

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’NİN MODERNLEŞME SÜRECİNDE
AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA İRONİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin ZEYREK

Enstitü Anabilim Dalı : Kültürel Çalışmalar

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Besim Fatih DELLALOĞLU

MAYIS – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE’NİN MODERNLEŞME SÜRECİNDE
AHMET HAMDİ TANPINAR’IN ROMANLARINDA İRONİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin ZEYREK

Enstitü Anabilim Dalı : Kültürel Çalışmalar

“Bu tez 07/05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / ~~Oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Bayram F. Dellaloğlu	Basarılı	B. Dellaloğlu
Doç. Dr. F. Berna Yıldırım	Basarılı	B. Yıldırım
Dr. Öğr. Üyesi Kerem Göser	Basarılı	K. Göser

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı	:	Selin ZEYREK
Öğrenci Numarası	:	y156067006
Enstitü Anabilim Dalı	:	Kültürel Çalışmalar
Enstitü Bilim Dalı	:	Kültürel Çalışmalar
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İroni
Benzerlik Oranı	:	%18
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
07/05/2019 Öğrenci İmza		
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
07/05/2019 Öğrenci İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Besim Fatih DELLALOĞLU		
Tarih: 07.05.2019 İmza: 		
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDEDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	

ÖNSÖZ

Tez konusunun belirlenip yazım aşamasının tamamlanmasına kadar geçen süre boyunca ilgisini, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen; çalışmam süresince değerli fikirlerini benimle paylaşarak bana yol gösteren kıymetli danışmanım Prof. Dr. Besim Fatih DELLALOĞLU'na ve değerli hocam Doç. Dr. Fatma Berna YILDIRIM'a teşekkürü bir borç bilirim. Yalnızca tez süresince değil, her anlamda bana destek olan sevgili arkadaşım Ş. Süha AK'a ilgisi ve sabrı için; her daim arkamda durduğu ve bana güvendiği için ise canım anneme sonsuz teşekkür ederim.

Selin ZEYREK

07.05.2019



İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
SUMMARY	iii
GİRİŞ	1
1. MODERNLEŞME TÜRKİYE’Sİ.....	15
1.1. Genel Bir Bakış	15
1.2. Türkiye’nin Modernleşme Sürecinde Tanpınar.....	27
2. İRONİ.....	42
2.1. Çok Anlamlı Bir Kavram Olarak İroni.....	42
2.2. Sokrates ve Kierkegaard’ta İroninin Tarihsel Görünümü	43
3. TANPINAR ROMANLARINDA İRONİ	48
3.1. <i>Mahur Beste</i> ’nin İronik Yüzü.....	50
3.2. <i>Huzur</i> ve <i>Sahnenin Dışındakiler</i> ’de İroni	58
3.3. İroni Mekanizması: <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>	61
3.3.1. Okur-Yazar Olarak Hayri İrdal	63
3.3.2. İnsan, Toplum ve Enstitüleşen “Zaman”	64
3.3.3. Arafta Bir “Muaddel”	67
3.3.4. “Bizde Üstünkörü Okumak Adettir”	72
3.3.5. Eski-Yeni, Mâzi-Atı	75
3.3.6. Tanzimat’tan Gelen Bir Aşağılık Duygusu: “Baba Kompleksi”	77
3.3.7. Geçmiş-Şimdi-Gelecek, Mâzi-Hâl-İstikbâl.....	79
3.3.8. Yaşam ve Ölüm Sahnesinde.....	81
3.3.9. Dil, Söylem ve Metin	85
3.3.10. Tekrar ve Taklit	86
3.3.11. Geçmişin “Mekânda” Muhafazası.....	89
3.3.12. Etkileşim ve Tek Tipleşme.....	91
3.3.13. Talih ve Mekanik	93
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ.....	106

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐	
Tezin Başlığı: Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İroni				
Tezin Yazarı: Selin ZEYREK		Danışman: Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU		
Kabul Tarihi: 07.05.2019		Sayfa Sayısı: 106		
Anabilim Dalı: Kültürel Çalışmalar				
Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı toplumun sorunlarını iyi gözlemlemiş ve bu sorunları çeşitli bakış açıları üzerinden değerlendirebilmiş çok yönlü bir yazardır. Tanpınar, hem Türk insanının hem de dâhil olduğu Türk toplumunun problemleriyle kendisini meşgul eder. Bu problemlerin başında “modernleşme” gelir. 15. yüzyıldan itibaren Batı’da yaşanan gelişmelerle Batı kendi modernliğini oluşturur. Bu durum ise Osmanlı Devleti’nin Batı’daki gelişmelere adapte olmaya çalışmasını zorunlu kılar. Osmanlı Devri’nden Cumhuriyet Devri’ne geçiş sürecinde ikilikler arasında bocalayan bireyler, modernleşme toplumunu oluşturur. “Eski” ile “yeni” arasında sıkışıp kalan Türk toplumu, modernleşmenin beraberinde getirdiği “yenilik” probleminin sonucunda çeşitli arayışların peşine düşer. Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşadığı bunalımlar, yozluklar ve ikilikler Tanpınar’ın bilhassa üzerinde durduğu konulardır. Bu açıdan Tanpınar yalnızca toplumunun değil, kendisinin de arada kalmışlığını eserlerine yansıtır. Yanlış anlaşılan modernleşme, Doğu ve Batı arasında kalmış olan bireyler üzerinden Türkiye’de trajik bir durumu ortaya çıkarır. Tanpınar, eserlerinde bu trajediyi ironik bir yöntem kullanarak kurgular. Tanpınar romanlarında modernleşme sorunu, olay ve kişiler üzerinden okuyucuya “ironi” ile aktarılır. İroni, bir eleştiri yolu veya Tanpınar’ın kendini ifade etme biçimi olarak okunabilir. Öte yandan Tanpınar’ın hayatında da ironinin izleri bulunur. Mektuplarında ve eserlerinde karşılan ironik mizacının Tanpınar’ın karakteriyle bütünleştiği söylenebilir. Bu tezin kapsamını Türkiye’nin modernleşme sürecinde Tanpınar’ın romanlarında kendini gösteren ironi oluşturur. Bu çalışma, Türkiye’nin modernleşme sürecine genel bir bakış sunarak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu süreçteki konumunu tayin etmeyi ve modernleşme ironisinin Tanpınar romanlarındaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır.				
Anahtar Kelimeler: Tanpınar, Modernleşme, İroni.				

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph. D.	☐
Title of Thesis: Irony in the Novels of Ahmet Hamdi Tanpınar during the Modernization Process of Turkey			
Author of Thesis: Selin ZEYREK		Supervisor: Professor Besim F. DELLALOGLU	
Accepted Date: 07.05.2019		Number of Pages: 106	
Department: Cultural Studies			
Ahmet Hamdi Tanpınar is a multi-faceted writer who has observed the problems of his society and has been able to evaluate these problems from various perspectives. Tanpınar is busy with the problems of both the Turkish people and the Turkish society in which he is involved. "Modernization" comes at the beginning of these problems. The West occurs its own modernity with developments in the West as from the fifteenth century. This situation obliges the Ottoman state to try to adapt to the developments in the West. Individuals, who were among the dualities during the transition from Ottoman period to Republican period, formed the modernization society. Turkish society, stuck between "old" and "new", pursues various searches as a result of the "innovation" problem brought by modernization. The crises, decadences and dilemmas that Turkey experienced during the modernization process are the issues that Tanpınar focuses on. In this respect, Tanpınar reflects not only his society, but also his paradox with his works. Misunderstood modernisation reveals a tragic situation in Turkey over individuals who have remained between the East and the West. Tanpınar, in his works, tries to construct this tragedy by using an ironic method. The problem of modernization in Tanpınar novels is conveyed to the reader through "irony". Irony can be read as a way of criticism or Tanpınar's way of expressing himself. On the other hand, there are traces of irony in Tanpınar's life. It can be said that the ironic temperament met in his letters and works is integrated with Tanpınar's character. The scope of this thesis is the irony that manifests itself in the novels of Tanpınar during the modernization process of Turkey. This study aims to determine Ahmet Hamdi Tanpınar's position in the modernization process by providing an overview of Turkey's modernization process and to examine the reflections of the modernization irony in the novels of Tanpınar.			
Keywords: Tanpınar, Modernization, Irony.			

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, meydana getirdiği pek çok yazınsal türün yanında, özellikle romanlarında edebi, felsefi, sosyolojik, psikolojik, tarihi, mistik, sanatsal ve müzikal detaylara yer vermesi ile interdisipliner alana zengin bir çalışma sahası hazırlar. Tanpınar, modernleşmenin temel sorunu olan bireyle ve bilhassa modern toplumun yarattığı bireyin durumuyla yakından ilgilenerken, bu dinamik ve parçalı eleştiriyi eserlerinde oyun kavramı üzerinden sorunsallaştırıp okuruna yüklü bir söylem sunar. Modernizm temelinde, toplumun ve bireyin içinde bulunduğu durumu ironik bir metot kullanarak ele alan Tanpınar, bu doğrultuda vücuda getirdiği eserleri okuyucunun eleştirel yönden sorgulamasını da mümkün kılar.

23 Haziran 1901 yılında dünyaya gelen Ahmet Hamdi Tanpınar, babasının kadılık görevi vesilesiyle geniş Osmanlı coğrafyasının çeşitli yerlerinde ikamet eder (Okay, 2000: 12). Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya’da bulunan Tanpınar; 1915 yılında Musul’da annesini kaybettiğinde bu sırada Osmanlı topraklarında I. Dünya savaşının olumsuz etkileri hâkimdir. Anadolu vilayetlerinde geçirdiği çocukluğu, Kerkük izlenimleri ve savaşın yıkıcı etkileriyle hayatı olumsuz yönde etkilenen Tanpınar: “Bu kısa ömrümde dört devir gördüm: Hürriyet devri, Mütareke devri, Cumhuriyet devri, Demokrasi devri. Buna az çok bildiğimi sandığım Tanzimat ve Abdülhamit devirlerini de ilâve edersek, altı devir olur” (Kerman, 2014: 229) sözleriyle belki de oradan oraya dolaşarak geçirdiği ve birçok döneme şahitlik ederek yaşadığı hayatı sebebiyle, 1944 yılında Mehmet Kaplan’a yazdığı mektupta “*Mahur Beste* adlı bir yolculuğa çıktık (...)” (Kerman, 2014: 224) derken, yazma eylemini bir yolculuğa benzetir (S. Şahin, 2013: 15). Bu doğrultuda Tanpınar’ın “*Yeni romanla eski roman - Mahur Beste- arasında bocalıyorum. Galiba tek bir mevzuum var: o da kendim. Fakat ne dışarıdan bakmasını biliyorum ne de olduğu gibi görmesi elimden geliyor*” (Güven’den akt. S. Şahin, 2013: 15) sözlerinden onun “*Mahur Beste* adlı yolculuğa” çıkışı ve bu yolculuğu yazıya benzetmesi durumu, yazarak kendini arıyor oluşuyla açıklanabilir. Ancak bu yazma yolculuğunun Tanpınar için yalnızca ve sadece “aramak” olduğu söylenebilir. Tanpınar’ın yazarak kendini araması, belki de bulmaya çalışması, sürekli bir peşine düşme haline dönüşür. Daimi bir arayış içinde olan Tanpınar, bıkmadan, usanmadan, yorulmadan ve hiç pes etmeden aramanın peşindedir. *Mahur Beste*’de Sabri Hoca “Aradığını bulmasan bile aramanın zevkini duyarsın” (Tanpınar,

2017b: 94) der. Dolayısıyla Tanpınar için, *Beş Şehir*'de söylediği gibi “Belki de sadece aramak ve bütün kapıları çalmak kâfidir” (Tanpınar, 2016a: 206). Arama, ararken yolda olma hali ve bu peşinden gitme durumu bir yolculuk sürecini oluşturur. Hasan Bülent Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi” başlıklı yazısında “Bulmak, Tanpınar’da sürekli aramak halidir” (Uçman A. & İnci H., 2008: 604) der. Tanpınar’ın Yahya Kemal’den öğrendiği ancak Bergson kaynaklı olan bu düşünce biçimi, onun edebi kişiliğini de şekillendirir. Tanpınar’ın eserlerinde, bu arayışın izlerini buluyor olmamız da, O’nun edebi yönüyle şahsi hayatını beraber düşünebileceğimizi gösterir. Bu yüzden Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında “ikiye bölünmüş”lükler, bellek ve benlikleri paramparça insanlar bulunur.

