'ın Mümtaz'a karşı hep mesafelidir. Oysa "Mümtaz, sevdiği kadının geniş omuzlarını, başa narin bir çiçek edası veren boynunu, güneşten kısılmış, sade bir ışık çizgisi haline girmiş gözlerini olduğu gibi görerek" ona âşık olmuştur. (Tanpınar, 1982,s. 57-58). Mümtaz'ın Nuran'dan etkilenmesini sağlayan fiziksel bir diğer faktör ise koyu renk olan saçlarıdır. "Mümtaz bu saçların gecesine yüzünü gömmek arzusuyla damarlarının tutuştuğunu hisseder" (Tanpınar, 1982,s. 146).

Mümtaz'la evlenmeden birlikte olmaya başlasalar da Nuran için huzur bu değildir. Onun için önemli olan kızı Fatma'nın ne düşündüğüdür. Eşinden ayrıldıktan sonra Mümtaz'la tanışması ve evlenme kararı alması, Fahir'le olan bağlarını tamamen koparmasıyla /barışmamak/³²eylemiyle örtüşür. /Ayrılmamak/ ise Mümtaz'la hiç kopmamak üzere evlenmeye karar veren Nuran'ın yaşadıklarını tanımlar. Bu şekilde ise, Mümtaz'ı bırakması ve kızının babasına geri dönmesiyle ondan bir daha ayrılmamasına gönderme yapılır. Böylece aşk üçgeninin ortasında kalarak aşığını rakibe değişen Nuran, merkezden çıkarak asıl merkezin Mümtaz olduğunu ortaya koyar. Dönemin aydın tiplerine örnek olan Mümtaz için vatan sevgisi kadar bireysel duyguları da önemlidir. Merkezdeki özne konumunda olan Mümtaz (Ö1), sonunda kutsal aşkı ve nesnesi olan Nuran'ı da özneleştirir (Ö2) ancak aşkı ellerinin arasından kayıp gider ve akıl sağlığını yitirir.

Mümtaz ve Nuran'ın açılarından bakılarak ayrı ayrı değerlendirildiğinde; âşıkların /huzur/ ile /huzursuzluk/ tanımlarının farklı olduğu görülür. Huzuru arayan ve bulamayan iki kahraman olarak Mümtaz ve Nuran, hissedilen iki duygunun arasında kalmışlardır. Evlenerek huzura kavuşacaklarını düşünseler de, Nuran'ı üniversiteden beri seven, Nuran evlendikten sonra kendisi de evlenen ama Nuran'ın eşinden

³² Metnin yüzeyinde sözcük olarak görülmeyen ama çıkarım ve akıl yürütmeye bulunan izlekler iki çizgi arasında gösterilir.

boşandığını duyunca ona yeniden aşk mektupları yazarak onu rahatsız eden takıntılı âşık Suat yüzünden unutamayacakları bir huzursuzluğa itilirler. Düğün için kiraladıkları evin anahtarını ele geçiren Suat, gizlice girdiği o evde kendini asar. Bunun üzerine Nuran, ilişkilerinin ortasına bir ölüm saplandığını söyleyerek Mümtaz’dan uzaklaşır. Kendisi huzursuz bir kişi olan Suat’ın geride bir mektup bırakarak intihar etmesi, iki sevgilinin huzursuzluk durumunu başlatır.

Nuran için asıl huzursuzluğun temeli, kızının onaylamadığı bu evlilikten dönmek değil de kızını babasız büyütmenin omuzlarına yüklediği ağırlıktır. Mümtaz’ın huzursuzluğu ise, II. Dünya Savaşı’nın başlamasından bir gün önce ülkenin içinde bulunduğu zor koşullarda bile bir “aydın” olarak ülkesiyle ilgilenmek yerine kendini bireysel sorunlarına kaptırmış olarak Nuran’la biten ilişkisinin ardından duyduğu üzüntüden kaynaklanır.

/Huzur/- /huzursuzluk/ ekseninde değerlendirilen romanda, huzurun huzursuzluğa giden aşamasında Mümtaz’ın bakış açısından ayrılık, kavuşmayı çok arzu ettiği nesnesi olan Nuran’dan uzaklaşma durumu iken; Nuran açısından huzursuzluk, kocası Fahir’den /ayrılmak/la başlayan süreçte kızı Fatma’nın üzülmeleridir. Bu durum, genç Mümtaz ile evlenip ayrılmış ve yaşça büyük olan Nuran’ın aşka bakış açılarındaki farklılığı ortaya koyar. Mümtaz’ın aşkı, dağları delebilecek derecede keskin ve güçlüyken; Nuran hayattan ders almış biri olarak aşta erkeklere güvenmemesi gerektiğini bilen biridir. Bu nedenle güçsüz ve çaresizdir. Eşinden ona kalan kızı Fatma’nın mutluluğu, Nuran’ın huzurudur:

- Fatma’nın sevincini görsen... babam geldi! Diye kıyamet koparıyor. Babam geldi, bir daha gitmeyecek! diyor (Tanpınar, 1982,s. 86).

Romanda huzurlu sayılabilecek kahramanlarından etken rol oynayan **İhsan**, Mümtaz’ı büyütürken ona çocukluğunun kötü izlerini unutturmaya çalışan yardımcı işleviyle amcaoğludur. Galatasaray Lisesi’nde tarih öğretmenliği yapan İhsan, kırk beş yaşlarında, aklı başında, kültürlü, okuyan ve güzel konuşan biri olarak Mümtaz’a hem baba, hem bir arkadaş olmuştur. İhsan’ın en sevdiği beste Mahur Beste’dir. Hasta yatağında mırıldandığı Mahur Beste, onun ruhunun acılarını dindiren bir nağmedir. Macide ile olan evliliğinden doğan ilk çocuğu Zeynep’in vefatından kendini sorumlu

tuttuğu için hayatını üzüntü içinde geçirir. Mısır'daki esirliğinden Anadolu'ya geçmeye çalışırken zatüre teşhisi konan İhsan, İstanbul'a yerleşerek burada gizli bir teşkilatta çalışmaya başlar. Mümtaz'ın babası ölmeden önce, evde kardeşinin oğlundan şöyle bahseder:

İhsan'a bayılıyorum. İnşallah Mümtaz da büyüyünce ona benzer (...) Bizim ailede galiba en akıllı adam İhsan'dır (Tanpınar, 1982,s. 43).

Kurgunun yönünü değiştiren ve /huzur/- /huzursuzluk/ ekseninin oluşmasında en önemli role sahip olan **Suat** Nuran'ın üniversiteden arkadaşıdır. Ayrıca, İhsan'ı da tanımaktadır. Üniversite yıllarında Nuran'a âşık olduğunu söylemiş ama olumlu yanıt alamamış olduğundan, takıntılar geliştirmiştir. Nuran Fahir'le evlendiğinde, Suat da bir başkasıyla evlenerek Konya'ya yerleşmiş, dokuz yıldır süren hastalığı nedeniyle bir sanatoryuma yatırılmak üzere İstanbul'a döndüğünde ise Nuran'ın boşandığını duymuş ve onu mektuplar yazarak rahatsız etmeye başlamıştır. Suad, iş yapmaktan kaçan, ayyaş, başkalarının işleriyle ilgilenen ve evli olmasına rağmen hala Nuran'a sarkıntılık edebilecek ahlaksızlığı yapan takıntılı bir âşıktır. “Her haliyle hasta ve garip bir adamdır” (Bakırcıoğlu, 1983,s.182). Bu takıntısı en sonunda Nuran'ın kendinden yaşça küçük olan Mümtaz'la evlenmesini engellemek için, kendini asarak intihar etmesiyle son bulur. Bu intihar, yeni evlenecek çiftin evinde olması bakımından hafızalardan silinemez ve romanda asıl huzursuzluğun başladığı ana etmen olarak çiftin ayrılma sebebidir. İlişkinin engelleyici eyleyenlerinden olan Suat da Mümtaz gibi kültürlü birisidir. İdeolojik görüşü Sosyalizm olan Suat'ın siyasi-kültürel donanımı oldukça zengindir. Bireyin, okudukları sayesinde ilerleyebileceğini düşünür. Batılıların Osmanlı vatandaşlarını dış ülkelere gittiklerinde tanıdıklarını oysaki kendilerine mahsus yeni bir hayat şekli yaratmaları gerektiğini söyler. Nuran'la ilgili hastalıklı fikirleri olsa da, dünya ve siyasete dair temellendirebileceği düşüncelere inanmaktadır. Fikirlerini çok iyi ifade edebilen Suat, ifade özgürlüğüne inandığı kadar; kurtuluşun Amerika ve Sovyet Rusya'da uygulanan rejimle sağlanacağına da inanmaktadır:

- Ben ütopyadan bahsetmiyorum... fakat bakir türküler istiyorum. Dünyayı yeni gözle görmek istiyorum. Bunu sade Türkiye için istemiyorum, dünya için

istiyorum³³. Yeni doğan insanın teganni edilmesini istiyorum(Tanpınar, 1982,s. 111).

Suat'ın Sosyalist düşünce etrafında şekillendirilmesi, geçmişle bağlarını koparmak istemesinden ileri gelir. Türk modern hayatının fikir hareketleri içinde yer alan düşüncelerle, geçmişi tamamen silmeyi hedefleyen II. Dünya Savaşı olgusuna destek vermesi de bunun göstergesidir. “Suat karakterinin romandaki işlevi, geçmişle estetik bağlantıya ve titizlikle düşülmüş Türk modernizmine yönelik çabalarının profilinin çizilebileceği karanlık bir arka plan oluşturmaktır” (Hofmann, 2018,s. 128).

Romanda başkişiler başlığı altında incelenen Mümtaz, Nuran, İhsan ve Suat anlatı boyunca “yapıp-ettikleri” ile öne çıkan ve eylemde bulunan kişilerdir. Olaylar Mümtaz’dan hareketle sırasıyla Nuran, Suat ve İhsan etrafında şekillenir. Bu şekillenme içinde en aktif görülen kişi ise “özne” konumundaki Mümtaz’dır. “Nesne”si Nuran’a kavuşmak için “engelleyici” Suat’a karşı mücadele ederken “yardımcı” İhsan’la beraber hareket eder.

2.1.1.2. İkinci Dereceden Kişiler

Macide, İhsan'ın karısıdır. Mümtaz'ın geçmişini unutmasına yardımcı olarak ona çok emek vermiştir. Oğlu Ahmet'i doğurmak için gittikleri hastaneden dışarı fırlayan Zeynep'in ölümüyle sarsılmış, doğumdan sonra neredeyse aklını yitirmiş çileli bir annedir. Macide'nin hayata dönüşü olarak nitelendirilen Sabiha'nın doğumu, hem eve yeni bir renk getirmiş hem de aklını kaybetmek üzere olan annesine yeni bir umut olmuştur. Aradan 8 yıl geçip de Sabiha doğana kadar aklı gidip gelmiş olan Macide, sık sık nöbetler geçirmiştir:

Zaman zaman küçük nöbetler oluyor, evin içinde gene eskisi gibi masal söyleyerek, sesine küçük bir kız tatlılığını sindirerek konuşuyor yahut da büyük kızının, o hiç bahsetmediği çocuğunun dönüşünü saatlerce pencerede veya oturduğu yerde bekliyordu (Tanpınar, 1982,s. 17).

³³ “Sadece Türkiye için değil, dünya için de istenen düzen” Sosyalizmin taraftarları tarafından tanımlanmasıdır. Aksi taktirde bu ütöpic görüşün asla gerçekleşemeyeceği düşünülmektedir.

Sabiha, İhsan ile Macide'nin Zeynep ve Ahmet'ten sonra dünyaya gelen kızlarıdır. Sabiha'nın doğumu; ablası Zeynep'in ölümü ile aynı gündür. Ayrıca ağabeyi Ahmet'in doğumundan 8 yıl sonra gerçekleşerek, annesinin kötü olayları unutmaya için bir umut olmuştur. Sabiha, kırmızı kurdela takmayı çok seven küçük bir kızdır. Süslenmeyi de güzelleşmeyi de bilen bu küçük kız, babası İhsan'ı çok sever. Babası İhsan'ın hastalığından dolayı solgun bir yüzü ve içine kaçmış gibi görünen gözleri olan Sabiha, 3 gündür takmadığı kırmızı kurdelasını babası iyileşince takacağını düşünecek şekilde ümitli ve iyimserdir. "Babam iyileşince süslenirm!" der (Tanpınar, 1982, s.15). Sevimli taraflarının aksine ağlayacağı zamanı iyi seçmesi de çok akıllı olduğunun göstergesidir:

Sabiha'nın iki türlü ağlaması vardır. Birisi çocuk ağlayışıdır; zorla ve ısrarla zalim olanların ağlaması. O zaman yüzü çirkinleşir, sesi acaip perdeler bulur, durmadan tepinir, hülâsa, hodbinliği içinde her çocuk gibi küçük bir ifrit olur. Bir de gerçek kederle çocuk kafasının anlayabileceği kadar olsa da, karşılaştığı zamanlardaki ağlaması vardır. Bu sessiz olur ve çok defa yarı yolda kalırdı. Hiç olmazsa bir zaman için gözyaşlarını tutardı. Fakar yüzü değişir, dudakları titrer, dolan gözleri insandan kaçardı. Omuzları birincisi gibi katılaşmazdı; adeta çökerdi. İhmal edildiğini, küçük düşürüldüğünü veya haksızlığa uğradığını sandığı, yahut da çocuk dünyasını, o her şeyin iyi ve dürüst olmasını istediği alemini, sade mercan dalları ve sedef çiçekleriyle süslü, üst üste canlı alemini, etrafa kapattığı zamanların ağlayışıydı bu. Mümtaz, böyle zamanlarda yeğeninin kırmızı kadife kurdelasının bile fersizleştğini zannederdi (Tanpınar, 1982, s. 15-16).

Muazzez, romanda Mümtaz'ın aşığı olan güzel bir genç kızdır. İlk bölümde olayların seyrini değiştirerek, anlatılarıyla bir anda Mümtaz'ın zihninde geçmişe gitmesine ve anılarda boğulmasına sebep olan kişidir. Öğrendiği hiçbir şeyi kendine saklayamayan yapısı olan bu genç kız, Mümtaz'a ayrıldığı sevgilisi Nuran'ın eski kocasıyla yeniden barıştığı haberini büyük bir sevinçle verir. Olayların tırmanma noktası işte bu haberdur. Muazzez, Mümtaz'ı sevdiği için bu acı haberi neşe içinde vererek içten içe Mümtaz'ın kendisine yaklaşmasını istemektedir. Muazzez aynı zamanda, akrabalık ilişkileriyle kişilerin birbirine bağlı olduğu romanda Sabih Bey'in teyzesi Sabriye Hanım'ın küçük kızının lise arkadaşısıdır. Romanda "yaptıkları" ile ön plana çıkan Muazzez, Mümtaz'ın aklında ise "görünüşü" ile kalmayı başarır. Ruhsal bakımdan olumsuz, görünüm bakımından ise olumlu bir izlenim bırakır. Mümtaz'a göre "zalim, şımarık, hodbin, beyinsiz fakat güzel olan bu kız aynı zamanda da bir meyva gibi tatlı ve çekicidir" (Tanpınar, 1982, s.85):

Onu beğenmek, sevmek, arzu etmek için hiçbir hazırlığa ihtiyaç yoktu. Kumral saçların daima değişen, daima dalgalı çerçevesinden bu yüzü kendine doğru çekmek, bu dişlerin parıltısını öperek, ısırarak kapatmak yetiştirdi. Kuyu gibi, fakat aydınlık, lezzetli bir an. Ondan ötesini düşünmek, bir ufuk aramak manasızdı. O, kendisinde başlar, kendisinde biterdi. O kadar ki, doğrudan doğruya telkin ettiği şeyleri bile, bir an düşündükten sonra insan vazgeçebilir, yoluna gidebilirdi (Tanpınar, 1982, s. 85).

İclal, romanda engelleyici eyleyen işlevi olan Muazzez’leyken birlikte Mümtaz’la karşılaşan Nuran’ın halasının kızıdır. On dört sene piyano çalmaya emek vermiş olan genç kız, konservatuara da devam etmesiyle beğeni toplamaktadır. Nuran’a göre o, musikiden gerçekten de iyi anlayan ve fakültede öğreniş olduklarını unutsa da nağmelerle örülü dünyasını zenginleştirmeyi bilen birisidir.

Adile Hanım, Mümtaz- Nuran aşkının mimarlarından olan anlatının yardım eden eyleyenleri arasında yer alan, çöpçatanlık yapan mahalleli bir kadındır. Ona göre “bütün erkekler ahmaktır. Erkeklerle pek kıyamamasının sebebi de biraz budur. Biraz iltifat edip, uzaktan gülümseyince, gizli manalı bir çift lakırdıdan sonra da kuluçka tavuk edasıyla bir bakış bakınca değişmeyecek erkek ona göre yok denecek kadar azdır. Herkesin hayatına karışanlardan olmasa da, yalnızlıktan korkan bir kadındır. Ondaki yalnız kalamama sorunu; bazen sevdiği insanlara zarar vermesine kadar giden boyuta ulaşmış, tanıdığı insanların kendisine muhtaç olmalarını dileyecek kadar yıkıcı olabilmektedir. Çöpçatan olmasının faydalarından birleştirici olması kadar, yangın söndürücü tarafının da görülmesi önemlidir” (Tanpınar, 1982, s. 100). “Evlenme denen müesseseye hürmet etmesi, tanıdığı kadınların kendi muhitinin dışında evlenmelerini” istetecek kadar gereklidir (Tanpınar, 1982, s. 101). Böylece kendi arkadaşları kendisine kalacak ve onlarla küçük flörtler yaşayabilmektedir. Bu kişiler sonunda evlenseler dahi ona göre, evliliklerin temelini de kendisi kurmalıdır. Mümtaz ve Nuran aşkında Adile Hanım’ın yeri, birbirlerini tanıyarak ilişki kurmalarından dolayı, sağlam değildir. Adile Hanım önceden beri onlarda kendi başlarına karar verme eğilimi sezmekte olduğundan, tanışmalarında bir katkısının olmadığından yakınmaktadır. Nuran’ın kızı Fatma’nın hırçın tavırlarına baktıkça, Mümtaz’la birleşemeyeceklerini her çöpçatanın deneyimlerinden anlayacağı gibi hemen kavrar.

Nuran'ın kocasından olan kızı **Fatma**; yedi yaşlarında, lepiska saçlarıyla dikkat çeken küçük bir kızdır. Çok güzel bir kız olmasına rağmen, hırçınlığı güzelliği tarafından gölgelenmektedir. Annesini, etrafındaki herkesten kıskanır. Bu anlamda Mümtaz'la olan ilişkisini onaylamadığından, ilişkilerinin engelleyici eyleyenleri arasında yer alır.

Yaşar, Nuran'ın dayısının oğludur. Nuran'ın kocası Fahir'le ayrılmasında oldukça kötü bir rol oynayarak, Emma ile münasebetini kolaylaştırarak bu durumu Nuran'a yetiştirmekte de gecikmemiştir. Aynı zamanda Sabriye Hanım'ın da büyük oğlunun arkadaşısıdır. Vaktinden önce ağarmış saçlarıyla bu adam, engelleyici eyleyen konumunda Suat'ın yanında yer alır. İlaç saatlerini unutmayan birisi olarak, “Nuran'ın başkasıyla evlenme ihtimalinin dahi ona ilaçlarını unutturamayacağını” düşünür (Tanpınar, 1982,s. 127). Avrupa görmüş, iyi eğitim almıştır.

Behçet Bey, Şura-yı Devlet azasındandır. Atiye Hanım'ın kocasıdır. Romanda eski zaman elbiseleri giymiş bir adam olarak olayla doğrudan alakası olmaksızın, iliştilmiş bir anlatının kahramanı olarak karşımıza çıkar.

Emma, “sarışın, iri kemikli dolgun göğüslü, malzeme itibariyle oldukça zengin ve sağlam fakat garip şekilde güzel” (Tanpınar, 1982,s. 105).Romanyalı bir kadındır. Fahir'le Köstence plajlarında tanışıp birlikte olmaya başladıktan sonra, Nuran'dan ayrılmasına neden olan kişidir. Yalancı ve düzenbaz bir kadındır. Emma gayret etmeksizin elde etmeyi bilen bir kadındır. Tecrübeli kadını olarak nerede nasıl davranması gerektiğini iyi bilir. Erkekleri sıkıştırmadan nefes aldırarak planlarını yavaş yavaş sürdürür. Romanda Mümtaz Nuran aşkında engelleyen işlevi yoktur.

Fahir, Nuran'ın eski kocası olarak anlatıda yer bularak Nuran-Mümtaz aşkının engelleyici eyleyenler arasında bulunan kişidir. “Esmer, otuzbeş yaşlarında, siyah saçlı, yüzü ve kolları güneşten yanmış, her halinden deniz sporlarına alışık bir adamdır” (Tanpınar, 1982,s.105). Edebiyat Fakültesi'nden mezun olan Fahir, Nuran'ın tercih etmesi için evlendikleri dönemde en iyi seçenektir. Daha sonra Nuran'ı ahlaksız bir kadın olan Emma için terk eder. Nefsine yenilerek, Emma'yı sırf nefsi arzuladığı için bırakamayan birisidir. “Hiçbir zaman iradeli bir insan olamamış, vaktinde kaçacak kadar akla da sahip değildir” (Tanpınar, 1982,s.121).

Doktor, Mümtaz'ın İhsan'ın hastalığı için bulup eve getirdiği yardım sever, siyasetten anlayan ve anlayışlı bir kişidir. Küçükken evleri gelen deli hafızı unutamamıştır. Hüddam sahibi olduğunu söyleyen bu deli adam, babasıyla define aramaya yardım etmektedir. Doktorun ruhsal durumunu etkileyen bu adam, duvara sırtını dönerek cinlerle konuşan ve çocukluğunda doktoru kötü etkileyen birisidir. Bir gün Arap ahretliğiyle konuşurken, definenin kan akıtma koşuluyla bulunacağını işitince mutfağa koşup bıçakları biletiğini ve konuştuklarını da daha önceden duyan aşçı, adamın evden atılmasını sağlamıştır. Bunun üzerine de doktorun babasının aleyhinde saraya jurnal yazmaya başlaması doktoru çocukluğunda korkutan bir hadise olarak romanda yer alır. Mümtaz'la siyasetten, ülkenin gidişinden ve II. Dünya Savaşı'nın ülkeye ve halka ne kadar zarar vereceğinden bahsederler. Tıbbi bilgisinin yanında siyasi konulardaki birikimi de geniştir.

Sabih, II. bölümde Mümtaz'la musikişinaslar hakkında konuşmaya başlayarak romana giren bir kişidir. Adile Hanım'ın kocası olması yönüyle Mümtaz'la ve dolayısıyla Nuran'la tanışıklığı vardır. Adile Hanım'a göre koca denen sermaye, kendisini yarıyolda taşıtmak olduğundan Sabih'e dayanması ve kendisini taşıtması olağan bir durumdur.

Mehmet, Boyacıköyü'nde bir balıkçı kahvehanesinde otururken dikkati çeken kayıkçıdır. Daha sonra Nuran ve Mümtaz'ı kayıkla Boğazda gezdiren ve onların aşkına tanıklık eden bir delikanlıdır. Mümtaz'a göre Mehmet “yıpranmamış insanlıktır” (Tanpınar, 1982,s. 217).

Nazife Hanım, eski mutasarrıf neyzen Rasim Bey'in karısı, Nuran'ın annesidir. Eşiyle arasında yirmi yaş olması, eşi tarafından istediği her şeyin yapılması gibi memnun edici bir etki yarattığından Nazife Hanım, hayatını en iyi şekilde geçirdiğine inanmış bir kadındır.

Tevfik Bey, Nuran'ın dayısı, Yaşar'ın ise babasıdır. Mümtaz Nuran ilişkisinde, gençleri Boğaz'da sandalla gezdirerek ve onları yemeğe çıkararak birbirlerini daha yakından tanımalarına vesile olan kişidir. Onun sayesinde Boğaz'daki balıkçılar, genç çiftin evleneceğini bilirler.

Talat Bey, romanda Mahur Beste'nin şairi olarak Nuran'ın aşk acısı çekerek ölmüş büyük dedesidir. II. Mahmut tarafından Bektaşî olduğu düşünülerek İstanbul'dan Manastır'a sürülerek orada tanıştığı Merzifonlu bir binbaşının kızıyla evlenmiştir.

Nuri, Mümtaz'ın Leyla ile evlenmeye hazırlanan zengin bir arkadaşdır. Aralarında geçen konuşmada Suat'tan bahsederler. Sözce öznesi, bu kişiler üzerinden Suat'ın eskiden beri bu çevrede tanınan bir arkadaş olduğu izlenimini vermek ister.

Orhan, esmer yüzlü, atletik omuzlu birisidir. Mümtaz, Fahri, Nuri ve Selim'le arkadaşdır. Suat'ı önceden beri tanımakta olan arkadaş grubunun sadece bir üyesidir. Sanatoryumda bulunan Suat hakkındaki bilgiler bu grubun konuşmalarından öğrenilir.

Selim, Mümtaz'ın arkadaş grubundandır. Nuri, Fahri ve Mümtaz'a göre Orhan'la daha yakın arkadaş olan Selim, kısa boylu olmasıyla dikkati çeker. "Selim'in bir talihi de kendisinden iki misli cüsseli olan Orhan'a bir nevi dayanacak şey vazifesi görmektir." (Tanpınar, 1982,s. 341). Mütareke yıllarında babasıyla Kafkasya'dan kaçarken hatırladığı çocukluğu, Mümtaz'inkiyle benzer. Babasından dinlediği Büyük harpten önce Rusya'da olan olaylar, bilincine işlemiştir. Babasına dair ne zaman bir hikâye anlatmaya kalksa, kimsenin dinlemediği birisidir. "Bu Rusya hatıraları yüzünden arkadaşları ona: 'Babasının hasreti...' adını vermişlerdi" (Tanpınar, 1982,s.341).

5.Tablo: Roman Kişilerinin Akrabalık- Arkadaşlık İlişkileri

İsimler	Yaşar	İhsan	Nuran	Mümtaz	Suat	Macide
Yaşar		-	+	-	-	
İhsan	-				-	+
Nuran						
Mümtaz		+	-			
Suat			-	+		
Macide					+	

(-) Arkadaş (+) Akraba

1.2.1.3. Sadece Adı Geçen Kişiler

Yukarıda da verildiği gibi *Huzur*; Mümtaz merkezli anlatının şekillendiği bir romandır. Mümtaz'la ilişkilerinin boyutu ve sıklığı dahilinde romanda onun sadece bir ya da birkaç kez kısa kısa konuştuğu, ya da başka kişilerce ismiyle birlikte bir olayı anlatılan kişiler, sadece adı geçen kişiler olarak incelenir. Bu kişiler, romanın ne akışını ne de sonucunu etkiler. Bir görünüp bir kaybolurlar, duruma göre arka planı tamamlarlar. Romanda sadece adı geçen çok sayıda kişi vardır. Bunlar Mümtaz'ın ilk bölümde ilaç almak ve doktoru getirmek için evden çıkmasından dördüncü bölümde eve dönmesine kadarki sürede caddede, sokakta, Bedesten'in etrafında, İstanbul'un semtlerinde karşılaştığı kişilerdir.

Roman, sadece adı geçen kişiler çıkarıldığında yine aynı esas anlatıyla, anlatmak istediklerin anlatabilecekken bu kişiler sayesinde renklenmiş; zaman zaman metinlerarasılığın etkilerini sürdürmüştür.

Zeynep, İhsan ile Macide'nin büyük kızlarıdır. Zeynep, ölümünden 8 yıl sonra kardeşi Sabiha doğuncaya kadar annesi Macide'nin unutamadığı bir hayaldir. İhsan ve Macide'nin yaşamındaki mutsuzluğun, Zeynep'in ölümünden kaynaklandığı anlaşılır. Annesi, Ahmet'i doğurmak için hastaneye gittiğinde o üzüntü verici olay gerçekleşir:

Zeynep, annesinin yattığı hastaneye büyük annesiyle beraber gelmiş, sonra getirmesini unuttuğu hediyeği hatırlamış, hiç kimseye haber vermeden hastanenin önünde babasını beklemek ve ona söylemek için dışarı çıkmış ve kim bilir neler düşünen küçük çocuk kafasını bir dalgınlık anında ölüm kendisini birden bire kapmıştı (Tanpınar, 1982,s. 17).

Huriye Kadın, Adile hanımın oturduğu yerdeki kapıcının karısıdır. Romanda, Adile hanıma ikinci kattaki evli adamın hanımından çocuğu olmadığı için, Kadıköy vapurunda tanıştığı esmer kızıdan çocuk dünyaya getirdiğini anlatarak kendine yer edinir. Kahramanlar içinde anlattıkları asli olay olan Mümtaz ve Nuran aşkıyla ilgili olmayan ayrıntılar anlatır.

Sabit Bey, Adile Hanım'ın talibi ve İstanbul yaşamının bir parçası olarak romanda sadece adı geçen bir kişidir. Hareketleri ve anlatıya kazandırdığı hiçbir ivme yoktur. Adile Hanım'a göre her türlü kepezeliğe layık olan bir adamdır çünkü mahallenin

hizmetçileriyle düşüp kalkmaktadır. Seviyesiz hareketlerinden ötürü Adile Hanım'ın kendi içinde bu aşk dosyasını kapatması en mantıklı olanıdır.

Sabriye Hanım, Sabih'in "şişman, yüzünden iyilik ve hayat neşesi akan" teyzesidir (Tanpınar, 1982,s. 122). Otuz beş sene kadar zorla katlandığı kocasının borçlarını ödeyerek ömrünü geçirmiştir. Dört çocuğu olduğu halde onlara pek güvenmeyen bir yapısı vardır.

Nuriye Hanım, Sabriye Hanım'ın büyük kızının görümcesidir. Romanda II. bölümde sadece adı geçen bir kişi olarak Sabriye Hanım'ın evindeki toplantıda okuyucuyla buluşur.

İffet Bey, Sabriye Hanım'ın ortanca oğlunu kumara alıştırdıktan ve tahsilini yarıda bırakmasına sebep olduktan sonra, kendisi mühendis mektebini birincilikle bitiren kişidir.

Kitapçı Kemal, Nuran'ın Mümtaz'la birlikteyken Boğaz vapurunu beklerken girdiği kitapçıdır. Buradan genç kadın, bir iki gazete ve roman alır.

Vanî Efendi, Nuran'ların komşusu olarak sadece adı geçen bir kişidir.

Leyla, Mümtaz'ın fakülteden tanıdığı ve ilk gördüğü gün ona "Cep kadını..." adını takarak "Küçük Leyla" olarak hitap ettiği kızdır. Fakültede okurken Mümtaz'ın ceketinin söküğünü dikmiş olan bu kız, yakın arkadaşı Nuri'yle evlenme planları kurmaktadır (Tanpınar, 1982,s.421).

Rizeli Sadık, Giresunlu Remzi, Yedi Cet Hisarlı Arap Nuri, Bebekli Yani; romanda II. Bölümde adı geçen nasırlı elli, denizden, balıktan, dalgadan ve yelkenden farklı bir şey bilmiyor gibi görünen balıkçılardır.

Hacer, hizmetçi halli çaresiz görünümlü bir kadındır. Evli ve çocuklu olan Suat'la yasak aşk yaşamış ve hamile kalmıştır. Bunun üzerine çocuğu aldırması için baskıya maruz kaldığından perişan olmuştur.

Romanda ismine yer verilmeyen sadece yaptıklarıyla ön plana çıkan, adı geçen bir kahraman da **Hastabakıcı kız**'dır. Savaşta yararlı olmak için hastabakıcılık kursuna yazılmış olan genç kızın yolu Mümtaz'la kesişir. Mümtaz'ın amcaoğlu İhsan için

hastabakıcı Fatma'yı aramak için girdiği bir evde karşılaştığı kızdır. İkisinin konuşmaları üzerinden, savaşın yıkıcı etkisi ve insanlar üzerindeki psikolojik ağırlığı, yapılan hazırlıklar üzerinden anlatılır.

İhtiyar adam, Mümtaz'ın ilk bölümde sokaklarda gezerken, dükkânlara bakarken gördüğü bir neferi takip eden kişidir. Kısa boylu ve zayıf olan ihtiyar adamın giysileri temiz olmasına rağmen eskidir. Elinde sedef bir yelpaze tutmaktadır. Romanda yaptıklarıyla öne çıkan adamın en belirgin özelliği bir dans esnasında sevdiği kadının kendisine emanet ettiği eşyayı elinde çevirip, geyik boynuzundan yapılan baston sapının fiyatını sorar.

İhtiyar Bektaşi, Mümtaz ile doktorun İhsan'ın evine doğru yola çıktığı bir zamanda karşılarına çıkan kişidir. Sokakta rastladıkları şahıslardan olan ve sadece adı geçen Bektaş i onlara Şeyh Galip'in bir beytini okur. Böylece Tanpınar'ın ve romandaki kahramanı olan Mümtaz'ın okuduğu şairlerden olan Şeyh Galip'in şiirine metinlerarası ilişkilerle gönderme yapılır.

İki fakir çocuk, Nuran'ın vapura yetişmekte acele ettiği bir sırada yanından geçen adsız kişilerdir. Çocukların anlattıklarına kulak veren Nuran, fakirliklerinden dert yanan çocuklara üzülür. Romanda iliştirilmiş anlatı örneği olarak yer bulan iki fakir çocuğun öyküsü, asli anlatının dışındadır.

Hamal, Mümtaz'ın Puget'in Cariatide'lerini düşünürken önünden geçen kişidir. Heykelde yük taşıyan yaşlı adamlar, ona hamalı çağırıştırır. Sirtında taşıdığı yüklerin onu yuttuğu düşüncesine kapılan Mümtaz adamın yüzünü de tüm çizgileriyle gözler. Ayaklarının yavaş yavaş adımlamasını, sırtındaki yüklere bağlar.

Genç Kız B..., Mümtaz'ın annesiyle beraber Sinop'taki savaştan kaçtığı gece tanıştığı bir kızdır. Romanda isminin verilmemesi, Mümtaz'ın onunla yaşadığı gençliğinin ilk cinsel heyecanlarından dolayı olabilmektedir. Modernist romanın bir özelliği olarak kişi adlarının açıkça verilmemesinin *Huzur* romanındaki yerinin farklı olduğu düşünülmektedir. Tanpınar'ın ahlaki açıdan ismine yer vermemesinin söz konusu olması üzerinde durulur.

Taksi şoförü; Mümtaz'ı yağmurlu bir günde alarak Beyoğlu'na götüren, ocaktan yetişmiş gibi görünen bir külhanbeyi görüntüsündeki kişidir. Romanın III. bölümünde ortaya çıkan ve ismine yer verilmeyen şoförün romandaki görevi Mümtaz'a Beyoğlu, Galatasaray, Fatih'te Sultan Selim, Tepebaşı semtlerini gezdirmektir.

6.Tablo: Roman Kişilerinin Gösterilmesi

	Adı	Konumu
Başkişiler	Mümtaz	Özne
	Nuran	Nesne
	İhsan	Yardımcı
	Suat	Engelleyici
	Macide	Yardımcı
II. Derecede Önemli Kişiler	Sabiha	-
	Muazzez	Engelleyici
	İclal	Yardımcı
	Adile Hanım	Engelleyici
	Fatma	Engelleyici
	Yaşar	Engelleyici
	Behçet Bey	-
	Emma	-
	Fahir	Engelleyici
	Doktor	-
	Sabih	Yardımcı
	Mehmet	Yardımcı
	Nazife Hanım	-
	Talat Bey	-
	Tevfik Bey	Yardımcı
	Orhan	Yardımcı
	Nuri	Yardımcı
	Fahri	Yardımcı
	Selim	Yardımcı
	Huriye Kadın	-

Sadece Adı Geçen Kişiler	Sabit Bey	-
	Sabriye Hanım	-
	Nuriye Hanım	-
	İffet Bey	-
	Kitapçı Kemal	-
	Vanî Efendi	-
	Hastabakıcı Kız	-
	İhtiyar Adam	-
	İhtiyar Bektaşî	-
	İki Fakir Çocuk	-
	Hamal	-
	Genç Kız B...	-
	Rizeli Sadık, Giresunlu Remzi, Yedicethisarlı Arap Nuri, Bebekli Yani	-
	Hacer	-
	Taksi Şoförü	-
	Sünbül Hanım	-
	Leyla	-

1.2.2. ANLATI DÜZEYLERİ

Huzur, anlatı düzeyleri açısından değerlendirildiğinde, anlatıcının anlatının konusu ve kahramanı olmaması nedeniyle dışöyküsel (fr. *extradiégétique*) anlatıcılı bir anlatıdır. Sıfır odaklayım bakış açısıyla dış öyküsel anlatıcı, kahramanların zihinlerinden geçenleri bildiği gibi, onların yapacaklarını ve söyleyeceklerini de tahmin eder. Romanda anlatıcı, başkahraman Mümtaz bakış açısından da baktığı gibi diğer ikinci derecede önemli kişiler ve sadece adı geçenler üzerinden de varlığını sürdürür.

I.Bölümün sonunda Eminönü'ne kadar ne yaptığını bilmeden acece acele nizamsız düşünceler eşliğinde gelen Mümtaz'ın zihninden geçenleri bilen dış öyküsel anlatıcı, "Şimdi şu vapurlardan birine atlayabilse, Boğaz'a gidebilseydi." (Tanpınar, 1982,s. 83) cümlesiyle Boğaz'ın Mümtaz'ın zihninde Boğaziçili olan eski sevgilisi Nuran'la

özdeşleştiğini önceden bilir. Bunu okuyucuya kendisinin de hakim olduğu durumları cümleleştirerek yansıtır. Anlatıcı ile kahramanın hem sesi, hem de bakış açısı karışır. Bu da dolaylı anlatım'ın yanı sıra, serbest dolaylı anlatım'ın da varlığına işaret eder.

Anlatının anlattığı öyküyle olan ilişkisine göre konumu, anlatıcının başkahraman veya ikinci dereceden bir kahraman olmaması nedeniyle el öyküsel (Fr. *hétérodiégétique*) anlatıcılı anlatı kategorisinde yer alır.

Öykü ve anlatı düzeyiyle ilişkilerine göre değerlendirildiğinde *Huzur*, dış öyküsel- el öyküsel anlatıcılı (fr. *extradiégétique- hétérodiégétique*) bir romandır. İlk anlatı düzeyinde anlatıcı yer almaz. Anlatı 3. Tekil şahıs kullanımı ile gerçekleşir.

1.2.2.1.İliştirilmiş Anlatılar

Türk edebiyatında modernist romanın öncülerinden olan *Huzur*; anlatılan aşk üçgeni bakımından kendinden önceki romanlarla benzeşmenin yanı sıra, Divan şiiri geleneğinden gelen âşık-maşuk-rakip portresiyle de örtüşür. Arka planda anlatılan savaş olgusu ve siyasi gelişmeler, romanın farklı kişilerin hayatlarından farklı kesitler anlatmasıyla iliştilirilmiş anlatılar (fr. *niveaux narratifs*) aracılığıyla hafifletilir. İliştirilmiş anlatılar dikkati başka noktalara çekerek asıl olayı katmanlı hale getirir.

1. İliştirilmiş Anlatı: İhsan ve Macide'nin büyük kızı Zeynep'in ölümünün anlatıldığı I. Bölümdeki kısım, esas olayın dışında anlatıya iliştilir. Ortanca çocukları Ahmet'in doğumundan sonra büyük bir bunalım geçiren Macide hastaneye yatırılır:

Zeynep, annesinin yattığı hastaneye büyük annesiyle beraber gitmiş, sonra getirmesini unuttuğu hediyeı hatırlamış, hiç kimseye haber vermeden hastanenin önünde babasını beklemek ve ona söylemek için dışarı çıkmış ve kim bilir neler düşünen küçük çocuk kafasının bir dalgınlık anında ölüm kendisini birdenbire kapmıştı (Tanpınar, 1982,s.17).

2.İliştirilmiş Anlatı: I. Bölümde Mümtaz'ın İstanbul'u dolaşarak her semtte bir anı hatırladığı sırada gözüne bir traş aynası ilişir. Bu traş aynasının yanında ise zayıf, kısa boylu ve eski görünümlü elbise giyen çok ihtiyar bir adam görür. Bu adam “eski Şûra-yı Devlet âzasından Behçet Beyefendi”dir (Tanpınar, 1982,s. 66). Behçet Bey'in aşkının anlatıldığı bölüm iliştilirilmiş bir anlatıdır:

Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştı. İlk önce Atiye'yi kendisinden sonra İttihat ve Terakki'nin ilk âzalarından Doktor Refik'ten kıskanmış, bu kıskançlık yüzünden Doktor Refik'i saraya jurnal etmiş, fakat onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamamıştı. İhsan'ın kendisine söylediğine göre genç kadının ölüm döşeğinde Mahur Beste'yi mırıldandığını duyunca ağzını eliyle birkaç defa vurmuştu, belki de böylece bu ölüme sebep olmuştu (Tanpınar, 1982, s. 66).

3.İliştirilmiş Anlatı: II. Bölümde Nuran, vapura yetişmeye çalışırken görülür. Nuran'ın arkasından birbirleriyle konuşarak gelen ve romanda sadece adı geçen kişilerde yer alan iki fakir çocuğun sesi duyulur. Nuran, onların geçim sıkıntısından bahsedişlerini duyar. Konuştukları konunun yaşlarına uygun olmadığını düşünerek, büyük sorumluluk altında olduklarını anlar ve dinlemeye devam eder:

-Adamın parası yok... Olsa iş değişir. Elinden gelse canını verecek. Baktım sonu çıkmıyor, ben okumak istemiyorum, diye tutturdum. Zaten hocalar işin farkında değiller, bundan adam olmaz! diye söylenip duruyorlardı. Girdik çıraklığa. Haftada yüzelli kuruş, bozdur bozdur harca... Ne ise, kitap, vapur parasından kuruldu. Öğle yemeklerim de oradan çıkıyor. Fakat yağ kokusuna tahammül edemiyorum. Midem hep ağzımda. Annemin gebelik haline benzedim...

-Başka bir iş yok muydu?

-Vardı ama hesabıma gelmezdi. Sanat olduğu için başta para vermiyorlar. Bakma, aşçı dükkanında bahşiş, falan gene on lirayı buluyoruz. Babam iyi olsun, kunduracılığa gireceğim... Ama iyi olacak mı?(Tanpınar, 1982, s. 95).