Önce tarih daha sonra felsefe eğitimi almak isteyen Tanpınar, lise öğrencisiyken yazılarından tanıdığı Yahya Kemal’in Edebiyat bölümünde hoca olduğunu öğrenince 1919 yılında İstanbul Üniversitesi’nde Edebiyat Fakültesine kaydolar (Okay, 2000: 12-13). Tanpınar 1921 yılında ise Yahya Kemal ve çevresindekilerin kurduğu Dergâh dergisinde yerini alır. Bu esnada Milli Mücadele dönemi devam etmektedir. 1923’te mezun olduktan sonra Anadolu’nun çeşitli vilayetlerinde 10 yıl kadar öğretmenlik yapan Tanpınar, bu vesileyle memleketi daha yakından tanıma fırsatı edinir. 1939’da İstanbul Üniversitesi’nde Türkiye’nin Yeni Türk Edebiyatı alanının ilk profesörü olur ve başta şiir olmak üzere çeşitli yazınsal türlerde metinler kaleme alır. 1943-46 yılları arasında tek parti milletvekillerinden biri olarak TBMM’ye girer. Bu süre zarfında vekil olduğu şehir Maraş’ı hiç görmeyen Tanpınar (Okay, 2000: 28) aktif bir politik faaliyette de bulunmaz (Okay, 2000: 13). 1946-48 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı’nda müfettiş olarak görev yapan Tanpınar, 1949 yılında tekrar Edebiyat Fakültesi’ndeki kürsüsüne geri döner. Ayrıca Paris, Fransa, Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya, Portekiz, İngiltere ve İsviçre’de kısa süre de olsa bulunur (Okay, 2000: 14). 1962 yılındaysa hayata veda eder. Edebiyatın hemen her alanında eser veren Tanpınar’ın roman, hikâye, deneme, mektup, hatıra, şiir, tenkit, inceleme, edebiyat tarihi gibi türlerdeki çalışmalarının yanında; musiki, mimari, resim, hat gibi güzel sanatlar alanlarında “kalem oynatmış” olduğu hatırlatılabilir (Okay, 2000: 15). Yaşadığı süre zarfında pek çok sıfatla karşımıza çıkan Tanpınar, her ne kadar şair olarak anılmak istese de günümüzde hikâye yazarı, romancı ve düşünce adamı olarak anılmaktadır.

Hem Osmanlı Devleti hem de Türkiye Cumhuriyeti için köklü değişikliklerin hüküm sürdüğü süreçlere tanıklık eden Tanpınar, yeni rejim ve çevresinde şekillenen yeni insan hayatı ile toplum yapısı içinde hayatını devam ettirir. Tanpınar'ın yaşadığı dönemde en göze çarpan çatışma eski-yenidir. Bu geçiş döneminde her iki devire de şahitlik eden Tanpınar, hem geleneğin tam ortasında yaşar hem de Batı ile muhatap olarak çağdaş sanat ve edebiyat örneklerine hâkim olur. Cumhuriyet ile birlikte değişen ve değişmeye devam eden toplum yapısı onu Bergson felsefesine; bütün zamanları birleştiren tek bir zamanın varlığı ve her şeyin zihinde oluştuğunu savunan düşünceye yaklaştırır. Ayrıca eserlerinde sık sık adı geçen Freud'un bilinçaltına yönelik fikirleri de Tanpınar'ın düşünce dünyasını etkiler.

Bergson felsefesi ekseninde zamanın tek bir andan meydana gelme fikri Tanpınar'da mazi, hal ve istikbalin birleşimi olarak karşımıza çıkar. Tanpınar *Mahur Beste*'de, yazarına içinde bulunduğu devirden memnun olduğunu söyletse de gerek bu romanda gerekse diğer romanlarında kahramanlarının geçmişe olan özlemleri dikkat çeker. *Mahur Beste*'nin sonundaki "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup"ta yaşadığı devirden memnun olduğunu ve hiçbir mazi hasretinin bulunmadığını söyleyen yazar, Behçet Bey'in eskiye dair hatırladıkları ve kurduğu hayalleri göz ardı eder gibi konuşur. Yine aynı sıralar II. Dünya Savaşı'na şahit olmuş biri olduğunu söylerken -daha evvel II. Abdülhamid'ten bahsetmiş olmasına karşın- Kırım savaşında ne işi olduğunu sorgular. *Huzur*'da Mümtaz Şeyh Galib'i yeniden yazmak isterken, *Aydaki Kadın*'da romancı Selim on sekizinci asrın izlerini taşıyan kütüphaneler kadar güzel, "(...) fantezisi on sekizinci asırdı" (Tanpınar, 2017c: 179) dediği Aliye kadar etkileyici bir roman yazmak ister. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeyseniz Halit Ayarcı devletlilerin olduğu bir ortamda birden Hayri İrdal'ın Şeyh Ahmet Zamanî adında eski bir saat ustasının hayatını kaleme alacağını söyler. Ayarcı tarafından o anda uydurulup kitabının yazılacağına karar verilen bu kurmaca kişi İrdal'a sorulduğunda, yine İrdal da o anda bu kişinin IV. Mehmet Döneminde yaşayan biri olduğunu söyleyiverir. Bütün bu örneklerde olduğu gibi, bir yandan mazi sürekli olarak Tanpınar'da karşımıza çıkarken, öte yandan modern olanı reddetmemekten kaynaklanan arafta kalmışlık durumu kendini iyiden iyiye hissettirir. Bu da Tanpınar'ı diğer yazarlardan ayırarak farklı bir yere, tarafsız bölgeye taşır. Eski veya yeni tercihi yapmamış olan Tanpınar'ı herhangi bir yere koymak bu nedenle pek mümkün sayılmaz.

Entelektüel ortamları seven Tanpınar, sohbet mekânları olarak döneminin pek çok düşünür ve yazarı gibi kahvehaneleri tercih eder. Kahvehaneler o dönem aydınlarının tercihi olan başlıca eğlence ve akademik söyleşilerin yapıldığı yerlerdir. Kültürümüzde de ayrıca önemli bir yeri bulunan kahvehanelerin, özellikle usta-çırak ilişkisi açısından birçok şair, yazar, öğretici ve hocanın sohbetlerine ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Mekânların bireyler ve gruplar üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulduğunda, yazarların bilgi ve düşünce dünyalarının gelişmesinde bu iletişim yerlerinin önemine dikkat çekmek gerekir. Özellikle edebiyat ve yazın dünyasına adım atan bireylerin idol olarak gördükleri, camianın ileri gelen hocalarıyla aynı ortamı paylaşmaları ve onlardan ilmi açıdan faydalanmaları adına kahvehaneler büyük fırsat ortamları oluşturur. Bu yönden eski dönemin kahvehanelerine birer okul gözüyle bakmak yanlış olmayacaktır.

Bireyin parçalanmasıyla başlayan modern edebiyatın Tanpınar üzerindeki etkisi romanlarında açıkça gözlemlenir. Çünkü sürekli bir arayış halinde, maziye bakan ve zamanla toplum arasında sıkışmış olan karakterlerin en başında Tanpınar bulunur. Devamlı bir arayış içinde süre giden bu durum, hiçbir şey bulamayışla devam eder ve bir sona erişi reddeden düşünceyi de beraberinde getirir. “Genel anlamda” kendini arama ve bulma yolculuğunun arayış ile başladığı ve bulmayla sona ereceği düşünüldüğünde, bir sona erişi reddetmenin nedeni olarak karşımıza iki ihtimal çıkabilir. İlk ihtimalin, karşılaşılan sonun ağırlığı ile ilgili olabileceği düşünülebilir ki bu noktada Nietzsche’nin şu dizeleri akla gelir: “En ağır yükü aramıştın ya: buldun işte, kendini-, üzerinden atamadın kendini...” (Nietzsche, 2006: 67). Boşluk hissinin ağırlığından kaynaklı bu sonucun ihtimali bile, bulmak istememeyi beraberinde getirebilir. Bir diğer ihtimal, sonuca ulaşıldığında yüzleşilen ile hayal edilenin örtüşmemesi, aradığını bulamamaktan korkma durumu olabilir. Yetersiz bir sonla karşılaşmaktansa, arayış halinde kalıp ulaşılmazın mükemmelliğini düşlemeye devam etmek tercih edilebilir. Fakat Tanpınar için asıl olan bunların dışında, sürekli bir düşünce hali diyebileceğimiz “aramak”tır. Tanpınar’daki “bulmak” ise Hasan Bülent Kahraman’ın deyiimiyle “aramanın kendisi, aranan şey, arayış süreci”dir (Uçman A. & İnci H., 2008: 604). Öte yandan modern hayata karşı bireyin yabancılaşması, geçmişle bugün arasındaki ikiliğe adapte olmakta zorlanan insanlar ve söz konusu değişimi anlamaya çalışmak da Tanpınar’ın romanlarında kendini gösteren diğer meselelerdir.

“Oyun” kavramı kültürü ve geleneği oluşturan, aynı zamanda da kültüre ait bir yapıdır. Seval Şahin *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi Tanpınar’da Oyun* isimli çalışmasında Oyun-Kültür ilişkisi üzerine düşünen Mikhail Bakhtin’in, ortaçağ karnavallarından yola çıkarak yaptığı incelemede bir kültür unsuru olan romanı şenlik ve karşıtlıklarıyla her şeyi içinde barındıran bir karnavala benzettiğini aktarır (S. Şahin, 2013: 2-3). S. Şahin, bu incelemeden sonra Bakhtin’in, Sokrates söyleşileri ve Menippea yergilerinin Dostoyevski’nin eserlerinde nasıl ortaya çıktığını anlatan bir başka eser meydana getirdiğini söyler. Bu yeni eserde Dostoyevski’nin yapıtlarında kendi sesine rağmen karakterlerin de ayrı bir sesi olduğunu, her birinin kendilerine ait olan seslerle konuştuğunu, bu durumun da bir karnavalı andırdığını ifade ettiğini ekler. Bakhtin’in bu çalışmayla anlattığı durumu Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanlarında görmek, özellikle de Geleneksel Türk Tiyatrosu’na ait karakterler üzerinden incelemek mümkündür.

Tanpınar’ın birçok romanında Geleneksel Türk Tiyatrosu’na ait ikili olan Karagöz ve Hacivat karşımıza çıkar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal, Doktor Ramiz’le beraber gittikleri kahvehanedeki insanların tekrarlanan hareketlerini ve sözlerini Karagöz oyununa benzetir. *Aydaki Kadın*’da Selim’in kardeşi Nevzat, tiyatro yerine Karagöz’ü yeğlediğini belirtir. *Huzur*’da Mümtaz, rüyasında gördüğü Suat’ı ipi kopmuş bir Karagöz’e benzetir. *Sahnenin Dışındakiler* romanının Cemal’i, kendisine ait olan Karagöz takımı okul yıllarında Mehmet isimli bir arkadaşının ondan alıp oynattığını anlatır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ne tekrar dönüldüğünde birbirlerini sürekli olarak yanlış anlayan ya da anlamayan ikiliden Halit Ayarcı’nın Hacivat’ı, Hayri İrdal’ın Karagöz’ü karşıladığı söylenebilir. Romanda Hayri İrdal’ın çocukluğunda yeri olduğunu bildiğimiz Karagöz ve Hacivat oyunlarıyla Ayarcı-İrdal ilişkisi bağlantılı olarak ele alındığında aralarında ciddi benzerlikler bulunduğu görülür. Örneğin Halit Ayarcı Hayri İrdal’ı realist olmamakla ve görüneni fark edememekle suçlar. Çünkü Ayarcı, insanlardaki cevheri görürken İrdal bunları göremez. Ayarcı’ya göre İrdal’ın baldızı musiki alanında yeteneklidir fakat İrdal’a göre baldızının müzik yapması tam bir fecaattir. “Modern insan” olan Halit Ayarcı Hayri İrdal’ı yeniye anlayamadığı ve göremediği için eleştirir. Ayrıca İrdal, Ayarcı’yı anlayamadığı gibi çoğu kez de yanlış anlar. Yine Karagöz Hacivat’ı ya yanlış anlar ya da yanlış anlamış gibi davranır. Tıpkı Halit Ayarcı’nın modern insanı temsil etmesi gibi, Hacivat aydın kesimi temsil eder. Hayri İrdal’ın halkı temsil etmesi gibi de Karagöz alt tabakayı temsil eder. Hayri İrdal,

Halit Ayarcı'yı sürekli yanlış anlaması ve onun gördüğü şeylerin farkına varamaması konusuyla ilgili olarak kendisini son derece “realist” ve “her şeyi olduğu gibi görebilen” biri olarak savunur. Karagöz de Hacivat karşısında cahil kaldığı fikrini kabul etmez ve daima Hacivat'ı alt etmeye çalışır:

Karagöz ve Hacivat arasındaki rekabet gibi İrdal'ın Ayarcı'yı ortaya koyan uslubunda da zekasına çok kıymet verdiği bu kişiyi alaşağı etme girişimi dikkat çeker. Romanda İrdal'ın sık sık “aziz okuyucum” , “takdir edersiniz ki” şeklindeki ifadelerle okura seslenen tonda kaleme aldıkları; kendisini hayat karşısında hep bir seyirci konumunda tutması, etrafındaki insanların bir yalan içinde yaşadığından bahsetmesi, kelimelere inanmanın saadetini dile getirmesi de Karagöz ve Hacivat'ı hatırlatan unsurlardır. (S. Şahin, 2013: 18)

Dolayısıyla Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde geleneksel olanı modern bir formda kurgulayarak, modern olanı anlayabilmek adına Karagöz-Hacivat ile Hayri İrdal-Halit Ayarcı arasındaki ilişkilendirmeden faydalandığını söylenebilir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı, Tanpınar'ın diğer romanlarından farklı olarak pek çok kavram ve alana ev sahipliği eder. Romanda kendine ironik bir yer edinen ölüm konusu kendini çeşitli şekillerde gösterir. Yaşanan kayıplar sonucunda Hayri İrdal'daki eskinin ölmesi ve yeninin yaşaması temennisi ile İrdal'ın babasının ölümüyle bağlantılı olarak kendisine “baba kompleksi” teşhisinin konulması durumları bunlardan bazılarıdır. Ramiz Bey üzerinden psikanaliz, İrdal'ın baldızı üzerinden musiki konularına yer verilen romanda akıl meselesine kitabın başında Keçecizade İzzet Molla'dan alıntılanan epigrafla adım atılır. Halit Ayarcı'nın iş ve zamanla ilgili düşünceleri iktisatla bağlantı kurarken, roman boyunca kullanılan ve eserin imgesi olan saat ve rüya unsurları ile fazlaca karşılaşılır. Yine romanda isim değiştirmeler dikkat çeker. Evdeki ayaklı saatlere aile büyüklerinin isim vermesi, Abdüsselam Bey'in Hayri İrdal'ın kızına annesinin ismini koyması, Doktor Ramiz'le İrdal'ın gittiği kahvehanedeki insanların takma adlarının bulunması bunlara örnek verilebilir. Öte yandan Enstitü binasının farklı bir şekilde oluşturulması adına modern mimari detayların arayışı içine girilir. Seyit Lütfullah'la ilgili konular “iyi saatte olsunlar” gibi mistik öğelerle doludur. Evlerde verilen davetler, kahvehaneler, İspirtizma Cemiyeti ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kendisi tam anlamıyla sosyolojik tespitlerin yapılabileceği ortamlardır. Anadolu ve Eski İstanbul'dan bahsedilen her cümlede tarihe

tanıklık edilir. Karakterlerin ve özellikle de İrdal'ın çevresinde olup bitenleri, düşüncelerini ve duygularını aktarırken kullandığı dilin edebi ve felsefi yönleri kendini hissettirir. Bu konuyla ilgili olarak Hayri İrdal'ın bildiğini düşündüğü kelimeleri Halit Ayarcı'nın ona yeniden öğretmesi meselesine değinmek gerekir. Bu sayede İrdal, öğrendiği yeni anlamlarla yeni bir lügat oluşturur ve böylece İrdal'ın söylemleri romanda birkaç kez değişir. Bütün bunlar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının bile tek başına disiplinlerarası bir yapıya ev sahipliği ettiğinin kanıtı gibidir.

Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde dönem halkının sosyal ve psikolojik yapısını yansıtır. Gelenek ve modernite, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı üzerinden kurgulanırken romandaki bütün tipler aslında bir halk sosyolojisi ile psikolojisini de açığa vurur. Bu anlamda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının, toplumsal psikoloji ve sosyoloji alanları için zengin malzeme kaynağı olduğu söylenebilir. Tanpınar'ın hikâyelerindeyse bireysel psikoloji ve bilinçaltına inen bir yönelim ağır basar. Ancak bu durum, Tanpınar'ın gerek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında, gerekse diğer romanlarında bireysel psikoloji ve bilinçaltını kullanmadığını göstermez.

Tanpınar, geleneği modern bir şekle sokar. Geçmiş, bugün ve geleceği birleştirerek aslında modern zamanın yapısını oluşturan, zamanın dışında kendine has bir zaman meydana getirir. Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* isimli çalışmasında, “Maddesiz, dilsiz, bilinçsiz ‘yekpare zaman’la ‘taksim kabul etmiş zaman’ arasındaki bağlantıyı sanatının arayışı haline getirmiş Ahmet Hamdi Tanpınar için roman ‘taksim kabul etmiş zaman’ın anlatısıdır” (Parla, 2015: 282) sözleriyle ifade ettiği gibi, Tanpınar için romanın kendine özgü bir talih anlatısı vardır. “Bu anlayışa göre tarih de talihtir. *Talih*, bir boyutuyla bilinçaltında uyuyan kolektif belleğin tetiğini çeken rastlantılardır (...) Bireyin yaşamı demek olan talih, ancak onun değişmeyen psikolojik yapısını - Tanpınar buna kimi zaman da ‘kader’ der- bilinçaltını ortaya çıkarır” (Parla, 2015: 296). “Çekirdek zaman”a ulaşma da diyebileceğimiz talih, bir taraftan da bunu aramadır ve bu arayış Mahur Beste'nin sonunda Behçet Bey'e yazılan mektupta “orkestralama” olarak geçer (S. Şahin, 2013: 32). Ana zamanın da içinde olduğu ve aynı zamanda “bütün” olan bu zamanı Tanpınar sonraları “süre” ifadesiyle kullanır.

Tanpınar'ın *Huzur* romanı ise isminin aksine huzursuzluğu konu edinir. Mümtaz, Nuran, İhsan ve Suat arasındaki kurgunun yoğun olduğu romanda, ölümler ve yaşayanlar arasında düşünsel bir hareket söz konusudur. Romanda geçen bir sohbet esnasında Suat,

ortamdakilerin mistik bakış açısına ters bir düşünceyle fikrini beyan eder. Bu esnada İhsan'ın: “Fakat, bilir misin Suat; ne güzel bir ilâhiyatçı olurdun? Çünkü yaptığın tersine çevrilmiş bir teolojidir” (Tanpınar, 2017a: 313) şeklinde cevap vermesi dikkat çekicidir. Çünkü romanın genelinde, tersine çevrilmiş bir teoloji gibi yaşamdan çok ölüm ön plandadır. Tanpınar'ın roman kurgusu göz önünde bulundurulduğunda, tıpkı *Huzur*'un huzursuzluğu anlatması gibi, buradaki zıtlık da önem kazanır. *Huzur* da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi arada kalmışların ve araftakilerin romanıdır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki eski-yeni arasındaki tezat, *Huzur*'da hayat-ölüm ikilemi arasında karşımıza çıkar.