7.Tablo: 3. İliştirilmiş Anlatı

Nesneler (Objects)	Seviyeler (Levels)	Anlatı İçeriği (Narrative Content)
Esas olay örgüsü (main plot)	Extradiegetik (Dış öyküsel)	Nuran'ın vapura yetişmesi
Olay-öyküsü (event-story)	Extradiegetik (Dış öyküsel)	İki fakir çocuğun konuşması
İkinci-seviye anlatı edimi (second-level narrative act)	-	-
İliştirilmiş anlatı (embedded narrative)	-	Çocuğun anlattıkları

4.İliştirilmiş Anlatı: Dayısı Tevfik Bey'in Nuran ve Mümtaz'ı Boğaz'da gezinti yapmak üzere çıkardığı sandal sefasında onları gezdiren ihtiyar balıkçı romanda iliştilirilmiş anlatı örneği olarak dikkati çeker. Diğer balıkçılarla birlikte gençlerin evlenmesine mutlu olduklarını belirtmesi, sözce öznesinin onun hayatından bir kesiti anlatmasıyla bölünür. Böylece balıkçınınindenizine kavuşamayacağını fark ettiğinde, hayatının intiharla son bulması hakkında bilgilerin anlatıldığı iliştilirilmiş anlatı gerçekleşmiş olur:

Çok kazanmış, çok görmüş, çok eğlenmiş, çok acı çekmişti. Fakat tek sevdiği şey deniz olduğu için ondan ayrılmadıkça kendisini bedbaht addetmezdi. 'Mezarım, aklım başımda ölürsem denizde olacaktır...' derdi. Nitekim, o kış sonunda geçirdiği hastalıktan sonra bir daha denize çıkamayacağını doktorlardan öğrenince bir sabah kimse görmeden sahile inmiş, kayığa binmiş ve ayaklarına bir taş bağlayıp kendisini akıntıya atarak ölmüştü (Tanpınar, 1982,s. 246).

Mümtaz, bu ölümü işittiğinde kendilerini zamanında gezdirmiş olan ve Nuran'ı çocukluğundan bu yana tanıyan balıkçıya; en sevdiğini kaybetmişçesine üzülür. Yine de intiharda sevindirici olan taraf, sevdiğinden başka bir türlü ayrılıkla kopmamış olması olarak görülür. Bu iliştilirilmiş anlatı, âşıkların evlenmesini engelleyen Suat'ın intiharının gizli bir öncüsü niteliğindeki intihar sayılmaktadır. Burada Tanpınar'ın iliştilirdiği ilk intihar vak'ası, Mümtaz ve Nuran'ın evlilik hayatının kötü gideceğine ya da işlerin tamamen bozulacağına dair bir sezdirme niteliğinde düşünülebilir; çünkü âşıklar, bu ölümden de en az Suat'ın intiharı kadar etkilenmişlerdir.

5.İliştirilmiş Anlatı: Genette'in anlatı içinde anlatı (fr. *mise en abyme*) olarak adlandırdığı bu durumun örneği olarak romanda Mümtaz'ın Şeyh Galip hakkında yazdığı doktora tezi gösterilebilir. Ancak bu doktora tezinin yazma aşamalarına ve içeriğine dair az bilgi verildiğinden, asıl anlatıyla çok fazla ilgisinin olmadığından dolayı konuya yeterince değinilmiş sayılmaz. Sadece tez konusunun Şeyh Galip olduğu ve "dört Mayıs saat 23'ü beş geçe" (Tanpınar,1982,s. 93) bitirdiği bilinir. Bunlara ek olarak bir de İhsan'ın tezi sorması üzerinde yaptıkları kısa konuşma vardır:

İhsan, başının etrafında deminden beri altın kavisler çizen bir arıyı eliyle kovaladı ve pencereden sokağın kenarında biten katırtırmaklarına bakara:

-Sen Şeyh Galib'i ne yaptın? dedi.

Genç adam ayağa kalktı:

-O da başka dert! dedi.Bütün füsün sönmüş... Üç haftadır uğraşıyorum. Bir sahife bile yazamadım! Galiba yazamayacağım... (Tanpınar, 1982,s. 401).

Mümtaz'ın doktora tezinin kendisi iliştilirilmiş anlatı olmasa bile, tezin Şeyh Galip devrinin önemli isimlerinden olan Hatice Sultan ve Beyhan Sultan'la ilgili bir bölümübuna örnektir. Mümtaz, bu sultanları Nuran'ı hayal ederek portreleştirmiştir:

Bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galip için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'nın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken adeta terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu (Tanpınar, 1982,s.204).

6.İliştilirilmiş Anlatı: Mümtaz'ın doktora tezinin anlatılmasından sonra İstanbul gezintilerine çıkan âşıklara anlatıcı, Üsküdar hakkında bilgi vermek istediğinden araya girerek tarihsel bir perspektife yer verir. Dördüncü Murat Devri'nden Selami Efendi'nin, Karacaahmet'in ve Celveti Baki Efendi'nin mezarlarının yerlerinin nerede olduğuna dair iliştilirilmiş bir anlatı aktarır:

Üsküdar bir hazine idi. Bir türlü bitmiyordu. Valdeicedidin biraz arkasında Aziz Mahmut Hüdai Efendi vardı. Birinci Ahmet Devri'nin bu manevi saltanatı, Nuran'ın aile gelenekleri arasına girmişti. Daha yukarda Dördüncü Mehmet Devri'nin dizginlerini birkaç sene elinde tutan Selami Efendi vardı. Karacaahmet'te ananenin Orhan Gazi zamanına çıkarttığı, Horasan erenlerinden Bursa'daki Geyikli Baba'nın çağdaşı, belki de gaza arkadaşı Karacaahmet, Sultantepe'de yine Celveti Baki Efendi yatıyordu (Tanpınar, 1982,s. 204-205).

1.3. DÜZEN

1.3.1. Zaman

*“Belki bir insan hayatı, zamanın fırınında
ateşe attığımız bir kağıt kadar çabuk yanıyor”*

(Tanpınar, 1982,s.149).

Zaman ulamı, Huzur’da kişilerin belirli bir uzamdaki hislerinin tercümanı olarak devreye sokulmuş bir araca benzetilir. Uzamın kişi üzerindeki ruhsal etkileri, yaşanan olayların geçtiği zamanın kişilere olumlu veya olumsuz bakış açıları kazandırmaları gibi pek çok veri sunmaktadır. Modernist algıyla kurgulanan ve zamanda çizgiselliği bozan anlatımıyla *Huzur*, bir modern roman örneği olarak Tanpınar’ın göstergebilimsel çözümlemeye uygun romanları arasındadır. “Modern romanda zaman, karakterlerin dışında sunulmak yerine, çağrışım boyunca onların duygusal ve bilinçli deneyiminin parçalarını oluşturur bir şekilde sunulur” (Odacı, 2007, s. 6). Böylece anlaşılır ki, zaman ulamı kişilerin oluşturulmasında ve uzamla bağlantısının kurulmasında bir köprü görevi görmektedir.

Doğan’a göre Tanpınar da zamanı, tıpkı çağdaş batılı romancılar gibi hem eserlerine konu edinmiş, hem de anlatım tekniği olarak kullanmıştır. *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanları zamanı hem konu hem de yöntem olarak ele almış tipik örneklerdendir (2018,s. 84).

Zaman, kahramanların belirli bir uzam içindeki durumlarını anlatırken anakronik ilişkiler kurmayı kolaylaştıran bir unsur olarak anlatıda yer edinir. Romanda zamanın önemi, modern roman olarak *Huzur*’un zaman kırılmalarına müsait olmasıyla ilişkilendirilir.

Anlatının, anlatma zamanı (fr. *temps de la narration*) ve anlatı zamanı etrafında şekillenmesi, Genette’in zaman algısını oluşturur. Günay’a göre anlatıda bahsedilen olayların zamanı da, gerçek dünyadaki olayların yaşandığı zamana benzer ve belirli bir süredizim (fr. *chronologie*) biçiminde verilir (2013b,s. 161). Romanda iki ayrı zaman algısından da yararlanılmaktadır. Anlatı zamanı içinde Tanpınar, kahramanlardan

Mümtaz’a anılarını hatırlatarak 1 yıl öncesine dönmesini geri sapım(analepsis) yoluyla gösterir. Böylece anakroniyi³⁴ oluşturur.

1.3.1.1.Anlatma Zamanı

“Çağdaş Batı romanının yaygın eğilimlerinden biri de romanın işlediği konunun zaman süresini kısaltmak, birkaç güne, bir güne ya da birkaç saate indirgemek ama bu süre içinde roman figürleri açısından önemli olan olaylara, çağrışım yöntemiyle geriye giderek dönmek, böylece geçmiş içinde zamanı, algılanışına göre kısa ya da uzun işlemektir. Heinrich Böll’ün ‘En güzel roman, bir anı işleyen romandır’ biçimindeki sloganı bu eğilimi abartarak dile getirmektedir” (Aytaç, 1990,s. 58).

Huzur;II. Dünya Savaşı’ndan bir önceki günün, geriye dönüşlerle uzatılarak hikâyesi 24 saat süren bir sentetik süreyi kapsadığı için döneminin diğer romanlarından ayrılmaktadır. Mehmet Kaplan’a göre bu modeli Tanpınar, James Joyce’un *Ulysses*’inden esinlenerek oluşturmuştur.³⁵ Ayşe Eziler Kıran, Tanpınar’da Joyce’un çağdaşı olan Proust’un etkisinin daha çok olduğunu düşünmektedir.³⁶

Dört bölümden oluşan romanın her bir bölümü “Huzur’un birinci üçüncü ve dördüncü bölümlerindeki şimdiki zaman tam da maddenin boğucu, iğrenç dünyasını anlatır” (Şahin, 2012: 208). İlk bölümde Mümtaz’ın amcaoğlu İhsan’a ilaç bulmak için evden çıkması ve karşılaştığı arkadaşlarından Nuran’ın eski kocasıyla yeniden evleneceklerini öğrenmesi romanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde bu durumları anlatacağını düşündürür. Böylece Nuran’la tanışmalarından, evlenme kararı alıp Suat yüzünden ayrılmalarına kadarki geçen süreci hatırlar ve dördüncü bölüme dek geçmiş anılarını canlandırmasına olanak sağlar. Dördüncü bölüm ise Mümtaz’ın eve ilaç bulup dönmesiyle kaldığı yerden devam eder.

Romanda sıkça yer alan zaman bildiren ifadeler, modernist romanın zaman algısına vurgu yapmaktadır. Her bölüm tek tek incelendiğinde, aynı ifadelerin birçok kez tekrar edildiği çıkarımlanır. *Huzur*’da yer alan zaman ifadeleri şunlardır: *Bu sabah saat dokuz,*

³⁴Anakroni, “hikâye ile anlatının iki düzenlenişi arasındaki farklı uyumsuzluktur” (Genette,2011,s. 24).

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: Kaplan,1987,s.371.

³⁶ Prof. Dr. Ayşe Kıran’la Tanpınar üzerine bir konuşmamızdan alınmıştır.

dün akşam, üç gün evvel, üç gecedir, seksiz sene evvel bir haziran sabahı, bu Ağustos sonu sabahı, kışın, üç ay evvel, o anda, şimdi, on gün, sabahtan beri, II. Dünya Savaşı'ndan bir önceki gün, iki sene, o zaman, uyandığı zaman, o zaman, ikinci gece, gece yarısı, o gece, uzun zaman, bir akşam evvel, bir gece evvel, o günün ikincisinden sonra, son defa, bundan iki gün sonra bir akşam üstü, buradaki zaman, ertesi gün akşam üstü, geceleri, akşam saatleri, yalnız günün bu saati, akşamla gecenin arasındaki geçit, gündüz ışığında, bir gün, o gün, sonra, o hafta içinde bir gece sabaha karşı, ölmeden evvel, son an, kaç gündür, ikindiye doğru, sonra, ertesi sene, bir hafta sonra, ilk görüşte, o zamana kadar, son gece, tatil günleri, daha sonra, ilk defa, daha ilk günde, seneler geçtikten sonra, ilk saat, o zaman, bu iki ay, bazı geceler, öğleden sonra, fırtınalı ve karlı gece, bir ay kadar, sıkışık zamanlarda, ikindi sıcağı, bütün gün, akşama kadar, beş dakika, bir Mayıs sabahı.

Romanda geçen bir diğer belirgin süre ise Mümtaz ve Nuran'ın tanıştıkları günü anlatan “bir sene evvel bir Mayıs sabahı” 1937 senesine ait bir zaman olarak romana yerleştirilir. Bu sürenin belirsiz bir zaman dilimine ait olması, gün olarak belirtilmemesi, aralarında gelişen aşkın belirsizliğine işaret eder. Mümtaz'ın doktora tezini bitirdiği sırada Nuran'la tanıştığı bilgisinden hareketle, tanıştıkları gün, 4 Mayıs'tan sonra olarak tahmin edilir:

Mayısın dördünde tezini bitirmek, yaz mevsimini kazanmaktır. Dört seneden beri ilk defa yaz denen harikulade kuş kendisinin olacaktır (Tanpınar, 1982,s.94).

Tam bir sene evvel bir Mayıs sabahı Nuran kızı Fatma'yı adadaki teyzesine götürürken Adavapuru'nda Mümtaz'la tanışır. Olayın anlatımında verilen bir diğer belirsiz ifade ise “kışın başı”nda kocasından ayrılmasıdır. Fahir'le buna göre Aralık başında ayrıldığı anlaşılmaktadır. Mümtaz ile Nuran, ayrılıklarının altıncı ayında tanışır. Tanpınar'ın Mayıs ayını ve kış mevsimini seçmesi tesadüfi değildir çünkü Mayıs, yeni başlangıçların ifadesiyken; kış mevsimi ayrılıkların habercisidir.

Mayıs ayının Mümtaz üzerindeki etkisi, sadece Nuran'la tanıştığı zaman olarak kalmayıp, tezini bitirdiği döneme de denk gelmektedir. Mümtaz'ın Mayıs ayında değişen hayatı, hem aşk, hem eğitim açısından iyi yönde ilerlemektedir: “... dün akşam

son sahifenin altına kırmızı kalemle kocaman bir çizgi çizdi. En altına dört Mayıs 23’ü beş gece bitirdim. Bir imza attım” (Tanpınar, 1982,s. 93).

Romanda zaman ulamı içinde günün zaman dilimlerinden; güneşin battığı zamanın, güneşin yeryüzünü aydınlattığı periyottan daha çok kullanıldığı görülür. “Sabah”, “akşam” ve “gece” geçen sahneler öğle vaktinde yaşanan olaylardan daha çoktur. En çok kullanılan zaman ifadelerinin “akşam” ve “gece” olması, özellikle Mümtaz’ın hayatında iz bırakan tramvatik olayların gerçekleşme zamanına gönderme yapar.

Günün; güneşin yeryüzünden silindiği zaman dilimi olan “gece” vakti, diğer günün vakitlerini oluşturan ifadelerin %46,8181818’ini oluşturarak en sık kullanılan kelimedir. İçinde gece kelimesinin en çok geçtiği ifadeler, belgisiz ve işaret sıfatlarıyla nitelenenlerdir: Bu gece (25), o gece (12), bir gece (10), bütün gece (5) gibi. Diğer kullanımlar, beş kez kullanılmanın altında yer aldıkları için analizde yer verilmemiştir. Mümtaz’da annesinin /ölüm/ anını çağrıştırdığından I. bölümde hüznün hissi uyandırır: “Annesi o hafta içinde bir gece sabaha karşı öldü.” (Tanpınar, 1982,s. 41). Şahin’e göre ise gece “tamlik, kendi olmanın gerçekleştirilme uzamıdır. Gece, bir tamamlanmışlık durumudur. Unutmalar, ani hatırlamalar, sükun, eşyaya temessül, maddenin mutavatkâr hayatına iştirak tılsımlı mîntikadır” (Şahin, 2012,s. 206-208).

“Akşam” vaktini anlatan ifadeler, romandaki diğer vakit bildiren kelimelerin %36,8181818 kımını oluşturur ve şu şekilde çeşitlenmektedir: Bir akşam (12), dün akşam (10), yarın akşam (7), her akşam (6), her akşam (6) gibi. Diğer ifadeler, altı kez kullanılmanın altındaki sayılarda olduklarından analizde yer verilmemiştir. “Akşam”ın gelişinin insanlar üzerindeki etkisi isim soylu sözcüklerle tahlili bir biçimde anlatılır. Akşam, musiki, fasıl, aydınlık, saz, güneş, şarkı, veda sözcükleriyle güneşin batmak üzere olduğu bir manzara ifade edilir:

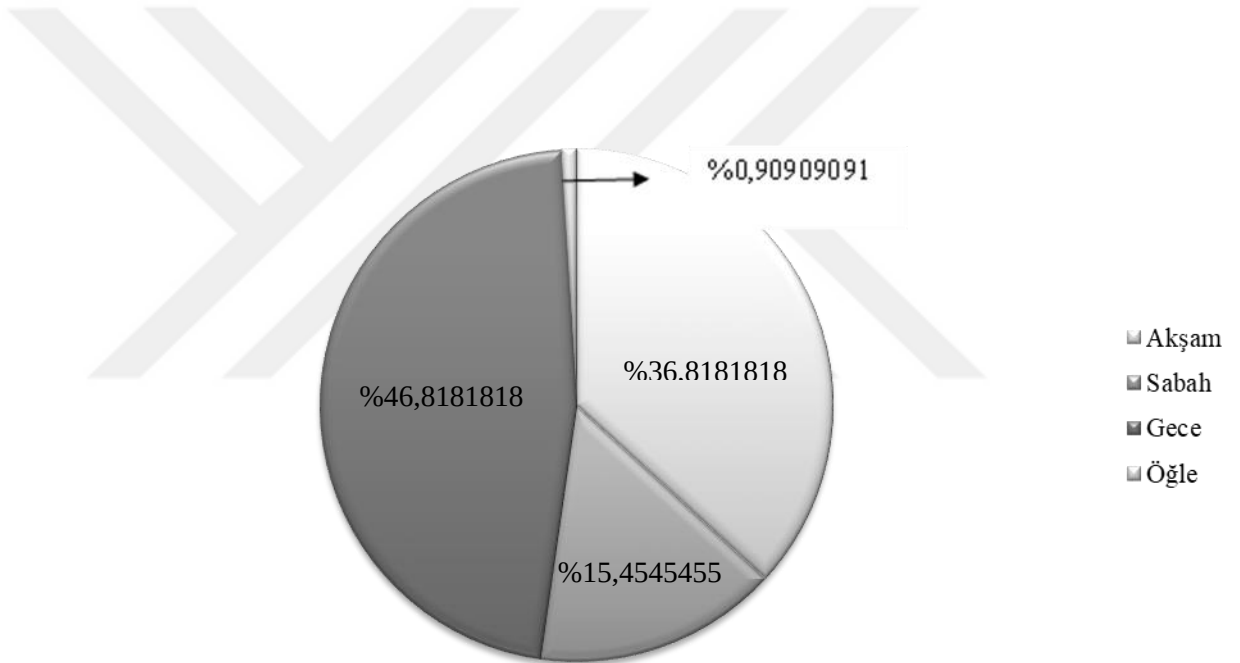
Akşam, geniş musiki faslına başlamıştı. Aydınlığın bütün sazları güneşin veda şarkısını söylemeğe hazırlanıyordu ve her şey aydınlığın sazıydı. Hatta Nuran’ın yüzü, kahve kaşığıyla oynayan eli bile... (Tanpınar, 1982,s. 150).

Gün içindeki zaman dilimlerinden “sabah” vaktinin, romanda diğer vakit bildiren kelimeler içinde %15,4545455’lik dilimde bulunduğu görülür. Romanda sık rastlanan kelimelerden içinde “sabah” zaman ulamının geçtikleri şunlardır: Bu sabah (10), ertesi

sabah (4), bir sabah (4). Diğer ifadeler dört kez kullanımın da altında olduğundan analizde yer verilmemiştir. Sabah vakti, Mümtaz'ın Nuran'la buluşmasıdır.

“Sabah” vaktini ifade eden kelimeler, toplamda en az kullanılmış olmakla beraber diğerleri içinde %0,90909091'lik bir dilime sahiptir. Sözce öznesinin; gün içindeki vakitlerden “sabah”a çok yer vermemiş olmasının, /huzur/ hissinin az olmasıyla örtüştüğü görülür. Bunun karşıtı olarak “gece” ifadeleri; başlıkla çatışan konumda olan /huzursuzluk/ temasını vurgular.

8.Tablo: Anlatma Zamanı Pasta Grafiğı



1.3.1.2. Anlatı Zamanı

Huzur, anlatma zamanı ile anlatı zamanı arasındaki çizginin belirgin olduğu bir romandır. Genette'e göre anlatı zamanında süredizimsel olmayan düzlem anakroni olarak adlandırılır. Anakroni, geri sapım (fr. *analepse*) ve ileri sapım (fr. *prolepse*) olmak üzere iki yolla yapılmaktadır. *Huzur* romanı da anakronik bir anlatı zamanına sahip yapısıyla modern roman örneği olarak dikkati çeker. Romanda analepsis ve prolepsis örnekleriyle yaşanan zamandan bir yıl önceye dönülür veya bir gün sonraya gidilerek olacaklar II. Dünya Savaşı gibi tarihin seyrini değiştirecek ve dehşetiyle insanları ürpertecek bir olay üzerinden desteklenerek anlatılır.

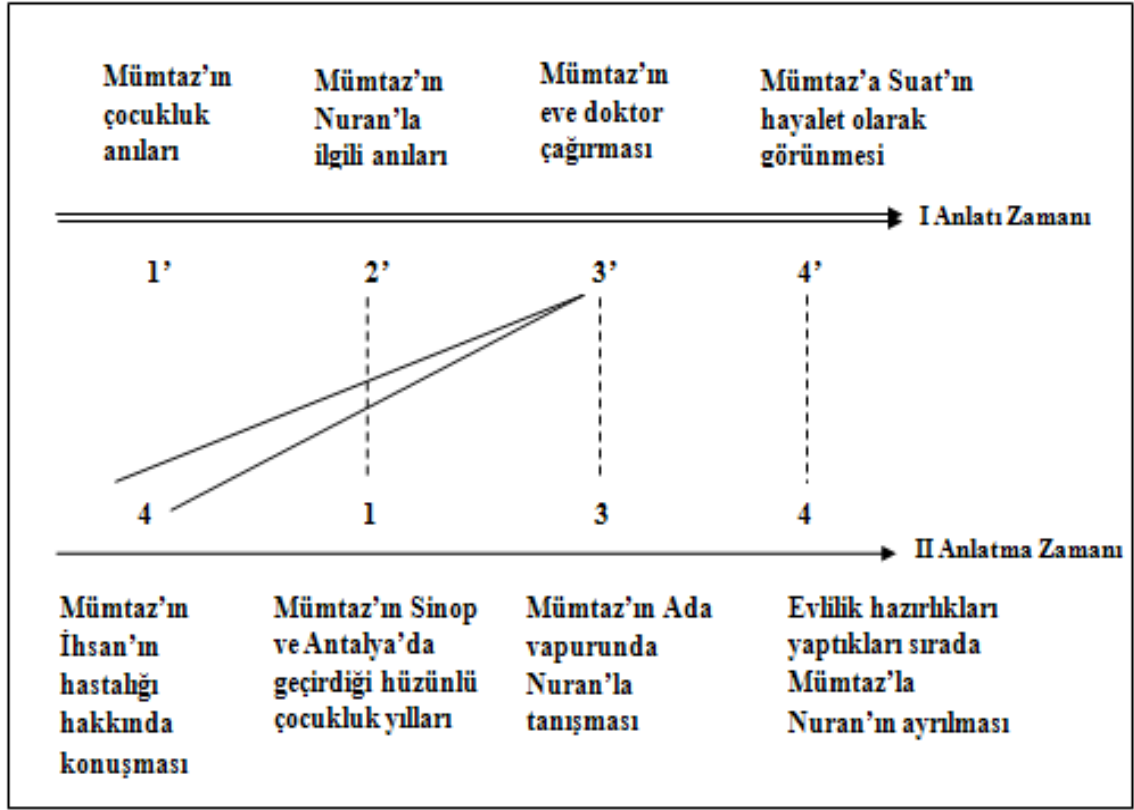
1.3.1.2.1. Geri Sapım

“Geriye dönüş (fr. *retour en arriere*) artgörümlülük (fr. *retrospection*) ve gerisapım (fr. *analepse*) diye adlandırılan iki anlatı arasındaki fark olan anlatım biçimi en sık görülenlerdir” (Günay, 2013b,s. 162).

Analepsis örnekleri II. ve III. bölümde yaygın olarak görülürken, prolepsis örnekleri I. Bölümde savaşa ilgili kısımlardır. Bunların gerçekleştirildiği görülmezken, savaşın başladığı haber verildiğinden, gerçekleşme ihtimallerinin çok kuvvetli olduğu zihinde canlandırılır. Bu nedenle I. Bölümdeki prolepsisler, IV. Bölümde anlam kazanacaktır. En son anlatılan zamandan geçmiş zamana uzanan romanda anakroni, Mümtaz’a eski sevgilisi Nuran’ın evleneceği haberinin verilmesiyle analepsis yoluyla kurulur. Demek oluyor ki *Huzur*, içinde bulunularak anlatılan son olayların zamanıyla, geçmiş zamanın arasına sıkışmış bir sıkışıklığın romanıdır.

Şimdiki zamanda yaşayan ancak akli hala geçmişte kalmış Mümtaz’ın romanıdır. Gelecek zamanın hikâyesi örnek olarak gelecekteki geçmiş;“İnsanları sevdiği için onlardan ihanet görecekti” (Tanpınar, 1982,s. 99) sözcesindeki <<gör-ecek-ti>> fiili, anlatıcının zamansal sıçramasının Mümtaz’ın başına açacağı felaketlerin habercisidir. Anlatı zamanının anakronik olmaması, Mümtaz’ın huzursuzluğunun sonucunda olmuş olaylar ağının sonucudur.

2. Şekil: Anlatı Zamanı – Anlatma Zamanı Gösterimi



Şimdi ile geçmiş arasına sıkışmışlığın romanı olan *Huzur*, Mümtaz'ın zamansal etkenlerden dolayı geçmişten kopamamasının ruhsal durumuna etkisini anlatır. Mümtaz'ın hafızasında üç ana öge vardır: Çocukluk anıları, Nuran'la ilgili anıları ve eve doktor çağırarak için dışarı çıkmasıyla Suat'ın hayaletini gördüğü şimdiki zaman.

Şimdiki zamandan geçmişe doğru gidiş, içsel analepsis yoluyla zihinsel bir yansımadır. Roman son olayların zamanının anlatıldığı ilk bölümde Mümtaz'ın amcaoğlu İhsan ve karısı Macide ile sohbetiyle başlar. Böylece okur, asıl olayın ne olduğu konusunda fikir sahibi olur. İhsan'ın hasta yatağında yatmasıyla gelişen süreçte sık sık eskilerden konu açılıp onu bu duruma sürükleyen sebepler üzerinde durulur.

Evden doktor çağırarak üzere dışarı çıkan Mümtaz, II. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkisini sokaklarda dolaşırken fark eder. Yapılan hazırlıklardan çok etkilenen Mümtaz'ın yıkık dökük zihnine, aniden savaştan kaçarken geçirdiği çocukluk anıları takılır. Anlatıcı, anlatıda aniden geriye giderek analepsisle Sinop'tan Antalya'ya

gelişini, handa geçirdikleri korku dolu geceyi, orada tanıştığı genç bir kızla yaşadığı ilk deneyimleri, annesini ve babasını nasıl ölüm yoluyla kaybettiğini hatırlar.

Daha sonra olaylar tekrar şimdiki zamana gelir ve Mümtaz, evden ilaç alarak doktor çağırmak için çıkarak İstanbul'un semtlerini gezmeye başlar. Dolaştığı yerlerde eski aşkı Nuran'ı sık sık anımsar. Anımsama yoluyla içsel analepsislerle Nuran'la tanıştığı dönemlere dönmeden önce karşılaştığı Muazzez, ona Nuran'ın İzmir'de eski kocası Fahir'le evlenecek olduğundan söz eder ve Mümtaz zihninde Nuran'la olan anılarınadöner. Hafızasında gezdiği yerlerde Nuran'la yaptıkları gezileri hayal eder. Romanın II. bölümü geriye dönüşlerle, Nuran'ı tanıdığı Ada Vapuru'ndan evlenme kararı almalarına kadar sürer. Bu sırada III. bölüm gelişerek Suat'ın evlenme hazırlıklarını nasıl olumsuz etkilediği anlatılır.

Mümtaz ve Nuran, Suat'ın intiharı üzerine mutlu bir evlilik kuramayacaklarından endişe ederek ayrılır. Bu ayrılık ve Suat'ın ölümünden kendini sorumlu tutma hissi Mümtaz'ın akli dengesini yitirmesine, her yerde Suat'ın hayaletini görmesine neden olur. Böylece zamansal sıçramayla şimdiki zamana geri dönülerek Suat'ın hayaleti görülür. Böylece zaman asıl anlatının ilerlediği ve II. Dünya Savaşı'nın başlamasının radyodan dinlendiği zamana ilerler. Mümtaz, evin önünde aklını tamamen kaybederek Suat'ın hayaletiyle derin sohbetlere girer, kendinden önce doktoru yollar daha sonra ondan kaçarak eve vardığında ise ilk bölümde amcaoğlu İhsan'ın rahatsızlığı için aldığı ilaç şişelerini çoktan kırmıştır...

“İhsan” başlıklı ilk bölümde, II. bölümde Nuran'la gezilen semt adlarının önceden okuyucuya verilmesi analepsis olarak gelecekte anlatılacak ama aslında daha önceden olmuş olaylar hakkında okuyucuda hazırbulunuşluk yaratır. Cerrahpaşa, Hekimalipaşa, Kocamustafapaşa, Üsküdar, Beyoğlu Nuran'la gezilerek hatırlanan yerlerdir. Bunların yanı sıra, Bedesten ikilinin aşkı için önemli bir nokta olduğundan; ilk bölümde evden çıkarak İstanbul'da gezinen Mümtaz Bedesten'in önünde durarak Nuran'ı hatırlar. I. bölümde Bitpazarı kapısından girilerek dolambaçlı yolların geçilmesinin ardından varılan Bedesten, tezgâh ve imalathane işlerine, ucuz gümrük eşyasına ve taklit modalara rastlanan bir yer olarak anlatılır.

Burada hayatın, taklidi güç olan, tenimize yapışmadan ve içimize yerleşmeden yaşanmayan iki ucu birleştirdi. Gerçek fukaralıkla, gerçek debdebe veya artığı...

Adım başında modası geçmiş zevk kırıntılarına nerede ve nasıl devam ettiği bilinmeyen büyük ve eski an'anelerin son parçalarına beraberce rastlanırdı. Eski imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı (Tanpınar, 1982,s. 49).

II.bölümde ise Bedesten tasviri yapılmaksızın, romanda geçen iki kahramanın orada yaptıkları üzerinde durulur. Böylece hazırbulunuşluğu tamamlanan okuyucu, neyle karşılaşacağına dair ipuçlarını erken anlatım yöntemiyle kavramış olur.

I. bölümdeki son olayların anlatımı, IV. bölümde de sürmektedir. Tanpınar'ın zamanda yarattığı sıçramalar, ancak dikkatli bir okuyucu tarafından keşfedilebilir. Aksi takdirde zor anlaşılır. Araya giren II. ve III. bölümler, hiçbir bağlaca ihtiyaç duyulmaksızın zamansal bir kırılmanın altını çizerek okuyucuyu geçmiş olaylara götürür. Böylece “analepsislerle birlikte, analeptik anlatıyla ilk anlatı arasındaki boşluktan değil, tersine bunların zorunlu birleşiminden kaynaklanan tam tersi bir zorluk baş gösterir” (Genette, 2011,s. 57).

II. ve III. bölümlerde görülen analepsis türü, “içsel analepsistir”.Böylece ilk anlatının içeriğinden farklı bir anlatı ortaya konarak aydın tipi olarak tanımlanan Mümtaz'ın hasta amcaoğlu İhsan için ilaç alma amacıyla dışarı çıktığı sırada dolaştığı yerlerde II. dünya savaşına karşı yapılan hazırlıkları görmesi ve savaş hakkında konuşmalarından kopulur ve Muazzez'in Mümtaz'a eski sevgilisi Nuran'ın, eski kocası Fahir'le İzmir'de evleneceği haberini vermesiyle olaylar en son yaşanan zamandan bir sene önceye döner. Böylece son yaşanan olayların zamanı içinde Mümtaz'ın neden neşesiz ve içine kapanık yapıda olduğu belirlenir. Geçmişine bakıldığında içsel analepsis yoluyla başına gelenlerden, evliliğin eşiğinden dönmesi, ruhsal durumundan alt üst eden Suat'ın ölümü gibi olaylar anlaşılmaktadır.

II. bölümün kendi içindeki analepsisi ise, Mümtaz ile Nuran'ın sohbetinin İclal üzerinden ilerlemesiyle oluşur. İclal'in Mümtaz'a daha önce Nuran'dan bahsederken hiçbir şeyi atlamadan anlatması, Nuran'ın canını sıkır. Bu sırada Mümtaz, sahne örneği kabul edilen ayrıntılı konuşmalarıyla Nuran'ı zor duruma sokar. Ona Mevlevi kıyafetiyle eskiden çekilmiş bir resminin bulunduğunu söylemesi, genç kadını bulunduğu yerden çok gerilere götürür. Mümtaz'ın, bahsettiği fotoğrafı İclal'in kendisine göstermediğini söylediği andan geriye analepsis yoluyla dönen Nuran, onu

çektirdiği zaman babasının hala yaşadığını ama Boğaz’da değil Libâde’de oturduklarını söylemesine kadar geçen sürede şunları hatırlar:

Genç kadın bu **hatıra** ile olduğu yerden o kadar **gerilere** atlayacağını hiç sanmamıştı. Babasını elinde ney, büyük sofanın sediri üstünde gördü. ‘Gel, otur...’ diye sanki ona işaret ediyordu. Bütün **çocukluğu** bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sestən ve musikiden kurulmuştu. Tıpkı aynı sofanın avizesinin altında sarkan, yeni dünya dedikleri o donuk renkli camdan küreden akseden eşya gibi sadece hayal bir kainatla işe başlamıştı (Tanpınar, 1982,s. 142-143).

“Hatıra”, “gerilere”, “çocukluğu” gibi analepsis işaretleyicileri vasıtasıyla Nuran’ın içsel analepsis yoluyla döndüğü çocukluğu, Mümtaz’ın sorusuna yapacağı açıklama ile içinde bulundukları zamana geri döner. Bu durumun anlatı zamanından bir yıl önce olması, Nuran’ın hatırladıklarıyla çocukluğuna dönmesi ile yıllar yıllar önceye gidilmiştir.

II. bölümde Emma ile Fahir’in akşam yemeği sahnesinde, muhabbetinden sıkıldığı Fahir’in arkasından çevirdiği işleri hatırlayan Emma’nın geri dönüşleri, “tamamlayıcı analepsis”tir. İsveçli yat sahibinin Amerikalı kaptanı ile yaşadıkları o anda söylenmeyen ve eksiltili biçimde verilerek merak uyandıran bölümler “anlatıda önceki bir boşluğu olay gerçekleşikten sonra dolduran geriye dönüşlü kısımları kapsar” (Genette, 2011,s. 41).

Mümtaz, Nuran’a ayı seyretmek için Galatasay’da okurken icat ettiği bir icadı anlatarak onları son yaşanan zamandan geçmişe götürür. Çocukluk anılarını Nuran’la paylaştıkça aralarındaki bağın sağlamlaştığının farkındadır. Analepsis işaretleyici olarak “Galatasaray’da iken” ifadesi kullanılır: “**Galatasaray’da iken** bir elimi dürbün gibi gözümün üzerine koyar, onun içinde tavandaki lambanın ışığının kırılmasını seyrederdim.” (Tanpınar, 1982,s. 219).

1.3.1.2.2. İleri Sapım

Romanın ilk bölümünde yer alan ileri sapım (fr. *prolepsis*) ise zamanla ilgilidir. II. Dünya Savaşı'nın bir gün sonra başlayacağı, kahramanların yaptığı hazırlıklar, yaşadığı korkular ve içinde bulundukları telaş vasıtasıyla okuyucuya sunulur. “Üzere”, “Albert Sorel” gibi prolepsis işaretleyicileri vasıtasıyla savaşın çıkacağı düşüncesi kesinleştirilir. Savaşın ilan edilmesiyle ise roman sonlanır. Mümtaz ve İhsan'ın cümlelerinden savaşın başlangıcı şu şekilde anlatılır:

Hakikatte harbin patlamak **üzere** olduğuna emindi. ‘Dünya gömlek değiştireceği zaman hadiseler sakınılmaz olur’ **Albert Sorel**’in bu cümlesini, son yılların vaziyetini daima beraber konuştukları İhsan sık sık tekrarlardı. Mümtaz şimdi bu dikkate çok sevdiği bir şairin acı kehanetini ilave etmişti: ‘Avrupa’nın sonu’... (Tanpınar, 1982,s. 18).

Mümtaz’ın dolaşırken uğradığı evlerden birindeki evin kızı, “Harp **olursa** bir işe yarayayım diye kursa yazıldım. Fakat daha hiçbir şey bilmiyorum... Ağabeyim askerde, onu düşünerek...” der (Tanpınar, 1982,s.20-21). Bu şekilde, savaş için hastabakıcılık yapmak üzere hazırlanan halk gözler önüne serilir. “Olursa” olasılık bildiren prolepsis örneğidir.

Mümtaz’ın kiracı ile olan konuşmasından harp olacağının okuyucuya sezdirilmesi de prolepsis örneğidir:

- Harp **olacak**, diyordu. Bu, herhangi bir seferberlikten başka türlü; daha emin, rahat, kat’i bir hazırlanıştı. Bu yüzde yüzün yüzde binin kat’iliği idi (Tanpınar, 1982,s. 79).

II. bölümde Nuran’ın ailesinin onun üzerindeki etkisi ve anne sevgisini tatmamasının analizi vasıtasıyla kesilen ve yavaşlatılmış olan anlatı; söz büyük annesinin dedesini terk edişi üzerine yazılan Mahur Beste’ye geldiği zaman, Mümtaz’la kaderlerinin de onlar gibi olacağını sezdirir. Sözce öznesi bu durumu; prolepsis işaretleyici olarak gelecek zamanın hikâyesi zaman kipiyle <<çırp-ın-acak-tı>> şeklinde açıkça belirtir. Romanın sonunda bu kipten hareketle, âşıkların hazine sonunun tıpkı Mahur Beste’nin yazılmasında rol oynayan ayrılığa benzeyeceği önceden anlatılmaktadır:

... yaradılışlarına göre ayrı ayrı kaderler hazırlanmıştı. Şimdi sıra kendisinin. Kendisinin ve Mümtaz'ın! Mahur Beste'nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri **çırpınacaktı** (Tanpınar, 1982,s. 167).

Nuran'ın Fahir'le olan evliliğiyle ilgili belirtilen zaman ifadeleri prolepsis örneği olarak değerlendirilemez. Burada sadece öncelik-sonralık ilişkisi vardır. Örneğin, yedi yıl sonra ifade, Nuran'ın Fahir'le evlendikten yedi yıl sonra Fahir'in seyahatte tanıştığı Romanyalı bir kadın olan Emma yüzünden ayrılmasını anlatır. Romanya seyahati sırasında Köstence dolaylarında karşılaştığı kadınla aldatılışının sürecidir yedi yıl. İki yıl ise, bu kadın yüzünden Fahir'in iki sene eve uğramayışının süresidir, şurada burada sürter ve eve gelmez. Sonra da bir gün artık beraber yaşayamayacaklarını, ayrılmalari lazım geldiğini söyler (Tanpınar, 1982,s.88).

Mümtaz gittiği bir bistroda, kendini dükkânın tek müşterisi zannederken, aniden duyduğu sesle orada Suat'ın da olduğunu fark eder. Suat, "hizmetçi halli biçare kadın" (Tanpınar, 1982,s. 279) olan Hacer'le yasak aşk yaşamaktadır. Suat kadına, gayri meşru çocuğu aldırması için direktifler verir. Mümtaz bunlara şahit olunca, prolepsis işaretleyici olarak gelecek zaman kipiyle (-ecek) aklından şunları geçirir:

Yarın ölecekti. Yarın akşam titreyen kanlı bir uzviyet parçası, soyulmuş kurbağaya benzeyen acayip bir şey, şehrin lağımlarından birinde yüzecekti.

Yarın Heybeliada'daki santral memuru bir zil sesi işitecek. İstanbul'dan bir ses ona 'sanatoryom!' diyecek, o elindeki fişi sanatoryom numarasına geçirecek, hastanede bir konuşma olacak, Suat yatağından kaldırılacak 'Allo, allo siz misiniz?' diyecek, 'oldu mu?' diye soracak, cevap gelene kadar kaşları bir an çatılacak, bir an iki haddin arasında bütün uzviyetiyle gidip gelecek, sonra yüzünün çizgileri yumuşayacak, alındaki ter kesilecek, 'teşekkür ederim kardeşim, çok teşekkür ederim. Benden selam söyleyin, ben sonra gider kendisini görürüm.'

Evet, yarın akşam doğmamış bir çocuğun başkaları tarafından yaşanacak son macerası buydu. Sonra bir taksi çağrılacak, sapsarı yüzlü hasta bir kadın bir akrabanın bir arkadaşın evine dönecek, doktorun hizmetçisi âletleri yıkayacak, küvetler bol su altından geçirilecekti.(Tanpınar, 1982,s. 278-279).

Özetle; zaman uzamının incelenmesinde, zaman bildiren kelimelerin yanı sıra kiplerin de önemi vardır.

1.3.2. Uzam

Kişi sayısı az tutularak, kişilerin ruhsal durumları üzerine eğilmeyi öneren modernist roman, uzamın kişide bıraktığı izlenim ya da ona hatırlattıklarıyla ilgilenir. Uzamlar kimi zaman kurmaca zamanın bir parçası olarak bireye geçmişte kalan anılarını hatırlatırken, kimi zaman da yaşadığı an içinde hissettiklerini ve bakış açısını değiştirmesi bakımından önem kazanır. Tanpınar'ın dilinde bakma ve görme merkezli imgeler büyük bir yer kaplar. Modernist roman örneği olarak *Huzur*, estetik işlev düzeyinde değerlendirilirse, tasvirlerin realist biçimde oluşturulduğu, romantik edebiyattaki kadar metaforlara/eğretilmelere/mecazlara yer verilmediği görülür.

Modern romanın betimleme bölümleri nesnel bir tutumla oluşturulduğundan okuyucuya uzamlar hakkında bir tür rapor sunar. Mekânların dışöyküsel anlatıcının gözünden aktarılması, sadece Mümtaz'ın geçmişi ve gezdiği yerlerde biriktirdiği anıları açığa çıkarır. Yazar bunu yaparken uzamları anılarla iç içe geçmiş biçimde ele alır. Ayrıca romandaki uzam; Mümtaz'ın yaşamı boyunca; doğumundan itibaren ziyaret ettiği şehirler, ülkeler ve hayatının aşkı olan Nuran'la ziyaret ettiği yerlerden oluşur. Dört bölüm de incelendiğinde, romanda kapsanan uzamdan kapsayan uzama doğru dikey bir hareketlilik görülür.