Huzur'da yaşayanların ölümleri üzerinde işlenmesi, Tanpınar'ın roman kurgusundaki ikiliklere örnek olarak gösterilebilir. Mümtaz, Nuran tarafından zihnini devamlı ölümlerle meşgul ettiği için eleştirilse de, aslında Nuran da kafasında ölümlerle meşguldür: “Benim kafamdaki ölümlere gelince, onlar benim kadar sende de mevcut şeyler. Asıl hazini nedir bilir misin? Onların tek sahibi bizleriz. Onlara hayatımızda bir pay vermezsek tek yaşama haklarını kaybedecekler...” (Tanpınar, 2017a: 185). Mümtaz'ın bahsettiği bu insanlar, yalnızca tarihe mal olmuş kişiler değil aynı zamanda kendi çevrelerinde daha evvel yaşamış olan insanlardır. Bu açıdan *Huzur* romanının karakterleri, geçmiş ve şimdiye ait insanları zihinlerinde aynı yakınlıkta tutarlar (S. Şahin, 2013: 35). *Huzur*'daki muhabbetlerin konusu büyük oranda mazide kalmış anılar ve ölü insanlarla ilgilidir. Bu insanlar yalnızca ana karakterlerin değil diğer karakterlerin de zihnindedir. Buradaki durum tıpkı Tanpınar'ın *Beş Şehir*'i mazide kalan olaylar ve ölen insanlar üzerinden bugün ile birleştirerek anlatmasına benzer. Ayrıca Tanpınar, *Huzur*'da alışlagelmişin dışında bir teknik kullanarak Mümtaz'ın dile getirmediği fakat aklından geçen şeyleri Nuran'a cevaplatır. Bu sayede Mümtaz'ın iç sesi duyulur hale gelir ve Tanpınar'daki Bergson kaynaklı iç zaman ve iç mekân durumu karşımıza çıkar (S. Şahin, 2013: 38).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarındaki bir diğer önemli kavram “zaman”dır. Tanpınar için canlı ve cansız her türlü varoluş biçimini aşan; dil, bilinç ve cisim barındırmayan bir “zaman” vardır (Parla, 2015: 282). Jale Parla'ya göre, dil ve algılamadan bağımsız olan bu sonsuz ve cisimsiz zamanda, varoluş cisimleşmektedir (Parla, 2015: 282). Parla, yaşam ve tarih süreci insanoğlunun cisimleşmiş unsurları olarak ele alındığında, Tanpınar için kabul gören zaman tanımında bunların çakışma

göstermediğini, yalnızca bu süreçlerde deneyimleşen birikimlerin cisimleşebileceğini ileri sürer (Parla, 2015: 283). Bu anlamda Tanpınar'da soyutluklar iç içe geçmiş birleşmelerdir ve bunlar: “(...) maddeden ziyade ruh olduğu için birinden öbürüne çok çabuk geçilir” (Tanpınar, 2015b: 32). Eserlerinde bilinçaltını çok sık kullanan Tanpınar, “uyanık hayat” ile “rüya hali”nin insan yapılışında birbirini tamamlayan yapılar olduğunu ifade eder: “Çünkü kozmik nizamın ta kendisi olan ritm ancak bu zıtlıkta kabildir” (Tanpınar, 2015b: 32).

Burada, Tanpınar'ın “Şiir ve Rüya I” makalesinde, kendisinin de konuşuyor olduğu kalabalık bir ortamda Dede'nin Mahur Beste'sini ilk kez işittiği anı anlattığı satırlar akla gelir. Tanpınar, gözlerinin önünde birden beliren, tek başına bir manzaraya açılan büyük bir ağaç tarif eder. Bu hayal oluşurken uyanık olduğunu söyleyen Tanpınar, zihni başka şeylerle meşgul olduğu halde bir rüya gördüğünü ifade eder. Eserlerinde çokça kullandığı musiki, bilinçaltı ve rüya tekniğini onun zaman algısı üzerinden şu sözleriyle özetlemek mümkündür: “Musiki giydirilmiş zamandır. Diğer sanatların hemen hepsinde tabiattan bir şey var. Musiki sadece alır; zaman gibi onu da her şeyle durdurabilirsiniz. Maddesizdir, sestten yani heyecanların en iptidâî işaretinden yapılmıştır. Onun için daima iptidâidir. Düşünceyi değil, nabızı idare eder (Tanpınar, 2015b: 37). Bu şekilde Tanpınar, romanlarındaki karakterleri musiki yoluyla düşündükleri dönemden bugüne getirir ve zamansız bir zaman içinde gezinmelerini sağlar (S. Şahin, 2013: 35).

Mümtaz ve Suat arasında tıpkı Halit Ayarç ve Hayri İrdal'da olduğu gibi belirgin karşıtlıklar vardır. Mümtaz, kendi hariç herkese karşı yapıcıdır ve herkesi sevmeye çalışır, Suat'ı bile. Suat ise tam tersi yıkıcıdır ve en sonunda kendinden bile vazgeçerek intihar eder. Mümtaz, Nuran'ın kızını sevmeye çalışır, Suat ise kendi çocuklarını dahi sevmez, hatta metresinden çocuğunu aldırmasını ister. Mümtaz ve Suat bu bakımdan birbirinin adeta karşıtı olan iki yüzdür denilebilir.

Tanpınar'ın insanı merkeze alan estetik anlayışını da *Huzur*'da görmek mümkündür. Bu noktadan hareketle “Mümtaz, *Huzur*'da insandan halka, topluma açılmak istemiş, ancak bunu yapamamıştır” (S. Şahin, 2013: 40). Bu, aydın tabaka ile halk arasında olan belirgin düşünce farklılığından kaynaklanan halka rağmen halka ulaşamama durumundan kaynaklanıyor olabilir. Ancak Tanpınar'ın eserlerinde halk ve aydın kesim arasında bulunan sınırların kalkmadığı da bir gerçektir. İki dünya arasında bir eşitlik ve tersine çevirme de mümkün değildir. Çünkü her tabaka kendine göre kuralları bulunan

bir sisteme tabidir. Tanpınar, bütünlüğe ulaşma çabasında çoğullaşan kimlikleriyle halka ulaşma isteğinden beslenen bir çoğulluğa sahiptir (S. Şahin, 2013: 42). Bu bakıma *Huzur* romanı, tıpkı halk gibi pek çok uç unsuru içinde barındırması yönüyle önemli bir yere sahiptir. Birbirine tezat birçok kişi ve mekânı Tanpınar *Huzur*'da bir araya toplar.

Bir varlık probleminin romanı diyebileceğimiz *Huzur* romanı, aynı zamanda Mümtaz ve Nuran'ın roman boyunca bütün İstanbul'u gezmeleriyle bir yolculuk halini alır. Bu gezinti yalnızca sokaklarla sınırlı kalmaz, aynı zamanda bütün bir tarihi ve kültürü de dolaşırlar. Musiki onlara bu yolculukta eşlik eder. Romandaki tüm kahramanlar zaman ve mekânlar arasında tarihin derinliklerinde kaybolurlar. Bütün bu eskilerin yanında *Huzur*, eşyaların da romanı gibidir. Behçet Bey'in Mümtaz için bir "hayat artığı" olması gibi, *Huzur* romanı da yine Mümtaz'ın Kapalı Çarşı'daki dükkânlarda gördüğü o eski ve antika eşyalar için söyledikleridir: "Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu" (Tanpınar, 2017a: 59). Ayrıca ölen insanların eşyaları roman boyunca Mümtaz'ın iç sesiyle karşımıza çıkar. Mekânlar aracılığıyla yaşanan bu durum, iç içe geçmiş eşyalar arasındaki mesafeyi kaldırır (S. Şahin, 2013: 46). Bu vesileyle eserde insan ve eşya zıtlığını da görmek mümkün olur.

Huzur'da birbirinin karşıtı karakterler dışında birbirini tamamlayan karakterler de bulunur. Muazzez'in etrafında olan her şeyden haberi vardır, dedikoduyu sever ve Muazzez'in en samimi arkadaşı İclal'dir. Adile Hanım için, başkalarının hayatları hakkında konuşmak bir hayat felsefesi halini almıştır. Etrafındaki insanlar da Adile Hanım'la aynı frekanstadır. Onlar için muhabbet anlayışı dedikodudan ibarettir ve merkezden başlayarak çevreye yayılır. Bu insanlar romandaki genel portreyi oluşturan ve pek çok estetik unsuru bir araya getiren roman yapısında göze batar (S. Şahin, 2013: 49).

Tanpınar'ın romanlarında bir başka ilgi çekici konu isim değiştirmelerdir (S. Şahin, 2013: 55). *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran Boğaz'ı dolaşırken karşılaştıkları şeylere isimler verirler. Saatleri *Ayarlama Enstitüsü* boyunca da insanlara ve nesnelere kendi isimlerinin dışında isimler verilir. Seyit Lütfullah'ın Çeşminigar adındaki kaplumbağasına mahalleliler "Emanet" ismini verirler. Doktor Ramiz'le beraber gittikleri kahvehanede "baba kompleksi" teşhisi dolayısıyla Hayri İrdal'a "Öksüz" adı takılır. Kahvehanede vakit geçirenlerden birinin yeni doğan çocuğuna kahvedekilerin

ortak kararıyla “Karışık!” ismi koyulur. Hayri İrdal’ın baba evindeki eski ayaklı saate anne ve babası tarafından hem “Mübarek” hem “Menhus” isimleri takılır.

Tanpınar’ın eserlerinde tiyatronun izlerini de görmek mümkündür. Doğrudan tiyatronun anlatıldığı romanı *Sahnenin Dışındakiler*’de Tanpınar, Cemal’in gözünden kişileri tanıtır ve yine Cemal’in gözünden okuyucuda İstanbul’u canlandırır. Selim İleri, *Sahnenin Dışındakiler* romanında kavga ile ölüm-kalım kavgasının dışına düşmüş insanların anlatıldığını söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 221). Eserde Kurtuluş Savaşı dönemindeki toplumsal ve psikolojik olaylarla iç-dış durumu anlatılır. İstanbul’dakiler, Milli Mücadele’nin etrafında gelişen olayları yaşayan Anadolu’dakilere başka bir sahneden bakarlar. İbrahim Bey ve İhsan arasındaki diyaloglardan birinde İhsan şu sözleri söyler: “Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef seyirciyiz. Sahnenin dışındayız” (Tanpınar, 2016b: 142). Romana verilen *Sahnenin Dışındakiler* adının buradan geldiğini belirten Fethi Naci, bu adlandırma ve Tanpınar’la ilgili olarak bir açıklamada bulunur:

Biraz aldatıcı bir ad; buna bakarak Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “sahne”yi ya da “mücadele”yi bir ölçüt olarak aldığı, değişik de olsa, bir “milli mücadele romanı” yazmak istediği sanılabilir. Oysa Tanpınar için önemli olan sahnenin dışında ya da içinde olmak değil; tanıdığı birtakım insanları anlatmak. Bir de, belki, bu insanları anlatarak bir şeyleri aramak, bir çöküşün içinden bir aydınlık kapıya, bir yeni insana ulaşmaya çalışmak. (Uçman A. & İnci H., 2008: 229)

Romanın anlatıcısı Cemal, Tıbbiye ikinci sınıfta beş perde olacak şekilde düşünerek yazdığı trajedinin ikinci perdesinde şahıslar birbirini öldürür. Üçüncü perdeyi suflör ve rejisörü sahneye çıkararak ancak devam ettirebilir. Cemal oyunun, mekân da sahnenin dışındadır: “Asıl oyunun Anadolu’da geçmesi de rejisör ve suflöre göndermedir, çünkü rejisör ve suflör Anadolu’dur, üçüncü bölüm ancak orada gerçekleşebilecektir” (S. Şahin, 2013: 62). Cemal’in hatıralarını da konu edinen romanda, yalnızca Cemal’in yazmakta olduğu trajedi değil, hatıraları da yarım kalmış olur. Ayrıca Cemal kendi hatıralarının yanında, Nâsır Paşa’nın da hatıralarını yazar. *Sahnenin Dışındakiler*’de hatıraların bu durumu *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile benzerlik gösterir. Hayri İrdal da kendi hatıralarını yazarken, bir yandan Şeyh Ahmet Zamani’nin hayatını yazmaktadır.

Sahnenin Dışındakiler’de de Tanpınar’ın diğer romanlarındaki gibi karşıtlıklar göze çarpar. Sabiha’nın inişli çıkışlı ruh hali ve sevgi ile sevgisizlik arasındaki hali ilgi çeker.

Öte yandan İhsan, Cemal ve Sabiha’da kendi yaşıtlarından büyük davranış ve düşünceler bulunur. Aksine İhsan, Kudret Bey, Ali Kemal, Süleyman Bey, Nasır Paşa, Muhtar ve Sündüs Hanım’ın ise çocuksu tarafları vardır. Bu anlamda karakterlerin yalnızca Anadolu’daki savaşın değil, hayatın da dışında olduğu söylenebilir (S. Şahin, 2013: 63). S. Şahin, bu durumun farkına varan karakterler üzerinden Tanpınar’ın biçim ve kurguyu birleştirdiğini belirtir: “Tiyatro ve hatıra arasındaki ilişki canlandırma ve yazma arasındaki ilişkidir” (S. Şahin, 2013: 63). Önceden yaşanmış olayların yazıya aktarılması hatıraların, yazılıp canlandırılmak için oluşturulmuş metinlerse tiyatrunun karşılığıdır. Bu anlamda hatıraların kurgu yönünü sahnenin dışında güçlendiren Tanpınar, eserin ilk bölümünü oluşturan mahalle-ev ikiliği ile başlayan iç ve dış ilişkisini hatıra-trajedi ile birleştirmiştir (S. Şahin, 2013: 64). Eserde, hatıraların içindeki hatıra gibi mahallenin içindeki ev kurgulanmıştır. Kahramanların evlerini, odalarını ve pek çok mekânı içinde barındıran İstanbul, aslında hem iç hem de dıştır. Fakat Anadolu’ya göre dış kabul edilir. Sabiha “oyun”un fakında olan kişi olarak sahnenin içindedir. Eserin başında, oyuncu olacağı hissettirilen Sabiha, romanın sonunda ilk kadın tiyatro oyuncusu olur. Bu açıdan Selim İleri, Sabiha’nın sahneye çıkarak sahnenin dışına düştüğünü söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 222). *Sahnenin Dışındakiler* romanının genelinde oyun ve taklitle kurulmuş, harekete bağlı bir anlatım söz konusudur. Ayrıca romandaki karakterlerin hepsinin tiyatroya karşı bir ilgisi ve yeteneği vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* etrafında kalabalıklar olan insanların anlatıldığı romanlardır. Bu anlatılarda Tanpınar’ın karakterlerini ve onların etrafındakileri tasvir ederken ayrıntılardan yoğun şekilde faydalandığını görürüz. Yine bu romanlarda git gide kalabalıklaşan bir karakter artışı durumu vardır. *Mahur Beste*’nin sonundaki dağınıklık, *Sahnenin Dışındakiler*’deki sahnenin kalabalıklaşması buna birer örnek olarak gösterilebilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ise İrdal, çevresinde git gide artan insan topluluğundan ve girdiği ortamların kalabalıklığından bahseder. İrdal, önce Nuri Efendi’nin muvakkithanesinde topluma karışır. Daha sonra orada istediği tadı alamaz ve kendini Şehzadebaşı’nda tuluat kumpanyalarından birinde bulur. “sırf yalan olduğu için” bu oyunlardan zevk aldığını söylerken, aslında gerçeklerden kaçmanın onu rahatlattığını itiraf etmiş olur. Eski çevresinden uzaklaşan ve oyunculuk yaparak hayatını sürdüren İrdal’ı, sahnede Hayri İrdal olmadığını bilmek mutlu eder. Sahnede bulunduğu mutluluk, gerçek hayata dönünce

kaybolur ve onu aramak için peşine düşer. Bütün bunlar daha evvel Tanpınar için bahsedilen aramak, bulmak, kaybetmek ve tekrar peşine düşmek konusuyla bağlantılı olarak düşünülebilir. Kendini bu arayıştan II. Dünya Savaşı'nın kurtardığını söyleyen İrdal: "Onunla sanki ilk defa ayağım toprağa bastı. Fakat çok geç kaldığımı hissediyorum" (Tanpınar, 2009a: 74) ifadelerini kullanır.

Tanpınar'ın roman kahramanları yer yer kendilerini bir tiyatro sahnesinde gibi görürler. Belki bu şekilde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki Hayri İrdal gibi, hayatı daha yaşanabilir bir forma sokmak istemekte, belki de *Aydaki Kadın*'ın Selim'i gibi içlerindeki umutsuzluğu bu yolla daha güçlü şekilde ifade ettiklerini düşünmektedirler: "Fakat sahne bomboştı. Son ışıklar sönmüş, son efekt de kaybolmuştu" (Tanpınar, 2017c: 13).

Yukarıda sunulan bilgiler doğrultusunda bu tezin sırasıyla konusu, önemi, amacı ve yöntemi şu şekilde sıralanabilir:

Konu

Türkiye Cumhuriyeti'ne Osmanlı Devleti'nden "miras" kalmış olan "modernleşme" problemine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde çokça rastlanır. Tanpınar, Türkiye'nin modernleşme sürecinin izlerini ve bu sürecin eserlerdeki ironik yönlerini, özellikle de romanlarında okurla buluşturur. Tanpınar romanlarında, Doğu ile Batı arasında kalan Türk toplumu; karakterler, nesneler, olaylar, durumlar, mekânlar gibi çeşitli unsurlar aracılığıyla ironik bir üslupla ele alınır. Bu sebeple tezin ilk bölümünün konusu, Türkiye'nin modernleşme sürecine genel bir bakış sunarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Türkiye'nin modernleşme sürecindeki yerini tayin etmiştir. Tezin ikinci bölümünde ironi kavramı açıklanarak, ironiyi kullanan başlıca düşünürler çerçevesinde kavramsal olarak değerlendirme yapılmıştır. Tezin üçüncü ve son bölümünde ise Tanpınar romanlarında kendine yer bulan yanlış anlaşılmış modernleşmenin ironik yansımaları incelenmiştir.

Önem

Ahmet Hamdi Tanpınar, çok yönlü bir yazar olması vesilesiyle disiplinlerarası ve disiplinlerarası çalışan Kültürel Çalışmalar alanında üzerinde durulması gereken bir yazar ve düşünce adamıdır. Yalnızca Osmanlı Devri'nden Cumhuriyet Devri'ne geçişle

sınırlı kalmayıp hala bir problem olarak karşımızda duran “modernleşme” meselesine Tanpınar, ironiyle kurguladığı bir perspektif sunar. Tanpınar’ın bu bakış açısı, modernleşme problemi ile okurun karşı karşıya gelmesini sağlar. Kullandığı ironi yöntemi ile bu eleştiriyi belli bir düzeyde tutan Tanpınar romanlarının bu bağlamda döneminin Türk toplumuna ayna tuttuğu söylenebilir. Bu çerçevede bireye kendisini yeniden sorgulatan romanlarıyla, kendi perspektifinin orijinallığıyle (Modernleşmenin ironi ile ele alınması ve bireyin geçmişi muhafaza ederek değişmesi gerektiğini düşünmesi) ve oluşturduğu inceleme alanıyla Tanpınar kıymetli bir entelektüeldir. Bu doğrultuda bu çalışma da araştırdığı konu itibarıyla önem arz eder.

Amaç

Tezin ilk bölümü Türkiye’nin modernleşme sürecine genel bir bakış sunmayı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türkiye’nin modernleşme sürecindeki yerini tayin etmeyi; ikinci bölümü kavramsal olarak ironiyi açıklamayı ve ironiyi kullanan önemli düşünürleri inceleyerek ironiye genel bir bakış oluşturmayı; üçüncü ve son bölümü ise Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarına konu olan yanlış anlaşılmış modernleşmenin ironik yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Genel çerçevede ise bireye kendisini sorgulatmaya yönelik Tanpınar’ın romanlarını Kültürel Çalışmalar disiplini kapsamında incelemeyi hedeflemiştir.

Yöntem

Bu çalışma için öncelikle literatür taraması yapılmış ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yazmış olduğu eserler birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Tanpınar’ın farklı türde pek çok eser kaleme aldığı bilinmektedir. Ancak tezin konusunun Tanpınar’ın ironi üslubu ile anlattığı modernleşme meselesi olması ve bu meselenin Tanpınar’ın eserleri arasında ağırlıklı olarak romanlarında yer bulması sebebiyle, tezin kapsamı “Tanpınar Romanları” ile sınırlanmıştır. Yine konu bağlamından kopmamak ancak aynı zamanda konuya bir ön bakış sunabilmek amacıyla “Türkiye’nin Modernleşme Süreci” ve “İroni” hakkında ilgili çalışmalara başvurulup genel bir çerçeve sunulmuştur. Bununla birlikte Tanpınar’ın modernleşme sürecindeki yeri ve Tanpınar’ın kullandığı ironi yöntemi üzerine kaleme alınmış araştırmalar, makaleler, tez çalışmaları ve derlemeler incelenmiştir.

1. MODERNLEŞME TÜRKİYE'Sİ

1. 1. Genel Bir Bakış

Türkiye'nin "Modern Tarihi"nin "başlangıç noktası" olarak öncelikle Fransız Devrimi dönemi ve Devrim'in yol açtığı sonuçlar ele alınır (Zürcher, 2015: 15). "Batı'nın Etkisi ve İlk Modernleşme Girişimleri"nin yaşandığı bu dönem, II. Meşrutiyet'le sona erer ve; Fransız İhtilali'nin yol açtığı savaşıardan itibaren 1830'ların sonuna kadar olan süreç, 1830'ların sonlarından 1870'lerin ortalarına kadar olan süreç ve 1870'lerin ortalarından 1908 Meşrutiyet Devri'ne kadar olan süreç olarak üç kısma ayrılır. 1908-1950 yılları arası dönemse, Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan, "modern eğitim görmüş" bürokrat ve subayların oluşturduğu topluluğun ismiyle anılır. Bu dönem, Jön Türk dönemidir.¹ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* isimli çalışmasında, 1890 sonrası şekillenmeye başladığını vurguladığı Osmanlı edebi hayatının Jön Türk hareketiyle bağlantısı olduğunu ileri sürer ve Abdülhamid'in "istibdat"ına rağmen topluluk bünyesindekilerin yabancı basını takip ettiklerini belirtir: "Türk gazeteleri her zamanki gibi fikirlerini Avrupa basınının paralelinde yürütüyor ve geniş bir ecnebi kolonisi Beyoğlu'nu Frenk diyarının küçük bir numunesi haline getiriyordu. Bu şartlar altında Batı'da olup bitenleri anlamak ve bilmek doğaldı" (Mardin, 2017: 96-97).