Uzam hakkında yazar, romanda kimi zaman okuyucunun tamamlayacağı boşluklar; kimi zamansa açıkça verilen adresler bulunur. Mümtaz'ın çocukluğunun geçtiği ve babasının öldürüldüğü “S...” uzamı, ilerleyen zamanda hayatında sık sık kötü anılarla hatırladığı bir yer olacaktır. Romanın ilerleyen sayfalarında anlaşılır ki “S...”nin Sinop olduğu anlaşılır. Dışöyküsel anlatıcı, <<Korkuyorum!>>; <<Ölmek istemiyorum>>; <<Kaçmalıyız!>> sözcük ve sözcüklerinden Mümtaz'ın Sinop'u korkuyla hatırladığını ifade eder.

Gerçek uzamlar olarak Sinop ve Antalya; olayların aktarımında Tanpınar'ın hayatında da önemli yer edinir. Böylece anlatıya nesnel gerçeklik boyutu kazandırmış olur. Sinop'un Tanpınar'ın özel hayatında önemli bir yer tutması, onu *Huzur* romanına mekân olarak seçmesine neden olur. Yazarın yer yer hayatından parçaları katarak oluşturduğu romanın mekânı olarak Sinop, Tanpınar'ın iki yıl (1908-1910) kaldığı ve denizle ilk tanıştığı mekân olması bakımından önem taşır. Yedi sekiz yaşlarında deniz

kenarında oynarken, “Kumluk sahilde dalgaların birbiri ardınca çığlar halinde gelişi”³⁷ndeki güzelliğe kayıtsız kalamayan Tanpınar, onda betisellik açısından önemli iz bırakan Sinop’u *Huzur* romanının mekânlarından biri yapar.

Sinop, Mümtaz’ın kötü çocukluk anılarının geçtiği, hafızalarda işgal altında olarak hatırlanan bir yerdir. Babasını Sinop’ta kaybeden Mümtaz için oradan ayrılmak, yeni bir hayatın başlangıcıdır. Bu noktada sığındıkları ve iki gece geçirdikleri han, genç bir kız olan B... ile yaşadığı ilk gençlik macerasını yaşadığı yer olarak hafızasından silinmez. Antalya, işgalden kaçarak sığındıkları akrabalarının yaşadığı ve Mümtaz’ın çocukluk anılarının yanı sıra annesinin vefat ettiği şehirdir.

Oradaki işgalden kaçarak geldikleri ve yazarın “A...” olarak bahsettiği yer, Akdeniz’de olduğunun söylemesi ve romanda adı geçen ilçe adlarından anlaşılacağı üzere “Antalya”dır:

Burası Akdeniz’di. Mümtaz, Akdeniz’in ne olduğunu, nasıl bir hayat rahatlığıyla insanı kavradığını, güneşin, berrak havanın, ufkun çizgisine kadar uzanan ve her dalgayı, her kıvrımı kendi kenarlarıyla göze nakşeden sarahatın, insanı nasıl terbiye ettiğini, ruhumuza nasıl dolduğunu, hülasa, üzümle zeytini, mistik ilhamla, vazıh düşüncüyü, en çetin ihtiraslı, ferdi huzur endişesini elele yürüten tabiatın mahiyetini sonra kitaplardan öğrendi (Tanpınar, 1982,s.33-34).

Evin çocuklarıyla beraber çıkıp geziyorlar, portakal bahçelerine, Karaoğlan’a gidiyorlardı. Hatta şehrin dışındaki cevizliğe kadar uzanmışlardı. Mümtaz, sonraları Kozyatağı’nı bu cevizliğe benzettiği için sevmişti. Fakat ekseriya gündüzleri Mermerli’de veya iskelede deniz kenarında vakit geçiriyorlar, akşama yakın Hastane üstüne çıkıyorlardı (Tanpınar, 1982,s. 35).

Modernist roman özelliği olarak mekânın ismi belirsiz şekilde betiselleştirilmesi, izleği yapılan mekân tasvirlerinin içine sürükler. Antalya’da bir deniz mağarası olan Güvercinlik’in tasviri; romanda Mümtaz’ın ruhsal durumunun alt yapısını, babasının işgalde öldürüldüğü yerden sonra ikinci kez etkileyen yer olarak dikkati çeker:

Bir gün arkadaşları, onu Güvercinlik’e götürdüler. Bu, Hastane üstü ile Konyaaltı arasında şehirden epeyce uzak bir yerde bir deniz mağarasıydı... Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar kaya kenarlarında yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derecede tabiye benzer yapılmış rokay bir havuza benzeyen gölçeğiz, ortasındaki küçük taş

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz: Tanpınar,1992,s.245.

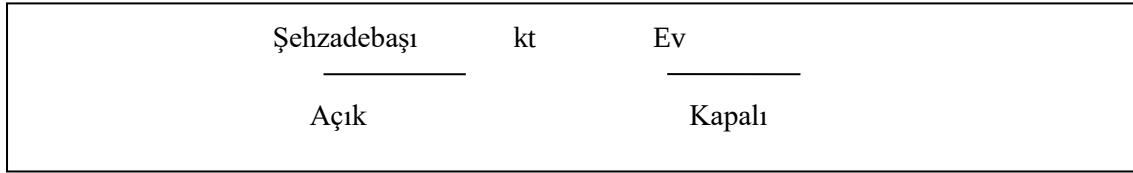
parçası adasıyla kalıyordu. Burası mağaranın deniz tarafından yaklaşılabilen kısmıydı. Onun arkasında, geldikleri taraf daha geniş ve biraz yüksek, fakat hep kaya parçaları dolu, büyükçe bir salon teşkil ediyordu. Dalga çarpıp, mağaranın ağzını örttüğü zaman her taraf yemyeşil oluyordu (Tanpınar, 1982,s. 39).

Tanpınar'ın hayatından izler taşıyan bir diğer uzam ise Sinop'tan sonra Antalya'daki Güvercinlik denen deniz mağarasıdır. “Suyun hücumuyla açılıp kapanan aydınlığı ile benim için mühim bir şey oldu. (...) estetiğimin temeli olan rüya fikri biraz da bu mağaraya bağlıdır” diyen Tanpınar için Güvercinlik; *Huzur* romanında Antalya'dan bahsedilirken Hastanebaşı'ndaki kayalarla birlikte anılan bir yerdir. Güvercinlik ve deniz, aralarındaki bağlar dikkatlice incelendiğinde Mümtaz'ın iç hayatının adeta örgüsünü yapar. Tanpınar'a göre “bütün roman bu zemin üstüne düşer” (Tanpınar, 1992,s. 246).

Mümtaz'ın yüreğini burkan, psikolojisine kötü etki eden en önemli yer, /açık uzam/ ve /herkese açık uzam/ örneği olarak /ölüm/ü çağrıştırdığı görülen mezarlıktır. Üstelik Mümtaz'ın anılarında mezarlıklar, bir değil iki tanedir: annesinin ve babasının mezarları. Sinop'taki işgal sırasında evlerine gelen bir işgalci tarafından öldürülen babasının mezarı <<Büyükçe bir (ağacın dibinde), alelacele (kazılan), yarı çılgın bir (bahçıvanın tuttuğu lamba) ve isli bir (fenerle) aydınlanan>> ürkütücü bir uzam olarak başkahraman Mümtaz'ın hayatı boyunca unutamayacağı bir sahnenin sıfat tamlamalarıyla betiselleştirilmesidir. Mümtaz için baba figürünün yeri hiç dolmazken, babasının gözleri önünde öldürülmesi; ilerleyen yaşamında tanıştığı insanlarla olan iletişimini de kökünden sarsacaktır.

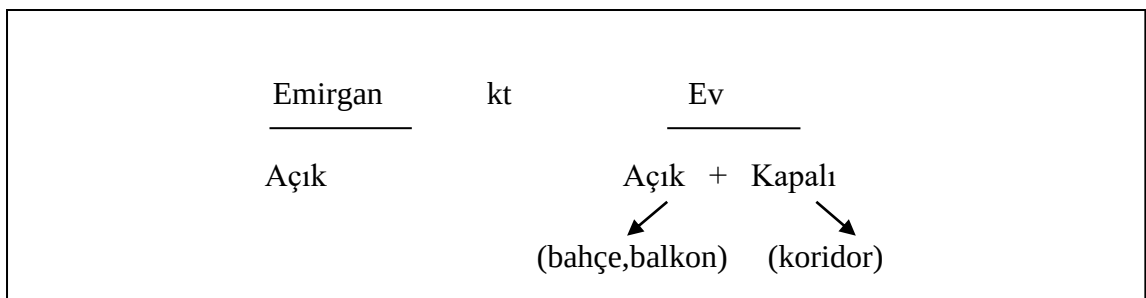
İstanbul'a bir vapura binerek geldiğinde onu karşılayan amcasının oğlu İhsan'ın Şehzadebaşı'ndaki evine giderler. Mümtaz'ın İstanbul'da konakladığı ilk yer olarak bu uzam, hayatının devamında bile hatırlayacağı detaylara sahiptir. Örneğin; İhsan'ın odasının üstündeki oda, Mümtaz'ın odası, onun yanındaki büyük oda ise bir köşesinde Mümtaz'ın da çalıştığı kütüphanedir. Odalarından birinin kütüphane olarak kullanıldığı Şehzadebaşı'ndaki ev /aileye ait uzam/ olarak bir /kapalı uzam/ örneğidir. Ayrıca onu çevreleyen diğer evler ve çalılar tarafından da /kapsanan uzam/dır. Bu evdeki /özel uzam/ sayılan örnekler İhsan'la Macide'nin yatak odası ve Mümtaz'ın yaşam alanıdır. Bachelard'a göre “evde her şey farklılaşır, çoğalır” (2017,s.71).

3. Şekil:Açık-Kapalı Mekanların Gösterimi I



Emirgan’ın arka taraflarındaki ev,/kapalı uzam/ ile /açık uzam/ın eklemlenışidir. Medreselerin avlusunu andıran kapalı bahçesiyle, Kandilli’den Beykoz’a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla tanıtılan bu uzam, Mümtaz’ın İstanbul’daki ilk evidir . Mümtaz’ın gözünde evin bahçesi, gündüz güneşle, arı ve böcek sesleriyle dolup taşmaktadır. Birkaç meyve ağacı, bir ceviz, kapının önündeki kestane, kenarlarda adını bilmediğı bir yığın çiçekle dolu bahçenin iç kapısı ise vaktiyle limonluk olan dar, camlı bir koridora açılır. Bahçe ve balkon bulundurmasından dolayı, Emirgan’daki ev /açık uzam/ kapsamında olsa bile, koridorun verdiği kapalılık ve sıkışmışlık hissi /kapalı uzam/ olmasına gönderme yapmaktadır. “Sonbahar gecesi Emirgân sırtlarını o imkânsız yalnızlık vehmiyle kaplamıştı.” (Tanpınar, 1982,s. 358).

4.Şekil:Açık- Kapalı Mekanların Gösterimi II



Belirli bir mekânın içinde yer alan ve kesit şeklinde okuyucuya /sıkışmışlık/, /mutluluk/ ve /paylaşım/ hislerini veren Mümtaz’ın Emirgan’ın arka taraflarında kalan evindeki merdiven, “bazen Nuran’la iki yastık atarak oturdukları” (Tanpınar, 1982,s. 83) bir yerdir. Kapalı uzam içinde yer alan ve katları birbirine bağlayan merdivenin onlar için

anlamı büyüktür. Bu büyük anlam, merdivenin geniş olmasıyla paralellik de göstermektedir çünkü merdivenin önemi, Nuran'ın sevdiği büyük balkonu ve Beykoz'a kadar bütün manzarayı kavrayan sofanın olduğu odanın bulunduğu üst katla altta yer alan girişi birbirine bağlamasıdır. İki düzeyi bağlaması, metaforik biçimde verilmektedir. Verilen düzeyler, sıfatlar yardımıyla uzamdan hareketle kişilerin tanımlanmasında kullanılır. Mümtaz Nuran'a göre daha genç olmasına rağmen, Boğaziçili entelektüel bir aileden gelen Nuran'ın seçkinliğinin karşıtı konumdadır. Fransa'da okumuş olsa bile Nuran'ın kültürel düzeyine yaklaşamamasından dolayı seçkin olmayan sıfatıyla tanımlanır. Merdivenin iki düzeyi ayırmasına benzer olarak çiftin aralarındaki bir diğer fark ise, daha önce evlenip evlenmedikleriyle ilgilidir. Böylece /kapalı uzam/ ögesi olarak merdivenin, çiftin arasındaki farkları belirginleştiren bir gösterge olduğu ortaya çıkar.

9.Tablo: Mümtaz ve Nuran'ın Uzam Üzerinden Karşıtlık İlişkisi

Mümtaz	Nuran
Genç	Yaşlı
Seçkin olmayan	Seçkin
Evlilik yaşamayan	Evlilik yaşamış olan

Romanda dikkati çeken /herkese açık uzam/ olarak sayılabilecek yerler ise, Mümtaz ve Nuran'ın İstanbul'da dolaştıkları; Sahaflar, Kocamustafapaşa, Hekim Ali Paşa, Yedişehitler, Mahmutpaşa, Bayezid, Beyoğlu, Cerrahpaşa ve Üsküdar gibi /açık mekân/ların içinde yer alan Bedesten, Bitpazarı, Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı, Amerikan hastanesi, Bayezid camii, Bayezid kahvesi, Eminönü, Çengelköy, Rasathane,Yeniköy, Arnavutköyündeki meyhanelerin olduğu sokaklardır. Bunların içinde Sahaflar, dışöyküsel anlatıcının <<küçük ve dar (yol)>>; <<her (yaz mevsimi)>>; sözcük ve sözceleriyle tanımladığı sıfatlarla tasviri yapılan bir yer olarak göze çarpar:

Küçük yol, meydanın ve etrafın her yaz kendiliğinden peydahladığı bütün kokuların **dar** koridoru idi. Her yaz, bu **dar** yolu mevsim onlarla zaptederdi. Daha kapının önünde deminki isteği söndü. Ne görecekti, sanki? Bir yığın **eski** ve bildiği şeylerdi bunlar (Tanpınar, 1982,s. 54).

Betimlemenin bireye sözcükler üzerinden aşılacak istediği durum, kötü olayların habercisidir. Olumsuz anlamları olan sıfatlarla tanımlanan uzam, Mümtaz'ın içinde bulunduğu ruh haline ve ilerleyen bölümlerde olayların olumsuz hallere dönüşeceğine gönderme yapmaktadır.

Çiftin gezdiği bu uzamlar; Mümtaz'ın kendinden yaşça büyük sevgilisi Nuran'la, yaş farkına aldırmaksızın yaptıkları mutlu gezintilerini hatırladığı ve oralardan her geçtiğinde yüreğini burkan birkaç anıdır. Mümtaz'ın gezinirken uğradığı Haliç ve Çamlıca bağları; Nuran'ın teyzesinin evinin bulunduğu Büyükada da açık uzamlardır.

/Açık uzam/ örneği olarak Nuran'ın Boğaziçi'ne taşınmadan önce ailesiyle birlikte yaşadığı Libâde caddesi ise, Üsküdar Belediyesi'ne bağlı Çamlıca- Bulgurlu arasında yer alan bugünkü adıyla Libâdiye caddesidir. Nuran, bu açık mekânla alakalı olarak babasının yaşadığı dönemlerde neşeli bir çocukluğu olduğunu hatırladığından dolayı, mekânın kişi üzerinde olumlu etkisi olduğu tespit edilir.

Romanda Boğaziçi tasvirlerinin büyük ölçüde yer kaplamasının sebebi, sözceleme öznesinin Nuran'ın Boğaziçili olduğunu hatırlatmasıdır. Boğaziçi'nin kızlarının güzel olması ise, Mümtaz'ın aklına anlatıcı tarafından yerleştirilmiş gizli bir bilinçaltı mesajdır. Ona göre Boğaziçi bir akisten ibarettir ve her şeyin aksi olabilir. Minareleriyle, camileriyle, kireç sıvalı duvarlarıyla süslü evleri, Boğaziçi'nin ayrı ayrı güzellikleridir:

Boğaz'da ise her şey insanı kendisine çağırır, kendi derinliğine indirirdi çünkü burada terkibi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimari, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren ayna taşları, kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı, İstanbul ramazanlarının uhreviliğini yaşayan dünyadan bir selam gibi karışan iskele kahvelerinin eski davullu, zurnalı, yarı milli bayram kılıkli pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef

rüyası içinde yüzdükleri sabahların garip, içli aksisadaların diyarıydı (Tanpınar, 1982,s. 138).

Sultantepe, Mümtaz ve Nuran üzerinde olumsuz etki yaratan bir /açık uzam/dır. Bunun aksine Şemsipaşa, Atıkvalde, Ortavalde, Büyükdere ve Üsküdar âşıkların birlikte gezip dolaştıkları ve üzerlerinde olumlu etki bırakan /açık uzam/ örnekleridir. Üsküdar; camiler ve medreseleriyle akılda kalan uhrevi bir yer olarak göze çarpar. Bunların içinde Büyükdere; Ağustos'un on üçünde âşıkların mehtaplı bir gecede dolaştıkları romantik algıyla çizilmiş bir uzamdır. Kanlıca koyu da Büyükdere gibi romantik bir tasvirle anlatılır:

Kanlıca koyu, eski mehtap Safalarının cünbüşünü yaşıyordu. Hemen hemen kendilerinden başka kimse yoktu. Zaten gece epeyce ilerlemişti. Evlerin pencerelerinden akseden son radyolar da susmuştu. Ay, onun altın hayaller dünyası, sessizlik musikisi ve kendileri vardı. Ve bu musiki gittikçe kudretini artırıyor, bir musallat fikir gibi insana saldırıyordu.

Nuran, ikide bir elini denize sokuyor, ayın etrafına gerdiği mavi ipek kumaşı bir tarafından çekip zorluyor, belki de ancak o zaman bunun bir hayal, bir vehim olduğunu anlıyordu (Tanpınar, 1982, s.223-224).

Mekânın tasvir ve tahlili açısından Mümtaz ve Nuran için olumlu etki yarattığı düşünülen bir diğer /açık uzam/ ise Bebek'tir:

Bebek önlerinde gölgeler denizin büyük bir kısmını kaplamıştı. Fakat etraftaki ışıklar, ta karşıdan gelenler bu kuytu gölgeye durmadan uzanıyorlar, onun içinde kimbilir hangi geleceği hazırlamak ister gibi derin çalışıyorlardı (Tanpınar, 1982,s. 225).

/Kapalı uzam/ olarak sınırlandırılan ancak halkın ulaşımını sağladığı için aynı zamanda da /herkese açık uzam/ olan Kısıklı tramvayı, Mümtaz ve Nuran'ın kavga ettikleri bir sırada bindikleri araçtır. Tramvay betimlemesi yapılmazken, hareket halinde olan uzamın kişilere etkisi ve kişilerin orada neler hissettikleri üzerinde durulur. Bunun yanı sıra, taksiyle Beyoğlu'na giderken Şişhane'den geçer, Galatasaray'da arabadan iner, Tepebaşı'na doğru yürür ve orada küçük bir bistroya girer. Taksi, onu İstanbul'un semtlerini dolaştırmak için romana yerleştirilen bir hareketli araç olarak uzamlaştırılır. İstanbul'un semtleri, Mümtaz'a Nuran'la birlikte gezdirildiği gibi; tek başınayken de taksiyle dolaştırılır. Rakipleri Yaşar ve Suat'ın yaptıklarını ve kişiliğini düşünürken

bunalması üzerine önünde duran taksiye biner. Şoförün “ocaktan yetişme bir külhanebeyi sevimliliğiyle ‘götürelim ağabey’ demesiyle” (Tanpınar, 1982,s. 273) Sultanselim’e kadar gelen Mümtaz, camiinin biraz ilerisine kadar yürür. /Herkese açık uzam/ örneği olarak Sultan Selim Camii’nin ününden geçer. Sıkıntılarının bir an için uhrevi olarak hafiflediğini düşünür. Daha sonra Beyoğlu’na gitmek için yeniden taksiye biner. Galatasaray’da taksiden inerek, tanıdıklarla karşılaşmak korkusuyla geri dönerek Tepebaşı’na doğru yürür.

Tepebaşı’nda taksiden inince yağın yağmurdan kaçmaya çalışırken girdiği bir bistroda Mümtaz, Suat ve yasak aşkıyla karşılaşır. Yağın yağmurun bir şeylerin kötü gideceğini sezdirmesiyle metaforik açıdan doğa göstergelerini kullanması, uzamın kişi üzerinde yarattığı baskıyı da gözler önüne serer:

Her şey adeta uyuyordu. Masalar, sandalyeler, boya ve cilası yer yer bozulmuş eski raflardaki renkli alkol şişeleri, dışarıdan çok muntazam görünmelerine karşılık baş başa vermiş uyuyor gibiydiler. Garip bir uyku ki yağmurla tango’nun müşterek sağanakları bozmak şöyle dursun ancak çok uzak ve imkânsız şeylerin hasretinden sonra gelen bir kayıtsızlık dalgası gibi üzerlerinden geçiyordu (Tanpınar, 1982,s. 275).

/Kapalı uzam/ örneği olarak Sabih’lerin evi, semti belirtilmeksizin yemek odası, salonu, içinde yer alan bürosu ve caddeyi baştanbaşa gören cephesiyle aydınlık olması yönüyle betimlenir.

Bursa /Açık uzam/ı içinde yer alan /kapalı uzamlar/; Bursa’daki ev ve Yeşil Türbe’dir. Nuran ve Mümtaz’ın Osmanlı sultanlarından Fatih ve Cem hakkındaki konuşmaları sırasında bahsettikleri Bursa, Cem Sultan ve annesi Çiçek Hatun’un mezarının bulunduğu yer olarak anılmaktadır. /Herkese açık uzam/ örneği olarak mezarlık, Fatih’in ölümünden sonra Cem’in başına gelenleri anımsatan olumsuz hisler uyandıran bir uzamdır:

-Fatih ölmeseydi... fakat ölmüş, Cem muvaffak olmamış. O kadar çılgınca hareket, hatta ihanet, ihtiras, ümit, ıstırap, küçük bir mezar olmuş. Annesiyle beraber alelade bir kubbe altında ve bir yığın çini içinde yatıyor fakat onların ölüsü yüzlercesi, hatta binlercesiyle beraber Bursa’yı yapmışlar (Tanpınar, 1982,s. 292).

Bursa’da gördükleri Yeşil Türbe ise Macide’nin İhsan’a sorduğu “Yıldırım’ın yalnızlığını hatırlıyor musun, hani Yeşil’den baktığımız zaman...” (Tanpınar, 1982,s.

293) sorusunda geçen bir uzamdır. Böylece Yeşil Türbe'nin Bursa'nın Yıldırım semtinde olduğu hakkında okuyucuya kurmaca olmayan bilgiler verilir. Bursa /açık uzam/ında yer alan Yeşil Türbe /kapalı uzam/, /kapsanan uzam/ örneği olmasının yanı sıra, /herkese açık uzam/ ve /gerçek uzam/dır.

/Açık uzam/ örneği olarak İstanbul'un semtlerinden Taksim, Adile Hanım ve Mümtaz'ın evlerinin olduğu semttir. Mümtaz'ın Paris'ten döndükten sonra Emirgan'da ev tutmasından sonraki durağı Taksim'deki bir apartman dairesidir. "Böylece Nuran'a göre Mümtaz çalışabileceği bir yerde kendi evindedir" (Tanpınar, 1982,s. 371). Küçük olmasının dışında başka hiçbir şekilde tasvir edilmeyen bu /kapalı uzam/ Mümtaz ve Nuran'ın evlenecekleri köşkü tutmadan önceki adresleri olarak olumlu hisler yaratan bir evdir.

Romanda İstanbul manzaralarından /açık uzam/ örneği olan bir diğer yer ise Arnavutköy'de yer alan Akıntı Burnu'dur. İlk defa Mümtaz'ın tek başına veya Nuran'la yaptığı gezintilere uzam olan ulamlardan olmaması yönüyle romanda önemli bir yer tutar; çünkü Akıntı Burnu, Nuran'ın hislerinin okuyucu tarafından anlaşıldığı ilk yerdir. Aklından geçenleri unutmak ve rahatlamak amacıyla Boğaz'a indiği sırada Akıntı Burnu'ndan geçen Nuran, romanın eksenlerinden birini oluşturan /huzursuzluk/ hissini ilk defa burada açığa çıkarır.

Annesiz ve babasız olmanın vermiş olduğu yalnızlıkla, kendini eğitime veren Mümtaz, İstanbul'a geldikten bir süre sonra eğitimi için iki yıllığına, başka bir /yabancı uzam/ olan Fransa'ya gider. Romanyalı Emma'nın gidip görmek istediği Paris, Sicilya, Marsilya ve Atina da bunun örneği olarak sayılır. Bunların yanı sıra, Avusturya'nın batısında bulunan bir eyalet olan Tirol ve bir tanıdığın Peşte'ye birkaç saatlik mesafede bir şatoda geçirdiği tatil vasıtasıyla anılan Buda Peşte'nin Peşte bölümü de /yabancı uzam/lardır.

Kandilli, Kanlıca körfezi, Çengelköyü, Vanıköy; Mümtaz ile Nuran'ın Kandilli Sarayı hakkındaki tarihi kültürel sohbeti sırasında bahsedilen açık uzamlardır. Kandilli, Nuran'ın yaşadığı semttir. Kanlıca; "Nuran Emirgan'a gelmediği günlerde iskelede buluşmazlarsa" (Tanpınar, 1982:201) birlikte vakit geçirdikleri uzamdır. Âşıklar buradan kayıkla Boğaz'da gezmeye çıkar, bazense plajlara uğrarlar. Plajda canları

sıkılırsa, bir diğ er /herkese açık uzam/ olan Çamlıca'ya kadar uzanırlar. /Açık uzam/ olarak Çamlıca'nın içinde bulunan Küçük Çamlıca'daki kahve /kapalı uzam/ı, İstanbul'u semt semt gezen âşık lar için “Der  ni-dil”(Tanpınar, 1982: 202)dir.

Akşamanın gelişıyle aşı lar, Mümtaz ve Nuran, sohbetlerini başka yerlerde sürdürmek ister. Mümtaz'ın Nuran'a yaptığı bir teklifte geçen diğ er /açık uzam/ ar ise B y  kdere ve İstinye'dir.

Kavaklar; İ lal, Mümtaz ve Nuran'ın saray gezileri yaptıktan sonra akşamı seyrederek gittikleri /açık uzam/dır. Kavaklar'a gidinceye dek İ lal'in aklında “müstakil bir ev, i , bir yığın i , mesuliyet, hesapları uzun beklemeler,  ocuk elbiseleri, mutfak ve yemekler” (Tanpınar, 1982: 155) vardır. Kavaklar açık uzamının düşünce dünyasında İ lal'e kötü etkisi vardır. Burada, Mümtaz ve Nuran'ın birbirlerini sevdiklerine şahit olduğundan Mümtaz'dan hoşlanan en yakın arkadaşı Muazzez'i düşünerek hayallere dalar. Muazzez'in bu sevgisini “onu sadece başkalarının hayatıyla dolu ruhunda kendine ayırabildiğı tek yer” olduğunu hatırlar. Genç kızı üzüldüğü için söylememe kararı alır.

Mümtaz evinin balkonuna çıktığı sisli havada donuk şekilde parıltılı olan karşı tepeleri seyreder. Hava öylesine kapalıdır ki ağır sis perdesinin arasında g rebildiğı Beykoz önlerinde perdenin nasıl daha koyu renk aldığına bakar.

Boyacıköyü de Mümtaz'ın yürüyerek ulaştığı bir açık me  n örneğidir. Genç adamın üzerinde verdiğı /huzur/ ile etkili olur. Deniz kenarında bulunan ufak bir balıkçı kahvesinde oturarak  n nden geçen sandalları, su motörleri ve küçük kayıkları izledikçe yüreğini kaplayan /huzur/ onu düşüncelerinden bir an olsun uzaklaştırır.

Beyoğ u, Nuran'ın eski okul arkadaşlarının bulunduğ  kalabalık bir akraba semti olarak tanımlanan /açık uzam/dır. Ayrıca Beyoğ u'nda Nuran'ın olduğ  kadar Yaşar'ın da sayısız arkadaşı bulunmaktadır. Böylece Nuran, buraya ta ınmakla eski kocası Fahir'in de hısımları ve akrabalarının arasına d   m   olacaktır. Hatta durumu o kadar vahimdir ki, neredeyse Taksim'de oturan Adile Hanım'ın ve arkadaşlarının da komşusu olmuştur.

Unkapanı, Fındıklı'ya inen yoku un sağında bulunan yıkık d k  k harabe evleri ve sefaletiyle betimlenen bir /açık uzam/dır.

Unkapanı taraflarında tenekeden, kerpiçten, evlerde yaşayan insanları hatırladı. Bulaşık ve lağım sularının açıkta aktığı sokaklar, pislik içinde çok zalim ve tesadüfi bir ayıklanma ile büyüyen çocuklar, sonra onların biraz kanatlanınca baba evini susuz çeşme yalaklarına kaldırımlara, köprü altlarına değiştirmesi(Tanpınar, 1982,s. 410).

Fatih'te yer alan bir diğer muhit ise Vezneciler'dir. Mümtaz, Vezneciler'den geçerek Bayezıt'a doğru yürür. Caddenin Aksaray'a giden tarafında sabah yolcuları, gazete satıcıları, simit ve poğaçacıların sesleri vardır. Bir diğer muhit olan Soğanağa, Mümtaz'ın İhsan'a doktor bulmak için evden çıktığı ancak bulamayınca ona başka bir askeri doktorun evinin ilerisinde bulunan ve Fatih'te yer alan bir /açık uzam/dır:

Burası büyükçe bir oda idi. İki penceresi denize bakıyordu. Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plak, öbür tarafta da açık bir gramafon vardı (Tanpınar, 1982,s. 439).

10.Tablo: Uzamların Sınıflandırılması

Açık Uzam	Kapalı Uzam	Açıklamalar
Sinop	Ev	Mümtaz'ın çocukluğunun geçtiği evdir.
Sinop'la Antalya arasında bir bölge	Han	Mümtaz ve annesinin savaştan kaçarken üç gece kaldıkları ve Mümtaz'ın genç kız B... ile ilişki yaşadığı handır.
Antalya	Ev	Mümtaz ve annesinin Sinop'tan kaçtıktan sonra Antalya'da sığındıkları akrabalarının evidir.
İstanbul		Mümtaz'ın Antalya'dan sonra yerleştiği şehirdir.
❖ Sarıyer	Ev, meyhane, balıkçı kahvesi	Mümtaz ekseninde ele alınan Avrupa yakası semtidir.
- Emirgan	Ev	Mümtaz'ın Kandilli'den Beykoz'a kadar bütün manzarayı gören balkonlu evdir.
- Yeniköy	-	Mümtaz, meyhanelerin olduğu sokaklarda gezinir.
- Büyükdere	-	Mümtaz'la Nuran'ın ayın on üçünde mehtaplı bir gecede dolaştıkları romantik algıyla oluşturulmuş yerdir.
- İstinye	Meyhane	Hem Mümtaz'ın Nuran'la gitmekten

		keyif aldığı bir semttir, hem de Nuran ve Tevfik Bey'le yemek yediği yerdir.
- Boyacıköyü	Balıkçı kahvesi	Mümtaz'ın deniz kenarındaki ufak bir balıkçı kahvesinde oturarak su motorlarını ve küçük kayıkları izlediği yerdir.
❖ Fatih	Ev, Dükkan,Hekimoğlu Ali Paşa'nın Konağı, Bedesten, Bitpazarı,Bayezid Caamii, Bayezid Kahvesi, Mısır Çarşısı, Sultan Selim Camii	Mümtaz ekseninde ele alınan Avrupa yakası semtidir. Mümtaz'ın Antalya'dan geldikten sonra ilk ayak bastığı yer olan İhsan'ın evinin bulunduğu ve sevgilisi Nuran'la beraber gezip dolaştıkları yerler burada bulunmaktadır.
- Şehzadebaşı	Ev	İhsan'la Macide'nin evlerinin olduğu muhittir.
- Sahafklar	Dükkan	Mümtaz'ın Nuran'la beraber gezmekten ve kitaplara bakmaktan zevk aldığı yerdir.
- Hekim Ali Paşa	Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı	Mümtaz ve Nuran'ın gezdiği tarihi yerdir.
- Yedişehitler	Bedesten	Mümtaz ve Nuran'ın gezdiği tarihi ve turistik yerdir.
- Mahmutpaşa	Bitpazarı	Mümtaz ve Nuran'ın birlikte dolaşmaktan zevk aldıkları bir yerdir.
- Bayezid	Bayezid camii, Bayezid kahvesi	Mümtaz ve Nuran'ın ziyaret ettikleri uhrevi yerlerdir.
- Cerrahpaşa	-	Mümtaz ve Nuran'ın gezdiği söylenen yerdir.
- Eminönü	Mısır Çarşısı	Mümtaz'ın Sahafklar'da gezerken Nuran'ı hatırladığı yerdir.
- Sultan Selim Caddesi	Sultan Selim Camii	Mümtaz'ın yanından geçerken sıkıntılarını dağıttığı camiidir.
- Un Kapanı	-	Mümtaz, Taksim'e giderken Fındıklı'ya inen yokuşun sağ tarafında sefalet içinde yaşayan insanlar görür.
- Soğanağa		İhsan'ın doktorunu evde bulayınca Mümtaz'ın çağırmaya gittiği bir askeri doktorun evinin bulunduğu yerin gerisinde kalan yerdir.
❖ Üsküdar	Camiler, Medreseler	Mimari yapılarıyla Mümtaz'a uhrevi açıdan huzur veren Anadolu yakası semtidir.
- Libâdiye	Ev	Nuran'ın babasının hayatta olduğu

		zamanlar çocukluğunu geçirdiği evdir.
- Şemsipaşa	-	Mümtaz ve Nuran'ın birlikte gezdikleri yerlerden biridir.
- Atikvalde	-	Vapuru kaçıran Mümtaz ve Nuran'ın arabayla Ortavalde'den önce gittikleri yerdir.
- Ortavalde	-	Vapuru kaçıran Mümtaz ve Nuran'ın arabayla Atikvalde'den sonra gittikleri yerdir.
- Kandilli	Ev	Nuran'ın ailesiyle birlikte yaşadığı yerdir.
	Kandilli Sarayı	Mümtaz'ın Nuran'la gezdiği tarihi bir saraydır.
- Sultantepe	Camii	Mimari yapılarıyla Mümtaz'a uhrevi açıdan huzur verir.
- Çengelköy	-	Mümtaz'ın meyhanelerin olduğu sokaklarında gezdiği yerdir.
- Vanıköy	-	Mümtaz'ın tek başına dolaştığı yerlerden biridir.
- Rasathane	-	Mümtaz'ın meyhanelerin olduğu sokaklarında gezdiği yerdir.
- Çamlıca	Küçük Çamlıca'daki Kahve	Mümtaz'la Nuran'ın gezmekten çok hoşlandıkları ve "Derûnî-dil" olarak tanımladıkları yerdir.
❖ Arnavutköy	-	Nuran ekseninde ele alınan ve üzerinde olumlu etkisi olan Avrupa yakası semtidir.
- Akıntı Burnu	-	Nuran'ın İstanbul'da tek başına dolaştığı ve hislerini anlattığı yerdir.
❖ Beşiktaş	Kısıklı Tramvayı	Kısıklı'dan yola çıkan tramvay, Mümtaz ve Nuran'ı mutlu hissedecekleri Avrupa yakası semtinde indirir.
- Bebek	Kısıklı Tramvayı	Romantik tasvirleriyle ön plana çıkan bir muhittir.
❖ Beykoz	Meyhane, Saray	Mümtaz ve Nuran ikilisine üçüncü kişilerin (Tevfik Bey, İclal) de dahil olduğu Anadolu yakası semtidir.
- Kanlıca Koyu	Meyhane	Mümtaz, Nuran ve Tevfik Bey'in bazı akşamlar yemek yedikleri yerdir.
- Kavaklar (Anadolu)	Saray	Mümtaz, Nuran ve İclal'in tarihi turistik geziler yaptıkları yerdir.
❖ Beyoğlu	Ev	Nuran'ın taşındığı Avrupa yakasındaki yeni evidir.

- Haliç	-	-
- Taksim	Mümtaz'ın evi	Mümtaz'ın Emirgan'daki evinden sonra tuttuğu apartman dairesidir.
	Adile Hanım'ın evi	Adile Hanım'ın çöpçatanlık yaptığı mahallede, kocasıyla yaşadığı dairedir.
- Tepebaşı	Bistro	Mümtaz'ın bira içip yemek yediği yerdir.
- Galatasaray	Lise	Mümtaz'ın okuduğu lisedir.
	-	Mümtaz'ın taksiden indiği yerdir.
- Fındıklı	-	Mümtaz, Taksim'e giderken Fındıklı'ya inen yokuşun sağ tarafında sefalet içinde yaşayan insanlar görür.
❖ Kadıköy	-	İhsan ve Macide ekseninde ele alınan Anadolu yakası semtidir.
- Suadiye	-	Bir hafta boyunca İhsan'ın Macide'yle dinlenmek için kaldığı yerdir.
Şişli	Amerikan Hastanesi	Mümtaz'ın yanından geçtiği bir yabancı uzamdır.
Konya	-	Suat'ın Nuran'ın Fahir'le evlenmesi üzerine bir başkasıyla evlenerek yerleştiği şehirdir.
Paris	Okul	İhsan ve Mümtaz'ın Fransa'da okudukları okuldur.
	-	Emma'nın Avrupa'da gezmek istediği şehirlerden biridir.
Marsilya	-	Emma'nın Avrupa'da gezmek istediği yerlerden biridir.
Sicilya	-	Emma'nın Avrupa'da gezmek istediği yerlerden biridir.
Atina	-	Emma'nın Avrupa'da gezmek istediği yerlerden biridir.

1.4. SÜRE (DUREE)

Anlatma zamanı ile anlatı zamanı arasında geçen romanın, ne zaman ve nerede hız kazandığını ya da olayların hangi durumlarda yavaşladığını gösteren süre (fr. *duree*) kavramı; Huzur romanında “sahne/örtüşme”, “özet”, “eksilti”, “durak/mola” ve “analiz” ilişkilerinin hepsini de örnekler niteliktedir. Dört bölümden oluşan romanda bu ilişkilerin dağılımı heterojen olmamakla birlikte bölümlerin her birinde örneklerine rastlanmaktadır.

Huzur, 24 saatlik zaman diliminin anlatıldığı bir roman olarak, analepsisle geri dönülen kısımda 1 yıl öncesini konu edinir. 24 saatin anlatıldığı asıl olayın geçtiği zaman romanda iki bölüme (I. ve IV. bölümler) ayrılırken bu bölümlerde sahne, analiz ve duraklama örnekleri, diğer anlatının gerçekleştiği bölümler ise kalan iki bölüm (II. ve III. bölümler) olarak eksilti, analiz ve duraklama öğelerine yer verir. 24 saatlik zaman dilimini anlatan kısım I. Bölümde, s.9-s.88, IV. bölümde ise “saat beşi yirmi geçe” ifadesiyle s.407-s.472’de görülür. Bir yıl öncesindeki analepsisler ise; II. bölümde s.88-s.284, III. bölümde s.284-s.406 boyunca görülür. Bu durum aşağıdaki şekilde tablolastırılır:

11.Tablo: Kurmaca Zamanın Gerçek Zamandaki Karşılığı (Kıran&Eziler Kıran, 2007: 235).

1 gün (24 saatlik zaman dilimi)	144 sayfa
1 yıl öncesi	318 sayfa

Anlatıcı, duraklama ve analize anlatının girişinde öykü kişilerinin bazılarının belirlenmesi için bir kez başvurur. Sahnelerin birbirini izlemesi, anlatılan konuşma şeklinde aktarılan anlatının bölünmesine ve bazı noktaların daha detaylı verilmesine yardımcı olur. Bölünen noktalar, duraklama ve analiz bölümleriyle yavaşlatılarak anlatılmış; özet ve eksilti yöntemleriyle de hızlandırılarak eski seviyeye ulaştırılmıştır.

12.Tablo: Romanda Süre

	Duraklama	Sahne	Özet	Eksilti	Analiz
I.Bölüm	+(s.22,30)	+ (1150sadır)	+ (s.58)	-	+(s.15,16)
II.Bölüm	+(s.88,89,90,97,117,118,137,138,157,165,170,192,197,207,227,239,250,256,259,277,)	+ (900 satır)	+ (s.121, 169,261)	+ (s.252)	+(s.91,92, 101,122, 123,184, 191,233)
III.B	+	+ (1846 satır)	- (s.372)	+	+ (s.375)

ölüm	(s.313,317,327,367,368,378)			(s.328)	
IV.Bölüm	+ (s.410,428, 433, 437)	+ (500 satır)	-	+ (s.427, 457, 458)	-

1.4.1. Duraklama

Romanın gidişatında zamansal akışı yavaşlatarak, öykünün anlatımını duraksatan “durak/mola” , betimlemeler vasıtasıyla daha ayrıntılı bilgi verir. Romanın dört bölümünde birden duraklama örnekleri görülür. Sözceleme sırasında dizimsel zamandan saparak anakronik yapıda anlatılanlar üzerinde detaylı durulması, sürenin 24 saati aşmamasına yardımcı olurken; yeni bir roman gerçekliği yaratılmıştır.

1.Duraklama: Romanda daha ayrıntılı bilgi vermek için öykü zamanını uzatan bir diğer tasvir ise, Mümtaz’ın İhsan’ın yanından ayrılarak evden çıkıp sokaklarda yürürken gördüğü bir ailenin evi üzerinden yapılır. Bir Ağustos sonu sabahı hasta bakıcı arayan Mümtaz, bir evde bulduğu kocası hasta olan bir hasta bakıcı kadınla kısa bir konuşma yapar. Ailenin acınacak durumunu göstermek için ise dışöyküsel anlatıcı burada “Allahaismarladık” sözüyle Mümtaz’ı susturarak kendisi, evin tasvirini yapar:

Üç çocuk, meflûç bir koca... Bir hasta bakıcı maaşı, büyükçe bir evin iki odasında oturuyorlardı. Su küpleri bile sofada duruyordu. Bu demekti ki, bir mutfakları, belki ayak yolları bile yoktu. Kim bilir hangi zengin memurun, defterdar veya mutasarrıfın kızını evlendirirken yaptırdığı ahşap bir evdi bu. Dışarıdan dökülmüş boyasına rağmen, ne kadar itinalı yapıldığı görülüyordu. Pencere kenarları, cumbalar, çatı, hep inceden inceye yontulmuştu. İki yandan beş ayak merdivenle kapısına çıkılıyordu. Sağ tarafında bir de kömürlük kapısı vardı. Fakat mal sahibi kömürlüğü bir kömürcüye kiralamıştı. Belki mutfak da ayrıca kiradaydı(Tanpınar, 1982,s. 22).