1950'den (Jön Türk Dönemi'nin sonundan) günümüze kadar olan süreci oluşturan dönemde ise, "gerçek demokratik çoğulculuk ve kitle siyaseti"i gelişim gösterir (Zürcher, 2015: 18). Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihi, "modern Türkiye'nin doğuşunun anlaşılmasında" önemli bir konumda bulunur: "(...) 1922'ye kadarki bir modern Türkiye tarihi aslında Osmanlı İmparatorluğu tarihidir. (...) Türkiye, sahip olduğu Osmanlı geçmişi hesaba katılmaksızın anlaşılabilir" (Zürcher, 2015: 20-21). Hatta bununla bağlantılı olarak Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* isimli çalışmasında cumhuriyeti; Osmanlı'nın siyasal ve toplumsal gelişmelerinin mecburi bir sonucu olarak ele alır : "Bugün yarım yüzyıllık yaşamını doldurmuş olan Cumhuriyet döneminin, 'kayıtsız şartsız batılılaşma' tezinin dönölmez sonucu olduğu sanıldığı halde, bu batılılaşma sürecinin en kritik, en çapraşık, en sorunlarla dolu bir aşamasına vardığını görüyoruz" (Berkes, 2017: 28). Ancak Berkes'in bu tezinin, alıntıda

¹ "(...) İmparatorluğun 1918'de dağılmasına ve 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına rağmen, yeni düzenin siyasal, ideolojik ve ekonomik açıdan büyük ölçüde devamlılık sergilediğinin görülmesinden (...)" (Zürcher, 2015: 17) dolayı bu tarihlendirme yapılmıştır.

görüldüğü üzere oldukça geniş bir alana yayıldığı belirtilmelidir. Ayrıca Batılılaşmanın bir sorun olarak karşımıza çıkması da bütün bu süreçle bağlantılıdır.

Buraya kadar aktarılan siyasi ve tarihsel sınıflandırmanın yanında, bu çalışmanın ana unsurlarından birini oluşturan Ahmet Hamdi Tanpınar merkezli Türk modernleşme serüveninin; Tanpınar'ın eserlerine de yansımış olan edebi, kültürel ve toplumsal etkilerinden söz etmek gerekir. Tanpınar'ı ve eserlerini Türkiye'nin modernleşme süreci ekseninde değerlendirirken, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasında Batılılaşmayı “Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış” başlığı altında üç alt kısımda incelediğini hatırlamakta fayda vardır. Bu kısımlar sırasıyla “Başlangıçtan 1789’a Kadar”, “İkinci Safha: 1789-1807” ve “XIX. Asırda Garplılaşma Hareketi: 1826-1839” şeklindedir. Tanpınar'ın Batılılaşma sınıflandırması başta belirtilen Zürcher'in sınıflandırmasını biraz daha eskiye götürür. Tanpınar'ın 1901-1962 yılları arasında yaşadığı göz önünde bulundurularak, ilk romanı Mahur Beste'nin 1944 yılında tefrika edildiği hesaba katıldığında ise, kendisinin de üzerinde durduğu Fransız İhtilali öncesinden başlayıp 1839' kadar uzanan dönemi incelemek yerinde olacaktır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış” bölümünün “Başlangıçtan 1789’a Kadar” adlı kısmında ilk olarak; Avrupa ile temasta olan kişilerin ilk olarak kapitülasyonlarla beraber ayrıcalık kazanan tüccarlar olduğunu ve bu kişilerin fikir ve sanat alanında önemli etkilerinin bulunmadığını söyler (Tanpınar, 2009a: 49-51). Tanpınar’a göre: “(...) garpla, ta Haçlı Seferleri devrinde başlayan sıkı ve devalı bir temasa rağmen Ahmed III devrine kadar ne örf ve âdet, ne de fikir ve sanat meselelerinde belli başlı ve doğurucu kıymetlere mâlik bir tesiri kaydetmek mümkün değildir” (Tanpınar, 2009a: 51). Rönesans ve getirileriyle beraber Batı’daki gelişmelerden haberdar olunmadığından söz eden Tanpınar, bir şekilde Osmanlı’ya ulaşan bilgi ve buluşların Osmanlı hayatı ile ilmi çalışmalara yeni bir getirisinin olmadığını ifade ederken; Osmanlı’nın Batı’da olan her şeyden habersiz olmadığını, örneğin matbaanın icat edildikten sonra çok geçmeden ülkeye getirildiğini belirtir (Tanpınar, 2009a: 51). Piri Reis haritasının önemli bir parçasını barındırdığı için Coğrafi Keşiflerden, Kâtip Çelebi’nin *Atlas Tercümesi* eseri vesilesiyle Copernic ve Galilée’nin sistemlerinden Osmanlı’nın haberdar olduğunu söyleyen Tanpınar; Avrupa ile sanat ilişkisinin ise Fatih’in sarayında Rönesans

ustalarının çalışmalarına ve II. Bayezit döneminde Michelangelo ile L. Da Vinci'nin İstanbul'a getirilmek için harekete geçilmesine kadar uzandığını belirtir:

Fakat bütün bu tam zamanında olan münasebetler, aradaki zihniyet farkı ve bilhassa dahilî politikanın XV. Asır sonunda birdenbire değişmesi ve ehl-i sünnet ulemanın gittikçe efkâr-ı umumiye hâkim olması ve Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden sonra eski Müslüman sanatları an'anesinin oradan getirdikleriyle kazandığı hız yüzünden satıhta kalan bazı ufak tefek tesirlerden başka bir netice vermemiştir. (Tanpınar, 2009a: 52)

Rönesans ve beraberinde getirdiği değişiklikleri kabul eden, Coğrafi Keşiflerle beraber Amerika'yı keşfederek alanını ve üretim imkânlarını büyüten, "kültür birliğinin şuuruna ermiş", skolastik düşünce ve feodal sistemin tabularını kırıp "yeni hayat şekilleri" oluşturmaya başlayan 18. Yüzyılın başlarındaki Avrupa'nın karşısında; "(...) ilmî hayatı durmuş, iktisadî nizâmı ve istihsal kuvvetleri birbiri peşinden gelen devamlı harpler, isyanlar ve iğtişâşlarla altüst olmuş, birçok sağlarda tekâmülün mucizesini unutmuş bir Osmanlı (...)" (Tanpınar, 2009a: 53) olduğunun altını çizen Tanpınar, uzun süren savaşlar ve bitmek bilmeyen karışıklıklar yüzünden Osmanlı'nın Avrupa'ya kendine karşı bir "birlik" olarak gördüğüne değinir. Bu sebepler vesilesiyle Osmanlı'nın Batı'ya karşı bakışının 18. yüzyıla dek değişmediğini anlatan Tanpınar, Evliya Çelebi'nin Viyana'ya gittiğinde karşılaştığı manzarayı *Seyahatname*'den şu şekilde aktarır: "Muntazam ve itaatli bir ordu, bizimkinden çok daha iyi tanzim edilmiş bir tahkimat sistemi, mâmur ve verimli bir toprak, müreffeh, mesut, neşeli bir halk kütlesi, zengin bir mimarî ve inzibatlı bir şehirle karşılaşmıştı. Bir kelime ile bu, Rönesans'ın doğurduğu Avrupa idi" (Tanpınar, 2009a: 53).² Evliya Çelebi'nin birkaç şey dışında Avrupa ile Osmanlı'yı karşılaştırmadığını da ekleyen Tanpınar, 1721'de Paris'i ziyaret eden Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'yi ise "bakmasını, görmesini ve göstermesini bilen" biri olarak tanımlar. Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin *Sefaretnâme*'de; dönemin tüm Fransa'sını sanat, kültür, mimari, askeri ve siyasi yönden ustalıkla ele aldığından söz eden Tanpınar, bu dönemde Avrupa ve Osmanlı arasındaki karşılıklı etkileşimlerin başladığına değinir (Tanpınar, 2009a: 54). "*Paris* halkı hayatlarında

² Avrupa'da Rönesans ve Reform'un her alanda getirdiği yenilikleri takip edemeyen Osmanlı'nın, askeri alanda da sorunlar yaşaması ile ilgili olarak Niyazi Berkes; 1830'larda Avrupa'dan Osmanlı ordusunu gözlemlemeye gelen subaylardan bahseder. Berkes bu subayların Osmanlı ordusu hakkında hazırladığı raporlara değinerek, subaylardan birinin yazdığı hatırayı şu şekilde nakleder: "Bu, bir ordu değil, bir yığın... Erden alay komutanına kadar ödevlerinin ne olduğu hakkında en küçük fikirleri bile yoktu... Acele birçok alaylar kurulmuş. Fakat başlarındaki subaylar bilgisiz ve ehliyetsiz." (Berkes, 2017: 192)

hiçbir Müslüman görmedikleri için, Osmanlıların elbiselerini de bilmiyorlar, bunun için bize hayran hayran bakıyorlardı” (Mehmed Efendi, 2017: 77). Yirmisekiz Çelebi Mehmed’in sefaret heyeti ile İstanbul’a gelen bazı seyyahların, Batı’nın ilgisini Osmanlı’ya çekmeleriyle Avrupa’da Osmanlı kültürünün esintilerini taşıyan çeşitli zevklerin yayılmaya başladığını anlatan Tanpınar; tersi olarak İstanbul’da da Damat İbrahim Paşa’nın etrafındaki “ecnebler” sayesinde farklı zevklerin oluşmaya başladığını söyler. Fransız ve Avrupa modasının bu dönemde ülkeye girdiğini belirten Tanpınar, şu eklemeyi yapar:

Fakat asıl mühim olanı, harice karşı çok mahdud bir zümrede olsa bile, yumuşayan bir tarafın bulunmasıdır. Bu müsamaha ile İstanbul’daki ecneblerin de hayatı serbestleşir ve onların etrafındaki mutavassıt sınıfta yavaş yavaş garp muaşeretini taklit edilir. (...) Hakikatte o zamana kadar kapalı duran bir kapı açılmış demektir. (Tanpınar, 2009a: 55)

Tanpınar, dönemin önemli bir olayı olarak Yirmisekiz Çelebi Mehmed’in oğlu ve İbrahim Müteferrika’nın açtıkları matbaanın üzerinde durur. Matbaada ilk basılan eserlerin 18. yüzyılın ilk yarısını gerçek manada bir “uyanma devri” yapacak güce sahip olduğunu öne süren Tanpınar’a göre, bu “uyanış”ın en önemli kişisi bastığı *Cihânnümâ*’ya yaptığı eklemelerle “modern astronominin unsurlarını” tanınamızı sağlayan, Copernic ve Descartes sistemlerinden bahseden İbrahim Müteferrika’dır (Tanpınar, 2009a: 55). İbrahim Müteferrika’nın en önemli eserinin askerlik konulu *usûlü’l-hikem fî nizâmi’l-ümem* olduğundan söz eden Tanpınar için bu eser, “Avrupalılaşma hareketinin beyannâmesi” sayılması gereken bir kitaptır (Tanpınar, 2009a: 56). Ayrıca 1757-1773 yılları arasında II. Mustafa döneminde, o zamana kadar “dağınık” girişimler yapılan orduya ıslah fikri yapıldığını ifade eden Tanpınar, daha sonra bunun “devamlı ve esaslı” bir hal aldığını belirtir (Tanpınar, 2009a: 57-58). Tanpınar, yine bu dönemde Avrupa hekimliği ve modern astronominin de ülkeye girdiğini belirterek gerçek anlamda bir “uyanıklığı” ortaya çıkardığını söylediği bu girişimlere karşın, memleketteki zihniyetin değişmeden kaldığının altını çizer: “(...) ve devlet, Avrupa politikasının çok müteharrik bir muvazene peşinde daima değişen oyunlarını anlamak şöyle dursun, müthiş bir kifayetsizlikle şarkta sadece kendi iktisadî menfaatlerini düşünen Fransız siyasetine âlet olur” (Tanpınar, 2009a: 58).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’ndeki “Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış” bölümünün “İkinci Safha: 1789-1807” adlı ikinci

kısmına ise, yenileşme ve Batılılaşma fikrinin “asıl kökleşme zamanı” olduğunu söyleyerek giriş yapar. Buna dayanak olarak da III. Selim, III. Mustafa ve I. Abdülhamid’in; kendi dönemlerindeki yenilik fikirleriyle yetişmiş olmalarını gösterir: “Bu suretle garplılaşma fikrinde hadiselerin tazyikine başka bir âmil, ‘zaman’ denen yapıcı da karışmış, garplılık cereyanı kendi neslini yetiştirmiş oluyordu” (Tanpınar, 2009a: 61). Bu dönemde Londra, Viyana, Berlin ve Paris’e elçiler gönderilip Avrupa’da ilk kez elçiliklerin açıldığını ifade eden Tanpınar; Avrupa ile “doğrudan doğruya temas” olarak nitelendirdiği bu durumun, Batı’yı görme fırsatı edinen kişilerin yetişmesine vesile olduğu için devrin “en iyi çaresi” olduğunu söyler (Tanpınar, 2009a: 62). Tanpınar, Avrupa’ya çeşitli nedenlerle gönderilen bu insanların pek çok sefaretname yazıp çeşitli hacimlerde eserler verdiklerine değinir. Öte yandan Fransa, İngiltere, İsveç, Prusya gibi ülkelerden kara ve deniz orduları için uzmanlar istendiğini aktaran Tanpınar, I. Abdülhamid zamanında denizcilik ve İstanbul’a yaptırılan havuzlar için yurtdışından heyetler getirildiğinden bahseder (Tanpınar, 2009a: 63). Barut ve kağıt imalathanelerinin de yine bu dönemde kurulduğundan söz eden Tanpınar, Mahmud Râif Efendi’nin yazdığı *Tableau des Nouveaux Reglements de L'Empire Ottoman (Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Nizamların Cetveli)* isimli eser ile Seyyid Mustafa Efendi’nin yazdığı *Diatribes de L'Ingénieur Séid Moustapha Sur L'Etat Actuel de L'Art Militaire, du Génie, et des Sciences a Constantinople (İstanbul'da Askerlik Sanatı, Yeteneklerin Ve Bilimlerin Durumu Üzerine Risale)* isimli eserin ilk kez yabancı dilde yazılan kitaplar olmasının (aynı zamanda “vatanın dışına” karşı yazılan ilk propaganda kitapları olduklarını ekler) önemini vurgular (Tanpınar, 2009a: 64). Yine bu dönemde Tanpınar, “ulema sınıfının ıslahı” için harekete geçildiğinden ve vezirlik kanununun düzenlendiğinden söz eder. III. Selim’in bütün bu düzenlemeleri yaparken kendisine yardım etmek için etrafında bulunanlar arasında “yüzünü garba döndürmüş” pek çok devlet adamının bulunduğunu ifade eden Tanpınar, bu insanların Batı’yı daha çok askeri ve idari anlamda örnek aldıklarını belirtir (Tanpınar, 2009a: 64-66). Bu duruma ek olarak Tanpınar’ın şu sözleri dikkate değerdir:

Şurasını da söyleyelim ki yenilik, sadece saray ve etrafında hissedilmez; çözülüş hâlinde bulunan imparatorluğun dört tarafı ecnebi nüfuz ve cereyanlarına açıktır. İstanbul’da birbirini ardınca akdedilen ittifaklar yüzünden, öteden beri şehrin bir köşesinde kapalı olarak mevcut olan Avrupalı hayat biraz daha açılır. Başta padişah olmak üzere devlet adamları sık sık ecnebilerle temas hâlindedirler. Daha Abdülhamid I. Devrinden itibaren

pâyitahtta mühim bir ecnebi kolonisi mevcuttu. Bir kısmı ihtidâ etmiş olarak ve bir kısmı da müşavir sıfatıyla, tâbiyetini muhafaza ederek orduda kullanılan zabitlerden ve küçük zabitlerden başka, devrin modasına tâbi olarak, çoğu kadîm sanat meraklısı olan ecnebi sefirlerin maiyetinde çalışan ressam, mimar, arkeolog bir yığın sanatkâr ve âlim, hemen hepsi devlet adamlarıyla ve sarayla münasebette buluna doktorlar, tâli'in ve sergüzeşt merakının İstanbul'a düşürdüğü gözü pek işadamları Galata ve Beyoğlu'nu dolduruyordu. Selim III. Zamanında, büyük Fransız İhtilâli'nin ihdâs ettiği vaziyetler yüzünden, memleketimize gelen mültecilerle bu ecnebi kadrosu bir kat daha artmıştı. (Tanpınar, 2009a: 66)

Tanpınar, bu dönemde İstanbul'da yaşayan ya da gezmek için İstanbul'a gelen sanatçı veya gezginlerin de pek çok eser bıraktıklarından bahseder. Ayrıca serbestleşen “ecnebi” hayatı ile halkın arasına çeşitli modaların yerleşmeye başladığını anlatan Tanpınar, özellikle de İstanbul'un zengin Fenerli ailelerin IV. Mehmed döneminde sergilenen amatör Avrupa oyunlarını seyredip Beyoğlu, Boğaziçi, Tarabya ve Büyükdere'de gördükleri “ecnebileri” taklit etmeye başladıklarını söyler (Tanpınar, 2009a: 67). Tanpınar, yabancı dil öğrenme isteğinin yine bu dönemde Türk gençleri arasında artış gösterdiğinden söz ederken, dönemin Batılılaşma açısından içinde bulunduğu çift taraflı durumu, sanat ve müzik ile ilgili olarak şu şekilde değerlendirir:

Böylece, bir taraftan memlekette zevk ve umumî hayat temayülleri, daha ziyade eskinin çerçevesi içinde kalmak şartıyla, yabancı unsurlarla zenginleşerek yavaş, fakat daima hissedilir bir şekilde garba doğru giderken, diğer taraftan büyük ve çok esaslı bir sanat şubesi, eski musiki de son rönesansını hazırlar. Hükümdarın etrafında hepsi birbirinden üstün sanatkârlardan mürekkep bütün bir *pléiades* vardı. Bilâhare Dede'nin dehasıyla tamamlanacak olan bu rönesans, bugün bizim için bu devrin asıl yaşayan tarafını teşkil ediyor. Filhakika, Türk tarihinde, musikinin tek başına olarak, bu zamanda olduğu kadar kuvvetle bütün bir devri benimsediği, onun ralitelerini ve diğer gösterilerini silip yerine geçtiği başka bir devir yoktur. (Tanpınar, 2009a: 68)

Bütün bunların yanında Tanpınar, madalyonun diğer yüzü olarak devlet meseleleri konusunda “Hükümdarın mütereddit, telâşlı, kat'î darbeyi vurmakta daima geciken mizacı”nın, ülkedeki “taassup” ve “demogoji”ye zemin hazırlamasını; halkın da sürekli değişen politikalar ve süregiden savaşlar yüzünden yıpranması gibi durumların varlığını da hatırlatır. (Tanpınar, 2009a: 68-69)

Ahmet Hamdi Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasındaki “Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış” bölümünün son kısmı olan “XIX. Asırda Garplılaşma Hareketi: 1826-1839”’a ise, 1774’ten sonraki yeniliklerin ordu odağından çıkıp toplum hayatının her alanını idare eden önemli unsurlar halini aldığını belirterek başlar (Tanpınar, 2009a: 70). 1826’da Yeniçerilerin kaldırılıp yeni bir ordu kurulmasının bu durum üzerinde büyük payı olduğunu ifade eden Tanpınar, 1839’da Batılılaşmanın artık “resmi bir problem” olduğunu öne sürer:

Nihayet 1876’da da devlet müessesesinin dışındaki unsurların tazyiki altında idare şekli esasından değişir ve başında, askerî ıslahattan ibaret olan bir hareket, böylece bir rejim ve amme hukuku meselesinde son zaferini idrak eder. Çok vahim siyasî hadiselerin ve iktisadî şartların beraberinde yürüyen bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir. (Tanpınar, 2009a: 70)

III. Selim devrinde Avrupalı tarzda yazı ve sefaretnamelerden, yabancı devlet elçilerinden ve memleketteki “ecnebler”den öğrenilenlerin bu dönemde uygulamaya konulmaya başlandığını söyleyen Tanpınar, Mühendishane ve Mekteb-i Tıbbiye’nin yanında Avrupa bilgisini taşıyacak olan Harbiye Mektebi’nin açıldığını ifade eder. Kütüphaneleri açısından önemli kazanımlar sağladığımızı söylediği bu okullardan Avrupa’ya eğitim için 150 kadar öğrenci gönderildiğini aktaran Tanpınar, Fransızca eğitimi ve yabancı hocaları getirmesi ile bu okullarda hareketlenen Batılılaşma girişimlerinden bahseder (Tanpınar, 2009a: 73). Öte yandan Tanpınar, ordunun Batılı şekilde düzenlenip devlet mekanizmasının da yeni baştan kurularak devlet bürosunun oluşturulduğuna, fabrikaların kurulduğuna, sarayın da Avrupa sarayları gibi düzenlendiğinden söz eder (Tanpınar, 2009a: 73-74). Tanpınar bu dönemde, Bâb-ı Âli kalemlerinin de ıslah edilerek bir mektep haline getirilmesine, 1830’da kurulan Takvîm-i Vekayî’ye, fermanın yayınlanmasına, daimi elçiliklerin bulundurulmasının devamına, ilk nüfus sayımına, posta teşkilatına, pasaport uygulamasına, ilk buharlı vapurun satın alınmasına, kıyafetlerin değiştirilmesine ve devlet kurumlarının yeniden Batılı Tarzda kurulmasına değinerek şunları söyler: “Böylece o zamana kadar çok dar bir sahada yapılması düşünülmüş düzenleme işi birdenbire cemiyetin hayatında geniş bir değişiklik hâline girer. Alaturka musikinin bile hoş görülmediği bir şehir içinde birdenbire ecnebi havaları çalarak geçit yapan askerî bandoya tesadüf edilmeye başlar” (Tanpınar, 2009a:

74).³ Diğer taraftan Beyoğlu'nda Batı tarzı lokanta, kahve ve otellerin açılmaya başladığını, Avrupalı mobilya ve eşyaların yaygınlaştığını anlatan Tanpınar bu durumu ise pek olumlu karşılamaz. Çünkü Tanpınar'a göre yıllarca emekle, zevkle işlenip döşenen sofra ve odalar yerini; sıradan bir "Avrupa burjuvasının" sıradan zevklerini taklit eden, sıradan eşya ve dekorlara bırakır (Tanpınar, 2009a: 75).