2.Duraklama: Sinop’tan annesiyle birlikte kaçan Mümtaz’ın ikinci gece bozkırdaki bir handa konaklaması anlatılırken, genç bir kız olan B... ile yaşadığı ilk gençlik tecrübesi; Mümtaz’ın o zamana kadar tatmadığı bir duygu olarak tanıtıldığından detaylıca betimlenmiştir. Bunun amacı anlatının okuyucuya ilk aşamada olaylar vasıtasıyla tanıtılmasıdır. Yaşanan olaylarıniki sayfa boyunca ayrıntılı halde verilmesi, anlatıyı bölerek konuyu Mümtaz’ın yaşadığı hazlar üzerinde ayrıntılı olarak anlatılır:

O gece birkaç kere olduğu gibi, onun kolları arasında, onun göğsünde ve saçları yüzünü örtmüş, yahut alnı nefesiyle buğulu uyandı. Genç kız ikide bir teheyyütle uyanıyordu. O zaman kesik, adeta insan dışı hıçkırıklarla inliyordu. Bu, belki annesinin dalgın sükûtu kadar acı bir şeydi. Fakat uykuya dalar dalmaz, bacakları ve kollarıyla Mümtaz'ı kavıyor, sanki annesinin koynundan zorla çekiyor, yüzü bütün bir saç ve nefes kalabalığıyla yüzüne geçiyor, yahut onu göğsünün tam ortasına çekip bastırıyordu. (...) (Tanpınar, 1982,s. 30).

3.Duraklama: II. bölümün başında; Nuran'ın Mümtaz'la bir sene önce bir Mayıs sabahı Ada vapurunda nasıl tanıştıklarını anlatıp, oradan konunun Fahir'e yönelmesiyle anlatının hızı yavaşlar. Burada anlatıya katkı sağlayan açıklamalardan çok, anlatıcının araya girerek verdiği bilgiler bulunur. Bu şekilde betimlemeler sayesinde, Fahir'in metresi olan Romanyalı kadın ve Fahir okuyucuya tanıtılır. Bu kişilerin Mümtaz ve Nuran'ın Ada vapurundaki tanışmalarına hiçbir katkısı ya da zararı yoktur ancak Nuran'ın aklından geçirdikleri sayesinde duraklayan anlatı, okuyucuya Emma ile Fahir hakkında bilgiler verir:

... inandığı, sevdiği adam, çocuğunun babası, evlendiklerinden yedi sene sonra bir seyahatte tanıdığı Romanyalı bir kadın yüzünden iki sene evini barkını bırakmış, şurada-burada sürtmüş, sonra da bir gün artık beraber yaşayamayacaklarını, ayrılmaları lazım geldiğini söylemişti (Tanpınar, 1982,s. 88).

4.Duraklama: II. bölümde uzamın Ada betimlemeleriyle yaratılan manzarasında, Mümtaz'ın bakış açısından Ada vapurunun tasviri yapılır. Bu tasvir, vapurun kalabalık oluşunun Mümtaz üzerinde bıraktığı izlenimlerden oluşmaktadır. Mümtaz'a göre “insan Ada'ya giderken anonim bir şey olur” (Tanpınar, 1982,s. 138), böylece İstanbul'un karmaşasından kurtulur. Nuran'la tanışmasının anlatıldığı bölümde anlatı kesitlerinde, vapurun kalabalıklığı hakkında Mümtaz'ın görüşleri anlatılır:

Vapur hıncahınçtı. Şehirdeki işlerinden dönen küçük memurlar, gezmelerden, uzak plajlardan gelenler, genç mektepliler, zabıtlar, ihtiyar hanımlar, hayatlarının üzüntüsü, günün yorgunluğu yüzlerinden akan bir yığın insan güvertede, bilerek bilmeyerek kendilerini bu akşam saatine teslim etmiş benziyorlardı. O bütün başları Hayyam'ın anlattığı testici gibi eline alıyor, içten ve dıştan işliyor, çizgilerini değiştiriyor, boyuyor, vernik cila sürüyor, gözleri dalgın, dudakları daha yumuşak yapıyor, gözlere hasretten ümittten yepyeni ışıklar koyuyordu. Herkes bu aydınlığın ortasına kendisi olarak geliyor, fakat bir sihirin ortasına düşmüş gibi, onun değişimleriyle değişiyordu. Bazen bir kalabalıktan biraz fazla gürültülü bir kahkaha yükseliyor, uzakta, ta başta, yalı çocukları ağız çalgıları çalıyorlar, tecrübesiz seslerle şarkı söylüyorlar, beraber yolculuk yapmaya alışmış olanlar birbirlerini çağırıyorlardı. Fakat bunlar pek az sürüyorlardı. Bir nevi bekleyişe

benzeyen sessizlik yeniden sonsuz yapraklı ağacıyla büyüyor, hepsini örtüyordu (Tanpınar, 1982,s. 139).

5.Duraklama: II. bölümde Nuran'ın, aşka ve tutkuya her şeyini feda eden büyükannesi Nurhayat Hanım ve dedesi Talat Bey hakkında anlatılanlar, yazılmasına sebep olan Mahur Beste'nin tanımlanmasıyla duraklatılır. Böylece anlatı yavaşlamış olur. Daha sonra Nuran'ın analizine geçiş yapılarak konu detaylandırılır.

Mahur Beste, bu aile yadigârı, yer yer mazlum rızası ve zalim hatırlayışları, bir nevi ilk ve iptidai tabiata dönüşe benzeyen ızdırabıyla bu çift mısram, şimdi bir tarafında derinleşen, kendisini davet eden uçurumuydu. Ne gariptir ki, hayatını düşündüğü zaman kendisine o kadar usluluk dersleri veren büyükannesi, bu besteyi hatırladığı zaman büsbütün başka bir dille konuşuyor, küçük ve soluk ve sert ve yaldızı dökük resimde bütün hayatını inkar eden bakışlarla bakan, ömrünün hayali karşısında kuru yapraklar altında gömülmeğe hazırlanmış bir sonbahar gibi içlenen kadın, birdenbire bu nedametten soyunuyor, Nuran'ın çocukluğunda yetiştiği ihtiyar kadınların anlattığı o yarıvahşi güzelliğiyle diriliyor, sanki kendi sevgisinin ve yaşama iştihasının ocağında bitmez tükenmez bir ateş raksı yapıyordu (Tanpınar, 1982,s.165).

6.Duraklama: II. bölümde yer alan VIII. kısımda Mümtaz'ın Nuran'ın evine gittiğini anlatan anlatıcı araya Nuran'ın anneannesi, dayısı, dayısının oğlu ve büyük dedesinin analizleri olmak üzere dört farklı örnek koyarak anlatıyı duraklatır. Böylece anlatmak istediği olaylara IX. kısımda daha yeni gelir.

1.4.2. Analiz

Anlatının, bir kişinin tahlili için bölünmesi anlamına gelen analiz (fr. *analyse*), romana yeni giren bütün kahramanların tanımlamalarına örnektir.

1.Analiz: I. bölümde romanda peşi sıra akan olaylar, ilerlemek yerine İhsan'ın kızı Sabiha'nın; “yaptıkları üzerinden” ayrıntılı olarak çözümlenmesiyle durur. Dış-öyküsel yazar anlatıcının sıfır odaklayım bakış açısıyla yaptığı bu tasvir, fiillerin arka arkaya getirilerek oluşturduğu hareketi, bir durumun betimlemesi olarak seçilen davranışa özgü fiiller üzerinden yapılır:

Sabiha'nın iki türlü ağlaması vardır. Birisi çocuk ağlayışıdır; zorla ve ısrarla zalim olanların ağlaması. O zaman yüzü çirkinleşir, sesi acayip perdeler bulur, durmadan

tepinir, hülâsa hodbinliği içinde her çocuk gibi küçük bir ifrit olur. Bir de gerçek kederle, çocuk kafasının anlayabileceği kadar olsa da, karşılaştığı zamanlardaki ağlaması vardır. Bu sessiz olur ve çok defa yarı yolda kalırdı. Hiç olmasa bir zaman için gözyaşlarını tutardı. Fakat yüzü değişir, dudakları titrer, dolan gözleri insandan kaçardı. Omuzları birincisi gibi katılaşmazdı; adeta çökerdi. İhmal edildiğini, küçük düşürüldüğünü veya haksızlığa uğradığını sandığı yahut da çocuk dünyasını, o her şeyin iyi ve dost olmasını istediği alemini, sade mercan dalları ve sedef çiçekleriyle süslü, üst üste canlı alemini etrafa kapattığı zamanların ağlayışındı bu (Tanpınar, 1982,s.15-16).

2.Analiz: Romanda Mümtaz'ın Nuran'ı ilk gördüğü andaki betimlemesi, analiz örneğidir. Nuran'ın güzel vücudu, beyaz bir rüyayla özdeşleşen yüzünü, daha evvelden beğenmiştir. Onunla konuşur konuşmaz onun İstanbullu olduğunu düşünür. Boğaziçili olduğunu söyleyince Nuran'ın nerede oturduğu hakkında fikir edinir. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartından biri İstanbullu olmak, öbürü ise Boğaz'da yetişmekken, üçüncü şart bu tanımlamalarından dolayı Nuran'a benzemektir. Mümtaz'ın Nuran hakkında yaptığı kültürel analiz, onun aşkının temelini oluşturan asıl etkidir.

3.Analiz: II. bölümde Mümtaz ve Nuran'ın tanışma sahnesinde Muazzez ve İclal'le alakalı olarak anlatıcı araya girer ve anlatıyı yavaşlatarak kişiler üzerinde durur. Kişileri analiz yoluyla tanıtır. Yakın arkadaş olan Muazzez ile İclal'in ayrı ayrı yaratılışlarla birbirini tamamlayan uyumlu bir dostluklarının olduğunu söyler:

Her akşam onların fakülteden başları birbirine girmiş, kolkola çıkışlarını görmek Mümtaz'ın en büyük zevkiydi.Bu yüzden iki kıza 'Zeyneb Hanım konağının iki acuzesi' adını vermişti. 'Rektör bunların bildiğini bilmez' derdi (Tanpınar, 1982,s.92).

Analiz örneği olarak Muazzez'in karakter yapısının ve davranışlarının tanıtılması, okuyucuya Muazzez'in tanınması için kolaylık sağlamaktadır. İlk bölümün sonunda ortaya çıkan Muazzez'in mazisi, üniversite yıllarına dayanmakta ve Mümtaz'ın düşünceleri üzerinden tanımlanmaktadır:

Muazzez günün meçhul ülkeler ve lüzumsuz hadiseler gazetesiydi. İstanbul'un her semtinde gidip görebileceği bir akrabası, hiç olmazsa kardeş gibi sevdiği bir ahababı bulunan büyükannesine benzerdi (Tanpınar, 1982,s. 91).

4.Analiz: İclal’le ilgili ise anlatıcının fikri, Muazzez’le kıyaslandığında daha olumludur. Onun Muazzez’e kıyasla daha az konuştuğu, laf taşımadığı ve küçük dikkatlerin insanı olduğu bilgisi verilir. Muazzez’in getirdiği bilgileri tasnif eden yapısı üzerinde durulur. Böylece okuyucuya Mümtaz ve Nuran’ın ilk tanışma anlarının “sahne” örneği olarak sunulmasının arasına, konunun Muazzez ve İclal’le ilgili kısmını girer ve onların analizlerine yer verilir.

5.Analiz: Fahir’in metresiyle olan ilişkisinin anlatıldığı II. bölümün ortalarında, Emma’nın eski nişanlısıyla olan durumundan hemen sonra olay başka bir noktaya sıçrayarak sözceleme öznesinin Sabriye Hanım adlı yeni bir roman kişisine odaklandığı görülür. Adile ile çok sevdiği yeğeni Sabih’i kapıda karşılayan Sabriye Hanım’ın analizi, romanın ilerlemesini yavaşlatan bir çözümlemedir:

Sabih’in teyzesi şişman, yüzünden iyilik ve hayat neşesi akan bir kadındı. Otuz beş sene astımlı, huysuz bir saati öbürüne uymaz bir kocanın kahrını çekmiş, üst üste nasıl, hangi sebeplerle yaptığını bilmediği borçlarını ödemiş, kocasını düşündükçe huy ve ahlaklarına bir türlü güvenemediği dört çocuğunu büyütüp yetiştirmiş, hepsini teker teker evlendirip yer yurt sahibi etmiş, şimdi ömrünü misafir ağırlamakla geçiriyordu. Gençliğinde kocasının huyu yüzünden genç kadın dostluğuna adeta hasret olmuştu. Yedi seneden beri bol bol misafir çağırıyor, sırrına pek az eşinin sahip olduğu bir mutfağın bütün nefasetini tanıdıklarına ikram ediyordu (Tanpınar, 1982,s.122-123).

6.Analiz: Mümtaz’ın bilgece sözler söylerken, üzerine doktora tezi yazdığı Şeyh Galip’ten bahsederken, semailerine hayran olduğu Dede’yi de unutmaması analiz örneğidir. Anlatı yavaşlatılarak duraklar ve iki önemli şahsiyeti okuyucular tanır.

Mesele Şeyh Galip... Genç yaşta, en parlak devrinde ölüyor. Başlıbaşına hikmet olan bir terbiyeden geçmiş. Bu terbiye onda bir çok şeyler, muzır şeyleri başında öldürmüş. Ne sabahı ne ikindisi var. Sakin bir akşam gibi, hareket, ışığın oyunundan, sevilen şeylere sadakatten ibaret. Mesela,Dede. Bine yakın eseri var. Hayatına bakıyoruz; her hangi bir hayat. Fakat sade kendisinin (Tanpınar, 1982,s.150).

7.Analiz: Anlatının, Mahur Beste adlı eserin dedesi Talat Bey tarafından yazıldığının anlatılmasıyla duraklaması; Nuran’ın analiziyle büyük annesi Nurhayat Hanım ve sülalenin aşk üzerinden sınanması konularının ele alınmasıyla oluşur. Nuran’ın aklından geçirdikleri, içinde yarattığı didişmenin ruhuna verdiği ağırlıktan ibarettir. Belki de kolektif bir kaderi yaşıyordur. Nuran’ın bu düşünceleri karma felsefesine örtük

gönderme yapar niteliktedir. Onun kaderini sorgulayışı, büyükannesinin kaderini yaşadığını düşünmesi karmik enerji bağlarının bir sonucudur:

Nuran içindeki didişmenin arasından kendi hayatına ve etrafına yeni bir gözle baktığı bu günlerde, bu garip aile yadigarının bütün iç hayatını idare ettiğini, ömrüne büyükannesinin hakim olduğunu gördüğünü anladı. Sade kendisi değil, bütün aile böyleydi. Hepsini kendinden çok evvel, geçmiş bir takvim yaprağına ait bir akşama benzeyen bu aşk macerası terbiye etmiş, onlara ve etrafındakilere yaradılışlarına göre ayrı ayrı kederler hazırlamıştı. Şimdi sıra kendisinin. Kendisinin ve Mümtaz'ın! Mahur Beste'nin altın kafesi arkasında onların gölgeleri çırpınacaktı (Tanpınar, 1982,s. 167).

8.Analiz: II. bölümde evlilik hazırlıklarına başlamadan Nuran'ın ailesiyle tanışmak için evlerine gelen Mümtaz'ın bakış açısından sevdiği kadın olan Nuran'ın hayatını sürdürdüğü ev, Acemaşiran bestenin sonuncu beyitinde aktarıldığı üzere adeta bir cennettir. Evde annesiyle karşılaşan Mümtaz, kadını beklediği gibi bulur. Bu noktada Nuran'ın annesinin analizine yer verilir. Önceki analiz örneğinden anlaşılacağı üzere annesi, Nuran'ı sevgisiz büyütmiş bir kadındır. “Ömründe bir kere rahatça gülmemiş, hiçbir ihsasa kendini rahatça bırakmamış, duygularından bahsetmemiş, çocuklarını bile heyecanla bir kere öpmemişti” (Tanpınar, 1982,s.167) şeklinde tanımlanan anne, Nuran'ın ruhsal alt yapısına etkisiyle anlatılır. Kadın, okuyucuya tanıtılırken ise araya sözce öznesi girerek, bir genelleme hakkındaki fikri belirtir.

Nuran'ın annesini tahmin ettiği gibi buldu. 1908 sıralarında kendisini idrak eden bu ihtiyar kadında hayatı ince bir peçe altından görmeye alışmış birçok kendisi gibilerin bir yığın tatlı hususiyeti vardı. Nuran'ın annesi, birçok hazlarını kaçamak bir bakışta tatmin edenlerdi. Ayrıca çocukça bir tecessüsü vardı. (...) **Bundan 40 sene evvel hayata adım atan kadınların çoğunda bu iki düşünceyi sevkitaî halinde bulursunuz.** Yine bu senelerin tesiri ile zihnen çok ileri fakat yaşama itibarıyla çok çekingendi. Bunun yanı başında kendisinden yirmi yaş büyük bir koca tarafından çıldırısıya sevilmiş, tatlı şekilde şımartılmış olmanın verdiği bir yığın hususiyet daha vardı. Bunlar Nuran'ın annesinin eski mutasarrıf neyzen Rasim Bey'in karısı tarafıydı (Tanpınar, 1982,s. 183).

9.Analiz: II. bölümde Nuran'ın sık sık bahsettiği ailesiyle Mümtaz'ı tanıştırmasının anlatıldığı uzun kısmın içinde oldukça yer kaplayan satırlar ise dayısı Tevfik Bey'in tanıtıldığı bölümde yer alır. Okuyucu, Tevfik Bey evdeki eşyaları Mümtaz'a tanıtarak her birinin anısını anlatmadan önce; Tevfik Bey'i tanır. Nuran'ın annesi ile dayısının bambaşka huylar ile düşüncelere sahip olarak dünyaya gönderildiğini ve yetmiş dört

yaşındaki dayının hayatına dair pek çok ayrıntıyı analiz yoluyla aktaran sözce öznesinin amacı, anlatıyı bölerek ailede Nuran için annesinden sonra en önemli yakını olan dayısıyla okuyucuyu tanıştırmaktır. Sözceleme öznesi konumundaki Tanpınar, Tevfik Bey kişisini oluştururken içki içme ve kumar oynama özelliklerini kendi yaşantısından hareketle kahramana yüklemiştir:

Nuran'ın dayısı annesinden çok ayrı bir yaratılıştı. Genç bir kaymakam iken Hareket Ordusu ile İstanbul'a girmiş, İttihat ve Terakki zamanında bir fırsatını bularak ticarete atılmış, üst üste birkaç defa iflas etmiş, nihayetinde, kimseye muhtaç olmadan yaşayacak kadar bir para ile işin içinden sıyrılmıştı. Oniki sene evvel karısı ölünce bir türlü evlenemeyen oğlu ile beraber kardeşinin evine gelmişti. Bilhassa Mütareke senelerinin Beyoğlu'nda o kadar velveleli bir ad yapan kumarı, içkiyi ve kadını seven bu adamın baba evindeki bu son oniki senelik hayatı cidden garipti. Filhakika bu son yılları o zamana kadar adını sorsalar belki de düşünmeden söyleyemeyeceği babasının hatırasına vakfetmişti. Onun yazılarını, tuğralarını, ciltlediği kitapları, Yıldız'daki çini fabrikasında onun teshibiyle süslenmiş tabakları yahut süsüne yardım ettiği cam eşyayı toplamıştı. (Tanpınar, 1982,s.184).

10.Analiz: II. bölümde okuyucuya tanıtılan bir diğer kişi ise, Tevfik Bey'in oğlu Yaşar'dır. Nuran'ın dayısının oğlu olan Yaşar, büyük dedenin tanıtılmasından sonra birkaç seneden beri kalp hastası olarak sayısız ağrılarla boğuşan kırk beş yaşında bir adam olarak betimlenir. Tanzimat Dönemi babasına benzetilirse Yaşar, çalınmış neşesiyle hayata tutunmaya çalışan II. Meşrutiyet'tir.

Garip idealizmleri, küçük aşağılık duyguları ve onların yerini bir dalganın yerini bir başkasının alışı gibi dolduran silkinişleri, hulasa en coşkun heyecanla hiç kımıldanmaya imkan bırakmayacak bir yeis arasında gidiş gelişleri vardır (Tanpınar, 1982,s. 189).

4.1.3. Sahne

Olayların, okuyucunun aklında en ufak bir soru işareti bırakmaksızın detaylandırılması sahne/örtüşme ilişkisinden kaynaklanır (Kıran& Eziler Kıran, 2007,s. 228). Dışöyküsel anlatıcının sıfır odaklayım ile yaklaştığı olayların örtüşme anları, anlatının ritminin yavaşladığı durumlar olarak mimetik anlatıya uygundur.

Sahnelerin, duraklama ile bölünmesine ise “duraklatılmış sahne” adı verilir. Duraklama yardımıyla bölünen kısımlarda, diyalog halinde olan kişilerin hareketleri betimlenebilir ya da anlatıcı fikirlerini ortaya koyabilir. Modernist roman olarak *Huzur*'da

duraklatılmış sahnelerin varlığı sahne kullanımına göre daha çoktur. Proust'un anlatılarında olduğu gibisahnelerin çoğunlukla duraklama ile bölündüğü görülür.

1.Duraklatılmış Sahne: Romanın I. bölümünde; Mümtaz'ın Sinop'tan annesiyle birlikte bir kabile ile kaşışının nedeninin savaş olduğu, bir kadın efenin hanın önünde oturan erkeklerle konuşmasından anlaşılır. Hancının kadının suratına tuttuğu ışık vasıtasıyla okuyucu kadın hakkında daha ayrıntılı bilgilere ulaşır. Kadın efenin erkeklerle yaptığı kısa konuşmanın içinde betimleme öğelerinin varlığı dikkati çekmektedir:

-Emmi, Allah senden razı olsun, diye mırıldandığını işitti. **Hancının tuttuğu ışıktaki kadının büyük siyah gözleri görünüyordu. Vücudunun alt kısmı afyon tarlalarında çalışan kadınların kullandığı cinsten bir peştemalla örtülü idi. Belden yukarısında bir efe ceketi vardı. Yeni gelenler, demin odalara çat getiren hancı çırağının uzattığı testiden su içtiler, hancının verdiği ekmekleri aldılar, kıl torbaları arpa ile doldurdular. Her şey evvelden hazırlanmış gibi çarçabuk oluverdi. Hanın önünde oturan erkekler hep havadis soruyorlardı** (Tanpınar, 1982,s. 29).

2.Duraklatılmış Sahne: Mümtaz'ın II. Dünya Savaşı'nın gelip çatıldığını bildirmesi, İstanbul'da gezerken gördüğü bir kitapçıdaki adamla olan erken anlatım sayılabilecek diyalogundan anlaşılmaktadır. Mümtaz ile uzun uzun konuşan kitapçı vasıtasıyla halkın içinden gençlerin savaşa asker olarak çağrıldığı ve savaş hakkında birkaç bilgi öğrenilir. Böylece anlatı, dışöyküsel anlatıcı tarafından yavaşlatılarak detaylarla okuyucuya savaş psikolojisini gösterir. Serbest dolaylı anlatımla, dükkâncının İhsan'ın hastalığından dolayı çok üzgün olduğunun anlaşıldığı kısa konuşmada betimleme yoluyla yapılan duraklama, sahnenin ortasında yer alır:

-Vaziyet de biraz kötü değil mi?..

Mümtaz, uzun bir konuşmaya takati olmadığı için kısa kesmeye çalıştı:

-Evde hasta var; bir haftadır doğru dürüst gazete bile okuyamadım. Yalan söylediğini o da biliyordu. Gazete okumamış değildi; sadece hadiselerin üzerinde düşünebilmek kudretini kaybetmişti. Şimdi onları idrakinin dışında gebe oldukları ihtimaller hakkında hiçbir fikir sahibi olmayı aklına getirmeden bir ders ezberler gibi ezberliyordu. Bu kadar üst üste gelen şeyleri düşünme beyhude bir şeydi. Hele konuşmak...

İşte, senelerdir konuşmuşlardı. Herkes, her yerde, her fırsatla senelerdir bunu konuşmuştu. Her türlü fikir söylenmiş, her ihtimal yoklanmıştı. Şimdi bütün insanlık en korkunç realite ile karşılaşıyordu.

-Bankaların önünü bilmem gördünüz mü? Kaç gündür hıncanın dolu...

Birden bire aklına gelmiş gibi sordu, hasta kim?

-İhsan...

Dükkâncı başını salladı. Epeycedir uğramıyordu. Tevekkeli değil. Geçmiş olsun, geçmiş olsun. Üzüldüğü belliydi; fakat hastalığının ne olduğunu sormadı. Mümtaz içinden “galiba bunu bir aile sırrı telakki etti..” diye düşündü. Dükkâncı, kedersiz insan olmayacağını anlatmak ister gibi:

-Bizim çocukların ikisine de şubeden haber geldi. İçini çekti: Vallahi bilmem ki ne yapacağım. Şaşırdım kaldım, bacanak memlekette attan düşmüş, kaburgalarını kırmış... Evde kadın harap...

Mümtaz, kendi sıkıntılarının hikâyesiyle başkasını teselli etmek isteyen bir adamın sözünün bir türlü bitmeyeceğini birkaç defa tecrübe etmişti.

-Üzülme, hepsi düzelir, hepsi düzelir..diye ayrıldı (Tanpınar, 1982,s. 62-63).

3.Duraklatılmış Sahne: Mümtaz ve İhsan’ın savaş hakkındaki konuşmalarının ardından yaptıkları küçük sohbet, Sabiha ve Macide hakkında bilgi verir nitelikte bir diyalogdur:

-Geceyi nasıl geçirdi?

Macide, yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle cevap verdi:

-Hep böyle Mümtaz, dedi... Hep böyle...

-Sen hiç uyudun mu?

-Burada Sabiha ile beraber yattık fakat uyuyamadım.

Eliyle gülümseyerek sediri gösteriyordu. Beş gecedir yattığı bu yeri, bir darağacını gösterir gibi dehşetle, ürpermelerle gösterebilirdi. Fakat Macide’de bu garip ve sonsuz derecede zengin mahlûkta tebessüm şahsiyetin yarısıdır. O kadar ki, gülümsemediği zamanlar onu tanımak kabil olmaz. “Çok şükür ki, o günler geçti!” Macide’nin tebessümünü kaybettiği günler arkada kalmıştı.

-Biraz uyusam bari...

-Sen git gel, sonra... Bütün gece tren seslerinden uyuyamadım. Sevkiyat mı var, nedir bilmiyorum ki...

“Felaketi Kastamonu’da telgrafla haber aldım, derhal geldim. Çocuğu ayrı yerde, Macide’yi ayrı yerde buldum. Herkes, Macide ile meşguldü. Büyük yengem deli gibiydi. İhsan kendisinin gölgesiydi. O yazı hiç unutmayacağım. İhsan’ın hayata imanı olmasa Macide şimdi ne olurdu?”

İhsan, Macide’yi gösterdi:

-Bu...

Sözünü bitirmekten aciz gibi durdu. Sonra kendini toplayarak tamamladı:

-Buna bir şey söyle...

Yarabbim, ne kadar zorla konuşuyordu (Tanpınar, 1982,s. 19).

1.Sahne: Romanın “Nuran” adlı ikinci bölümünde geçen tanışma sahnesi, olayları aktaran sahne örnekleri üzerinden ilerler. Diyaloglarla anlatılan kısımlarda çiftin

birbirini daha iyi tanımak için çaba sarf ettikleri görülür. Nuran, Mümtaz'ı kuzeni olan İclal'den dolayı yakından tanımaktadır. Böylece ilk tanışmaları; Nuran'ın, kızı Fatma'yı evde tutamayacağını anladığı zaman Büyükkada'daki teyzesine bırakmak için bindiği vapurda gerçekleşir:

-Ben sizi tanıyorum. Sabahleyin aynı vapurda geldik. Siz İclal'in arkadaşı Mümtaz Bey'siniz.

(...)

-O halde ben de söyleyeyim, dedi. Siz meşhur Nuran ablasınız. Çocuğu göstererek 'küçük hanım, biraz da hiç uğramadığı, görmediği bizim sınıfta büyüdü. Her sabah umumi vaziyet raporunu dinledik'(Tanpınar, 1982,s. 91).

2.Sahne: Nuran, kuzeni İclal, Mümtaz'ın yakın arkadaşlarından olduğu için ondan her türlü bilgiyi edinmiştir. Örneğin, Mümtaz'ın Boğaz'da tek başına bir evde oturması, Boğaziçili olan Nuran için pek dikkat çekicidir:

-İclal bu kış hep sizden bahsetti. Boğaz'da tek başına bir evde oturuyor diye...

-Evet, garip bir tesadüf oldu. Birkaç yaz evvel İhsan ağabeyim çok güzel bir ev bulmuştu. Kış gelince onlar taşındılar, ben kaldım.

-Canınız sıkılmadı mı?

-Pek sıkılmadı. Zaten sık iniyordum. Sonra çocukluğumdan beri tanıdığım yer. İlk önce güç olmadı değil. Fakat bahar gelince...(Tanpınar, 1982,s.94).

3. Sahne: Sabih'le Nuran'ın anlatılan konuşma şeklindeki durumları, olay örgüsünün sahne şeklindeki diyaloglarıyla ilerlemesini sağlar. Böylece anlaşılan durum hakkında akıllarda tek bir soru işareti kalmaz:

-Siz, Mümtaz'ın eski musikimize merak sardığını biliyor muydunuz?

Nuran, genç adama dostça baktı. Yüzünü çok lezzetli bir meyveye benzeten bir gülümseme içinde:

-Hayır, dedi. İclal burasını saklamış olacak... (Tanpınar, 1982: 96).

4.Duraklatılmış Sahne: II. bölümde genç âşıkların İstanbul'da çıktıkları kısa gezi, Beylerbeyi'nde başlar. Geldikleri yoldan geri dönerek Anadoluhisarı'na çıkarlar, Kanlıca'yı geçerler. Akıntıburnu'nda ise, rüzgar ve dalga onları kucaklar. Eski İstanbul sokaklarında gezerken Kandilli sarayı hakkında konuşmaya başlarlar. Bu konuşma, okuyucunun aklında soru işareti kalmayacak şekilde detaylandırılarak diyaloglar

şeklinde aktarılır. Böylece saray hakkında Mümtaz'ın kısa bilgilendirmesi ve konuştukları diğer konular sayesinde anlatı yavaşlatılır:

- Peki, anlatın bakalım, bizim Kandilli'yi neden böyle muhasara altına aldınız?

Mümtaz yüzünün kızardığını göstermemek için başını eğdi:

-Bilmem buna muhasara denir mi? Karayolları baştan başa açıktı. Ben sadece iskeleyi zaptettim. Elimden bu kadarı geliyordu, ne yapayım? Der gibi bir işaretle güldü. Fakat çehresiyle 'bu hafta çok sıkıntı çektim' diyordu. Bu gülüşte, gözlerin ve dudağın kenarlarında ancak fark edilen fakat bütün yüze ıstırapı kabule hazırmış gibi bir mana veren bir şey vardı.

-Anlatsana şu Kandilli sarayını Mümtaz.

Mümtaz sabahleyin genç kıza anlattığı şeyleri zihninde aradı:

-Hayal... Duman. Bir mısraın peşine takıldık. Hakikaten şimdi hepsi hayaldi. Fakat bir şey söylemesi lazımdı.

-Bu sarayın tamiri için söylenmiş bir tarih. Tabii ne saray, ne temeli var şimdi. Ne de eski bahçeler.

(...) (Tanpınar, 1982,s.148-149).

5.Duraklatılmış Sahne: Sabih'in siyasi durumları konuşacak birilerini aradığı bir sırada gelen Mümtaz'la Nuran'ın diyaloglarının arasına Adile Hanım'ın bu konuşmadan nasıl etkilendiğinin anlatılması girer. Sabih'in ikiliye "kardeş" olarak hitap etmesi, Adile Hanım'ın yaşını sekiz on yaş küçük görmesinden ötürü mutlu olmasına neden olur:

-Bu gece artık buradasınız değil mi kardeş?...

Adile Hanım bu kardeş kelimesiyle yaşını sekiz on yıl birden küçültmüş olmaktan memnun, Nuran'ın cevabını bekledi. Nuran gitmeğe mecbur olduğunu, şöyle bir uğramak istediğini anlatmağa çalıştı. Fakat ne Adile Hanım, ne Sabih onu dinlemediler.

-Nasıl olsa Mümtaz'la denizaşırı komşusunuz gidecek olsanız bile geç gidersiniz. Bir rakı içeriz.

-Erken gidersek iyi olur. Yarın bize İclal'le arkadaşları gelecek... (Tanpınar, 1982,s. 175).

6.Duraklatılmış Sahne: Nuran'ın evindeki aile ile buluşma ve ev eşyalarını tanıma sahnelerinin aile fertlerinin analiz olarak tanıtılmasıyla bölünmesinden sonra devreye, Rasim Bey'in el yazısıyla yazılan Naili'nin bir sözünün yazılış öyküsü girer. Beytin bir dizesinin levhaya yazılma hikâyesinden sonra konu zeybek oyununa ve başka yerlere de

getirilir. Bu şekilde birkaç kez duraklatılan anlatı, sahne örneklerinin çokluğu bakımından II. bölümün en uzun duraklatılmış sahnesi olarak görülebilir. Nuran, durumu Mümtaz'a şu şekilde izah eder.

- 1313'te babam için Abdülhamit'e büyük bir jurnal vermişlerdi. On gece Yıldız'da mevkuf kaldı. Kurtulunca Naili'nin bu mısraını yazdı. Dikkat ederseniz tezhiplerin arasında on gece üzerinde yattığı kanepenin resmi vardı. Gerçekte de böyle idi. Geniş bir otoman, bir bahçe Seddi gibi beyitin etrafını alan güller ve sarmaşıklar içinde ikide bir tekrarlanıyordu. Fakat arabeskler ve hendesi şekiller bütün o riyazi gül ve çiçekler, yıldız ve açık kırmızı zeminde öyle maharetle, inceden inceye hesaplanmış, düzenlenmişti ki bu tekrarlanan şeyin bir kanepede olduğu söylenmeden bilinemezdi.

Yazı sanatımızın bir bakıma bozulması demek olan bu realizm üstünde Mümtaz sonraları çok düşündü. (...) (Tanpınar, 1982, s. 186).

II. bölümde Mümtaz'a kapılarını açan Nuran ve dayısı, evi gezdirmeye devam ettikçe farklı konulardan bahsederler. Konu gelenekle alakalı göstergelere geldiğinde, Tevfik Bey Anadolu'nun yörelerinden biri olan Ege'ye ait zeybek oyununu çok iyi bildiğinden bahseder. Sözlerini ise milletvekillerinin zeybekte ilgili cümleleriyle temellendirerek daha evrensel bir algı yaratmaya çalışır. Duraklatılmış sahne örneğinde kıyafetle ilgili göstergelere de yer vererek frak giymeleriyle tanınan Batılılara da sitem eder. Zeybek oyununu bilip bilmediğini Mümtaz'a sorar. En son Antalya'da küçükken bu oyunu ve efeleri hatırlayan Mümtaz'la muhabbete devam ederler:

-Bir kere gördüm. Antalya'da, çok küçüktüm. Demircili iki efe bahse girdiler. Kuzu ve baklava yapıldı. Sokakta yemek yendi, sonra meş'ale aydınlığında... Tevfik Bey Nuran'ı göstererek:

-Bunda epeyce istidat var, dedi.

-Yapmayın, bilmiyordum...

Nuran yüzü kızarak:

-Anlatmadım mı Mümtaz, ben Anadolu oyunlarının çoğunu bilirim...

Fakat Tevfik Bey sadece mazi hatıralarının sadık muhafızı, yaşadığı senelerin en iyi zeybek oyuncusu değildi. En büyük meziyetlerinden biri de rakı sofrası hazırlamaktı.

Mümtaz ona baktıkça şaşırıyordu:

-Dayım, birçok şeylerde babama benzer, garip değil mi?

Akşama doğru Tevfik Bey ortadan kayboldu. Fakat bir saat sonra meydana çıktığı zaman rakı masası kendiliğinden bir zevkti.

-Rakıyı yavaş içeceksiniz ha... Uzun vakit içmeli, o zaman tadı çıkar (Tanpınar, 1982,s.187).

Uzun bir konuşmanın arasına giren ve sahneyi duraklatan sözce öznesi, Tevfik Bey hakkındaki görüşlerini sıralarken onun balığa olan tutkusunu ve mutfaktaki beğenilerini şu sözlerle ifade eder:

Bu eski İstanbul efendisinin hayat rahatlığı, neşesi, bu günlerde pek az görülen şeydi. Sadece sofraya nimetleri için çok hususi bir takvimi vardı. Hangi balığın hangi mevsimde ve nerede en iyi avlanacağını ve filan ayda ele geçen turfa veya tam mevsimlik balıkla ne yapılacağını hiç kimse onun kadar bilemezdi.

-Ebüzziya merhum bizim gençliğimizde bir takvim çıkarırdı. Bilmezsiniz ne acayip şeydi. Frenkçeden tercüme yemekler, Beyoğlu lokantalarından satın alınmış âriyet reçetelerle doluydu. İki üç nüshasını görünce hiddetimden çıldırdım. Sonra bir meraktır aldı beni (Tanpınar, 1982,s.187).

4.Sahne: II. bölümün X. kısmı, romanda 8 sayfa tutan bir sahne örneğiyle ön plana çıkar. Sahneler yer yer duraklarla kesilse de bu duraklar duraklatılmış sahne örneği sayılmamaktadır. Olayların ilerlemesi için ‘anlatılan’ olayların aralarına diyaloglar yerleştirilmiştir. İstanbul turuna çıkan Mümtaz ve Nuran, ilk önce vapuru iskelede bekleyip vakit kaybetmemek için Mihrimah camiini baştanbaşa gezerler, sonra da Üçüncü Ahmet’in annesinin camiine giderler. Nuran’ın türbeyi çok beğendiği bu küçük gezi; onlara vapur saatini unutturur. Vapuru kaçırın âşıklar, tuttukları taşıyla Atıkvalde’ye, oradan da Ortavalde’ye geçerler. Üsküdar’da bulunduklarından, burasının güzelliklerini övmek onlara keyif veren bir sohbet yaratmaya başlar. Öyle ki gezdikleri camilerdeki ‘kadın etkisi’ üzerine tarihi-kültürel bir muhabbetle devam ederler. Ertesi gün ise Rum Mehmet Paşa camii ile Ayazma camiini gezmeye giderler. Şemsipaşa taraflarını ise yayan şekilde dolaşırlar. Sonraki günlerde de Selimiye kışlasının etrafında kızgın güneşin ışıklarını savurduğu sokaklarda aşklarının verdiği güçle gezerler.

-İstanbul, İstanbul diyordu. İstanbul’u tanımadıkça kendimizi bulamayız. Şimdi bütün o fakir halkla yıkılmağa yüz tutmuş evlerle ruhunda kardeş olmuştu. Sultantepe’yi adeta humma içinde dolaşmıştı. Fakat asıl sevdiği yer Çarşı içindeki Küçükvalde idi. Türbeyi o kadar beğenmiyordu.

-Ben olsam burada yatmam; çok açıktaki, diyordu.

-Öldükten sonra?..

-Ne bileyim ben, öldükten sonra bile bu kadar herkesin içinde... zaten ölüm hissedilmiyor ki...

-Halbuki cami açıldığı zaman, Valde Sultanın ve Haremin geldiğini görmesinler diye çarşı kapatılmıştı. (Tanpınar, 1982,s. 214).

7. Duraklatılmış Sahne: Mümtaz, Boyacıköyü'ndeki kahveci çırağı Mehmet'i gördüğünde, onun yıpranmamış olan insanlığına hayret eder. Mehmet'in bir kadınla kavga ettiği için üzgün olduğunu, suratından ilk görüşte anlar. Ona baktıkça kendine üzüldür. Nuran'la hiç gerçekleşmeyecek hayalleri aklına takılan genç erkek, kendini perişan edersine kıvrır. Nuran onun üzüntüsünü bakışlarından anlar ve aralarında geçmişle gelecek arasındaki planlarına dair bir konuşma geçer. Romanda bu konuşmanın arasına geçmişle yaşanan zamanın arasındaki sıkışmışlık duygusuna dair detaylar eklenerek sahne duraklatılır:

-Ne oldun, neyin var?

-Hiç, dedi. Kötü itiyatlar. Bir düşünceyi, en zalim şeklini alıncaya kadar, kafasında evirip çevirmek itiyadı.

-Anlat bakalım.

Mümtaz biraz da kendi haline gülerek anlattı. Nuran'a ait bir şeyi ondan ne diye saklayacaktı? Kadın ilk önce alayla sonra yüzü değişerek dinledi.

-Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var.

Mümtaz'ın bu saatin mevcudiyetini inkara hiç niyeti yoktu.

Onu Nuran'ın yüzünde ve muhayyilesinde, onun yeryüzündeki eşi haline gelen Boğaz'ın gecesinde ayrı ayrı yaşıyordu. Şimdi de genç kadının çok tatlı sarhoşluğu Boğaz gecesiyile birleşiyordu. Nuran'ın yüzü içten gelen hamlelerle gittikçe daha derinleşiyor, sanki bu mavi gece gibi içten aydınlanıyordu.

-Bu anı yaşamıyor değilim. Yalnız bana o kadar beklemedik bir zamanda, kadın ve hayat tecrübem o kadar azken geldin ki şimdi ne yapacağımı bilmiyorum. Düşünce, sanat, yaşama aşkı hepsi sende toplandı. Hepsi senin hüviyetinde birleşti. Senin dışında düşünememek hastalığına müptelayım.

Nuran gülümseyerek ayı gösterdi.

Karşı tepelerden birinin kenarı kızarmıştı. Sonra ince bir parıltı görüldü. Bir masal meyvasının yarım dilimine benziyordu fakat daha şimdiden gecenin koyu mavi billuru değişmişti.

-Halbuki sen, başta düşünceyle hayatı ayırmak lazımdır diyordun. O evin herkese açık olmayan tarafıdır. Oraya ne aşk, ne de hayatın diğer unsurları girer, diyordun.

Mümtaz ayın masal meyvasının dilimini bıraktı:

-Öyle diyordum. Seninle değişti. Artık zihnimde değil, senin vücudunda düşünüyorum. Şimdi vücudun düşüncemin evidir(Tanpınar, 1982,s.217-218).

1.4.4. Özet

Özet (İng. summary), Süre'nin anlatının hızlanmasını sağlayan öğeleri arasında yer alır. Bir olayın tümünü vermek yerine özetleyerek hızlıca anlatmayla gerçekleşir. Bu şekildeki anlatılarda; anlatının süresi, öykünün anlatılma süresinden daha kısadır (Kıran& Eziler Kıran, 2007,s.229).

1.Özet: I. bölümde kişilerin, zamanın ve uzamın okuyucuya tanıtıldığı ilk anlarda Mümtaz'ın bakış açısından Nuran “geniş omuzları, başa narin bir çiçek edası veren boynu, güneşten kısılmış, sade bir ışık çizgisi haline girmiş gözleri” ile gözler önüne serilir (Tanpınar, 1982: 57-58). Bu sırada anlatıcı, konuyu iki aşığın tanışma zamanına getirir. Burada duraklayan (İng. pause) anlatı daha sonra özetle (İng. summary) mevsimin kişilere etkisi üzerinden aktarılır. “Mayıs” ayında tanıştıkları söylenen âşıklardan Mümtaz için bu ilkbahar ayının özel bir anlamı vardır. Daha sonra ortaya çıkacak olan mayıs ayıyla ilgili detay, Mümtaz'ın doktora tezini bitirmesiyle ilgili olacaktır. Mümtaz'ın, Şeyh Galip'le ilgili doktora tezini bir mayıs sabahı tamamladığı ve baharın ilk müjdeleriyle o sırada Nuran'la tanıştığı anlaşılır. Özetleme yöntemi ile mayıs ayının önemi Mümtaz'ın zihninden geçenlerle birleştirilerek verilir:“Geçen mayıs... yani Mümtaz'ın dünyası az çok yerinde olduğu zamanlar...” (Tanpınar, 1982,s.58).

2.Özet: Romanda, II. bölümde Nuran'ın Fahir'le olan iletişiminin engelleyicisi konumunda olan Emma; Fahir dışında başkalarıyla da yaşadığı aşklarla “ahlaksızlaştırılmış” bir kadındır. Fahir'le akşam yemeği yediği bir anda, üç nokta sayesinde Emma'nın yeni tanıştığı ihtiyar ve zengin yat sahibinin yanında yatın kaptanı olarak çalışan genç, esmer delikanlıyla birlikte olduğu “önceki akşam vaktine” vurgu yapılır. Anlatıcı, birlikte olduklarını söylemek yerine eksik biçimde anlatarak okuyucuya sezdirir. Emma'nın Cenubi Amerikalı yat kaptanıyla birlikte olması, ertesi gün Fahir'le masada ıstakoz yerlerken ayrıntılanır.Fahir'in muhabbetinden sıkılan genç kadın, dün akşamki sarhoşluğu arasında hayal meyal hatırladığı şeyleri düşünür:

Cenubi Amerikalı kaptan'ın sert bir usturaya benzeyen yüzü, insanın içinde dal budak salan bakışları, gözünün önüne geldi. Bir aralık beraberce kaybolmuşlardı. Kendisi bir türlü briçten kurtulamamıştı. 'Kimbilir belki de... ve ömrünün cenneti olan anları, Emma'nın hazza dolu dizgin atılışını, o çılgın mısraları birdenbire içinde taze bir bıçak yarası gibi hatırladı. Bu acıyla başını kaldırdı (Tanpınar, 1982,s. 121).

1.4.5. Eksilti

Eksiltiye başvurulması, anlatının zamansal/uzamsal açıdan eksilmesidir. Böylece anlatıdaki anlatı zamanı ile anlatma zamanı arasındaki fark ortaya çıkar. *Huzur* romanının bakışımı düzeni, I. bölüm ve IV. bölüm haricinde özgün metinde belirli boşluklar bırakarak başka bölümlere geçmemiştir. II. bölümde verilen boşluklar daha sonra tamamlandığından bu durum eksilti örneği olarak kabul görmez. Emma'nın Besarabya'daki arazi sahibinin uşağıyla yarış atlarına mahsus ahırın üstündeki odada birlikte olmaları hakkında romanda atlanarak anlatılan detaylar, daha sonra verilen ipuçlarıyla birleştirildiğinde olayın tamamı anlaşılır hale gelecektir. Nişanlısı ile de buna benzer bir kaza yüzünden ayrıldıkları anlatılır. Bu durum sadece anlatıya heyecan katmak üzere kurgulanmış, okuyucuya kurulan ufak bir tuzaktan ibarettir.

1.5. SIKLIK (FREQUENCY)

“Anlatı zamanıyla ilgili bir kavram olan sıklık (fr. *fréquence*), bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiğiyle anlatıda kaç kere zikredildiği arasındaki ilişkidir.”³⁸Anlatıda meydana gelen olay ya da ifadenin tekrarlanma sayısına göre farklı gruplara ayrılan kavram, *Huzur*'da sadece Mümtaz'ın babasının S... uzamındaki ölüm sahnesinin sonradan iki kere hatırlanmasıyla tekrarlanan anlatı şeklinde kendini gösterir. Tekil anlatma ve tekrarlayan anlatı romanda izlerine rastlanmayan diğer gruplardır.

1.5.1. Tekrarlanan Anlatı

Tekrarlanan anlatı, Genette'e göre bir kere olan bir olayın birkaç kere anlatılmasıdır.³⁹Romanın I. bölümünde Mümtaz'ın hafızasında ve rüyalarıyla, tekrarlar vasıtasıyla anlatılan bir ölüm sahnesi ve ölümün hissettirdikleri vardır. Babası,Sinop'un

³⁸ Dervişcemaloğlu, Gérard Genette'in “Anlatı Söylemi”, <http://ege-edebiyat.org,2008>, (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

³⁹ Dervişcemaloğlu, Gérard Genette'in “Anlatı Söylemi”, <http://ege-edebiyat.org,2008>, (Erişim Tarihi: 20.02.2018).

işgali gecesi oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından, onun yerine öldürülmüştür. Şehir düşmek üzereyken birçok aile şehri daha önceden terk etmişlerdir. Mümtaz'ın babası da o gece karısıyla çocuğunu götürmek için bir vasıta bulmuş, eşyalar paketlenmiş, her şey hazırlanmış durumdadır. Gece yemeğe oturdukları sırada kapı çalınmış, hizmetçinin çağırmasıyla kapıya bakan babası tam beş dakika içinde vurularak öldürülür. Bu manzara, romanın ilk bölümünün tekrarlanan anlatısıdır. Böylece, rüyalarında sık sık oturdukları evin kapısının çalınması ve babasının öldürülmesine dair işaretler gören Mümtaz; ruhsal olarak ölümün etkisinden kurtulamayan bir hale bürünür:

Gariptir ki, uyku başlar başlamaz, hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı, babasını, büyük kesme billur petrol lambasıyla görüyor fakat hayal, kendisini ilk defa doyuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor (Tanpınar, 1982,s. 31).

Babasının gözlerinin önünde öldürülmesi, Mümtaz'ın aklından çıkmayan bir çocukluk anısı olarak romanda iki kez farklı anlarda tekrarlanır. Annesiyle Antalya'ya ulaşmak üzere çıktıkları yolda konakladıkları bozkırda gördüğü bir arabacının elindeki meşin kırbacın ucundaki masmavi boncuklar, ona babasının ölümünü ve o geceyi hatırlatır. Çocuk olmanın verdiği yetersizlik hissiyle kalbi dolup taşan Mümtaz, o ana kadar hiç öyle bir acı yaşamamış ve bir daha babasını görmeyecek olduğunu idrak etmiştir:

... gözü arabacının elinde tuttuğu meşin kırbacın ucundaki mavi boncuklarda, hiçbir şey düşünmeden beklerken o zamana kadar duyduğu acıların çok üstünde, çok değişik, her ayrılığı atlamaya hazır, aralarındaki her mesafeyi küçük gören bir acıyla babasını hatırladı. Onu bir daha göremeyecekti. O sonuna kadar hayatından çekilmişti. Mümtaz bu anı bütün hayatında unutamazdı (Tanpınar, 1982,s.32).

2.BÖLÜM: ROMANIN YÖNTEMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Roman, Kristeva'nın metinlerarası ilişkiler bağlamında incelenmeye uygun olarak; Doğu ve Batı edebiyatlarına ait şair ve yazar isimleriyle oluşturulan göndergeler, eserlerden alıntılar ya da eserlere anıştırmalar yoluyla yaptığı göndermelerle, Klasik ve Halk edebiyatlarının göstergelerini kullanması bakımından çoksesli bir romandır. Onun çok sesliliği, romanda tematik olarak alıntı veya anıştırmaların dışında yöntemsel olarak varolan bir özelliktir. Sözceleme öznesi Tanpınar'ın bilgi birikimi ve estetik anlayışı çerçevesinde okuduklarını roman kişisi Mümtaz üzerinden okuyucuya iletmesi, dışöyküsel anlatıcının sıfır odaklayım bakış açısıyla olaylara istediği taktirde müdahale etme insiyatifinin göstergesidir.

Metinlerarası okumanın yanı sıra, çoksesli yapıdaki *Huzur* romanında yazın alanının dışındaki diğer disiplinlere yapılan göndermeler de mevcuttur. Bu göndermeler, göstergelerarası yöntemle metnin çözümlenmesi sırasında açığa çıkar. Devrinde donanımlı bir şahsiyet olarak fikir hayatında da yer edinen Tanpınar, resimden musiki makamları ve bestecilerine, sinema sanatçılarından tıbbiyeye kadar uzanan geniş perspektifte maddi ve manevi kültür göndermelerini romanına uyarlar.

Göstergebilim kuramının yanı sıra metinlerarasılık ve göstergelerarasılık olmak üzere iki farklı yöntemle de çözümlenen romanda elde edilen veriler, Tanpınar'ın entelektüel düzeyini ortaya koyacak niteliktedir.

Romanın yatay ve dikey eksende okunmasıyla birlikte teknik olarak çözümlenmesi, kuramsal çözümlemeye ek olarak romanın çoksesli yapısına gönderme yapmaktadır. Böylece modern roman örneği olan *Huzur*'la birlikte edebiyatımızda, yöntemlerin iyi uygulandığı çoksesli roman algısının yerleşmiş olduğu söylenebilir.

2.1. METİNLERARASI İLİŞKİLER

Anlatıp-aktarma eksenine bağlı kalacak şekilde oluşturulan ve alıcısında duygu-düşünce yaratmayı hedefleyen her tür metin, bir anlatıdır. Modern anlatılarda “anlatılararasılık/ söylemlerarasılık” yöntemiyle geçmiş anlatılardan bölümler alınırken; metinlerde bu durum “metinlerarasılık” ile bağlam değiştirerek farklı metinlere gönderme yapmak şeklinde olur. Yazarın metni oluştururken kurgulaması, “gösteren” ve “gösterilen” düzlemlerine gönderme yapar. Böylece metinlerarası okuma yapılırken, alıntılanan bölümün bağlam değiştirdiği ve hiçbir zaman eski metnin kendisi gibi olmadığı unutulmamalıdır. Her birinin kendi öznesi içinde saklı olarak, dizgesel boyut ele alınır.

“Suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi, metinlerarası ilişkiler aracılığıyla bir metnin anlam evreni genişler, yayılır ve üstelik derinleşir. Her yazarın bir ya da birkaç metinle açık ya da kapalı bağ kurarken amaçladığı, bu anlamsal yayılımdır. Okur, sadece okumakta olduğu metni değil, o metinde varlığı hissedilen, -kendisinin daha önce okuduğu ya da okumadığı- diğer metinleri de çözerek metnin derinliğine inebilir. Metin, böylece herhangi bir okur tarafından değil, düşünen, dikkatli, sorgulayan okur tarafından tam ve doğru anlaşılabilir” (Gökalp Alpaslan, 2007,s.9).

Tanpınar’a göre “sanat, ölümden sonraki hayattır” (Tanpınar, 2000,s.23). Güzel sanatların pek çok dalıyla birden ilgilenen bir entelektüel olarak onun eserleri, diğer kaleme aldıklarından ve kendi bireysel okumaları sayesinde elde ettiklerinden beslenir. Modernist roman örneği olarak *Huzur*’da metinlerarası ilişkileri kullanması, Tanpınar’ın Batı’yı iyi okuyup anladığına ve metin tahlillerini Batılılar gibi yaptığına işaret eder. Batıyı ve Doğuyu aynı ölçüde tanıdığından ve içselleştirdiğinden; Tanpınar’daki sentez kabiliyeti, romanın başkışisi olan Mümtaz’da da mevcuttur. Mümtaz da tıpkı Tanpınar gibi Batılı ve Doğulu şairleri okur, tarihi ve edebi anlamda da onlardan beslenir.

2.1.1. Ortak Birliktelik İlişkileri

Tanpınar, kendi şiir evreni ve düz yazılarının kapılarını tamamen açarak bırakarak *Huzur*'un metinlerarası alıntı ve göndergeler (fr. *citation- référence*) yoluyla açık bırakılan kapıdan girmesini sağlamıştır. Kendisi dışında pek çok yazara, şaire ve hikayelere de göndermeler yapılmaktadır. Ayrıca anıştırma (fr. *allusion*) yoluyla da telmih vasıtasıyla ulaşılabilecek ve akıllara gelecek yapıtlardan da söz etmek mümkündür.

2.1.1.1. Alıntı ve Gönderge

“Anlatıcı, kahramanlardan birinin okuduğu bir yapıtı ya da yapıtları anımsatabilir” (Kıran&Eziler Kıran,2007,s. 367). Gönderge⁴⁰, bu yapıtların isimlerinin ya da yazar isimlerinin anılmasıdır. Romanda metinlerarasılığın belirgin yöntemlerinden olan alıntılama, ayrıca içinde veya italik şekilde yapılmaktadır.

Tanpınar'ın metinlerarası okumalarının hafızasında yarattığı bilinçaltı ya da bilinçdışı öğelerin *Huzur* adlı romanda kullanıldığı görülür. Mümtaz, tıpkı Tanpınar'ın kendisi gibi Batılı şairleri okur. Sık sık şiirlerini okuduğu Batılı şairler; Baudelaire, Mallarmé, Nerval, Régnier, Verlaine, Heredia'dır. Alman şair Heinrich Heine ise ezberden okunan şiirleriyle romanda geçen bir göndergedir. Bu noktada Mümtaz ve Tanpınar arasında analogik bir bağ kurulur. Bu durum tıpkı Andre Gide'in *Kalpazanlar* romanındaki gibidir.

Mümtaz'ın özenle üzerinde durduğu ve okuduğunu söylediği şiirler “L’Invitation”, “Tabiat Sonesi” ve “L’Irremediable” (Tanpınar, 1982,s.48), gönderge örnekleri olarak romanda yerini alır. Bu şiirlerin, aslında Tanpınar'ın hayatıyla doğrudan ilişkisi olduğu; makaleleri okunduğunda ortaya çıkmaktadır. Roman kişisi Mümtaz'ı, kendi kültürel bilgi birikimi çerçevesinde donatmış ve ona Batı edebiyatını, tıpkı kendisinin de yaptığı gibi, takip etme özelliği yüklemiştir. Tanpınar'ın Gérard de Nerval'in sonelerine olan

⁴⁰Gönderge (Fr. *Référent*); (İng. *referent*); (İt.*Referente*). Dilsel bir göstergenin kendisini alımlayan kişiyi gerçek (ya da imgesel dünyada) ilettiği şey ya da yer (nesne ya da varlık). Göndergeler doğal dil boyutu ile yazınsal dil boyutunda ayrı ayrı ele alınabilir. Yazınsal metnin göndergesi *gerçekgönderge* değil de *düşsel* ya da *imgesel gönderge* olarak adlandırılabilir. Ama elbette bu *imgesel gönderge*, dış gerçekteki bir nesne ya da varlıkla da benzerlik gösterebilir, onu çağırıştırabilir (Rifat, 2013,s.95).

ilgisi gençliğine dayanır. Genç Mümtaz gibi Tanpınar da gençliğinde Nerval'le tanışmıştır. Ayrıca, göndergesel açıdan Nerval'in hayatı, tıpkı Tanpınar'ın hayran olduğu Nerval'in hayatına az da olsa benzemektedir. “Talihsiz ve öksüz bir çocukluk, çok uzaklarda, Napoléon muharebelerinin hengâmeleri içinde ölmüş olan hiç görmediği bir annenin hatırası, bir türlü idare edemediği bir aşk hayatı” (Tanpınar,1969,s. 520) ile Nerval, çocukluğunda savaştan kaçarak annesini kaybetmenin umutsuzluğu ve Nuran'la yaşadığı ayrılığı hafızasından silmemesi bakımından Mümtaz'a benzer. Annesini çocukluğunda kaybeden ve öksüzlüğün ruhuna etkisiyle hayatı boyunca kendisini adeta anne gibi avutacak bir sevgili arayan Ahmet Haşim de, Tanpınar'ın ilk eserlerinde etkisinde kaldığı bir şairdir. Belki de Nerval ile Haşim'in hayatlarından izler, analogik yaklaşımla Mümtaz'ı yaratır. Bu nedenle sözceleme öznesi olan Tanpınar, Mümtaz'a Nerval ve Haşim'in eserlerini okutur.

Mümtaz'ın en sevdiği şairlerden biri Mallarmé'dir. Bir gün Sahaflar'da tozlu bir dükkâna bakarken aklına aniden Mallarmé'nin “Meçhul bir felaketten buraya düşmüş...” mısraı gelir. Alıntı yöntemiyle Metin 1'de (Mallarmé'nin metni) yer alan bu mısra, Metin 2'deki (*Huzur* romanı) betimlenen tablonun daha vurgulu biçimde anlatılması için ayraç içinde verilir.

Romanda dikkati çeken bir diğer alıntı örneği ise, II. Dünya Savaşı'nın patlamak üzere olduğuna emin olan Mümtaz'ın, birinci bölümde hasta yatağında yatarak etrafındaki olup bitenden haberdar olmaya çalışan amcaoglu İhsan'a Albert Sorel⁴¹'in bir sözünü hatırlatmasıdır: “Dünya gömlek değiştireceği zaman hadiseler sakınılmaz olur” (Tanpınar, 1982,s. 18). Burada Tanpınar'ın alıntılacağı sözü Albert Sorel'den seçmesi de tesadüf değildir, çünkü o Edebiyat Fakültesi'nde Yahya Kemal'in öğrencisi olmuştur. Yahya Kemal ise, 1904 yılında Paris'te Siyasal Bilgiler Serbest Okulu (fr.*Ecole Libre des Sciences Politiques*) Albert Sorel'in verdiği tarih derslerini almıştır (Akyüz, 1995,s. 171).

Charles Péguy, Tanpınar'a romanda ilham veren Fransız şairlerdendir. Güzellikleri,“köşkleri, konakları, yalılarıyla, çarşıları, pazarları, Yanya'nın çiftliği, Yenice'nin tütünü, Mısır'ın pamuğu hülâsa İslam dünyasını yarısının istihsalinin harcadığı bir şehir” (Tanpınar,1982,s. 300)olarak İstanbul'u anlatırken; Orhan,

⁴¹ Albert Sorel (1842-1906); Fransız edebiyatçı ve tarihçidir.

Mümtaz, İhsan ve Nuran'ın İstanbul'un iktisadi durumu hakkındaki konuşmasını Péguy'dan bir alıntıyla destekler:

-İnsan da hayatın maddi bir tarafıdır. Péguy'u okumadın mı? O ne cümledir? Ateş gibi; fakirlik, insanı güzelleştirir ve asilleştirir. Fakat sefalet hoyratlaştırır; ruhen sefil eder. İnsanda insanı öldürür. İnsanlık şerefi ancak muayyen bir refah içinde mümkün. (Tanpınar, 1982,s. 300).

Metinlerarası ilişkiler bağlamında Tanpınar'ın Péguy'un bir sözünden verdiği örnek incelendiğinde, sözün tırnak içine alınmasının unutulduğu düşünülmektedir. Tırnak içine alınmaksızın Péguy'a ait olan söz, göndergesinin ünlü Fransız şair olması açısından bilinmektedir. Alıntı örneği olduğu düşünülen bu cümlelerde tırnak işaretinin kullanılmaması, teknik açıdan alıntılama aykırıdır. Sözün kime ait olduğu söylenmemiş olsaydı buna gizli alıntı/ aşırma (fr. *plagiat*) adı verilecek ve söylenenler, yazara mal edilecekti. Ancak, Tanpınar'ın burada tırnak işaretini unuttuğu düşünüldüğünden bu söz, alıntı başlığına dahil edilmiştir.

İngiliz Edebiyatı'ndan William Shakespeare'in "zamana doğru koşmağa mecburuz" sözü de Péguy'unki gibi tırnak işareti veya italiz yazı olmaksızın alıntılanmıştır. Metinde yazarının isminin geçmesi, sözün gizli gizli alıntı/aşırma olmadığını gösterse de doğru olan sözceleme öznesinin kaleme alırken, romandaki diğer alıntı örneklerinde olduğu gibi tırnak içinde göstermesidir, yoksa sözün nereden başlayıp nerede bittiğinin anlaşılması güçleşecektir: "Hayır biz Shakespeare'in dediği gibi zamana doğru koşmağa mecburuz. Onunla mücadele edeceğiz. Biz her şeyi irademizle yapacağız" (Tanpınar, 1982,s. 301).

Tanpınar'ın romandaki alıntıları, edebiyatçıların ve tarihçilerin eserlerinden olmanın yanı sıra; filozofların görüşlerinden de ayrıntılar içerir. Ayraç içinde alıntılandığını belirterek kaleme aldığı cümlelerde Tanpınar, fikrin sahibinin Descartes olduğunu söylemeksizin görüşü alıntılar: "Mademki düşünüyorum. O halde varım" (Tanpınar, 1982,s.82). Bu şartlı söyleyiş, Kartezyen düşüncenin temelini oluşturarak Tanpınar'ın fikirlerinin varlık sebebini açıklar.

Tanpınar, metnine Batı edebiyatının pek çok şair ve yazarından alıntıladıklarını yerleştirmenin yanı sıra, filozoflardan Platon'a da yer verir. Platon'un idealist dünyası

ve epistemolojik yaklaşımları oluşumun temelini inceler niteliktedir. İkiye bölünen varlığın parçalarının bir bütüne ulaşması ya da ulaşamaması, asıl sorundur. Tıpkı Nuran'la Mümtaz'ın aşkla bir olmaları gibi:“Belki de Eflatun’un dediği doğrudur ve oluşun çemberinde tesadüf, ikiye bölünmüş tek varlığın parçalarını onların aşkında yeni baştan karşılaştırmıştı.” (Tanpınar, 1982,s. 198).

Romanda Batı Edebiyatı şair, yazar ve filozoflarından yapılan alıntılarının yanı sıra; kitap, yazar ve şair adlarına yapılan göndergeler de bulunmaktadır. Kimi zaman kitap adları belirtilerek, kitabı okuyan kişi ve okudukları arasında ilişki kurulur; kimi zaman ise, roman kişilerinden birine okuduğu bir kitabın kahramanının içinde bulunduğu durum yaşatılır. Goethe'nin *Faust* adlı romanının ikinci bölümünde ortaya çıkan sentetik bir kurgusal insan olan “Homunculus” buna en iyi örnektir. İsmi; spermle diğer canlıların yumurtalarının birleştirilmesiyle ortaya çıkacak yaratıkları incelemek üzere yapılan Homunculus deneyinden alan ve modern mitte de örneklerine rastlanacak alegorik figür olan küçük adamın yaşadıkları, Faust'un metninden etkilenme şeklinde Homunculus göndergesi üzerinden gösterilir. Münakaşaları sırasında, kendini “Goethe'nin Homunculus'u gibi cam bir kabuk içinde mahpus” hissettiğini söyleyen eski talebelerinden Orhan'a İhsan'ın yanıtı öğüt vericidir:

- Zannetme ki, sana kabuğunu kır! Diye cevap vereceğim... O zaman dağılırsın!
Sakin kabuğunu kırma, genişlet ve kendine mal et, kanınla işle ve canlandır.
Kabuğun kendi derin olsun...

(...)

-Homunculus'un kabahati, mahfazasını canlı bir şey haline getirmesi, oradan bütün kainatla birleşmemesi, hülâsa yaşayamamasıdır. Yoksa bir kabuğu olmasından değil (Tanpınar, 1982,s. 306).

Metinlerarası gönderge içinde ele alınan bir diğer özellik ise, kitap adlarıyla yazarlara ve eserlere yapılan kültürel-edebi referanstır. Mümtaz'ın okuduğu Baudelaire'in *Les Fleurs du Mal* (Şer Çiçekleri) ve *Matmazel Romantique* gibi kitaplar, onun hayatının devamında nasıl bir perspektiften bakacağına dair ipuçları verir. Metin 1 (*Şer Çiçekleri* adlı şiir kitabı)'de yer alan şiirler, “vicdan azabı şiirleri, günah şiirleri, ümitsizlik şiirleri, bile bile işlenen günahların şiirleridir” (Camborde,1943,s.47). Mümtaz'ın Suat'ın intiharından sonra bambaşka bir adama dönüşerek, anne babasını kaybettiği zamanki içine kapanık haline benzemesi onun ümitsizliği, vicdan azabı ve kendince bilerek

işlediğini düşündüğü günahından (Suat'ın da Nuran'ı sevdiğini bilerek Nuran'la evlenmeye kalkışması) kaynaklanmaktadır. Bu şiir kitabındaki şiirler, Mümtaz'ın gençliğinde okuduğu ancak ileriki hayatında başına geleceklere bakış açısını yansıtmaları bakımından analogik bir alıntı ve erken anlatımdır. *Huzur*, Tanpınar'ın kendi kültürel birikimini roman kişilerine yansıttığı ve fikirlerini o kişilerin ağızlarından aktardığı bir romandır. Söz gelimi Dostoyevski'den bir konuşma sırasında bahsedilerek göndergesel açıdan Rus yazarı hatırlatmak amacı güdülür. Mümtaz'a göre Dostoyevski, "içinde bulunduğumuz çıkmazı en iyi gören adamdır" (Tanpınar, 1982,s.114).

Romandaki edebiyatla ilgili göndergeler sadece Mümtaz'ın okuduklarından ibaret değildir. Kimi zaman ise yolda yürürken duyduğu bir kelime, ya da yanından geçtiği bir masada oturanların ağızlarından çıkan bir isimdir. Fransız yazar Andre Gide ismi de böyle bir zamanda Mümtaz'ın tanıdığı birinin yüksek sesle Fransa'nın yozlaşmış milleti hakkındaki konuşmasında kulağına çarpar. Bu noktada Mümtaz'ın kendi içinden geçirdiklerini sözce öznesi tırnak işareti içinde vererek bir iç monolog yaratır. Mümtaz, adamın dediklerine katılmıyor ve Gide'in bir aydın olduğunu düşünüyordu:

'Zavallı Gide- ve zavallı Fransa! Eğer Fransa harbedemezse, elbette bu Gide'in yüzünden değildir. Başka sebepleri olsa gerek!' Fakar asıl garibi bu adamın bugün için Gide'siz bir Fransa tasavvur edebilmesiydi (Tanpınar, 1982,s. 418).

Klasik Edebiyatımızdan ise Baki, Nef'i, Naili, Neşati, Nedim ve Şeyh Galib'in şiirlerini beğenerek okur. Doktoru aramaya giderken girdiği sahaflardaki mecmuaları karıştırdığı bir gün, biri baştan aşağı çok kötü bir yazıyla kopya edilmiş *Yunus Divanı*'nı görür. Haşiyelerde Baki'den, Nef'i'den, Nabi ve Galib'den alınmış gazeller de vardır.

Tanpınar'ın estetiğinin temelini insana ait olması şekillendirir. Sanatı ve doğruyu birbirinden ayıran Aristotelesçi estetik anlayışıyla farklı olan Tanpınar'ın zihni bu boşluğu güzellikle tamamlamaktadır. Samsakçı'ya göre " Tanpınar'ın estetiği, sanat eserini güzel olduğu kadar insani; insani olduğu kadar güzel bulmasıdır. Bu da klasik kültürümüzde, özellikle de Şeyh Galib'teki sanat ve insan anlayışıyla birleşmektedir." (Samsakçı, 2005,s.24). Öyle ki Mümtaz'ın doktorla birlikte İhsan'ın evine doğru yürüdükleri dördüncü bölümde, karşılarına çıkan ihtiyar bir Bektaşî onlara adeta mesaj veriyormuşçasına Şeyh Galib'in şu beytini okur:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen,

Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen! (Tanpınar, 1982,s. 456).

“Kendine hoşça bak, sen dünyanın özüsün. Bütün yaratıkların gözbebeği olan insansın sen” (İpekten vd, 1988,s. 66) diyen Şeyh Galib, ihtiyar Bektaşî figürü üzerinden adeta Mümtaz’a mesaj vermektedir. Metin 1 (Şeyh Galib’in beyiti), metin 2 (Tanpınar’ın *Huzur* romanı)’nin içinde alıntılanarak Divan şiirine hayran olan Tanpınar’ın yazarlığına vurgu yapılır. Anlatıcı her şeyi bilen olduğundan, Mümtaz’ı uyarmak, ona hoş anlatımlı beyitler aracılığıyla uyarmak amacını güder. Onu sıkıntılarından uzaklaştırmak üzere bir hatırlatma içeren beyit, aynı zamanda Şeyh Galib’in Fe’ilâtün/ Fe’ilâtün/ Fe’ilün vezinli “Müsemmen”inin tekrarlayan beytine de alt metin olarak gönderme yapmaktadır.

Tanpınar’ın hocası olan Yahya Kemal, romanda gerçek kişilerden biri olarak Mümtaz’ın etkilendiği Türk şairler arasında yer alır. Kimi zaman örtük gönderme yoluyla şiirlerine başvurulmuş romanda, alıntı örneği ise, Don ve Volga nahirleriyle Tuna sularının Karadeniz’e akacağı ile ilgili sözüdür. Yahya Kemal’den alıntılanan bir diğer söz ise, “bizim romanımız” diye kastettiği Türk romanını “şarkılarımızdır” şeklinde nitelendirmesiyle ilgilidir.

Tanpınar üzerinde Yahya Kemal’in etkisi şüphesiz ki oldukça büyüktür. Yahya Kemal hariç hiç kimsenin etkisi altında kalmadığını söyleyerek hocasına saygısını ifade eder. *Huzur*’da bu etkiler, Yahya Kemal’in sözlerinden yapılan alıntılarının yanı sıra, şiirlerinden mısralar ya da beyitlerle de kendini gösterir. Mümtaz ve Nuran’ın aşkına gönderme yapan şiirlerin yanı sıra onların etrafta gördükleri hakkında da alıntılar yapılmaktadır. Gülerek kahveye oturdukları bir sırada karşılarındaki iskelede vapur bekleyen iki kadın gözlerine çarpar. Kadınların hemen arkasında ise birkaç tane ihtiyar akşamın gelişini seyrediyordur. Güneşin batımı, ışıklarını kaybederek yeryüzünden silinme şeklinde gerçekleşirken Mümtaz, Yahya Kemal’in “ortalıkta dolaşan bir beyti”ni (Tanpınar, 1982,s. 255) hatırlayarak, Kanlıca’nın ihtiyarlarının arkalarında sonbahara hazırlandıklarını söyleyerek akıllara “Eylül Sonu” şiirini getir:

Eylül Sonu

Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları

Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.

Yalnız bu semti sevmemiz için ömrümüz kısa...

Yazlar yavaşça bitmese, günler kısalmasa...

İçtik bu nadir içki'yi yıllarca kanmadık...

Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!

Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;

Lakin vatandan ayrılışın ızdırabı zor.

Hiç dönmemek ölüm gecesinden bu sahile,

Bitmez bir özleyiştir, ölümden beter bile. (Yahya Kemal, 1974,s.59-60).

Yahya Kemal'in "Eylül Sonu" başlıklı gazelinin matla beytine yer veren Tanpınar, hocasının şiirde çizdiği resim gibi, romanında bir kompozisyon oluşturur. Yaz mevsiminin yavaş yavaş son bulmasıyla günlerin kısalması, geçen zaman içinde ömrün bitişiyle tenasüplüdür. Mayıs ayında tanışan ve ilkbaharın gelişiyle kalplerinin en derinine sevdanın tohumları serpilen Mümtaz ve Nuran için yaz mevsimi düğün zamanıdır. Düğün hazırlıklarının aniden ayrılmayla kesilmesi, gazeldeki bitmez özleyişin ölümden beter olmasını çağırıştırır. Tanpınar, gazelin tamamına yer vermese bile yer verdiği ilk beyit, roman kişilerine Rodin'in Calais burjuvaları adlı heykeli gelir. Heykeldeki ihtiyarlar, altı tane acı çeken ve yorgunlukları yüzlerinden ve duruşlarından anlaşılan emekçilerdir. "Kale- Kent Soyluları" olarak dilimize çevrilen heykel, tıpkı Yahya Kemal'in şiirindeki ömürlerinin geçmesinden ötürü yorgunluk duyan ve bitmez özleyişleriyle oldukları yerde kalan yaşlılardan oluşur. Huzur, bu anlamda beyitle resim arasında ilişki kuran bir romandır:

Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları

Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları

Ve ilaveetti:

-Bir insanın bir şehri böyle zaptetmesi beni hayran ediyor. Bu beyti her işittikçe hatırıma Rodin'in Calais burjuvaları geliyor... (Tanpınar, 1982,s. 256).

Tanpınar'ın, metinlerarası ilişkiler bağlamında Yahya Kemal'in beyitlerine yer verdiği gibi beyitlerden tek bir mısraya da yer verdiği görülür. Bu da, "Deniz" adlı "engin şiir tarzı şiirin" (Yahya Kemal, 1984,s. 263) son mısrasıdır: "At kendini girdâba, açıl engine, rûh ol!" (Tanpınar, 1982,s. 307).

Tanpınar'ın Divan şairlerinden Nâilî'ye olan beğenisi, Huzur'da Mümtaz'ın da bu şairi severek okumasına veya bir şekilde şairin beyitleriyle karşılaşmasına olanak sağlar. Sözceleme öznesi Tanpınar, Mümtaz'ı Nuran'ın evinde gezdirirken, ona sevgilisinin babası Rasim Bey'in kendi el yazısıyla kaleme aldığı bir levhada yazılı şu beyti gösterir:"Lutf u kerem-i Hazret-i Mevlâ ile geçtik" (Tanpınar, 1982,s.185).

Mümtaz, levhada müstakbel kayın pederinin kendi el yazısıyla yazdığı beyti gördükten sonra, gözüne tam karşısında duran resim ilişir. Mümtaz'ın gözlerinin resme takıldığını gören Nuran ona açıklama yapma ihtiyacı hisseder. Anlatılana göre Nuran'ın babası Abdülhamit'e verilen jurnal sebebiyle on gece boyunca Yıldız'da tutuklu kaldıktan sonra dışarı çıktığında Naili'nin mısraını yazmıştır. İçinde bulunduğu tutukluluk durumunu en iyi ifade eden mısra, ona göre budur.

Mümtaz'ın Divan şairlerinden Naili'yle karşılaşmasının ikinci vasıtası, içinden geçen duygulara tercüman olan bir beyti hatırlamasıdır. Nuran'la buluşmayı sabırsızlıkla bekleyen aşığın aklına Naili'nin "Değmez mi" redifli gazeli gelir:

Kadem kadem gece teşrîfi Nâilî o mehin

Cihân cihân elem-i ıztırâba değmez mi... (Tanpınar, 1982,s. 200).

Divanı'nın "Değmez mi" redifli 22 numaralı gazelinin altıncı ve son beytinde Nâilî, "Ey Nâilî; o ay gibi güzel sevgilinin, adım adım gelişi cihan cihan bekleyiş acısına değmez mi" (Ayan,1987:209) diyerek çektiği aşk acısını gözler önüne sermek ister. *Huzur*'da beyit *Nâilî Divanı*'ndakinden farklıdır. Bu farkı yaratan, "ıztırâb" kelimesinin Divan'daki yazılışında "intizâr" olmasıdır. Bekleyiş anlamına gelen intizâr kelimesinin baskı hatasından dolayı yanlış yazıldığı düşünülmektedir. Beytin aslı şu şekildedir:

Kadem kadem gece teşrîfî Nâilî o mehin

Cihân cihân elem-i intizâr değmez mi... (Ayan, 1987,s. 209).

Nâilî'nin sevgilisini ay'a benzetmesi, teşbihin güzellik ve masumiyet anlamında kullanılan temizlik yönünden gerçekleşir. Tıpkı Naili'nin sevgilisinin adım adım gelişini izleyerek onu beklemesinden dolayı acı çekmeyi değerli bulması gibi; Mümtaz da Nuran'ı sokağım ucunda gördüğü zaman aynı şekilde heyecanla bekler. Onun yavaş yavaş gelişi bile Divan şairlerinin sevgililerini beklerken acı çekmekten mutluluk duymasına benzer ki Mümtaz da Nuran'ı beklerken böyle bir diyalektiğin içine sürüklenir:

Naili'nin bu beyti, o saatlarında Mümtaz'ın en sadık arkadaşıydı. Sonra yavaş yavaş içinde bir şey, beklediği varlığın yaklaşmasını kendisine haber verir gibi birden coşardı. Nuran'ı sokağın ucunda gördüğü zaman adımlarına doğru bütün hüviyeti boşalırdı (Tanpınar, 1982,s. 200).

Mümtaz'ın en vefalı dostu olan bu beyit, Nuran'ın onun evine gelişi hakkında düşündürdükleridir. İki günde bir buluşan âşıkların mutluluğu, Nuran'ın gelişi ile Naili beyitlerini; gidişi ile ise Neşati gazellerini anımsatır. Gerçek zamanda Neşati'nin beyti olan ve romanın kurgusal zamanı çerçevesinde Talat Bey'in Mahur Beste adını verdiği bir besteye söz olan gazel tam da Mümtaz ve Nuran'ın doludizgin ilerleyen aşklarının ayrılıkla son bulmasını anlatır:

Gitdün amma ki kodun hasret ile cânı bile

İstemem sensüz olan sohbet-i yârânı bile

Devr-i meclis bana girdâb-ı belâdur sensüz
Mey-i zehr-âb-ı sitem sâgâr-ı gerdânı bile

Bâğa sensiz bakamam çeşmüme âteş görünür
Gül-i handanı degül serv-i hırâmânı bile

Sineden derd ile bir âh ideyin kim dönsün
Aksine çarh-ı felek mihr-i dirahşânı bile

Hâr-ı fırkatle Neşâtî hazinün va hayf
Dâmen-i ülfeti çâk oldu giribânı bile (Kaplan, 1996,s. 156).

Neşati Divanı’nda Fe’îlâtün/Fe’îlâtün/Fe’îlâtün/Fe’îlün ölçüsünde yazılan “Bile” redifli 122 nolu gazelin ilk beyti, *Huzur*’da kurmaca kişi Talat Bey’in adlandırdığı Mahur Beste; *Huzur*, *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı nehir romanların leit motifidir. Terk edilme hissiyle yaratılan ayrılık, geride kalan aşığı perişan eder. Âşık, yanan yüreğinin acısına dayanamaz bir halde isyan ederken, bir yandan da sevgilisine özlem duyduğunu haykırır.

Dostlarıyla yapacağı sohbetin bile ona mutluluk vermediğini, yalnız kavuşmak istediği nesnesine ulaşmak istediğini yineler. Zulmün zehirli şarabı ile dolu bir bardağın bile sevgilisi olmadan keyif vermeyeceğini söyler. Gözüne ateş gibi görünen bahçeye onsuz bakamadığı gibi, gülen yüzüne ve salınmasına da ilgi gösteremez bir hale gelmiştir. Sinesinden gelen bir ah etme ihtiyacı olan aşığa göre edeceği ah, feleği ve güneşin ısıltısını tersine döndürmelidir. Son olarak Neşati, ayrılık dikenin ona batmasıyla üzüntüye boğulmuş olduğunu ve dostluk eteğinin yakasıyla birlikte yırtıldığını haber verir. Onun hisleri, romanda kurmaca kişi Talat Bey’i terk ederek kaçan eşinden sonra hissettikleriyle aynıdır. Böylece Tanpınar, Talat Bey’in hikâyesini gözler önüne sererken bir yandan da Mümtaz’ın ilerleyen bölümlerde evlilik hazırlıkları yapacağı ve hemen sonrasında bir intihar

sebebiyle ayrılacağı Nuran'la olan durumunu sezdirerek hikâyeler arasında özdeşlik kurar:

Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talat Bey'in eseriymiş. (...) Talat Bey'in karısı Nurhayat Hanım, Mısırlı bir binbaşı ile sevişerek kaçınca, Mevlevî muhibbi olan Talat Bey bu eseri yazmıştır. Hakikatta tam bir fasıl yapmak istiyordu fakat tam o esnada Mısır'dan gelen bir dostu Nurhayat Hanım'ın ölümünü haber vermişti. Daha sonra ise bu ölümün eserin bittiği geceye tesadüf ettiğini öğrenmişti.” (Tanpınar, 1982,s. 66-67).

Tanpınar'ın gerçekliği kurguya uyarlama yeteneğinin son derece güçlü olduğunu gösteren en iyi örnek, Divan şiiriyle bağı güçlü olan donanımlı bir okuyucu tarafından keşfedilebilecektir. Neşatî'nin bu beyti, Ferahfezâ makamında bestelenmiştir. Mahur Beste'nin ikinci kez anıldığı bir sahnede ise besteci İtrî Efendi ile kurmaca kişi Talat Bey karşı karşıya getirilir. İkisinin besteleri hakkında bir kıyaslamaya yer verilir. Burada araya sözce öznesi girerek, devamında İhsan'a söyleteceği kendi görüşlerini aktarır:

Hayır, bu başka şeydi, burada İtrî'nin ihtişamı yoktu; demin hepsi beraber aynı şeyi düşünüyorlardı. Şimdi herkes bir kayalıkta oyulmuş taş hücrelerde, birbirinden ayrı mahpustular. (Tanpınar, 1982,s. 295).

Neşatî'nin “Nihânız” redifli, Mef'ûlü/ Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fa'ûlün vezinli 50 numaralı gazelinin 7. beyiti, romanda alıntılanmıştır. Beyit, görünmez olmakla ilgilidir. Görünürlüğün tamamen ortadan kalktığı bir parlatılmış aynada gizli olunduğuna dair bilgi veren beyit, soyutlaştıkları için aynada bile görünmeyen insanlardan bahseder. Gizlilik teması üzerinde yoğunlaşan gazelde aşk acısından da bahsedilir. Gazelin tamamı Nuran ve Mümtaz'ın aşkına örnek olarak işlenebilir. Aşklarının bedeni aşp tek vücutta birleşmesi, soyutlaşmadır. Bu nedenle somuttan soyuta geçmek için ayna metaforu kullanılır. “Hiçbir aynayı kaçırmayan Mümtaz için aynalar insan talihinin remzi, zihnin gaibe doğru uzatılmış bir imkanı gibidir.” (Tanpınar, 1982,s. 434). Soyut vücudun aynada tamamen silinmesi, bir tek aşkla gerçekleşir.

Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşatî

Ayîne-i pür tâb-ı tecellâda nihânız! (Kaplan,1996,s. 117).

Aşık olan iki beden, tek bedene dönüşüp soyutlaşır çünkü o sırada soyutlaşan bedenden somut tek bir ruh ortaya çıkar. Tıpkı *Huzur*'daki aşıklar gibi... Mümtaz ve Nuran'ın bir konuşmaları sırasında varlıklarını sorgulamaları, Neşati'nin beytiyle paraleldir. Eşyanın tabiyatına dair konuşmalarının sonunda Mümtaz Neşati'nin beytini okur. Nuran gülerek:

-İyi ama, eşya var biz varız. Vücudumuz maddi bir şey değil mi? Yani herkesinki gibi...

-Allah'a bin şükür... Fakat seninki bana göre herkesinki gibi değil...

-Küfür...

-Küfür veya Allah'a giden en kısa yol... Unutma ki bu gece tam vahdetivücut içindeyiz... (Tanpınar, 1982,s. 220).

Romanda Divan şairlerinin yanı sıra İranlı şair Hâfız-ı Şîrâzî'nin "Nevâkâr" adlı gazelinden bir mısra da alıntılanır. Buhurizâde Mustafa İtrî Efendi tarafından Nevâ makamında, Nîm Sakıyl⁴² usulünde bestelenen gazenin ilk beyti; yeme içme meclisinin gül fidanının yeşerdiğini, bahar rüzgarının estiğini söylerken sâkinin ve lezzetli içkinin nerede kaldığını sorgular:

Gülbün-i 'ayş mîdemed, sâkı-i gül-'izâr kû?

Bâd-ı bahâr mîvezed, bâde-i hoş-güvâr kû? (Öztuna, 1987,s. 62).

Müfte'ilün/Mefâ'ilün/Müfte'ilün/Mefâ'ilün vezinli gazelin matla beytindeki ilk mısra olan "Gülbün-i 'ayş mîdemed, sâkı-i gül-'izâr kû?" (Tanpınar, 1982,s. 294) musikişinas Tevfik Bey'in adeta İhsan'a geçmiş günlere dönmeyi teklif edencesine tebessümle söylediği Nevâkâr'da yer alır. Kaç senedir söylemediği bu şarkıdan bir mısra mırıldanması, aralarında Nuran, Mümtaz ve İhsan'ın bulunduğu bir eğlence meclisinde onu geçmişe götüren bir vesileden başka bir şey değildir. Nevâ'nın billurunun tuttuğu ilk cümlelerle makam oyunlarını bitirdikten sonra susar: "İşte bu kadar... kaç senedir söyleyememişim. Adeta sesimin izinde yürüdüm. Bundan gerisini tamamıyla unutmuşum" (Tanpınar, 1982,s. 294).

⁴² Nîm Sakıyl: Değişmeli (Öztuna, 1987,s. 62).

Kitap adlarıyla göndergeler oluşturmaya devam eden Tanpınar, Mümtaz'ı farklı mekanlarda gezdirir ve ona yol boyunca farklı edebiyatlardan metinler fısıldar. Mümtaz, sahaflarda gezinirken kitapları incelemeye başlar. Gördükleri arasında “kapakları resimli romanlar, mektep kitapları, ciltlerinin yeşili atmış Frenkçe salnameler, eczacı formülleri vardır. Kahve falı ile Momsen'in Roma hayali, Payot edisyonunun artıklarıyla Karakin Efendi'nin balıkçılık kitabı, baytarlık, modern kimya, ilm-i remil, sanki insan kafasının bütün düzensizliği bu çarşıda birden bire teşhir edilmesi icap ediyormuş gibi birbirine karışır” (Tanpınar, 1982,s. 55).

Tanpınar'ın *Huzur*'da yararlandığı göndergeler, Batı edebiyatından olduğu kadar Doğu edebiyatlarından da seçilmiştir. Romanın ilk bölümünde “bu polis romanları hülasalarının bu Jules Verne'lerin, Binbir Gecelerin, Tûti-nâmelerin, Hayat'ül-hayvânların, Künz'ül-havas'ların yerini alabilmesi için bütün bir cemaat yüz sene bunalmış, didinmiş, doğum sancıları çekmiştir” der (Tanpınar, 1982,s. 56) . Böylece Mümtaz'ın entelektüel yapısına gönderme yaparken, özel isimler aracılığıyla Fars edebiyatının eserlerini de metinlerarası ilişkilerle hatırlatmaktadır.

Mümtaz, göndergesel olarak hem güzel anıları taşıdığı hem de içinde derin bir hüznü barındırdığı için ömrünü, Binbir Gece Masallarındaki “Eskicinin Hikayesi”ne benzetir, Nuran'ı kendisinden çalacak şeyi ise Anderson Masalları'ndan fırlamış olmakla yargılar.

Roman, Divan şairleri ve İran'lı şairlerin yanı sıra Edebiyat-ı Cedide şair ve romancılarını da İhsan'a malzeme toplarken değinmesiyle Türk Edebiyatı'nın önemini vurgulamaktadır. İsimlerine yer verilmeden dönem ismi olarak genellenen şair ve romancılar, belli ki Tanpınar'ın İhsan üzerinden iletmek istediği göndergelerdir.

İhsan ve Nuran'ın Türkiye'nin o dönemki durumuna dair yaptıkları bir konuşmada Halk Edebiyatı'nın önemli isimlerinden Yunus Emre'nin “Arayı Arayı Bulsam Seni” adlı ilahisinden bir beyte yer verilir. Sözceleme öznesi, tam bu sırada milli duygularıyla vatani hakkında konuşmakta olan İhsan'a kendini “mesafenin terbiye ettiği insan” olarak hissettirir. Ona göre gurbetin insanları olarak yaşamaktadırlar. “Aşk, ızdırabı, hürriyeti, tarihi, hatta sanattan hareketle klasik musikiyi” (Tanpınar, 1982,s.308) bile gurbette yaşarcasına benimsediklerini söylerken, Yunus Emre'nin beyti üzerinden milli

değerlerin önemini vurgular. Osmanlıcılık fikrini benimsediği anlaşılan İhsan, hem geleneğine bağlı hem de yenilikçidir. İslam dinine olan bağlılığı da beyit vasıtasıyla anlaşılmaktadır.

Bir mübarek sefer olsa da gitsem,

Kâbe yollarında kumlara batsam... (Tanpınar, 1982,s.308).

Tanpınar'ın kendi okuduklarının romana yansımalarıyla oluşturulan edebi göndergelerin devamı ise Ahmet Cevdet Paşa'nın "Cevdet Tarihi", "Sicill-i Osmani" ve "Şakayık"tır (Tanpınar, 1982,s. 108). Mümtaz'ın Suat'la son zamanlarda okudukları hakkındaki konuşması, sözceleme öznesi olan Tanpınar'ın Mümtaz'ın entelektüel yapısına yaptığı göndermelerden ibarettir. Tanpınar, Mümtaz'ı kendisi gibi kültürlü bir imaj içinde çizmiştir.

2.1.1.2. Anıştırma /Örtük Gönderme

Mümtaz'ın aşkı kendince "kutsallaştırılmış"tır. Nuran'a olan hisleri daha önce hiç hissetmediği kadar yoğun olan Mümtaz, hiçbir kadına karşı böylesine yenilmemiştir. "Nuran'a duyduğu aşkı ilahilik yönünden Tevrat'a benzetir" (Okay, 2002,s. 598). Anıştırma yoluyla örtük olarak Tevrat kitabının kutsallığına dikkat çekilir.

Romanda bir diğer öne çıkan beyit ise, Mümtaz'ın zihninde "Abdülmecit devri sazlarının çalındığı bir zamanda, kalın ve bir türlü kendini idare edemeyen bir elle yazılmıştır" (...):

Gül nerde, bülbül nerde

Gülün yaprağı yerde (Tanpınar, 1982,s. 59).

Gül ve bülbül hikayesine yapılan örtük gönderme, gülün toprağına akan bülbülün kanından beslenerek kırmızı rengini aldığını hatırlatmaktadır. Cefakar aşk anlayışını romana yerleştiren Tanpınar'ın bu hikayeye anıştırma yoluyla başvurması oldukça manidardır. Mümtaz, bu aşkın bülbülü olarak açık istiare yoluyla Nuran'ın güle benzetilmesiyle ilişkilendirilir çünkü bülbül, gülün hayatının devamlılığını

sürdürebilmesi için kendisini feda edecek ve onun için canını vererek gülün dikenlerine atlayarak canını verecek, kanıyla yine de gülün toprağını süsleyerek mecazi olarak hüsn-i ta'lil sanatıyla güle kırmızı rengini verecektir. Bu umutsuz aşk öyküsü, Mümtaz ve Nuran /ümitsiz aşk/ına teşbih edilerek, sözceleme sırasında romanın anlatımına katılmıştır.

Mümtaz, Nuran'la konuşmalarının kendisindeki felsefi bir yönü ortaya çıkardığını düşünür. Bu yönüyle, hem ağabeyi hem de hocası gibi ona çok şeyler öğreten İhsan'a benzediğini fark eder. Mümtaz'ın İhsan'dan böylesine etkilenmesi, Tanpınar'ın Yahya Kemal'in kelimeleriyle konuşmasıyla özdeşleşir. Bu özdeşlik sözceleme öznesinin yazar anlatıcı konumuyla ilgilidir. Sözceleme öznesi, Mümtaz'ı İhsan'ın kelimeleriyle konuşturur. Mümtaz, kendisi de “hep İhsan'ın repertuarını sarfettiğinin farkındadır” (Tanpınar, 1982,s. 132). Ona bu farkındalığı yaşatan şey “hakikatte büyük bir eşikte olduğunu” (Tanpınar, 1982,s. 133) hissetmektir. Dış öyküsel anlatıcı, bu eşiği Tanpınar'ın “*Eşik*” adlı şiirine örtük gönderme yaparak okuyucuya sezdirir:

Bu yekpâre akış, durgun, derinden...

Her aynada yalnız kendi görünen bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın
(Tanpınar,1981,s. 63).

Mısralarıyla başlayan şiirinde Tanpınar, “dalgın, unutulmuş sesler”, “uzak bir uyku”, “bin elmas parıltı”, “küçük ve hiç değişmez dalgalar”, “meçhul akşamlar”, “gülen ve gömülen gölge ufuklar”, “acayip davetlerin rüzgarı”, “çılgın ve muhteşem harabeler”, “mermer duvarlarda kırılmış sazlar”, “ışık bahçeleri”, “büyülü göğsünde kanıyan bir zaman gülü”, “narin kemerler”, “alevden sütunlar”, “çıplak ayna”, “çılgın yağma”, “taze gülüş”, “tılsımlı kadeh”, “her türlü ışığa kapanmış gözler”, “akşamın hüznü”, tesadüf bahçeleri”, “ikiz ayna”, “Güvercin topuklu sükut” imgeleriyle Mümtaz'ın iç dünyasını aydınlatarak; geçmiş zamanla şimdi arasında kalan roman kişisini “eşikte” olarak nitelendirir. Eşikte olma durumu, tam bir belirsizlik halidir. Bu belirsizlik, Mümtaz'ın ruhsal yapısı incelendiğinde onda annesizlik ve babasızlığın getirdiği Oidipus Kompleksleriyle beraber, /huzursuzluk/ izleği yaratmaktadır. Mümtaz tıpkı Tanpınar

gibi kendini eşikte yani bir şeyin ne içinde ne de dışında⁴³, arada kalmış bir durumda hisseder. Bu arada kalmışlık duygusu, gerek Tanpınar'ı gerekse Mümtaz'ı farklı bir konumda değerlendirmemizi sağlar. M. Kaplan'ın ifadesiyle “O, Tanrısına ibadet eden gerçek bir dindar gibi kendi kendisine mustarip ve mesuttu. Kendi içinde ve şiirde sınırlarını kendisinin bildiği, gizli bir alem bulmuştu” (Tanpınar, 1981,s.11).

“*Eşikte*” adlı şiirin devamındaki şu dizeler ise, biricik ve sonsuz aşkı Nuran'ı tanımlar niteliktedir:

Ve bir beyaz, sakın, büyüdü
Göğsünde kanıyan bir zaman gülü
Mahzun bakışlarla dinler derinde
Olup olmamanın eşiklerinde

/Huzur/-/Huzursuzluk/ ekseninde roman kişi Mümtaz, genç kadının “güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü” (Tanpınar, 1982,s. 90) huzur kaynağı olarak nitelendirir. /Beyaz yüz/ imgesi romandan, “*Eşikte*” adlı şiirindeki /bir beyaz, sakın, büyüdü/ dizelerine örtük gönderme yapar gibi görünmektedir. Ayrıca, “eşik” Mümtaz'ın evin kapısında Nuran'ı öpmeye karar verdiği yer olarak da içeri ile dışarıyı ayıran bir sınır olarak mahzun bakışlarla bakan Nuran'a verilen değeri hissettiren bir imgedir: “Girmeden evvel... eşikte.” (Tanpınar, 1982,s. 397).

Yayımlanmamış şiirlerinden olan “*Hangi Eşikte*” adlı şiiri; Mümtaz'ın Nuran'dan sonra bulunduğu noktaya, ayrılıkla karışan duygu dünyasına ve /biz/ öznesinin bölünmesiyle ortaya çıkan /sen/ ile /ben/ öznelerine örtük gönderme yapar.

Şiir, hangi akşamda yan yana yürüyen gölgelerin ayrılığın yakıcı ve dayanılmaz acısıyla sarsıldığının sorgulanmasıyla başlar. Tıpkı Mümtaz'la Nuran'ın mutluluklarını evlilikle taçlandıracakları zaman araya Suat'ın ölümünün ayrılık getirerek girmesi gibidir...

⁴³Tanpınar, “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiirinde; eşikte olma duygusunu zaman algısı üzerinden yorumlamaktadır:

“Ne içindeyim zamanın
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında” (Tanpınar, 1981,s. 17).

Hangi Eşikte

Hangi eşikte, hangi akşamda
 Ayrıldı yan yana yürüyen gölgelerimiz,
 Hangi aydınlık yuttu seni
 Nasıl taş taş ördüm ben
 Bu yalnızlığı dört bir yanımda...

Gül toprağın gecesine yaslanır
 Oradan güler güneşe,
 Bütün sazlar
 Kendi akşamını hazırlar,
 Bir şüphe damlar geceye
 Sabah raksına başlar.

Sen sesini yıldızlara verdin
 Büyük rüzgarların uğultusunda
 Arayıp bulsun diye beni (Tanpınar, 1981,s.134).

/Ben/ ve /sen/ gönderge olarak hem içinde bulundukları sözceleme durumuna, hem de nesnel gerçekliğe belirttik ya da örtük göndermede bulunurlar⁴⁴. Böylece bu adılların birleşimiyle oluşan /biz/ öznesi parçalandığında iki ayrı özne ortaya çıkar. Mümtaz (Ö1), kavuşmak istediği nesnesi konumundaki Nuran'ı özneleştirir(Ö2). Böylece, Nuran'ın nesne konumundan özne konumuna geçişi tamamlanır:

$$\text{Ö1} \longrightarrow \text{N1} \Longrightarrow \text{Ö2}$$

⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: Eziler Kıran, 2016.

/Kavuşma/ durumundan /ayrılma/ konumuna geçen /biz/ öznesi; parçalanarak /sen/(Ö2) ve /ben/ (Ö1) şeklini alır. Nuran'ın Mümtaz için artık /sen/ durumuna geçmesi; şiirden hareketle örtük göndermenin varlığına işaret eder. Mutluhan İzmir'e göre "öznenin öldüğü biçimindeki aceleci bir değerlendirme, öznenin yapısını, Gerçek'i bir kenara iterek yalnızca İmgesel ve Simgesel açıdan değerlendirmekten kaynaklanmaktadır. Özne, İmgesel ve Simgeselin bütünüyle dışında kalan, Gerçek zemininde doğar ve sonradan bir İmge'ye ya da dilde temsil edilen bir simgeye dönüşür" (İzmir,2013,s. 13). Kısacası özne ölmez, dönüştürülür.

Nuran, genç bir kadın olmasına rağmen kendinden yaşça küçük Mümtaz tarafından beğenilmeyi kendine yakıştıramaz. Kendisini Mümtaz ile birlikte görenlerin kim bilir ne diyeceklerini, kendisinden o kadar küçük olduğunun çok bariz olduğu, hatta görenlerin Fahir'den ayrılma sebebini ona dayandıracaklarını bile düşünür. Sürekli içinden geçirdiği ve onu mutsuz eden fikriler, yaşanmış hayatına karşılık, genç Mümtaz'ın daha hayatının başında olduğunu düşünmesiyle ilgilidir. "Ben bir kere geçtiğim yoldan bir daha geçeceğim" (Tanpınar, 1982,s.136) dedirterek Nuran'a meydan okutan anlatıcı, Herakleitos⁴⁵'un aynı ırmakta iki kere yıkanılmayacağını söylemesine örtük gönderme yapar. Hayattan ders çıkarılması gerektiğini vurgulayan romanda Nuran, Herakleitos'un aksine karşıt bir tavır sergiler ancak kendi ararını kendi vererek özne oluşuna bu kez daha kesin bir yargı yükler.

Tanpınar'ın I. Mahmut devrine olan hayranlığı, onu Huzur'da o dönemden parçalar sergilemeye iter. I.Mahmut Dönemi'nde İskele Meydanı'ndaki Divitdar Mehmet Paşa çeşmesinin orada bulunan bir kitabeye şair İzzet Efendi'nin düşürdüğü şu tarih, Huzur'da Kandilli, Çengelköy, Vaniköy ve Kanlıca Körfezi'nden bahsedilen İstanbul'un semtleri bölümünde geçmektedir:

Yeter bir mısra-i berceste İzzet zat-ı tarihe

Yeniden Şûle-bâr-ı sahil oldu köhne kandilli (Tanpınar, 1982,s.149).

⁴⁵ Herakleitos, tanrının insana bir defaya mahsus verdiği bir şans, bulunduğu koşullar içinde mutlaka değerlendirmesi gerektiğini anlatan sözü söyleyen, Sokrates öncesi Yunan filozoftur. Böylece değişimin varlığının ortaya çıkışı, durağanlığın ise yok oluşu vurgulanır.

“Rum garson bir müddet Buridan’ın merkebi⁴⁶ oldu ve şinitselele nefasetiyle bonfilelele asaleti arasında sallandı (Tanpınar, 1982,s. 116-117)” cümlesiyle, Fransız nominalist bir filozof olan J. Buridan (1295-1356)’ın yazdığı, su ve saman balyası arasında karar veremeyip gidip gelen eşeğin açlıktan ve susuzluktan öldüğü fabla gönderme yapılır.

Mümtaz, İstanbul’u daha iyi tanımak için adım adım sindire sindire gezip dolaşır. Kendisine de Nuran zevkle refakat eder. Bu hayranlık dolu izlenimler doğrultusunda İstanbul’un Üsküdar, Çamlıca, Kanlıca, Erenköy, İçerenköy, Kandilli, İstinye, Kocamustafapaşa, Emirgan ve Adalar’ını Nuran ile birlikte mutluluk içinde dolaşırlar. Bu gezinti, tıpkı Yahya Kemal’in Nihat Sami Banarlı başta olmak üzere bazı dostlarıyla yaptığı gezintilere benzer.

Huzur’da Tanpınar’ın Mümtaz ve Nuran’a yaptırdığı tarihi kültürel geziler, onların aşklarının pekişmesini sağlarken aynı zamanda da örtük gönderme yoluyla hocası Yahya Kemal ile birlikte yaptığı İstanbul gezisini hatırlatır. Tanpınar’da Yahya Kemal etkisinin görülmesi olağandır. Huzur romanında bu etki, aşkların İstanbul gezintisinde kendini örtük biçimde gösterir.

Yahya Kemal’in Kocamustafapaşa, Üsküdar ve Boğaziçi için söylediği “İklimden anlayan gerçek ve hassas bir sanatkar, İstanbul’un eski semtlerinden herhangi birini, mesela Kocamustâpaşa semtini, yahut Eyüb’ü, yahut Üsküdar’ı, yahut da Boğaziçi’nin henüz milli hüviyetini muhafaza eder.” sözleri Tanpınar’a esin kaynağı olur ve roman kişilerini bu semtlerde gezdirir. Boğaz’ın semtlerinde roman kişilerini gezdirmesi, Yahya Kemal etkisine dikkati çeker:

Boğaz’ın seçtikleri her yerine bir ad veriyorlar, hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyordu. (Tanpınar, 1982,s. 202).

Huzur, metinlerarasılığın örtük gönderme yoluyla Yahya Kemal’in Üsküdar’ına dikkati çeker.“Üsküdar, eski ve önemli bir semttir. İstanbul’un fethini görmüştür. Ayrıca padişahın ölümünden sonra tahta geçecek olan şehzadeler genellikle Üsküdar üzerinden saraya geldikleri için de önemlidir. Buna Asya yönünde savaşa gidecek olan ordunun Üsküdar’da toplanması ve oradan hareket etmesi meselesi de eklenirse Üsküdar’ın

⁴⁶ Bknz. <http://guncelmatematik.com/buridanin-esegi-paradoksu.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2018).

önemi iyice ortaya çıkmış olur” (Doğan, 2008,s. 169). Şairin semti anlattığı İstanbul’un Fethini Göre Üsküdar, Hayal Şehir, Atik Valde’den İnen Sokakta, Ziyaret ve Üsküdar’ın Dost Işıkları adlı şiirlerini hatırlatır. Bu şiirlerinde İstanbul’un hüznü, fakir ve uhrevi yönlerini ortaya çıkaran Yahya Kemal gibi Tanpınar da Mümtaz’ı Üsküdar’da dolaştırırken, onda bu hisleri uyandırır. Uyandırılan hisler, İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar adlı şiirinde Yahya Kemal’in Mayıs ayını sentetik zaman olarak kullanmasıyla, Tanpınar’a Mümtaz ve Nuran’ın tanışma zamanı olarak Mümtaz’ın doktora tezinin bittiği bir Mayıs sabahını seçmesine esin kaynağı olur.

Etrafı okşuyor Mayıs’ın taze rüzgarı;

Karşımda köhne Üsküdar’ın dost ışıkları... (Yahya Kemal, 1974,s. 36).

Hayal Şehir adlı şiirinde ise hayal Üsküdar’ın saltanatının az sürdüğüne işaret eder ve Üsküdar’ı özellikle gece birçok fukara evlerinin lambalarının en sahih aynadan aksettirdiğini belirtir. Ziyaret ve Atik Valde’den İnen Sokakta adlı şiirlerinde ise bu semte ait izlenimlerine yer verir. Ziyaret’te Yahya Kemal, Mümtaz’ın Nuran’la gezmekten en çok hoşlandığı yer olan Atik Valde’de sevgiliyle dolaşan bir aşığı anlatır. Gün boyu gezerek güzel manzarayı saatlerce birlikte temaşa ederek kendilerinden geçen aşıklar, haz ve duyguyla bu semtte bir gün yaşarlar. Tanpınar’ın roman kişilerini Üsküdar’ın Atik Valde’sinde gezdirmesi “Atik Valde’den İnen Sokakta” adlı şiire örtük gönderme yapmaktadır. Üsküdar Vafında Gazel adlı şiirinde ise Üsküdar’ın uhrevi yönünü değil dünyevi zevklerini ortaya koymuştur (Doğan, 2008,s. 171).

Çamlıca; Eski Musiki, Karnaval ve Dönüş, İstanbul’un O Yerleri ve Çamlıca Gazeli adlı şiirlerinde cananla beraber gezip dolaştığı yerlerden biridir. Eski Musiki’de baharda bir gece Çamlıca’da tanburu dinlemek gerektiğinden bahseden Yahya Kemal; Karnaval ve Dönüş, Erenköy’nde Bahar adlı şiirinde ise İstanbul özleminin ne kadar kuvvetli olduğunu vurgular, öyleki Paris’ten döneceği günlerde Nice’in karnavalına dahi aldırış etmez, rind-meşrep yaradılışlı olan Yahya Kemal bu tür ortamlardan hoşlanmasına rağmen yolun ufkunda Çamlıca’yı, Adaları, Erenköy’ü görme arzusuyla sabırsızlanır. İstanbul’un o yerlerinde çamlıca cananla beraber gezilip dolaşıldığı, bir hayat

sürdürüldüğü, “yarin dudaklarında bitip başlayan visal”ın gerçekleştirildiği, mutlu günlerin geçirildiği yer olduğu için anlamlıdır (Doğan, 2008,s. 172).

Erenköy ve İç-Erenköyü semtlerini Karnaval ve Dönüş, Erenköyü’nde Bahar ile Bedri’ye Mısralar adlı şiirlerinde şairin cananla beraber olduğu zaman bulunmak istediği romantik algıyla oluşturulmuş uzamlardır.

Yahya Kemal, Üsküdar’ı ücra ve fakir İstanbul’un yüzünü temsil eden bir yer olarak tanımlar. Huzur’da ise bu semt, ilk bölümde Mümtaz’ın evden çıktığı andan itibaren ilaç almaya giderken geçtiği ve Nuran’la gezdiğini hatırladığı için mutsuz olduğu ve yıkık dökük binalarıyla anlatılan bir yerdir:

“... bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanbaşıda beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hala şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 227).

Yahya Kemal, Kovamustafapaşa’yı olumsuz yönleriyle anlatırken, Tanpınar bu semti Mümtaz ve Nuran’ın birlikte oturup çay içtikleri hoş sohbet ettikleri bir /herkese açık uzam/ olarak ele alır.

Théophile Gautier’ye göre Boğaziçi, toprakla sema arasında dalgalanan en güzel hattır. Yahya Kemal’a göre ise, “toprağın en güzel beldesi”dir. Mümtaz için de Nuran’ı sevme sebebi, Boğaziçili olması gibi güzel bir nedendir. Kandilli, İstinye, Çubuklu, Kanlıca, Emirgan gibi Boğaziçi köyleri/semtleri Yahya Kemal’in şiirlerinde anlatılan ve Huzur’a örtük gönderme yoluyla yansıyan diğer uzamlardır.

2.2. GÖSTERGELERARASI İLİŞKİLER

“O Sokrates”, ephe “mousiken poiei kai ergazou”

(Ey Sokrates, sanatla uğraş⁴⁷)

Göstergelerarasılık kavramı, eleştiri çalışmalarında çeşitli bölümlere ayrılır. Genellikle ana metnin referans yaptığı alt metinlerdeki göndergeleri kendinden farklı edebiyatlardan seçen bu kavram; romanda sinema, fotoğraf, resim, muzik gibi sanatlarla ilişkisi bağlamında örneklerini diğer göndergelerden daha fazla vermiştir. Bu bağlamda Tanpınar’ın güzel sanatlara olan ilgisinden ötürü romana müdahale ettiği düşünülmektedir.

A. C. Gignoux, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık arasındaki kavram karmaşasını metinlerarasılığı, işitsel sanatlardan müziğe uygulayarak giderir; ancak ne yazıkki metinlerarası kavramının sadece “metin” adlandırmasına geri döndüğünü belirler. Bir müzik parçasının bir metinle olan ilişkisi, Gignoux’ya göre iki metnin birbiriyle ilişkisinden farklıdır ve bu durum “göstergelerarası” olarak adlandırılmalıdır⁴⁸.

2.2.1. Maddi Kültür Göndergeleri

Huzur’da maddi kültür ürünleri olarak örnekleri göndergelerle gerek doğrudan gerek örtük olarak verilen görsel- işitsel sanatlar; resim ve heykel, musiki, sinemadır. Bunların yanı sıra maddi kültüre ait olarak kullanan kişileri daha iyi tanımayı sağlayan göstergeler ise ilaçlar, kıyafetler, yiyecek ve içecekler üzerinden yapılan göndermelerdir.

⁴⁷ Tunalı, 1983,s.5.

⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz: Aktulum, 2017.

2.2.1.1. Resim ve Heykel

Tanpınar, resim sanatına olan ilgisini düz yazıları ve şiirlerinde sık sık göndermeler yaparak belirtir. 7 Şubat 1945 tarihinde Cumhuriyet gazetesinde “Bir Resim Sergisinde” başlıklı yazısında resim hakkında şunları söylemiştir:

“Resim mi? Daha ziyade bir büyü, fakat resim tekniğini kullanan bir büyü. Bir san’at olmak için belki çok şahsi. Anlattığı şeyler bazen sadece kendisinin lügatiyle konuşuyor. Fakat güzel ve sürükleyici” (Tanpınar, 2005,s. 415).

Romanları içinde yer alan *Huzur*, edebiyat-resim ilişkisine referans sağlayan göstergeler içerdiğinden önemlidir. İki katmanlı yapıda “bir aşk romanı” ve “siyasi roman” olan *Huzur*; gerek resim sanatına yaptığı göndermeler, gerekse roman kişileri arasında yer alan Emin Bey’in talebesi ressam Cemil üzerinden ilerler. Romanın sadece adı geçen kişiler grubuna dahil edilen kişisi ressam Cemil’in adı; “onomatope⁴⁹” yoluyla Tanpınar’ın, devrin ressamı olan Cemal’den etkilenmesiyle oluşturulan benzeşmeden geldiği düşünülmektedir. Roman kişisi ressam Cemil ile 1930’lu yılların kübist ressamı Cemal Tollu⁵⁰ arasında dilbilimsel açıdan sessel benzeşme vardır. Roman kişinin ressam olmasıyla bu bağlantının sağlamlığı kesinleşir.

Eserlerinde Camille Pissarro, Edouard Manet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Paul Cézanne, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir gibi tanınmış Empresyonist resamlardan bahseden Tanpınar, mektuplarında ve günlüğünde tablolarını takdir ettiğini belirtir⁵¹. “Empresyonizmi hazırlayan öncüler arasında anılan İngiliz romantik resamlar Joseph Mallord, William Turner, Camille Corot, Eugène Delacroix, John Constable, Gustave Courbet, Jean- François Millet’e de eserlerinde atıfta bulunur. Bu resamlardan özellikle Turner ve Corot’a vurgu yapar” (Özcan, 2014,s. 206).

⁴⁹ Onomathope; seslerin doğadan yansındığı şekilde adlandırılması sanatıdır. Retorikte sessel olarak benzeşen ama anlamları farklı olan kelimelerle yapılan bir söz oyunudur.

⁵⁰Cemal Tollu (1899-1968),Türk Plastik Sanatları alanında önemli eserleri olan; Anadolu’nun resimlere yansıyan mizacının daha yumuşak olan Empresyonizmle anlatılamayacağını söyleyerek Kübizm’e eğilen Türk ressamdır. Tanpınar, 27 Mart 1946 yılında Tasvir gazetesinde yayınlanan “Gençlerin Sergisi ve Sanat Meselelerimiz” adlı yazısında; yedinci devlet sergisinin açılmasının ardından oradan aldığı tadı Oygur galerisinde de Zeki Kocamemi, Zeki Faik İzer ve Cemal Tollu’nun resimlerinde de aldığından bahsederek, Cemal Tollu’nun adını verir (Tanpınar, 2005,s.402).

⁵¹ Tanpınar’ın resamlara olan hayranlığı, onu Plastik Sanatlar hakkında makaleler yazmaya itmiştir. 4 Şubat 1938’de kaleme aldığı “Resim ve Heykel Müzesi” adlı yazısında; “bundan 60 sene evvel Monet’yi, Corot’yu, hatta Delacroix’ı az çok tedarik edebileceğimizden; hatta 30 sene evvel de Cézanne’ı en müsait şartlarda bulabilmemizin mümkün olduğundan” söz ederek bunların artık bulunmasının zor olduğuna vurgu yapar (Tanpınar, 2005,s.394).

Tanpınar *Huzur*'da; olağanüstü bir yetenekle kurguladığı roman kişileri kadar, ressamların tablolarında yansıttığı manzara ve portreleri de betimler. “Huzur, resim sanatına yapılan atıfları bakımından aynı zamanda ‘görsel bir roman’dır.” (Özcan, 2012,s.106). Görsel bir roman açısından *Huzur*’u doğru değerlendirebilmek için yazıldığı dönemin İstanbul’unu iyi bilmek ve tablolarla İstanbul manzaralarını değerlendirmek gerekir.

Mümtaz ve Nuran, II. bölümde birlikte çıktıkları İstanbul gezisinde farklı semtlere uğradıkça; her semtte onları etkileyen yerler ve sanat eserleri görürler. Adeta bir kültür turu yapan ikili, Nuran’ın Boğaziçi çevresinde büyümesi ve Mümtaz’ın Paris’te okuması sayesinde sahip oldukları bilgi birikimi ile entelektüel düzeylerine uygun olarak gerçekleşir. Onların gezisini sıradan insanların dolaşmalarından ayıran şey, İstanbul’un neredeyse her semti hakkında tarihi, kültürel bilgiye sahip olmalarıdır. Mümtaz’ın hayal gücü bazen Nuran’ı giydiği kıyafetler sebebiyle tablolardaki öğelere benzetmesine bazense, görülen manzaranın içine Nuran’ı yerleştirmesine vasıta olur.

Tanpınar, çoğunluğu kendi zevkine uyan tablolarıyla hatırladığı Fransız ve İtalyan ressamlar olmak üzere, Osmanlı’dan da minyatür sanatçılarının tablolarıyla *Huzur* adlı romanı arasında ilişki kurmaktadır. *Huzur*’da yaşanan huzursuzluk çoğu zaman seçilen tablolarla dile getirilmese de, sevdiği kadın olan Nuran’la yaptıkları İstanbul’un tarihi yerleri ve müzelerinden hareketle onu orada gördüğü tablolardaki kadınlara veya fresklere benzetir. Raoul Dufy, Pierre Bonnard, Stefan Lochner, Henry Matisse, Fra Angelico, Pisanello, Pirre- Auguste Renoir, Andrea del Sarto, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Tiziano Vecellio, Domenico Ghirlandaio, Fra Filippo Lippi, İstanbul’u resimlerinden ilk kopya eden ressam Arif, Fahri Kaptan ve Levni gibi sanatçıların resim, minyatür ve fresklerin üzerinden kurulan göndergelerden yararlanır.

Huzur’un birinci bölümünde savaş ve yıkımlardan ötürü Mümtaz üzerinden hissettirilmek istenen hüznün, ilerleyen bölümlerde yerini neşeye bırakır. Pierre Bonnard(1867-1947)’ın tuvalde özellikle parlayan canlı renkler seçmesi, Mümtaz’ın neşesini anlatan resim sanatına ait bir göndergedir. Dıranas’tan alıntılayan Özcan’a göre “Bonnard, hayata neşeli gözle bakar ve onun muhayyel tarafını ifade etmekle beraber, şen’i ve canlı akisler verir. Bu nedenle Mümtaz’ın sıkıntılı olduğu bir sırada Bonnard isminin bu şekliyle anılması oldukça bilinçlidir” (Özcan, 2012: 91). Mümtaz,

Bonnard'ın tablolarına bakmayı sevdiği kadar, Tab'î Mustafa Efendi'nin bestelerini ve Sihirli Flüt'ü de dinlemekten hoşlanmaktadır. Bu anlamda resim, Klasik TürkMusikisi ve Batı Musikisi'ne ait göndergelerin iç içe verilmesi, romanın kozmopolit yapısına gönderme yapmaktadır:

Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsa, yahut Beylerbeyi sarayının üst katından denize baksa, Tab'î Mustafa Efendi'den bir beste dinlese veya çok sevdiği Sihirli Flüt'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktı (Tanpınar, 1982,s.69).

Bir sabah yalıda buluşan Mümtaz ve Nuran, günün güzelliğinden faydalanmak için Emirgan'a giderek açık havada vakit geçirmek istedikleri sırada; kalabalık olmayan Emirgan kahvesinden denize bakan Mümtaz; denizde kabaran dalgaların lacivert rengini, Fra Angelico(1400-1455) tablolarının renkleri bakımından koyu yaldız ve mücevher tozu karışımına benzetir.

Mümtaz Nuran olmadan İstanbul'da balıkçılar arasında dolaşarak denizi seyreder. Bunlardan birinde Boyacıköyü'nde deniz kenarında balıkçıların uğradığı ufak bir kahveye oturur. Önünden geçen kayıkları, su motorlarını ve istakoz avlayan balıkçıları seyrederken gözüne ilişen ayrıntı; Mümtaz'ın baktığı yerlerde gördüklerini sıradan insanların algılayamayacağı düzeyde farklı görüntülere benzetmesine neden olur. Balıkçıların kararmış ağları düzeltmek üzere çömeldiği, etrafın yosun ve deniz kokusuyla çevrildiği bir manzara içinde fark ettiği Rizeli Sadık, Giresunlu Remzi, Yedi Cet Hisarlı Arap Nuri ve Bebekli Yani adlı balıkçılar sert yüzlü ve nasırlı elli olmalarıyla betimlenir. Bu manzara içinde son anda göze çarpan kişi ise, Mümtaz'ın Floransalı ressam Andrea del Sarto (1486-1530)'nun Tanpınar'ın "Meryemler" olarak Türkçeleştirdiği "Madonna delle Arpie"adlı tablosundaki genç çocuktur. Sözce öznesine göre, "başlarında mayosunu boynuna eşarp gibi dolamış siyah saçlı Delxsarto'nun Meryemleri çehreli genç çocuk" (Tanpınar, 1982,s.161)denizden, balıktan, yelkenden farklı bir şey bilmeyen bir tecrübenin ürünü olarak tanımlanır. Mümtaz'ın bu bakış açısı, entelektüel çevresinden olduğu kadar resim sanatına olan hayranlığı ve Floransalı ressamı takip etmesinden ileri gelir. Resimde dikkati çeken en önemli unsur, Rönesans resminin özellikleri arasında bulunan simetridir. Del Sarto'nun masumiyeti özdeşleştirdiği Meryem'i resmettiği tabloda yanında iki azizin durduğu ve yerde de azizlerle Meryem'in arasında simetrik konumda meleklerin bulunduğu görülür. "Sert

yüzlü” (Tanpınar,1982,s.161) olarak gözlemlediği ve olumsuz bir yaklaşımla tavrı ettiği Rizeli Sadık, Giresunlu Remzi, Yedi Cet Hisarlı Arap Nuri ve Bebekli Yani adlı balıkçılardan farklı olarak Mümtaz benzetme yapabilmek için; genç çocuğun masumiyeti ve temiz yüzlü görüntüsünü sembolize etmesinin uygun olacağı Rönesans’tan dini konulu bir tablo seçer. Dış öyküsel bakış açısıyla sözce öznesi, çocuğun diğer balıkçılardan ayrılan yönünün Mümtaz üzerindeki olumlu etkisine resim sanatı yoluyla gönderme yapmaktadır.

Yapılan geziler sırasında görülen manzaraların zihinde tablolarla eşleştirilmesi de Mümtaz açısından mümkündür. Tanpınar, romanda huzuru deniz üzerinden tanımlarken; denizin berraklığını, maviliğini ve köpürmesini sıfatlarla nitelendirir. Onun kurduğu bu imge dünyası ile primitif ressamların (1. Kuşak) eserleri arasında bağ kurulur. Örneğin, Osmanlı’nın İstanbul fotoğraflarından resim yapan ilk ressamı olan Arif’in “Kağıthane Çağlayan Kasrı” tablosu Tanpınar’ın romanda anlattığı ve Boğazi dolduran sulara benzetilebilir. Ayrıca Fahri Kaptan’ın “Heybeliada” tablosu da İstanbul’u denize huzur anlamı kattığı için anlatılan temayla uyum sağlar. Arif ve Fahri Kaptan’ın yanı sıra Stefan Lochner’in (1400-1451) “Magi’nin Tapınması” adlı tablosu da önemlidir (Özcan, 2012,s. 92-93).

Romanda güvercin göstergesi, resimsel bir alıntı olarak Raoul Dufy’nin deniz manzaralı “Henley’de Tekne Yarışı”, “Nice’de Kordon” gibi tablolarına gönderme yapar. Dufy’nin adı geçen tablolarında dikkati çeken belirgin mavi-beyaz fırça darbeleri, Mümtaz’ın Nuran’la vapurda geçirdiği değerli dakikaları hatırlatır. Vapurdan baktığında etrafta görülenler çok etkileyicidir. Örneğin “Cami avlusunda gezinen güvercinler, Mümtaz’ın dikkatinden nasiplerine düşeni alır. Mümtaz için güvercinler, İstanbul’un tamamlayıcı unsurudur. Güvercinleri tanıttığı yerlerde, Levni’nin “Gül Koklayan Kadın” ya da diğer kadın figürlü minyatürlerini hatırlayabiliriz” (Özcan, 2012,s. 102).

Tanpınar, hayranı olduğu Giovanni Bellini (1429-1526) , Lorenzo Lotto (1480-1556), Tiziano Vecellio (1488-1576) gibi Venedikli ressamların kadın bedeninden esinlenmelerinden dolayı, Venüs figürlü tablolarına da gönderme yapar (İpşiroğlu vd. 1983,s.77). Mümtaz, hayranı olduğu kadın olan Nuran’ın vücudunu bu tablolara benzetir. Ona göre kadın güzelliği, Boğaziçili olmakla eşdeğerdir. Ancak Boğaziçili kadınların güzel olduklarını düşünmesi, Mümtaz’ın entelektüel seviyesinin yüksek

oluşu ve boğaz çevresindeki semtlerde bulunmasıyla, dış dünyada onun hayat düzeyinin altında olan yerlerde bulunmamış olmasından kaynaklanır. Mümtaz, alt tabaka olarak adlandırılan kadınlardan habersiz olduğundan onun standartları, kendisi gibi orta ve üst tabaka sayılan kadınların –daha çok Boğaziçili olanların- güzellikleri ölçüsündedir.

Nuran'ın fiziksel özelliklerini ve giyimini benzettiği görüntülerden birisi de Pirre-Auguste Renoir (1841-1919)'ın “Okuyan Kadın” portresidir. Mümtaz, tıpkı tabloyu temaşa eder gibi tablodaki kadınla benzerliğisiyah elbisesinin üzerine taktığı pembe tül den atkısı ve tepeden topladığı saçları olan Nuran'ı uzun uzun izler. Sevgilisinin günlük yaşamındaki her halini beğenen Mümtaz için bu tablonun yeri ayırdır:

“Tepeden gelen saçları bir altın filizi gibi tutuşturan ışığın altında, koyu nefli zeminle, elbisesinin siyahı ve boynu örten pembe tül arasından bir gül topluluğu ile fişkır an bu sarışın rüya, çehrenin tatlı sükuneti, gözlerin kapalı çizgisi, çenenin küçük bir toplulukta birden bitiş i, dudakların tatlı, adeta besleyici tebessümü gibi bir yığın benzerlikle genç adam için, sevgilisinin bazı saatlerine sanatın en sadık aynalarından birini tutuyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 214).

Mümtaz, giyim kuş am saçları ve oturuş uyla onu tablolara benzetmenin yanı sıra Nuran'ın vücudunu eski Venedikli ressamların tuvaldeki mükemmelliğine benzetir. Öyle ki Nuran'la tarihi geziler yaparken gördüklerini, Nuran'ın üzerine giyilmiş şekilde hayal eder. Nuran'ın hayalde giydiği giysiler; Mümtaz'ın zihninde onu Nezahat Özcan'a göre, Henry Matisse (1869-1954)'ın “Türk Sofada Odalık”, “Kırmızı Şalvarlı Odalık” tablolarındaki odalık figürüne benzetmesine olanak sağlar (Özcan, 2013,s. 93). Nü tablolarıyla ünlenen ressamın bu tabloları da Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu tensel çekimi ifade etmesi amacıyla metne yerleştirilmiş resimsel bir göstergedir.

“Tanpınar, *Huzur*'da, Hristiyanlıkla ilgili tablolara da atıfta bulunur. Batı resminde İncil'deki kıssaları işleyen bir hayli tablo mevcuttur. Bu husus, Batı'nın bizim medeniyetimizden ayrılan en önemli özelliklerinden biridir. Batı'da din, Tanpınar'a göre “daha zengin miraslarla ve daha derinden işlenir”(Uçman vd.,2002,s.471).

Nuran'ın benzetildiği figürlerden bir diğ eri ise Domenico Ghirlandaio(1449-1494)'nın “Mabede Takdim” adlı tablosundaki Floransalı kadındır. Sürekli değiş en Nuranlar, tecrübesiz Mümtaz'ın hem neşesi hem de üzüntü kaynağı olmaktadır:

“Renoir’ın bir çok deneyiştten sonra birden bire yakaladığı o mahrem saatlerin kadını, perdeleri inik odada her akşamki ışığın peteğinden sızan balı değildi. Bir tarafı yarı karanlık içinde kalan yüz ve başın kendi kendisini sert idraki, bütün canlılığı ve gözlerindeki bütün çehreyi yemeğe hazır dikkatiyle şimdi Nuran daha ziyade Ghirlandaio’nun Mabel’e Takdimi’ndeki Floransalı Kadının bir eli kalçasında başı şakak kemiğinin küçük çıkıntısını ve çenenin çukurunu daha ziyade belirten latif bir yana eğişte adeta omuzla birleşmiş, biraz ilerisinde geçen manzaraya bütün hüviyetiyle akan o yarı kadim dünya ihtişamını hatırlatıyordu.” (Tanpınar, 1982,s.215).

“Fra Filippo Lippi’nin Güller içinde çocuk İsa tablosunu andıran bir kainat içinde kaldı.” (Tanpınar, 1982,s. 366). Mümtaz’a mutluluk veren bir an resim-musiki çerçevesinde verilerek bir Trabzon türküsünün resim alanına ait imajlar düşündürmesi ele alınır. Romanda örtük biçimde yer verilen aşk teması, III. bölümde ilk defa “Nuran’ı seviyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 367) cümlesiyle aşkar olur. Onların aşkıyla Fra Filippo Lippi (1406-1469)’nin “Madonna and Child” adlı tablosundaki çocuk İsa’nın masumiyeti ve saflığı arasında ilgi kurulur. Romanda “Gül İlahisi” olarak anılan türkünün Mümtaz’ın zihninde uyandırdığı fikir Lippi’nin tablosu olduğu kadar; “Nuran’ın bu gül tufanı içinden ve onların üst üste akislerini taşıyan yorgun, süzölmüş, birkaç türlü düşüncede parça parça fakat sakın tebessümünde birleşen yüzü” dör de (Tanpınar, 1982,s. 367).

Nuran’ın güzelliğı, Mümtaz’a göre pek çok sanat eseriyle aynıdır. Onun sanata olan düşkünlüğü baktığı her yerde gördüğü sanat eserlerini sevdiği kadının vücudunda birleştirmesidir. Nuran’ın vücudu, bir aynadır. Kalbinin güzelliğini yansıttığı kadar, cesareti ve tutkuyu da vücudunun kıvrımlarıyla ön plana çıkarır. Pompei freskleri, Nuran’ın beyaz sabahlık giydiğinde belirginleşen vücut kıvrımlarının güzelliğinden hareketle benzetilen resim göndergesidir.

İlkçağ uygarlıklarından Asurlulara heykel sanatıyla ilgili yapılan bir gönderge olarak Asur Boğası örneğinin kullanılması, Tanpınar’ın teşbih yeteneğinin derinliklerini göstermektedir. *Huzur*’da semt kadınlarının ortada gezinmeleri Asur Boğasına benzetilerek anlatı somutlaştırılmıştır. Güçlü ve kendinden emin tavırlara dikkati çekmek isteyen bu benzetmenin temelinde yatan unsur, Asur tapınak ve saraylarının kapılarını süsleyen insan başlı boğa heykellerindeki biçim kusursuzluğudur.

Huzur'da İstanbul manzaralarının tablolara benzetilmesi ve Nuran'ın fiziksel özelliklerinin tablolaradaki figürlerle özdeşleştirilmesinin yanı sıra, İstanbul'da gezinirken gördüğü insanların da tablo ve heykellerle bağdaştırılması vardır. Hümanist bir insan olduğu anlaşılan Mümtaz'ın sokakta gördüğü yardıma ihtiyacı olduğunu düşündüğü veya yaptığı işin zorluğu bakımından neler çektiğini merak ettiği insanları tasvir ettiği görülür. Onlardan birinde Mümtaz, Sultan hamamında dolaşırken sırtında çok havaleli bir yükte kendisine doğru yaklaşan bir hamalla karşılaşır. Pierre Paul Puget (1620-1694)'nin *Cariatide* adlı bir sütunda yer alan kadın heykelini hatırlar:

“Adamın boynu ve göğsü yükün altında eğilmişti. Yokuşun üstünden kendisine doğru, iki kolunu yanına sarkıtmış, sanki çok cesur bir çizgi kısaltmasında alniyla elmacık kemikleri birleşmiş ve çene kaybolmuş yürüyordu. Belki de bu çizgi kelimesinin uyandırdığı bir çağrıyla Puget'nin *Cariatide*'lerini hatırladı.” (Tanpınar, 1982,s. 409).

Mümtaz ve Nuran bir gün Kanlıca'da bir kahvenin önünde otururken, vapur bekleyen kadınların hemen arkasında dinlenmekte ve akşamın gelişini seyretmekte olan ihtiyar adamlar görürler. Gördükleri ihtiyarları, Auguste Rodin (1840-1917)'in *Calais Burjuvaları* adlı heykeline benzeten Mümtaz, gri renkli yorgun yorgun görünümlü heykeldeki altı farklı adamı adeta karşısında görmektedir. Bu adamlar, Mümtaz'a göre aynı zamanda da Kanlıca'nın *İhtiyarları*'dır. “Romanın akışında zorlama ve suni gibi görünen bu ifadeler, Tanpınar'ın ‘Yahya Kemal ve Şiirimiz’ başlıklı yazısında, isabetli bir mukayese olarak karşımıza çıkar: ‘Kanlıca'nın ihtiyarları, yani Türkçe'nin Rodin'den çıkmış o ‘Calais burjuvaları...’” (Özcan, 2012,s. 98). Metinlerarası alıntı yöntemiyle şiire yapılan atıf, heykel ve edebiyat sanatlarını göstergerarası ilişkiler açısından birbirine bağlamaktadır.

Resim sanatına ait göndergeler, çoğunlukla tablolaradaki manzaralar veya figürler üzerinden ilerlemektedir. Ressamların fırça darbeleri, kullandıkları renkler, resimlerin ait olduğu dönemler bu manzaraları ve figürleri ön plana çıkarır. Sözceleme öznesi, bu görsel şöleni romanda kullanarak; soyut imgeleri resimler vasıtasıyla zihinlerde somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Heykel sanatına ait iki gönderge ise, tıpkı resimlerde olduğu gibi somut bir form kazandırmak için anlatıya eklenir.

2.2.1.2. Musiki

“Musiki, aşk için iyi vasıta değil...”

(Tanpınar, 1982,s.337).

Huzur’da yazar, Batı’nın sanat eserlerinin yanında milli eserlerimizin de önemini vurgulayarak doğu-batı sentezi fikrini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu fikri ortaya koyarken sadece siyasi açıdan değil, kültürel ve sanatsal faaliyetler açısından da değerlendirerek konuya yaklaşır. Tanpınar’da musikin de ayrı bir yeri vardır. Bu nedenle müzikal alıntılarla romanı çoksesli hale getirir.

“Edebiyat ve musiki söz konusu olduğunda Ronsard’ın isminin yanı başında Fuzuli, Shelly’nin yanında Yahya Kemal, Dede Efendi ile Beethoven’ın isimleri, Tab’î Mustafa Efendi’nin besteleriyle Sihirli Flüt (Wolfgang Amadeus Mozart) aynı cümle içinde zikredilir” (Özcan, 2012,s. 106). “*Huzur*’da, halk türkülerinin ve Batı müziğinin yanı sıra dini musikiye de yer verilir” (Tağızade Karaca, 2005,s.113).

Huzur’da musikiyle ilgili göndergeler; Batı Musikisi, Klasik Türk Musikisi ve Türk Halk Musikisi olmak üzere üç grupta toplanabilir. Bu ayrım, Tanpınar’ın sözce ve sözceleme özneleri konumunu romanda entelektüel biçimde ortaya koymasıyla belirginleşir.

2.2.1.2.1. Batı Musikisi

Mümtaz, doğunun batıyla sentezlenmesi sayesinde asıl ilerlemenin sağlanacağını düşünen bir aydın tipi olarak İtri ve Dede Efendi’yi dinlediği kadar R. Wagner (1813-1883)’i, Wolfgang Amadeus Mozart (1719-1787)’ın Sihirli Flüt operasını da dinlemeyi sever. Mümtaz, İhsan’la ilgilenmesi için çağırmaya gittiği askeri doktorun Ludwig van Beethoven (1770- 1827)’in Keman Konçertosu’nu dinlediğini görüp, bir köşede bu musiki ziyafetinin tadını çıkarır.Sözceleme öznesi bu noktada araya girerek “Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Liszt, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı.” (Tanpınar, 1982:313) şeklindeki düşüncelerini açıklar.

Claude Debussy(1862-1918)'nin Nocturnes'ü de Nuran'ın bahar temizliği yaptığı bir sırada bahçeyi tanzim ederken hatırladığı bir bestedir. Bahçeyi düzenlemek için etrafına bakınan ve düzenleme hayalleri kuran Nuran için arıların vızıltısını dinlemek, camekanın arkasından Mümtaz'la yağmuru seyretmen ona “bahar kasırgası olan ‘nocturne’u hatırlatır” (Tanpınar, 1982: 291).Frédéric Chopin (1810- 1849)'in nocturne adlı bestesiyle karışmaması için, özellikle Debussy'ye ait olduğunu belirten sözceleme öznesi konumundaki Tanpınar, sadece bestecisinden ve eserden bahsetmekle kalmayıp, musikiyi dinlemenin Nuran'da uyandırdıklarına da yer vermesi açısından muzikal göstergeyi /huzur/la bağdaştırır:

... Mümtaz'ı tanımanın verdiği acayip hislere karışan, onların bahar kasırgası olan ‘nocturne’u hatırladı. Debussy'nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani, beyaz güller gibi hafızasında dağıldı. (Tanpınar, 1982,s. 291).

Mümtaz, Paris'te yetişmiş bir entelektüel olarak Batı musikisini dinlemekten hoşlanır ve dinledikleri hakkında da fikir sahibidir. Mümtaz, gittiği askeri doktorun evinde ise viyolonsel konçertosunun dinlendiğini duyar. Çok hoşuna giden bu musiki, aynı zamanda mektubundan anlaşılan o ki Suat'ın da ölmeden önce dinlediği son konçerto olmuştur. Bu nedenle içi burkulan Mümtaz için başta mutluluk veren ses, sonradan onu Suat'ın ölümüyle görmeye başladığı kabus girdabına iter.

Batı musikisine gönderme yapan müzik aletlerinden piyano, örtük şekilde Wagner'in piyanist olması üzerinden sezdirilir. Klasik Türk Musikisiyle ortak olarak piyano, viyolonsel ve keman gibi çalgıların metinde yer bulmasına karşılık olarak sözceleme öznesi, kudüm ve ney çalgılarını koyarak zıtlık yaratır. Burada musiki göstergelerinden hareketle Doğu ve Batı karşı karşıya getirilir. Halk musikisi taraftarı İhsan ve Klasik Türk Musikisi taraftarı Mümtaz'ın arasına ikisinden de hoşlanan Nuran yerleştirilerek doğu-batı sentezi fikri ortaya atılır.

2.2.1.2.2. Klasik Türk Musıkisi

Tanpınar, klasik türk musıkisine hayrandır. Bu hayranlık, Batı musıkisiyle kıyaslandığında Klasik musikin de aşağı kalır bir tarafının olmadığını gösterir türdendir. *Huzur*'da bu anafikir etrafında örnekler veren sözceleme öznesi, klasik Türk musikisini Mümtaz'ın çok sevdiği üzerinde dururken, Nuran'ın da yer yer bu musikiye değer verdiğini hatta Adile Hanım'ın bile sert tabiyatlı olmasına rağmen bu musikiden hoşlanabildiğini anlatır. "Mümtaz'ın şahsiyetini veren, onun çelişkilerini ortaya çıkaran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Musiki, onun dünyasında ve Nuran'la ilişkisinde o kadar büyük bir pay sahibi olur ki, Mümtaz, zaman zaman, yaşanan ve âşık olunan şeyin, ya da kendisini bu ilişkiye iten saiklerin ne olduğu konusunda şüpheyne düşer. Onun ruhunda Boğaz, klâsik musiki ve Nuran birleşir" (Samsakçı, 2005,s.199).

Eski musikiye ait nısfıye (ney) ve kudüm adlı müzik aletlerinden söz ederek musikişinasların bestelerine yer vermesi, göndergelerle kurduğu musiki ağını nasıl ördüğünün göstergesidir. Romandaki kurmaca musikişinaslardan kudüm çalan Tevfik Bey ile- ney üfleyen Emin Dede'nin karşısına Tanpınar, gerçek musikişinasları çıkarır. Eski musikiye meraklı bir musikişinas olarak Mümtaz; tıpkı Yahya Kemal gibi Dede Efendi, Itri, Seyyid Nuh, Ebubekir Ağa, Hafız Post, Münir Nurettin'in dinlemekten zevk alır. Aynı musikişinasların isimleri Yahya Kemal'in "İtri", "Mevsimler", "Eski Musiki" adlı şiirlerinde de zikredilir. Böylece Tanpınar'da hocası olan Yahya Kemal'in etkisi olduğu ortaya çıkar. Musikişinasların isimleri birer gönderge olarak romanda edebiyatla müzik disiplinleri arasında bağ kurmaktadır.

Sadece musikişinasların dışında anılan makam adları da gönderge örnekleridir. Tanpınar, Klasik türk musıkisini Ferahfeza, Acemaşirân, Mahur, Beyati, Sultanî Yegah, Nühüft, Suzidilârâyı Selim-i Salis gibi makam adlarıyla oluşturduğu göndergeler üzerinden çağrıştırır. Mümtaz'ın sevdiği makamlar arasında Acemaşiran, Ferahfezâ ve Nühüft ön plandadır.Sabih ile ilk bölümde plaklar hakkında yaptığı konuşmalardan hareketle, musikide makamların adlarını sık sık andığı görülür:

Hakikaten Dede'nin Ferahfeza Peşrevi'nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney namesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynasıydı. Sanki çok rahmani

bir düşüncenin her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı. (Tanpınar, 1982,s. 220).

Nevâkâr makamı ise İtri'yle eserleşmiş olarak romanda ele alınır. “Tanpınar’a göre Nevâkâr gibi bazı eserlerin içimizde yüzleri, bize ilham edecekleri bazı şekilleri vardır. Nevâkâr, Tanpınar’ın içine bir yaz öğlesinde denize yerleşen güneş gibi yerleşir ve oradan tarihi okumamıza yarar” (Tağızade Karaca, 2005,s.23).

Aşırıya kaçan Batı hayranlığının da yer yer eleştirildiği romanda arka planda asıl vurgulanmak istenen, yeni aydın tipinin sadece Batı hayranı olan değil; mirasın getirdiği Doğu kökenini Batı’lı düşünceyle birleştirerek harmanlayan birisi olması gerektiğidir. Tanpınar, Doğu’nun da Batı gibi musiki değerlere sahip olabildiğini göstermek ve aşağı kalır yanının olmadığını söylemek ister. Doğunun Batı karşısında daha altta kalmadığını ve bu şekilde oluşan genel bir algının yanlışlığına dikkati çeker. Çocukluğu bedbaht geçtiği için hayatına ve etrafına küskün yaşayan, eşya ile dahi barışamayan biçarelere benzettiği toplumu ötekileştirmek yerine kendini de o topluma koyarak birinci çoğul ağızdan konuşan Tanpınar, bu zihni gerginlikten, inkar ve hiddetten, dargınlıktan nasıl kurtulmak gerektiğini okuyucuya sorar (Tanpınar, 1992,s.112). İhsan’a “aksülâmel devri”nde yaşadıklarını, kafalarında bir yığın mukayese olan insanların söz gelimi musiki alanında Dede’yi Wagner olmadığı için sevmediklerini söyleten Tanpınar burada döneminin Batı merkezli bakış açısını güzel sanatlarla kurduğu bağ üzerinden anlatır.

“Güçlük var. Fakat imkansız değil. Biz şimdi bir aksülâmel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu Dede’yi Wagner olmadığı için, Yunus’u, Verlaine, Baki’yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz.” (Tanpınar, 1982,s.304).

Nuran’a öylesine bağlıdır ki Dede’nin “Acemaşiran Yörük Semaisi” arasında ağlamaklı sesiyle Nuran’ın söylediği Farsça beyit aklından hiç çıkmaz. Adeta semaiye eşlik ediyordur:

Tü beher gücâ ki bâşi

Büved ân bihişt-i- mârâ! (Tanpınar, 1982,s.336).

Nuran'ın Mümtaz'a olan derin aşkını anlatan Farsça bu beyit, “nerede olursan ol, bulunduğun yer benim cennetimdir” anlamına gelmektedir. Nuran'ın entelektüel yapısı göz önünde bulundurulduğunda Farsça bilerek böyle bir beyit okuması, onun göstergelerarası ilişkileri iyi kullandığının, iki kültüre de egemen olduğunun, ikisini birleştirebildiğinin bir ifadesidir. Acı çeken aşık çareyi, dudaklarından dökülen dizeler yardımıyla Dede'nin semaisini bölerek dile getirmekte bulur.

Mümtaz ve Nuran arasındaki bağ, musiki üzerinden kurulmuş gibidir. İkisi de dönemin entelektüelleri olan aşıklar için musiki, kalpleri birleştiren dilsiz bir göstergedir. Nuran için aile yadigarı olan musiki, hafızasının pek kuvvetli olmadığını düşünmesinden dolayı sevdiği ama üzerine fazla eğilmediği bir alandır.

Küçük Çamlıca'daki kahve olarak genellenen ve ismine açıkça yer verilmeyen /kapalı uzam/ın Mümtaz ve Nuran için “derûnî-dil” olarak tanımlanması, aşklarının derinliğini ve ilahiliğini sembolize eden Tab'î Mustafa Efendi'nin Bayâtî makamıyla yazılmış eseri Aksak semâisini hatırlatır. Sevdiği kadının sesinden semâiyi dinleyen Mümtaz, aşkının sonsuza dek süreceğine inanmış gibidir: “Çıkmaz Derûn-i dilden efendim muhabbetin” (Tanpınar, 1982,s. 202).

Romanda gerçek musikişinaslar ve bestelerine yer verilmenin yanı sıra, bir ayağı kurgusallığa dayanan gerçek musiki eserler de örneklenmiştir. Bunun en güzel örneği, daha önce metinlerarası alıntı bölümünde de yer verilen “Mahur Beste”dir. Kurgusal kişi olan Talat Bey'e Neşati'nin gerçek bir beytini besteleterek, ismini Mahur Beste olarak belirleyen sözceleme öznesi Tanpınar, dışöyküsel anlatıcının süzgecinden geçen bir ayrılık acısını vurgulamak ister. Nuran'ın dedesinin “Mahur Beste”yi bestelemesi, belki de Mümtaz'ın örtük anlamda Nuran'a duyduğu aşkın sebeplerinden sadece birisidir. Her dinlediğinde kendisini Mahur Beste'deki ayrılık hikayesindeymiş gibi hisseder. Tanpınar, Şiir ve Rüya II adlı makalesinde Dede'nin bestelediği gerçek beste olan Mahur Beste'den şöyle söz eder:

Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman birden bire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgarıyla bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim. Nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık halde bir rüyadır (Tanpınar, 2005b,s. 37).

2.2.1.2.3. Türk Halk Musıkisi

Türk halk musıkisi, *Huzur*'da Mümtaz'ın yolda gördüğü bir çocuk, Nuran, İhsan, Orhan ve Nuri üzerinden işlenen bir gönderge olarak yer alır.

Antalya'da geçirdiği çocukluğunu hatırlayan Mümtaz'ın aklında kalan anılardan biri de evden çıkmaksızın hasta annesinin başında beklemesidir. Gün içindeki zaman dilimlerinden “akşam” vaktine dair hatırladığı anısı, pencerenin yanına oturduğu zaman sokakta gördüğü bir çocuğun elinde boş bir şişe veya başka bir kapla evlerinin önünden türkü söyleyerek geçmesidir. Çocuğun bunu her akşam tekrarlaması, Mümtaz'da merak uyandırırken, onun söylediği türkü de bir yandan kulaklarında çınlamaktadır:

Akşam oldu yakamadım gazımı,
Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı
Doya doya sevemedim kuzumu,
Ben ölürsem yavrum seni döverler. (Tanpınar, 1982,s. 40).

Küçük çocuğun güzel ve gür sesle söylediği türkü, yaşadıkları evin devamında bulunan ve aşağı istikamette giden sokağın tam başında değişerek yerini bir İzmir türküsüne bırakır:

Şu İzmir'in minaresi sedeften annem, sedeften
Sen doldur ben içeyim kadehten annem, kadehten (Tanpınar, 1982,s. 40).

İki ayrı türkünün küçük bir çocuğa söylenmesi, sözce öznesinin yediden yetmişe her çağa yaymak istediği Türk halk kültürünün bir göstergesidir. Alıntı yöntemiyle tırnak içinde gösterilmeksizin yer verilen türkülerin söyleyenleri de belli değildir. Metinlerarası bir okumada kültür göndergeleriyle örülü türkülerin söyleyenlerinin kim olduğuna dair bilgi verilmemesi hedef kitlesi olan donanımlı okuyucuya hitap etmesiyle ilgilidir.

Boğaziçili yüksek bir zümreye ait olan bir kadın figürü olarak Nuran, babaannesinin ona öğrettiği nefesleri ve türküleri severek ezberlemesiyle okuyucuyu şaşırtır:

“Nuran ayrıca eski bir Bektaşî olan, çok gezmiş, çok görmüş o babaannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadiri naatlarını tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk olmuştu.” (Tanpınar, 1982,s.180).

Mümtaz’ın kendisi gibi sanatsever dostlarıyla bir araya geldiğinde sohbetlerini, türküler ve ilahiler renklendirir. Bu ilahilerden biri de Nuran’ın dayısı Tefvîk Bey’in Trabzon’da kadınlar tarafından söylendiğini ifade ettiği Hicaz makamındaki “Gül İlahisi”dir:

Gülden kurulmuş bir Pazar

Gül alırlar, gül satarlar

Gülden terazi tutarlar

Alanlar gül, satanlar gül (Tanpınar, 1982,s. 366).

Sözce öznesi, bu noktada Mümtaz’ı konuşmaların arasına sokarak ona Fra Filippo Lippi’nin Güller içinde çocuk İsa tablosunu hatırlatır ve onu tablodaki gibi bir manzara içinde hissettirir. Bu konu Göstergelerarası İlişkiler’in resim bölümünde ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

Tanburacı Osman Pelva’nın yaydığı bir Rumeli Türküsü, şarkı söylemeyi seven sesleri gür ve heybetli olan arkadaşlar Orhan ve Nuri tarafından söylenir.

Bulur gelir pâre pâre

Dördü aktır, dördü kâre

Sen açtın kalbime yâre

Yağma yağmur, esme deli rüzgâr

Yarım yoldadır! (Tanpınar, 1982,s.365).

“Orhan’la Nuri bu kafilenin folklor tarafı oldukları için ‘ne kadar çok türkû bilirlirdi.’” (Tanpınar, 1982: 365).

Bulut gelir yer yaş olur

İçer bâde sarhoş olur

Yar kokusu bir hoş olur. (Tanpınar, 1982,s. 365).

III. bölümde Mümtaz'ın arkadaşlarından Orhan ve Nuri, arka arkaya Rumeli ve Anadolu türküleri söylerler. Romanda geleneği yansıtan kişi olan İhsan'ın dinlemekten mutlu olduğu türküler söylenmeye devam etmektedir:

Bulut gelir seher ile

Çiçek açmış bahar ile

Herkes kavuşmuş yâr ile. (Tanpınar, 1982,s. 366).

Bir diğer türkü ise IV. Bölümde 1914-1918 yılları arasında yapılan savaştan bahsettikleri anda Orhan tarafından söylenir. Mırıldanma şeklinde dudaklarından dökülen sözler, Mümtaz'a da tanıdık gelmektedir. Onlara göre yanık bir bestesi olan bu türkü, Anadolu'daki savaşı bütün dramıyla yansıtmaktadır tıpkı Kırım için yazılan türkü gibi:

Gide gide iki duvar arası,

Kimi kurşun, kimi bıçak yarası... (Tanpınar, 1982,s. 424).

Romanda halk kültürüne ait musikiler, sadece Rumeli ve Kastamonu yörelerine ait olarak Mümtaz'ın arkadaşları tarafından söylenmekle kalmaz, aynı zamanda kapıcının büyük oğlunun söylediği Erzincan türküsüne de yer verilir:

Erzincan'ı sel aldı da,

Bir yâr sevdim el aldı... (Tanpınar, 1982,s. 397).

Tanpınar, Huzur'da halk musikisine ait bir gönderge olarak çocuk oyununda geçen bir türküden bahseder. Oyunda çocukların hep birlikte söyledikleri bir türküye yer verir. Bu türkü herkesin bildiği bir çocuk oyununa gönderme yapar.

Aç kapıyı bezirganbaşı, bezirganbaşı

Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin?. (Tanpınar, 1982,s. 23).

Mümtaz, İstanbul’da dolaşırken bir yaz evvel Nuran’la aynı sokaklarda dolaştığını hatırlar ve yolun ortasında toza bulanmış kız çocuklarının oynadıkları oyunu ve söyledikleri türküyü görünce, Nuran’ın da çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynadığını düşünür. Hatta, “ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardır” (Tanpınar, 1982,s.23). Kültürel göstergelerin sürdürülmesi, bireyin tarih bilgisini ve kültürünü artırtıkça geleneğin bağlarını sağlamlaştırmış olacaktır. Böylece Mümtaz sonunda şu hükme varır:

Devam etmesi lazım gelen işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa’nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir. Hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil verecek olan, ona bizim damgamızı basan şeylerdir (Tanpınar, 1982,s. 23).

Tanpınar’ın *Huzur*’da türkülere yer vermesi, Cemal Kurnaz’a göre “türkülerin bir milletin fikir ve hissiyatının bütünüyle yer aldığı eserler” oluşuyla alakalıdır. Romanda İhsan’ın “biz türkülerin milletiyyiz.” şeklindeki konuşması da, Yahya Kemal’in “Bizim romanlarımız şarkılarımızdır.” sözüyle benzeşir (Kurnaz, 2008,s. 363).

Türkülerin yanı sıra, geleneğe gönderme yapan bir diğer gönderge ise “zeybek oyunu”dur. Ege bölgesine ait folklorik bir dans olan zeybek, Nuran’ın “Anlatmadım mı Mümtaz, ben Anadolu oyunlarının çoğunu bilirim...” (Tanpınar, 1982,s.187) cümlesiyle Boğaziçili bir kadından duyulmayacak derece halk kültürüyle harmanlanmış bir yaşayışı temsil eder. Zeybek oynayan dayısı Tefik Bey gibi Nuran da gelenekten gelenlere saygı duyan bir aristoktattır. Nuran’ın gelenekten geleceğe olan yolculuğu, Mümtaz’la kesiştiği zaman aşk başlar. Romanda analepsisler yoluyla Nuran’la olan anılarını sürekli hatırlayan Mümtaz’ın geçmişe bağlılığı da gelenek görenek sahibi olmasından ileri gelir.

2.2.1.3. Sinema

Sinema estetiği, kelimeler yerine “gösterilenler” üzerinden oluşturulur. İzleyene ne gösterilirse, o şekilde kendi hayallerini yönetme fırsatı bulur. Tanpınar da hayallerini yöneten insanlardan birisi olarak, kendi yönetmeni olduğu hayallerini anlatısal alana taşıyarak, yönetmenlikten anlatıcılık konumuna geçiş yapar. Pragmatist bakış açısıyla

yaklaştığı sinemada aktüalite filmleri izlemeyi sevmiş, H. İnci'ye göre “1955 yılında Filmoloji Kongresi'ne katılmak için Paris'e gitmiştir.”⁵²

Sinemaya ilgisi, metin eleştirecek kadar yoğun olan Tanpınar; romanlarında da bu estetiğe ait unsurları yeteri kadar kullanmış denilebilmektedir. Huzur romanında sözceleme öznesi Tanpınar, okuyucuya sinematografik algıdan hareketle Mümtaz'ın gözünden dış dünyayı izletir. Bunu yaparken Mümtaz'ın bakış açısı değil, dışöyküsel bir anlatıcının perspektifi benimsenir. Ayrıca, romanın üçüncü bölümünde yer alan diyaloglar, sinemadaki konuşmalarla benzeşmektedir.

Nuran'dan sonraki hayatını “içler acısı ve acınası” bulan Mümtaz'a göre savaşın çıkacak olmasının kesinliği de onun üzerinde baskı yaratan sebeplerden biridir. İhtiyar bir adamla yaptığı savaş hakkındaki konuşmadan, Mümtaz ölümle yaşam arasında kalan bir aydın tipini oluşturduğu anlaşılır. Ona göre “madem ki kainat her zerresiyle onun için canlanmış, o halde duyguların ve duyumların cennetinde, bu acayip Walt Disney⁵³ oyununda sonuna kadar payımı almalıyım!” (Tanpınar, 1982,s. 80).

Tanpınar'ın romana yerleştirdiği sinemaya ait bir diğer gönderge ise, dönemin ünlü yabancı oyuncular arasında yer alan Marta Eggerth (1912- 2013)'ın yarı operet filmleridir.

2.2.1.4. İlaç

Göstergebilim, ilk çağlarda hastalıkların saptanmasında geniş rol oynayan bir tıbbi kavram olarak yer alır. Bu konu tezin girişinde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Buradan hareketle, göstergelerarasılık kavramı çerçevesinde bir roman çözümlemesinde romanın tıbbın verilerinden yararlanması da muhtemeldir. Edebiyat ve tıp biliminin göndergesel alışverişi, romanda ilaç adlarının verilmesinin yanı sıra; roman kişileri arasında hastaneyle ilgisi olan bir çalışanın da bulunması şeklinde gerçekleşir. *Huzur*, Tanpınar'ın doktor Tarık Temel'e ithaf ettiği bir roman olarak, örtük gönderme olarak göstergesel bir kişiyi bünyesinde taşır. Romandaki kurmaca kişi olan İhsan'ın

⁵² Yılmaz, ‘Tanpınar Gibi Gözleriyle Yaşayan Birinin Sinemaya Alaka Duyması Kaçınılmazdır’. www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/419 (Erişim Tarihi: 21.05.2018).

⁵³ Walter Elias “Walt” Disney, ABD’li yönetmen, senarist, yapımcı ve seslendirmendir.

doktorunun gerçek bir doktor olan Tarık Temel'e örtük gönderme yaptığı düşünülmektedir.

Romanda ilk bölümde doktor bulmak ve İhsan'a ilaç getirmek için dışarı çıkıp, doktorla birlikte eve gelene kadar ettikleri sohbet üzerinden Mümtaz ve doktorun arasının iyi olduğu gözlenir. Tıpkı sözleşme öznesinin kendi yaşamıyla bağdaştırdığı bir sahne örneği olarak ilaçlardan, hastalıklardan vs. bahsederek diyaloglarla iletişim ağını kurarlar.

Doktor ve ilaç isimlerinin bir arada kullanılması, romanın örtük gönderme yoluyla alışveriş yaptığı tıp bilimine dikkati çekmektedir. Tıpkı Proust gibi ilaç isimlerine yer veren Tanpınar, bununla da kalmayıp ilaç markalarından dahi bahsetmektedir. Onun eserlerindeki Proust etkisinin en belirgin özelliği budur. Huzur'da Yaşar'ın kullandığı ilaçlardan bahsederken “phanodorme⁵⁴”, “eviphane”, “urotropin” gibi ilaç isimlerine yer verir. Böylece kişilerin hastalıklarının araştırılarak, okuyucu tarafından tahmin edilmesini istediği düşünülür:

Yaşar Bey, bu ilaçlardan bahsederkenen istiareli dilleri kullanır.C vitamini aldım, diyeceği yerde <<seksenbeş kuruşa bir milyon portakal aldım!>> der. Yeleğinin cebinden çıkardığı bir Phanodorme veya Eviphane şişesini, <<işte size dünyanın en büyük şairi... her komprimesinde en aşağı, hiçbir şairin hayalinden geçmiyecek yirmi rüya vardır!>> diye takdim ederdi. Günün saatleri alacağı ilaçlara göre taksim edilmişti. <<Lütfen hatırlatın, saat tam üçte pepsinimi alacağım... Urotropin almayı unutmuşum... Allah vere de bir marazlık çıkmasa...>> (Tanpınar, 1982,s. 193).

Bunların yanı sıra o romanın yazıldığı yıllarda varlığı gerçeklikle kanıtlanan “Roche”, “Bayer”, “Merck” gibi kurgusal olmayan ilaç firmalarının isimlerine de yer vermektedir. Bu durum romanın realistliğini ortaya koyduğu kadar göstergelerarası incelemelerde romandan çıkarılacak önemli bir öğeyi de anlatır.

/Melankoli/ izleği çerçevesinde oluşturulan romanın hasta kişileri İhsan, Yaşar ve Suat'tır. İhsan'ın hastalığının zatürre, Suat'ınkinin ise verem olarak açıkça isimlendirilmesi; hastalık adlarına gönderge yoluyla doğrudan bir gönderme yaparken; Yaşar'ın hastalığının gizlenerek ilaçlar üzerinden örtük biçimde sezdirilmesi, onun melankolik ve hasta ruh halinin gizliden gizliye onu bitirdiğinin bir göstergesi olarak

⁵⁴ Phanodorme: “Luminal'in fenil grubuna dört hidrojenin girmesiyle husule gelen bir barbitur asidi preparatıdır. Bünyeye giren bu 4 hidrojen, hem ilacın tesirini artırır, hem de organizmada daha çabuk oksidlenmesini sağlar.” (Öktel, 1964, s. 51).

yorumlanır. Mümtaz Nuran ilişkisinin Mümtaz'ın bakış açısından engelleyicileri olan Yaşar ve Suat'tan niyetini açıkça belli eden kişi, yazdığı mektuplar vasıtasıyla ortaya çıkan Suat'tır. Onun hastalığının isminin de açıkça “verem” olarak verilmesi ve sanatoryomda yatıyor olması; sanrılı hezeyan bozukluğuna yakalanarak niyetini açıkça belli ediyor olmasının işaretidir. Bu noktada Tanpınar, tarafını belli eder ve Suat'ı “bulaşık bir şahsiyet” olarak hastalığın kör kuyularında kıvrandırır.

Yaşar engelleyicisi, Suat kadar niyetini açık şekilde ortaya koymayan bir yapıda olduğundan Tanpınar'ın onun hastalığını kişilik özellikleriyle örtüşen şekilde gizli tutar. Nasıl ki davranışlarıyla Nuran'a olan ilgisini sezdiriyorsa ve Mümtaz'ın nefretini kazanıyor da somut şekilde niyetini ortaya koymuyorsa, onun hastalığı da bu durumla analogik bir bağ kurmaktadır.

İlişkinin yardımcısı olarak İhsan'ın zatürreye yakalanmış ve hasta yatağında olması, tamamen sözceleme öznesinin tasarrufudur. İyi niyetiyle aşıkları kavuşturmayı amaçlayan İhsan için hastalığının göndergesel olarak belirtilmiş olması romanda Suat'ın karşısındaki iyi kutbu tamamlayacak niteliktedir.

2.2.1.5. Kılık-Kıyafet

Huzur'da kıyafet göstergesi, moda ile ilişkili bir göstergelerarası göndergedir. Kıyafetler her zaman kadın imgesi üzerinden yapılmamış, sabırsızlık hissini anlatmak için Mümtaz'ın içinde bulunduğu durum sıfat soylu sözcükler vasıtasıyla nitelenen kıyafetler üzerinden gözler önüne serilir:

Kapının önünde Mümtaz **mavi** gömleği, **ütüsüzpantolonuyla sabırsızlıktan harap**, onu bekliyordu (Tanpınar, 1982,s.163).

“Ulâ rütbesine mahsus kıyafet” (Tanpınar, 1982:185), Mümtaz'ın Nuran'ların evinde olduğu bir sırada Tevfik Bey'in onu evde gezdirirken gösterdiği eski eşyaların arasında gördüğü bir resimdeki kişinin giydiği kıyafettir. Resimdeki kişi, nişanlarla çekilmiş bir resmiyle orada duran Nuran'ın babası Rasim Bey'den başkası değildir.

“Fraklı silindirli efeler” (Tanpınar, 1982,s. 186) zeybek oyununu üst sınıfa mensup kişilerin oynayıp oynamaması arasındaki zıtlıktan hareketle sosyal sınıf bildiren bir

kıyafettir. Tevfik Bey, yetmiş dört yaşında olmasına rağmen oynadığı zeybeği, 1926'da Ankara'da düzenlenen bir toplantıda iki vekilin oynadıkları zeybeğe benzeterek “Hele sizin Fraklı silindirli efeler hiç...” (Tanpınar, 1982,s.186) şeklindeki cümlesiyle diğerlerine seslenir. Frak, Batılı bir giyim göstergesi olarak romana yerleştirilmiş ve Anadolu coğrafyasına ait zeybek oyunundan hareketle Doğunun göstergesi olan zeybekle karşı karşıya getirilmiştir.

Tanpınar, Huzur'da kıyafet göstergesini nitelemek için “eski” sıfatını seçer. Eski/geçmiş zaman elbiseleri romanda en çok betimlenen tasvirler arasındadır. Behçet Bey ve Nuran'ın giysilerini “eski” niteleme sıfatını kullanarak, kişilere birer “hatıra” gibi görünme özelliği yükleyerek onları betimler.

Behçet Bey; elindeki bastonu, elbisesi, boyunbağı, pödüsüetli ayakkabısı,1909 yılına ait canlı bir hatıra gibidir. Koç'a göre; *Huzur*'da Mümtaz, eski eşyaları seyreden Behçet Bey'in bugünü yaşamadığını, 1909 yılından fırlamış bir hatıraya benzediğini düşünür. Başta elbiseleri olmak üzere tavırlarıyla Behçet Bey, donmuş bir zamanı yaşamaktadır. Onun için zaman eşinin öldüğü 1909 yılında donmuştur” (Koç, 2005,s.80).

“Hatıra” gibi gözüken bir diğer kişi ise Nurandır. Mümtaz ekseninde aktarılan olaylarda Nuran, onun için bir hatıradır. O hatıralardan birinde, Nuran'ın gece saat on bire yakın bir zamanda evinin kapısında olduğunu gören Mümtaz onu tablodaki bir figürmüşçesine betimler:

Nuran'ın sırtında, bir hafta evvel, onun için Kütahyalı bir kadından satın aldığı **eski zaman** elbiselerini görünce bunun sade beklenmedik bir saadet olduğunu anladı. (Tanpınar, 1982,s. 383).

Nuran'ı ise; açık turuncu cepkeni, mor kadife yeleği, yine turuncu şalvar içinde, o kadar sırma ve işleme arasında bir mücevher gibi parlak olarak betimlese de, Mümtaz'a göre bu parlaklık eski zaman masalından çıkıp o güne gelmiş gibidir: “Fakat Nuran, biliyor musn, seni görenler bir eski zaman masalını yaşıyor sanacaklar...”(Tanpınar, 1982,s. 385).

Mümtaz ve Nuran, Dördüncü Murad'ın gözdesine yaptırdığı köşkü ziyaret ettikleri sırada; Mümtaz Nuran'ı “geçmiş zaman elbiseleri”giymiş bir dilber biçiminde hayal

etmeye başlar. Onun hayallerinde Nuran, adeta o dönemin kadınlarının zarafetine bürünür. “Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül-şeftali pabuçlar..”⁵⁵ (Tanpınar, 1982,s. 153) içinde düşündüğü Nuran’a olan hayranlığı artsa da; genç kadın bu durumdan sıkılarak genç aşığını tersler. “Romanda kahramanlar içinde kıyafetlerle beraber karakter değişimine direnen tek insan Nuran olur” (Koç, 2005,s. 82).

2.2.1.6. Yiyecek ve İçecek

Huzur’da göstergesel alanda Anadolu coğrafyası ve dışında kalan alanlardaki yeme-içme kültüründen göndergelere rastlanır. Böylece göstergelerarası bir okumada romanın “çoksesli” yapısı, yemek kültürü üzerinden de örneklenmektedir.

Anadolu coğrafyasına ait yiyeceklerden sadece “zeytinyağlı fasulya”, “şiş kebabı” ve “turşu” göze çarpmaktadır.

Edebiyata başka kültürlere ait yemeklerin girmesi de kültürel bir alıntı örneği sayılır. Romanda, “Viyana usulü şinitzel” den bahsedilmesi; dönemin yeme-içme kültürüne dair ipuçları veren bir göstergedir. Viyana usulü şinitzelin yendiği sofraların orta tabakanın üstü olduğu gönderisini içinde barındıran bu gösterge, iki zıt kültürde yetişmiş olan Emma ile Fahir’in “Batılı” sofrasındaki mini ziyafeti tanımlar. Bu sofrada Emma’nın Romanyalı olmasıyla Avrupa kültürüne hakim bakış açısı, yemek seçimine yansımış; yemekle ilgili bir gönderge yabancı bir kültüre uzanan yol inşa edilmiştir.

Viyana usulü şinitzelin yendiği sırada, şarap mı yoksa su mu içileceği konusunda kararsız kalan Emma ile Fahir’in sofrasına Emma’nın isteği üzerine rakı getirilir:

(...) Viyana usulü şinitzeli çiğneyecekti. Ağır ağır...

-Şarap mı, su mu?...

-Rakı... (Tanpınar, 1982,s.117).

⁵⁵ Tanpınar, “Geçmiş Zaman Elbiseleri” adlı hikayesinde de eski kıyafet göstergesi üzerinden bir anlatı kurar. Bknz: Tanpınar,1983.

Rakı, su ve şarabın karşı karşıya getirilmesi, Roland Barthes'ın "Wine and Milk" (Şarap ve Süt) makalesindeki karşıtlığa benzer. Bachelard'ı suyu şarabın karşıtı olarak görmesine katılan Barthes da mitolojik bir gerçeklik olan durumun sosyolojide de ekonomik ve tarihi şartlar içinde ortaya çıktığını ekler (Barthes,1995,s.60).

Tanpınar'ın mitolojiden biçimsel dönüştürüm yoluyla alıntıladığı düşünülmekte olan rakının su ile zıt anlamda, aynı bağlamda ve manzarada kullanılması durumu; içecek kültürü üzerinden mitolojik çağrışımlar yaptırmaktadır.

Ayrıca sıkça "şarap, viski ve rakı"nın geçmesi de bulundukları sosyo kültürel çevrelerle bağdaşan birer gösterge olarak romanda yerini alır. Suat, Nuran, İhsan, Tefik Bey gibi romanda üst sınıfı temsil eden kişilerin masasında yer alan "kırmızı şarap", Roland Barthes'ın da dediği gibi Burjuva'ya aittir. Barthes'a göre Fransa'da şarap içmek entelektüel bir harekettir. Oysa diğer ülkelerde sırf sarhoş olmak için içilir. Sarhoşluk; bir "maksat" değil, "sonuç"tur. Burjuva sınıfı, şarap içerken alt sınıfa ait insanların diğer alkollü içecekleri tercih ettikleri görülür (Barthes, 1995,s.59).

Meyhanede geçen bir rakı sofrasında ise, masada deniz mahsullerinden "lakerda" bulunmaktadır.

Maddi kültür unsurlarından yemek kültürüyle ilgili bir diğer gönderge ise Anadolu coğrafyasına ait olmayan "ıstakoz"dur. Avrupalı Emma ve Fahir'in akşam yemeklerinde yedikleri ıstakoz, romanda bir tek onlara yedirilmiştir. Fransa'da öğrenim görmüş olan İhsan ve Mümtaz'ın bu şekilde farklı bir kültürün yemeği olan ıstakozu yememelerinin nedeninin, geleneklerine bağlı olmalarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Mümtaz ve İhsan eyleyenlerinin karşısında yer alarak zıt konumda bulunan Fahir ise, Romanya seyahati sırasında yabancı etkenlere alışmış hatta karısı Nuran'ı bile Romanyalı bir ahlaksız kadın olan Emma'yla aldatmıştır.

2.2.2. Manevi Kültür Göndermeleri

Huzur'da manevi kültür göndermeleri, dini inanç ve siyaset üzerinden ilerlemektedir. Bu göndermeler, alıntılar veya örtük göndermeler vasıtasıyla yapılmıştır.

2.2.2.1. Dini İnanç

Huzur, anlattığı aşk hikayesinin yanı sıra arka plana bir taraftan da dini inanç göstergeleriyle örülü bir romandır. Romanda yer verilen dini inançlar; İslamiyet, Hristiyanlık ve Yahudilik'tir.

Tanpınar, Müslümanlıkla alakalı göstergeleri, Anadolu topraklarında yazılarak Sinop, Antalya, Konya, İstanbul gibi şehirleri konu alan eserine işlemiştir. Bunlardan ilki romanda mimari yapı olarak /herkese açık uzam/ kapsamına giren türbe ve camilerdir. Bayezid Camii, Sultan Selim Camii, Elâgöz Mehmet Efendi Camii, Şehzade Camii, Yenice Camii, Yeşil Türbe gibi yapılar, İslami kültüre ait ibadethane ve kutsal mezarlar. Romanda bu ibadethaneler, Mümtaz'ın ilk bölümden itibaren efkarını dağıtmak üzere gezdiği caddeler, sokaklar ve semtlerde yer alır. Camiilerin yanından geçerken dertleri bir nebze olsun azalan Mümtaz için bu /herkese açık uzam/ örnekleri, inşa sürecini yansıtan mimarilerinin kusursuzluğunun yanı sıra uhrevi açıdan da /huzur/ vericidir. Elâgöz Mehmet Efendi Camii hakkında şunları düşünür:

Elâgöz Mehmet efendi camiinin kurşunsuz kubbesi üstünde tesadüfün bir cilvesi olarak biten bir servi dalı, adeta bu Müslüman mâbedin mazisi üstünden ölüme ve hayata beraberce gülüyordu. (Tanpınar, 1982, s. 401).

“Hak Taalâ”, “Allahısmarladık”, “Elhamdülillah” gibi İslami kültüre ait sözcüklerin roman kişilerine söylenmesi, Tanpınar'ın II. Dünya Savaşı'nın patlak verdiği bir sırada Anadolu coğrafyasında yaşayan halkı hedef kitle olarak kendine seçmesinden kaynaklanır. Müslüman bir toplumun tasavvufi yaklaşımlarını da ele alır: “Yaratılışın kemeri üzerimize kapandı. Tek bir alemin parçasıyız.” (Tanpınar, 1982, s. 225) demekle tasavvufi açıdan vahdet-i vücud felsefesine gönderme yapar.

Suat'la İhsan'ın anlamsız bir münakaşası sırasında, İsa peygamber göndermesi üzerinden Hristiyanlık inançına gönderme yapılır. İhsan, kainatın yaratılışıyla İsa'nın

kendini feda etmek üzere dünyaya istiyormuşçasına gönderilmesinden söz ederken, amacı inançsız olduğunu düşündüğü Suat'ı mağlup etmek olduğundan, hızlı hızlı konuşarak yaratıcının olduğunu düşündüğü alemi savunur:

–Bilmiyorum, bir ‘fiction’un yokluğuna üzölmek ne dereceye kadar doğrudur? Fakat, Müslümanlıkta başlangıç günah fikrinin bulunmaması, şu cennetten kovulma hadisesi üzerinde Hristiyanlıkta olduğu gibi durulmaması, bence teolojiden sanata kadar her sahada tesir yapmış bir keyfiyettir. (...) -Bence bu iki dünya arasında münakaşa zemini bile yoktur. Dinde, cemiyetin bünyesinde ayrılış daha ilk adımlarda başlar. Dikkat edin ki, garp medeniyetinde her şey bir kurtulma, bir azat edilme fikri üzerine kurulur. İnsanoğlu evvela dinde, İsa'nın yer yüzüne inmeğe ve orada öldürölmeğe, kendisini feda etmeğe razı oluşuyla kurtulur. (Tanpınar, 1982,s. 341).

Romanda; Mümtaz'ın Nuran'a olan duyguları üzerinden dini inançlara göndermeler yapılmaktadır. Aşk, onlar için dindir. Nasıl ki insan tanrısına tapıp kendini ibadet edercesine ona bağılı hissediyorsa, Mümtaz için de Nuran nesnesine kavuşmaya çalışan öznenin kendi varlığında kaybolması gibidir. Kendi varlığında kendini eriten ruh, özgürleşerek geldiğı yere yani yaratıcısı olan tanrıya geri döner. Geri dönüş ise kutsaldır. Tıpkı Mümtaz'ın Nuran'a olan aşkının ilahi olması gibi...

Hakikatte Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi. Mümtaz, bu dinin tek ağabeydi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi, büyük mâbûdenin sırrın yerini bulması için insanlar içinden seçtiğı fâni idi. (Tanpınar, 1982,s. 200).

Mümtaz'ın Nuran'ı kutsallaştırılmış bir sevgiyle sevmesi ve bu sevgiyi de Tevrat'a benzetmesi, Tanpınar'da Yahudilik inancının kutsallığına vurgu yapmaktadır. Yani denebilmektedir ki; romanın doğrudan göndergesinde İslam dini, örtük göndergesinde ise Yahudilik vardır.

Muhakkak ki o, sevgilisinde hiçbir roman kahramanının çizgisini aramadan onun hiçbir musikinin tesadüf kadehinde tatmadan seviyor, düşünüyor ve ona her şeyi, her zevki kendi varlığında bulan ilk adam kudretiyle yaklaşıyordu. Mümtaz'ın asırlar içinde aradığı hazları, onda sadece kendi vücudu doğuruyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 216).

2.2.2.2. Siyaset

Huzur, farklı kùltürlere ait öğelerle oluşturulan istiareler ve teşbihlerle örölü bir romandır. Manevi kùltür unsurlarına yapılan göndermelerden üzerinde en çok durduğu öğeye ise siyasi fikir hareketlerine, siyasi tarih alanına ait kişilere ve düşüncelere yapılan göndergelerdir.

“Abbasi halifeleri”, Mümtaz’ın Nuran’ı cömertliğı yönüyle betimlemesiyle oluşturulan bir teşbihtir. Sevginin karşılıklı olduğu zaman değlerlenen bir değer olduğunu tartışan aşıklardan Mümtaz, kalbini olduğu kadar ömrünü de Nuran’a adamıştır. İkilinin arasındaki tatlı atışmalar sırasında açığa çıkan fikirler, hislerle birleşerek Nuran’ın iç dünyasını açığa çıkarır: “Mümtaz, ömrünü ve hayatını ona hediye ettikçe, o tıpkı Abbasi halifeleri gibi hepsini birden kabul ediyor, sonra yine ona iade ediyordu.” (Tanpınar, 1982,s. 172). Tanpınar’ın Abbasi halifelerine yaptığı siyasi gönderme, eşitlik ve adalet bakımından cömertliğıyle tarihte ön plana çıkmış olmasıyla ilişkilendirilir.

Huzur, bir “aydın romanı” olarak değlendirildiğinde; İhsan, Mümtaz ve Suat’ın farklı görüşlerin temsilcileri olduğu kolaylıkla tespit edilir. Siyasi kùltürel referansların birer gösterge sayıldığı roman, aynı zamanda edebiyat-siyaset ilişkisine de değinmektedir. Siyasi liderler üzerinden, II. Dünya Savaşı zemini ve ülkelerin benimsediğı ideolojiler hakkında bilgiler verilir. Hatta tahminlere göre savaşın neden çıktığı hakkında da fikirlere yer verilir:“Poincare istediğı için harp çıktı.” (Tanpınar, 1982,s. 422). Nazi meselesi, Balkan Harbi’ne ve “1914-1918 arasının yaptıklarını gördük.” (Tanpınar, 1982,s. 424) cümlesiyle de II. Dünya savaşına gönderme yapılır. Doksan üç harbi de kaç muharebe geçirilerek o günlere geldiğı hakkında konuşulurken bahseilen bir olgudur.

“Azizim, İngiltere zannettiğın kadar zayıf değildir” diyen birisine karşılık başkası “Görürsünüz, asıl kazanan Mussolini olacak!”, “herif yirmi dört saatte Paris’tedir!” der. Mümtaz, Selim, Orhan ve Nuri arasında geçen birbaşka konuşmada ise “Taahhütlerimiz var: Fransa ve İngiltere, harbe girerse gireceğiz.” (Tanpınar, 1982,s. 421).

Dönemin Osmanlı toplumunda ortaya çıkan farklı fikir hareketlerini de işleyen roman, Suat adlı kişi üzerinden Sosyalist Devrim’e gönderme yapmaktadır. Sosyalizmi devlet rejimi olarak benimseyen ülkelere, kendi ülkesinin de dahil olmasını isteyen Suat;

siyasi-kültürel gönderge olarak İspanya⁵⁶'ya örtük gönderme yapmaktadır. Ülkede gelişen siyasi rejimin sezdirildiği İspanya örneğinden sonra Sovyet Rusya ve Amerika'dan da bahseder.

Romanda rejim değişikliği konusuna sık sık değinen Tanpınar, fikirlerini kişiler üzerinden ifade etmektedir. Almanya'da Hitler'in başa geçmesiyle başlayan süreci hatırlatan Tanpınar, "Düşünün bir kere şu Almanya'yı. Fert fert düşünün... Sonra kütle halinde bir sadistin eline düşünce yaptıklarına bakın..." (Tanpınar, 1982,s. 453) sözleriyle roman kişilerinin durumdan rahatsızlık duyduklarını aktarır. Bir keresinde deMümtaz'la siyaset hakkındaki konuşmalarından birinde Sabih'e Almanya'daki son vaziyetler hakkındaki görüşlerini sıralatır:

Ona göre Alman iktisadiyatı berbat bir haldeydi. Harp mukadderdi. Fakat bu kat'i ve belki de doğru hükümler ne kadar uzun delillere dayanıyordu ve ne kadar dolambaçlı yollardan onlara gidiliyordu! (Tanpınar, 1982,s.176).

Ya hep, ya hiç... Yani ölüm. Tıpkı Hitler gibi konuştuğunun farkına vardı. Ya hep, ya hiç.Ya dünya imparatorluğu, yahut da siyah ölüm. (Tanpınar, 1982,s. 452).

Tanpınar'ın şahıslar dünyası oldukça geniştir. Onun bilinçaltı ve bilinç düzleminde hatırladıkları, eserlerine birer göstergesel şahıs olarak yansımış olduğundan; tarihi kişilerden örnekler vermesi oldukça sık rastlanan bir durumdur. Sezar, Lenin, Stalin, Makyavel, Hitler gibi. Sözceleme öznesi, Mümtaz'ı Julius Caesar'a benzeterek ona, ömrünün hazinesini taşıdığı için hem Sezar hem de kayıkçısı olma özelliği yükler. II. Dünya Savaşı hakkında konuşan Mümtaz ve doktor, IV. Bölümde Lenin, Stalin ve Hitler gibi dünyayı sarsan liderlerin bazı özelliklerinden; Lenin'in mongolit peygamber çehresinin Makyavel'e değişmesi, Stalin'in kendi çehresinin ve resimlerdeki bakışının sözünü nasıl tuttuğuna değinir. Bu tarihi göstergesel kişiler üzerinden girilecek savaşın II. Dünya Savaşı olduğu algısı yaratılır.

Romanda siyasi liderler olarak sayılmaya devam edilen diğer isimler ise; Kral Zogo, Rıza Han ve Ghandi'dir. Tanpınar'ın birbirinden farklı siyasi görüşlere hizmet eden şahısları seçmesinin, onun özgür fikirlerinden ileri geldiği düşünülmektedir.

⁵⁶ İspanya'da sosyalizm hareketleri, güçlü bir taraftarı olan aristokrasi anlamına gelen feodal yapının bozulmasıyla ortaya çıkmıştır. Feodalizm ile kapitalizm arasında kalan İspanya'da bazı burjuva tabakaların giderek radikalleşmesi, Marksizm'in etkisiyle iç savaş zemini hazırlamış en sonunda 1923 yılında General Primo de Rivera'nın darbe yaparak askeri diktatörlüğü ilan etmesine yol açmıştır.

Arnavutluk'ta Avrupa'da yayılmakta olan diktatörlük, Nazizm ve Faşizm gibi olguları içinde barındırmayan bir lider olan Kral Zogo'nun yanı sıra; İran'da Ahmet Kaçar'ı makamından ederek Pehlevi Hanedanı'nı ortaya çıkaran laik, milliyetçi, militarist ve anti-komünist bir rejim oluşturan Rıza Han ve Hindistan'ı emperyalist güçlerden kurtararak bağımsızlığa kavuşturan Ghandi; romanın ruhuna yerleştirilmiş birer siyasi göndergedir. Lenin, Stalin ve Hitler gibi önderlerin aksine bu kişiler tarihin Sabih'in ağzından "daha kabul edilebilir" sayılabilir. Siyasi tarihe ait bu kişilerin isimleri romanda kimi zaman Sabih'in okuduğu bir gazete haberiyle, kimi zaman ise Mümtaz'ın ağzından dökülenlerle duyulur:

Üstüste bütün hafta ve belki ay, Avrupa gazetelerinde dünya vaziyetine dair okuduğu şeyleri anlatmağa başlar. Onun alakası haritalardaki tül ve arz daireleri gibi bütün dünyayı kuşatır. Çin'den Amerika'ya, İngiliz petrol siyasetinden Macar Küçük arazi sahiplerinin çevirdiği dolaplara, Hitler'den Kral Zogo'ya ve Rıza Han'a, Orta Asya'dan Gandhi'nin oruçlarına kadar her şey, insanlığın talihi üzerinde bu son derece uyanık hafızayı alakadar eder. (Tanpınar, 1982, s. 174-175).

Tanpınar'ın hayran olduğu Osmanlı padişahlarından Fatih, romanda Mümtaz'ın yirmi bir yaşında İstanbul'u fethetmesinden dolayı gurur duyduğu bir devlet adamı olarak göstergeleştirilir.

Tarihi kişiliklerin göstergesel kişilere dönüştüğü saptanan romanda siyaset; fikir hareketleri, rejim değişikliğine uğrayan ülkeler ve rejimlerin savunucusu konumundaki komutan ve liderler üzerinden kendini gösterir. Örneğin II. Dünya Savaşı'na girilecek olduğunun söylenmesi, okuyucuyu o dönemin tarihi kişiliklerine götürür. Almanya göstergesi üzerinden anıştırma yoluyla örtük biçimde akla gelen Hitler ve ideolojik olarak Nazizm göndermeleri, romanın siyasi göstergeleri arasında yer alır. Aynı şekilde Ghandi isminin telaffuz edilmesi ise, bağımsızlık ve emperyal güçlere karşı dik duruş sergilemenin bir göstergesi olarak romana yerleştirilir.

SONUÇ

Huzur, Cumhuriyet döneminin mizahı ve ironiyi bir arada içinde barındıran modernist romanlarından biri olarak yazar, şair, edebiyat tarihçisi kimliklerinin yanı sıra fikir adamı olan Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından yazılmış bir romandır. Tanpınar'ın roman yazarı olmasına ek olarak farklı türlerde de eserler vermiş olması, roman çözümleme yöntemi sırasında yararlanılacak göstergeler içerir. Bu göstergeler metinden hareketle diğer göstergesel alanlara; anıları, mektupları, şiirleri ve diğer romanları vasıtasıyla gönderme yapar. Sözceleme öznesi Tanpınar, yazar-anlatıcı konumunda kimi zaman bu bilgileri başkişi Mümtaz'ın okumayı sevdiği kitap göndermeleri üzerinden kurgular; kimi zamansa kitap yazarlarından yola çıkar. Mümtaz'a bu şekilde kendi hayatında okumaktan hoşlandığı kitapları okutur; yahut fikirlerinden siyaseten etkilendiği fikir adamlarını sevdirebilir, onların cümleleriyle konuşturur. Metinlerarası alıntı, gönderge ve örtük gönderme şeklinde romanına yerleştirdiği parçaların dışında; kolaj, montaj, aşırma, biçimsel veya anlamsal dönüştürmeye ait örnekler bulunamamıştır. Bu nedenle Tanpınar'ın kendi okuduklarını italik yazı veya tırnak işareti kullanarak romanında alıntılamaasının, onun üniversite hocası olmasının verdiği disiplinle ilmine bağlı olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

III. tekil anlatımla “ben” yerine, “o” adılını kullanan dışöyküsel yazar anlatıcının, sıfır odaklayım bakış açısıyla kurguladığı bir modernist romandır. Aktarıken anlatıcının anlatma işlevini, romana yerleştirilen gösterge ve göndermelerin oluşturduğu doğrudan ya da biçimlere yükler. Söyleme anlatıcının müdahaleleri olduğundan anlatıcı ve yazarın birbirine karıştığı görülür. Böylece sıfır odaklayım bakış açısıyla yazar anlatıcı konumu birleşerek anlatıda zaman ve uzamda pek çok gelgite rastlanır. Zamanın Genette'e göre anakronik (kronolojik olmayan zaman) olması, geri sapımlarla 24 saatlik zaman dilimini genişletir. Uzamda ulamında ise, oradan oraya pek çok atlamaya rastlanır.

Öznenin belirli bir zaman içinde belirli bir uzamda gezdirilmesi, sözcesiyle ilişkisini doğrudan ortaya koyan bir olgudur. Özne, içine doğduğu bazen ise kendi kurgulayarak yarattığı sözcesiyle ilişkisi içinde var olur. Dilsel göstergelerden biri olan adıllar üzerinden varlığını sürdüren özne, *Huzur*'da /huzur/- /huzursuzluk/ ekseninde değişim gösterir. Adılların birleşimiyle oluşan “biz” öznesi /kavuşma/ durumundan /ayrılma/

durumuna geçerek parçalanır ve iki ayrı özne ortaya çıktığı gözlenir. Ben ve sen adıkları, birer gönderge olarak içinde bulundukları sözceleme durumuna gönderme yaparlar. Buradan hareketle sözcelemede okuma sırasında oluşan söylem özne/alılmayan özne sayısı iki olur. Özne konumundaki Mümtaz (Ö1) , başlangıç durumunda nesnesi olan Nuran'ı (N1) romanın sonunda özneleştirir (Ö2). Böylece özne ölmez, değişir.

Öznenin dönüşümü I. ve IV. bölümlerdeki şimdiki zamanın hikayesiyle kurulan çizgisel anlatının yerini dışsal analepsis yoluyla anakronik yapıya uygun olarak II. ve III. bölümlerde –miş’li geçmiş zamanın hikayesine bıraktırır. Bu bıraktırma hareketi, anlatı zamanında meydana gelen geri sapımla Mümtaz’ın zihninde bir yolculuğa çıkmasıyla zorunlu hale gelir.

Evlilik hazırlıkları yaptıkları biricik aşkı Nuran tarafından terk edilmesinin ardından, zaman ulamını yitiren Mümtaz için en önemli vakitler “akşam” ve “gece”ye dönüşür. 24 saatlik bir gün içindeki zamanlardan en çok dikkati çeken “sabah”, “öğle”, “akşam” ve “gece”den oluşan işaretleyicilerden Mümtaz’ın melankolik yapısına uygun olanlar, güneşin yeryüzünden silinmesiyle ortaya çıkanlardır.

İlk bölümde bir “akşam” vakti babasını kaybeden Mümtaz, farklı bir uzamdaki gece vakti ise, annesini toprağa vermenin üzüntüsünü yaşar. Nuran’ın hayatına girmesiyle melankolik yapısı bir an olsun dağılan Mümtaz için artık “akşam” ve “gece”, Nuran’la birlikte çıktıkları Boğaz gezintileri, yedikleri akşam yemekleri ve birlikte eğlendikleri eğlence meclislerini hatırlatmaktadır. Bu neşenin III. bölümde Suat’ın “akşam” gerçekleşen intiharıyla birden bire sonlanmasının nedeni, Nuran’ın aralarına bir ölümün girdiğini söyleyerek onu terk etmesidir. Bu terk edilme ve ölümle sarsılan Mümtaz için akıl kaybı, IV. bölümde “akşam” İhsan’ın ilacını getirmek için çıktığı yolda, Suat’ın hayaletiyle yolda karşılaşmasına dek sürer.

Sözce öznesinin “gece” vaktine ait kelimeleri günün diğer vakit bildiren kelimelerinin %46,8181818’ini; “akşam” vaktine ait kelimeleri ise %36,8181818’ini oluşturacak şekilde kullandığı tespit edildiğinden, zaman ulamının kişi üzerinde olumsuz etki yarattığı sayısal göstergelerle ispatlanır. Mümtaz odağında anlatılan romanda anlatı zamanı işaretleyicilerinden olan “akşam” ve “gece”nin; %15,4545455’lik dilimde az rastlanan “sabah” ve %0,90909091’lik kullanımıyla “öğle” vakitlerini ifade eden sayısal

göstergelerden daha çok kullanıldığı saptanır. Romanın /huzur/- /huzursuzluk/ izleğinin zaman ulamıyla örtüşmesi, uzam ulamının kaynaklarından beslenerek, melankoli duygusunu açığa çıkardığının göstergesidir.

Romanda uzam ulamı modernist algıyla oluşturulmuş /gerçek uzam/ ve /herkese açık uzam/lardan oluşmaktadır. *Huzur*'da uzam ulamı; "S..." ve "A..." gibi Mümtaz'ın çocukluğunun geçtiği yerlerin doğrudan belirtilmemesi nedeniyle modernist algıyla oluşturulmanın yanı sıra /gerçek uzam/lar olan ve isimleri doğrudan aktarılan taşra şehirleriyle İstanbul'un hem Avrupa hem Anadolu yakası semtlerine de değinmiştir. Doğrudan belirtilmeyen isimlerin romandaki ipuçlarına dayanarak, Sinop ve Antalya olduğu anlaşılır. Bunun yanı sıra Konya /gerçek uzam/ı Mümtaz'dan bağımsız olarak Suat ekseninde kısaca bahsedilen bir yerdir. Savaş yıllarında Sinop ve Antalya'da geçen çocukluğuyla yansıtılan taşra şehirlerinin karşısına sözceleme öznesi İstanbul'da Boğaziçili bir ailenin entelektüel kızı olarak Nuran'ı koyar. Romandaki eyleyenlerin zıt olmaları, uzam ulamından hareketle bir aşkın başlayacağının habercisi gibi gözükür. Mümtaz'ın İstanbul'a gelmesiyle Avrupa ve Anadolu yakalarından semtlere yer verilir: Avrupa yakasından; Arnavutköy, Beyoğlu, Beşiktaş, Fatih, Sarıyer semtleri uzam olarak belirlenerek buralarda Akıntıburbu, Bebek, Galatasaray, Şişhane, Tepebaşı, Taksim, Mahmutpaşa, Büyükdere, Emirgan, İstinye, Cerrahpaşa, Soğanağa, Vezneciler, Eminönü, Unkapanı, Kocamustafapaşa, Sahaflar, Hekim Ali Paşa gibi muhitlerde çeşitli camii, medrese, meyhane gibi /herkese açık uzam/lara yer verilmenin yanı sıra, /kişiye ait uzam/ örneği olarak ev uzamı belirlenir. Anadolu yakasından ise Üsküdar, Beykoz ve Kadıköy semtlerinden Çamlıca, Kandilli, Libadiye, Vaniköy, Kavaklar ve Kanlıca muhitlerine ait /kapalı uzam/ örnekleri de görülür. Her iki yakadaki semtler incelendiğinde sözceleme öznesi Tanpınar'ın roman kişilerini, en çok Fatih semtindeki muhitlerde gezdirdiği saptanır. İstanbul gezilerini çoğu zaman Mümtaz ve Nuran'a birlikte, bir kez Nuran'a, birkaç kez Mümtaz'a tek başına, bazı zamanlar ise Mümtaz ve Nuran'a İclal veya Tefik Bey'i ekleyerek yaptırır.

Huzur'da sözceleme öznesi, entelektüel birikimini Doğu- Batı, Klasik-Halk Edebiyatı şair ve yazarlarından alıntılacağı ya da anıştırdığı göndergeler üzerinden ispat etmenin yanı sıra; resim, müzik, sinema gibi güzel sanatlarla, tıp, siyaset, moda, gastronomi ve

din alanlarına özgü maddi manevi kültür unsurlarını göndergesel düzlemde hareketle göstergeleştirir.

Resimsel alıntı örneği olarak ressamların ve tabloların isimlerinin doğrudan telaffuz edildiği ve anıştırmaya müsait izlenimci ressamların sadece adlarına yer verildiği tablolarından söz edildiği görülür. Romanda ise resim sanatıyla ilgili göstergeler; Andrea del Sarto, Bellini, Lotto, Vecellio, Renoir, Matisse, Ghirlandio, Lippi, Puget, Angelico, Dufy, Bonnard, Lochener ve Rodin üzerinden gösterilir. Paris kahvelerinde vakit geçiren Manet, Delacroix, Renoir, Courbet, Cézanne, Pissarro gibi ressamların izlenimlerini Guerbais kahvesinden hareketle *Huzur*'da Boyacıköyü'ndeki balıkçı kahvesi göstergesini tablodan sözceye aktarır. Yapısalcı- göstergebilimci yaklaşıma göre resmin de metin gibi sözce olarak kabul edilmesi, göstergelerarası yöntemle çözümleme yapmayı öngörür.

Romanda musiki; Mümtaz, Nuran ve İhsan'dan hareketle Batı Musikisi, Klasik- Türk Musikisi ve Türk- Halk Musikisi olmak üzere üçe ayrılır. İlk grupta Debussy, Beethoven, Mozart, Wagner; ikinci grupta İtri, Dede Efendi ve son grupta ise isimler anılmaksızın anonim Rumeli ve Kastamonu türkülerinin yanı sıra Tanburacı Osman Pelva'nın yaydığı ve Bektaşî'lerin söylediği semailer yer alarak romanın dokusunda duygusal rüzgarlar estirir. Tanpınar'ın romanda musikiyi üç grupta toplaması, romandaki üç önemli kişiden Mümtaz'ın Klasik Türk Musikisini, Nuran'ın Batı Musikisini ve son olarak da İhsan'ın Türk Halk Musikisini temsil ettiği söylenebilir. Ailenin musikişinas kişisi olan Tefik Bey ve Huzur, Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler nehir romanlarının leit-motive'i olan Mahur Beste'nin bestecisi konumundaki Talat Bey'in; ikinci derecede önemli kişiler oldukları için romandaki musikilerin türsel olarak bölümlenmesinde dikkate alınmadıkları düşünülmektedir. Tanpınar, resim-musiki bilgilerinin yanı sıra sinemaya da önem veren bir yazar olarak romanına sinema estetiğine ait bir gönderge olan 1900'lü yılların meşhur sinema sanatçısı Martha Eggerth'ın yarı operet filmlerini de yerleştirir. Maddi kültür unsurlarına ait göndergelerden ilaçların Yaşar üzerinden okuyucuya iletilmesi; doktor Tarık Temel'e ithaf edilen romanın ikinci dereceden kişilerinde Doktor göstergesel kişisi ve Yaşar'ın hastalığına dair ipuçlarının verilmesiyle oluşturulur. Göndergeler, okuyucu zihninde birer göstergeye dönüşerek konu bütünlüğü içinde anlam kazanır. Bu

anlam kazanma durumunun, Tanpınar'ın Proust etkisinde olmasıyla ilaç isimlerini romana yerleştirmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bunların yanı sıra, kılık kıyafet bir gösterge olarak gösteren düzleminden gösterilen eksenine geçişi sağlar. Kıyafetler, kimi zaman Mümtaz'ın zihninde Nuran'a giydirilen bir takım yöresel eşyalar kimi zaman ise tablolarındaki figürlerin giydikleri olarak sözcü özneleri tarafından betimlenir. Dini inanç ile ilgili göstergeler, romandaki üslup ve dil özelliklerinden İslamî söz varlığına ve gelenekten gelen ifadelerle bağlı olduğu kadar; romanın geçtiği Anadolu uzam ulamı çerçevesinde tanımlanan camii, türbe gibi dini mimari yapılar üzerinden de sezdirilir. Bunların yanı sıra, arka planda anlatılan siyasi tablo romanda adları verilen Hitler, Lenin, Stalin, Makyavel, Kral Zogo, Ghandi vb. gibi liderler üzerinden gönderge halinde sunulur. Böylece bu çalışmada *Huzur*'un resimden siyasete, göstergelerarası ilişkilerle örülü bir roman olduğu kanıtlanmış olur.

Bu ilişkilerin değerlendirilmesi, metnin daha iyi okunmasına ve algı sürecinin düz okumalara göre daha hareketlilik kazanarak yatay ve dikey okumalarla zenginleşmesine olanak sağlar. Böylece romanın diğer disiplinlerle arasında var olan görünmez bağlar, gözle görülür hale getirilerek donanımlı bir okuyucu tarafından somutlaştırılır.

KAYNAKÇA

- Afat, T. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerine Yapısalcı Bir Yaklaşım*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık/ Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metilerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2017). “What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples”. *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol.7, No.1.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Altuner, İ. (2013). “Kartezyen Düalizm ve Ruhun Kavramsal Değişimi”, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.4, s.55-67.
- Ayan, H.; Burmaoğlu, H.B.; Ayan, G.; Bakırcıoğlu, Z. (1987). “Naili-i Kadim”. *Büyük Türk Klasikleri*. İstanbul: Ötüken- Söyüt Neşriyat.
- Aytaş, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaş, G. (2008). *Tematik Roman İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekanın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bakırcıoğlu, N. Ziya (1983). *Türk Romanı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Barthes, R. (1995). “Wine and Milk”. *Mythologies* (Çev. Jonathan Cape). New York: Hill and Wang.
- Bayındır, T. (2010). *Ölüm Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Kırıkkale Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

- Bayraktar, N. (2014). *Dilbilimi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Birsel, S. (1967). *Fransız Resminde İzlenimcilik*. Ankara: Dost Yayınları.
- Camborde, J. (1943). “Kötülük Çiçekleri’ni Nasıl Okumalı”. *Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.2,S.5, s.45-58.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Doğan, A. (2008). “Yahya Kemal’in İstanbul’u”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 5, S.9, s.165-182.
- Doğan, A. (2009). “Huzur’un Huzursuz Kadını: Nuran”. *Türk Dili Dergisi*. S: 628,s. 339-347.
- Doğan, A. (2018). “1940-1960 Arası Türk Romanı”. *Tarih ve Mekan Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eziler Kıran, A. (2004). “Göstergebilim ve Yazınsal Çözümler”. *Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş, Bilim ve Sanat* (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gökalp Alpaslan, G.G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Günay,V.D. (2013a). *Dil ve İletişim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Günay, V.D. (2013b). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

- Hofmann, M. (2018). “Büyük Kent, Geleneğin Kaybı ve ‘Yeni Görüş’: Tanpınar’ın Huzur’u ve Rilke’nin *Maltelaurids Brigge’nin Notları*” (Çev. S.İlkılıç, Julian Rentzsch). *Tanpınar’ın Saklı Dünyası*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kıran, Z.; Eziler Kıran, A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- La Bruyere, J. (1982). *Karakterler* (Çev.Bedia Kösemihal). İstanbul: Alaz Yayınları.
- Lektorsky,V. (1998). *Özne Nesne Biliş* (Çev. Şükrü Alpagut). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- İpekten, H.&İsen, M.&Karabey, T. &Akkuş, M. (1988). “Şeyh Galib” *Büyük Türk Klasikleri*. c.7.İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- İpşiroğlu, N. &M. (1983). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- İzmir, M. (2013). *Öznenin Diyalektiği, Hegel, Sartre ve Lacan*. Ankara: İmge Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1987). “Bir Şairin Romanı: Huzur” ,*Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Mahmut (1996). *Neşati Divanı*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Kerman, Z. (1992). *Tanpınar’ın Mektupları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kıran, Z. &Eziler Kıran, A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Koç, M. (2003). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Roman ve Hikayelerinde Kıyafet- Karakter İlişkisi Üzerine Bir Deneme”. *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Kitabevi (haz. Sema Uğurcan).
- Kurnaz, C. (2008). “Tanpınar ve Türküler”. *Bir Gül Bu Karanlıklarda* (Haz.A. Uçman& H. İnci). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Levi-Strauss, C. (2016). *Yaban Düşünce*. İstanbul: YapıKredi Yayınları.

Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*, (Çeviren: Ali Özdamar). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Odacı, S. (2007). *Bilinçakışı Tekniği Bakımından James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine Işın'su'nun Romanları*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi).

Moran, B. (1999). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Okay, O. (2010). "Huzur Yüzbinlerce Ruh Bir Arafta". *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Y.6.S.65/66/67/Mayıs/Haziran/Temmuz,s.616-625.

Öktel, N. M. (1964). *Farmakoloji*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları (1. Fasikül).

Özcan, N. (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*. Ankara: AKM.

Özcan, N. (2014). "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Empresyonizm", *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 14, S.3,S.203-233.

Öztuna, Y. (1987). *İtrî*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Samsakçı, M. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TDE Anabilim Dalı, YTE Bilim Dalı (Basılmamış yüksek lisans tezi).

Saussure, F.de (2014). *Genel Dilbilim Yazıları* (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.

Somuncu, S. (2011). "Huzur ile Huzursuzluk Ekseninde Tanpınar'ın Roman Kişileri Üzerine Bir İnceleme". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Y:4, S.6.

Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Tağızade Karaca, N. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Musiki*. Ankara: Hece Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1981). *Bütün Şiirleri* (Haz. Mehmet Kaplan). İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1982). *Huzur*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A.H. (1983). “Geçmiş Zaman Elbiseleri”. *Hikayeler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H. (1992). *Tanpınar’ın Mektupları*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2005a). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tanpınar, A.H. (2005b). “Şiir ve Rüya II”. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Topçu, H. (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*.Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, TDE Anabilim Dalı, YTE Bilim Dalı (Basılmamış doktora tezi).

Tunalı, İ. (1983). *Grek Estetik’i*.İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vardar, B. (1982). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. Ankara: TDK Yayınları.

Vardar, B.; Güz, N.; Huber,E.; Senemoğlu,O.; Öztokat,E. (1998). *Açıklamalı Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları.

Yahya Kemal (1974).”Eylül Sonu”. *Kendi Gökkubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayını.

Yahya Kemal (1974). “Deniz”. *Kendi Gökkubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü Yayını.

Yahya Kemal (1984). “Yahya Kemal’le Konuştum”. *Edebiyata Dair*.İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Yılmaz, Ayşe, “Handan İnci: ‘Tanpınar Gibi Gözleriyle Yaşayan Birinin Sinemaya Alaka Duyması Kaçınılmazdır”. www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/419 (Erişim Tarihi: 21.05.2018).

Yücel, T. (1995). Anlatı Yerlemleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zengin,M. (2016). “An Introduction to Intertextuality As A Literary Theory: Definitions, Axioms And The Originators”. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.25/1, s.299-326.

<http://guncelmatematik.com/buridanin-esegi-paradoksu.html> (Erişim Tarihi: 20.05.2018).



EKLER

EK 1. TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 12.06/2018

Tez Başlığı: AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HUZUR ADLI ROMANININ

GÖSTERGE BİRİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 152 sayfalık kısmına ilişkin, 12/06/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 19'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☒ Kaynakça hariç
- 3- ☐ Alıntılar hariç
- 4- ☒ Alıntılar dâhil
- 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: NİNE NİHAN DOĞAN

12.06.2018

Öğrenci No: N15220446

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi S. D. A. C. I
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 11.06/2018	
Tez Başlığı: <u>AHMET HAMDİ TANPINAR'IN KURUR ADLI ROMANININ</u> <u>GÖSTERGEBİMSSEL ÇÖZÜMLEMESİ</u>	
Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Adı Soyadı: <u>MINE NİHAN DOĞAN</u> Öğrenci No: <u>N15220446</u> Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u> Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora	Tarih ve İmza 11.06.2018 
DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI Etik Kurul iznine gerek yoktur Dr. Özgür İyem Serdar ODAÇI (Unvan, Ad Soyad, İmza)	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	

SÖZLÜK

Anachronie: Süredizimsel olmayan zaman (anakroni)

Analepse: Geri sapım

Analepse Externe: Dış gerisapım

Analepse Interne: İç gerisapım

Architextualité: Üst metinsellik

Chronologique: Süredizimsel

Copresence: Ortak birliktelik

Destinateire: Alıcı

Diégétique: Öyküsel

Dialogisme: Söyleşimcilik

Duree: Süre

Ellipse: Eksilti

Expression Singulière: Tekil anlatma

Extralinguistique: Ötedilsel

Fiction: Kurgu

Figure: Beti

Focalization: Odaklanma

Fréquence: Sıklık

Hypertextualite: Ana metinsellik

Intertextualité: Metinlerarasılık

Intersemiotique: Göstergelerarasılık

La Distance: Mesafe

Langue: Dil

Le Discours Narrativisé: Anlatılan konuşma

Métalepse: Öteleme

Métatextualité: Yorumsal üstmetin

Mise en abyme: Erken anlatma

Mode: Kip

Narrateur: Anlatıcı

Narrateur Extradiegetique: Dışöyküsel anlatıcı

Narrateur Intradiegetique: İçöyküsel anlatıcı

Narration: Anlatma

Narration Simultanée: Eşsüremlî anlatma

Niveaux Narratifs: İliştirilmiş anlatılar

Ordre: Düzen

Paratextualité: Yanmetinsellik

Parodie: Yansılama

Parole: Söz

Pastiche: Öykünme

Pause: Ara verme/ durma

Personne: Kişi

Polymodalite: Anlatıcının işlevleri

Polyphonie: Çokseslilik

Référence: Gönderge

Résumé: Özet/ özetleme

Scene: Sahne

Schématique: Çizgisel

Signal: Belirtke

Signe: Gösterge

Signifiant: Gösteren

Sémiologie: Gösterge bilgisi

Sémiotique: Göstergebilim

Style Indirect: Dolatılı anlatım

Style Indirect Libre: Serbest dolaylı anlatım

Sujet de l'énonciation: Sözceleme öznesi

Temps de la narration: Anlatma zamanı

Translinguistique: Dilbilim ötesi

Voix: Ses



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Mine Nihan Doğan
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara - 20. 05. 1994

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce, Fransızca
Bilimsel Faaliyetleri : Doğan, M.N. (2015). “Tevfik Fikret ve Hüseyin Suad’ın Divan Şairlerinden Fuzuli ve Nedim’e Bakış Açısı”. X. Uluslar arası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Saraybosna- Bosna Hersek. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Mat.s.377-388.

Doğan, M.N. (2016). “Çocuklar İçin Hazırlanmış Bir Okuma Kitabı: Talim-i Kıraat”. XI. Uluslar arası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı Budapeşte-Macaristan. Ankara: Meteksan Matbaacılık. s.440-444.

Doğan, M.N. (2017). “Osmanlı’da Çok Eşlilik Söylemlerine Karşı Fatma Aliye

Hanım'ın Teklifi: Talak". XII. Uluslararası
Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri
Kitabı.Bükreş-Romanya. Ankara:
Meteksan Matbaacılık.s.264-272.

Doğan, M.N. (2017). "Saplantılı Aşk
Olgusunun Zararları Bağlamında Cemil
Süleyman'ın Siyah Gözler Adlı
Romanındaki Psikolojik Realizmin İzleri".
Ordu Üniversitesi I. Uluslararası Türk Dili
ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu
OTUDES Bildiri Kitabı.c.2,s.203-212.

İletişim

E-Posta Adresi :minendogan@gmail.com

Tarih : 07.06.2018