Şerif Mardin Batıcılık kavramını "Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrî bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım" (Mardin, 2017: 9) olarak tanımlar. Mardin, "ılımlı" ve "köktenci" şekillerde boyutlandığını ifade ettiği Batıcılık görüşünün, Batı'yı her anlamda model alma "yaklaşımını" karşıladığını belirtir (Mardin, 2017: 9). Osmanlı, başlarda kendi uygarlıklarını Batı'dan "üstün" kabul ederek, Batı'yı örnek alma durumunu bir problem olarak görmese de, gerileme süreciyle birlikte "(...) önce devlet yönetiminin bozulduğu öne sürülerek, daha sonra belki de yüzeyleşen bir tutumla Batı'nın askerî üstünlüğü (...)" (Mardin, 2017: 10) gerilemenin sebebi olarak görülür. Ancak Batı'nın ilerlemesinin yalnızca askeriye ile ilgili olmadığı, buna destek olarak devlette "mali kaynakların" ve "vergi toplama sisteminin" oluşturulması gerekliliği III. Selim döneminden itibaren bilinen bir durumdur (Mardin, 2017: 11). Burada, başta Avusturya Büyükelçisi Sadık Rıfat Paşa ve "Tanzimat'ın mimarı" Mustafa Reşit Paşa'nın "Batı'nın özünü" aradığı sistemden bahsetmek yerinde olacaktır:

II. Mahmud devrinin sonlarına doğru Batı'da görevli bulunan Osmanlı elçileri Batı'nın yeni bir özelliğini keşfettiler. (...) Millî devletlerin kurulmasına ve orta sınıfın güç kazanmasına paralel yürüyen bu politika, aynı zamanda millî bütünlük kurmayı ve feodalizmden kalan imtiyaz "cep"lerini temizlemeyi amaçlıyordu. Bu idare sistemine sonradan "aydın despotizmi" denmiştir. O zamanlar Avrupa'da yeni gelişmekte olan devlet bilimlerinde ise bu öğelere "kameralizm" adı veriliyordu. "Tanzimat" olarak bildiğimiz, 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun ilanı ile başladığı kabul edilen yenilik hareketi, büyük çapta "kameralizm"den esinlenmiştir. (Mardin, 2017: 11-12)

³ Bu konuyla ilgili olarak, halk arasında -Sultan Abdülmecid döneminde- Fransızların Osmanlı sarayında ağırlandığı anlatılır. Bu anlatıda Fransızlar ve Dede Efendi arasında musiki tartışması yaşandığı söylenir. Fransızların Vals müziği ile övünmeleri karşısında ise Dede Efendi'nin, yine Vals ritminde ve Batılı tarzda olan "Gülnehal" adlı eserini oluşturduğu konuşulur. Bu eseri sonrasında Sultan Abdülmecid'in kendisinden daha fazla Batılı formda eser talep etmesi üzerine Dede Efendi'nin: "(...) bu oyunun tadı kaçtı" dediği rivayet edilir.

Batı'nın askeri ve idari formuyla beraber, günlük kültürü ve yaşam biçimi de Osmanlı'ya girmiş olur. Kılık kıyafet, ev tarzı ve eşya cinsleri hatta insan ilişkileri Batılı bir tarza evrilir. I. ve II. Dönem Tanzimat'a karşı eleştiriler ise, 1860'lı yıllarda Namık Kemal ve Ziya Paşa önderliğinde Yeni Osmanlılar adı altında ortaya çıkar (Mardin, 2017: 13). Yeni Osmanlılar, bir "üst tabaka"yı meydana getirdiklerini öne sürerek Tanzimatçıları yerleşmiş kültüre ayak bağı olarak görürler ve Batının "ruhu"nu oluşturan unsurları (Hürriyetçi ve parlamenter eğilimler) iyi anlamadıkları gerekçesiyle eleştirirler (Mardin, 2017: 13). Yeni Osmanlılar, özellikle Osmanlı gazeteciliğindeki çalışmalarıyla Batı hakkındaki bilgilerin yayılmasına vesile olarak (İbrahim Şinasi'nin 1862'de kurduğu ve Namık Kemal ile Yeni Osmanlıların devraldığı Tasvir-i Efkâr gazetesiyile olduğu gibi) dönemin aydınlarının siyasi bilincinin gelişmesine önemli katkılarda bulunurlar (Mardin, 2017: 13-14). 1860'larda sonra iyice yüzeyselleşen Batıcılık olgusu, 1870'lerden sonra Batılılığın aslında bir bütün olduğunu ileri süren Saffet Paşa gibi devlet adamları ile dönemin yazarları tarafından eleştirilir (Mardin, 2017: 14-15). Recaizade Mahmud Ekrem, Ahmet Midhat Efendi ve Ömer Seyfettin gibi, Batı'yı derinine inmeden ele alma fikrinin bu bütünlüğe uygun olmadığını ifade edenler ve bunu eserlerine yansıtanlar ortaya çıkar.

II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) Batı düşünceleri ile kurulan okullar, yabancı dil bilenlerin artması; padişahın Batı'nın tekniği, idari sistemi, askeri teşkilatı ve eğitimini "model" alması ile Batı, daha iyi anlaşılmaya başlanır (Mardin, 2017: 15). Ders programları Batılı okullardaki programlara göre değiştirilen okullardaki öğrenciler, 19. yüzyıl pozitif bilimlerinin "esas güç kaynağı" olduğunu düşünerek, "Batı'yı, Batı'da geliştirilen" pozitif bilimle eşdeğer görürler. Mardin, II. Meşrutiyet'ten (1908) sonra da bu düşüncenin Avrupada'ki Jön Türkleri etkilediğini belirtir (Mardin, 2017: 15). "Atatürk, Batı'nın en önemli katkısını toplumun şeklinde ve bu topluma hâkim olduğuna inandığı müspet bilimlerde görmüştür" (Mardin, 2017: 17) diyen Mardin, Jön Türkler'de "arka plana" atıldığını söylediği ferdin, "toplumdan ayrı bir meşruiyet kaynağı" olabilme durumunun "kişi onuru" temelli "*formelleşmiş* bir inanç" olduğunu ifade eder ve ekler: "Atatürk'ü bu açıdan Batı'nın temel değerlerinin bu kişisel 'onur' anlayışıyla ne kadar köklü bir şekilde bağlantılı olduğunu sezen, Batılılığı bu anlamda da 'ilerleme' sayan orijinal bir düşünür olarak görebiliriz" (Mardin, 2017: 18). Atatürk'ün ölümünden sonra da -1940'ların sonunda ve 1960'lardan sonra- Batıcılığa karşı tepkilerin devam ettiğini söyleyen Mardin, bu eleştirilerin "sağ" ve "sol" görüşler

tarafından, Batılılaşmanın yalnızca Batı'yı olduğu gibi alma düşüncesi olmadığına yönelik olduğunu söyler (Mardin, 2017: 18). Ancak Mardin'e göre Batı'nın Türkiye'deki yüzeysel yerleşimi konusunda haklı olursa da bunun sebebi "taklit" değil, Müslüman-Osmanlı-Türk kültür yapısıdır (Mardin, 2017: 19).

Son olarak "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" meselesini, "kültür" ve bununla bağlantılı olarak gelenek, "modernleşme" ve "evrensellik" gibi kavramlar üzerinden aynı isimle ele alan Şerif Mardin'in çalışması odağında incelemek gerekir. "Toplumların eğitim, teknoloji, siyaset, hukuk, iktisat, sanat veya dine ilişkin sorunlarını çözdükleri kendilerine özgü yola, o toplumun kültürü denir. Türkiye'de Kültür deyimi genellikle yaşamın eğitim ve sanat yönleri için kullanılır" (Mardin, 2017: 21). Başka bir açıdan ise kültürün, insanoğlunun ekip biçmeye başladığı dönemlerden itibaren farklı konumlardaki toplumsal grupların yapıp ettiklerini kapsayan -ki buna gelenek denilebilir- hayatın tüm "öğrenmeye dayanan" "yönleriyle" ilişkili olduğu söylenebilir. Mardin, Sosyal Bilimcilerin kültürü tanımlama konusunda ikiye ayırdıklarını ifade eder. Bazı Sosyal Bilimcilerin kültürü "*sosyal yapı*" anlamında kullandığını belirten Mardin, bazılarının ise kültürü "sosyal yapıyı sürdüren süreç" olarak tanımladığını anlatır (Mardin, 2017: 22). Kültürü oluşturan en önemli unsurlarından biri kuşkusuz ki gelenektir.⁴ Gelenek, yalnızca kırsal hayat yaşayan ve geçimini tarımla sağlayan insanların kültürüyle sınırlı kalmamakla beraber, şehirde yaşayan insanların da kültür yapısını bünyesinde barındırır. Bu iki farklı grup arasındaki sınır, gelenek içinde çoğu fark edilebilecek keskinlikte olabilir. Öte yandan evrensel açıdan bakıldığında gelenek, dünya tarihinden tanıdık bir genel örnekle; biri diğerini savaşta alt eden işgalci kültürün yerleşik kültür kalıntılarıyla sürdürdüğü birliktelik gibi, iki zıt grubu farklı oranlarda muhafaza edebilme özelliğine de sahiptir. Bu doğrultudaki muhafaza ise, daimi bir birliktelik veya birbirine girmişlikle yeni bir formu meydana getirebilir. Bu oluşum, kümülatif ilerlemeyle beraber "modernleşme" bağlamında düşünülebilir.

Modernleşme, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezîleştikleri bir süreçtir. Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasî hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması

⁴Robert Redfield isimli bir antropolog tarafından 1940'larda yapılan bir araştırmada kültür, "küçük gelenek" ve "büyük gelenek" olmak üzere kırsal sınıf ile şehirli/yönetici sınıfı karşılayan iki "ana kola" ayrılır: " 'Büyük' ve 'küçük' kültürel gelenek bizim kabaca 'halk'-'divan' edebiyatı ikiliği olarak bildiğimiz olayın daha genel ve bilimsel bir ifadesidir" (Mardin, 2017: 22).

gibi unsurları da kapsar. Bu gelişme esnasında, toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken, öte yandan yeni gruplar doğar, toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi, bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. (Mardin, 2017: 25-26)

19. yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nda kırsal kesimde yaşayanlar ile şehir bölgelerinde yaşayanların -yani geleneği oluşturan iki zıt kutbun- bütünleşememesi söz konusuysa, diğer taraftan Batı'daki sosyal yapıyı “yeniden yoğuran”; “âyanlık” inkılâbı, Pazar İnkılâbı ve Sanayi İnkılâbı gibi önemli inkılâpların da gerisinde kalınır (Mardin, 2017: 27-28). Modernleşmeyle ilgili olan bir başka kavramsa toplum ilişkilerinde önemli bir yeri olan “evrensellik”tir. Talcott Parsons'tan, toplumların “yerel” veya “evrensel” bir yönü olduğunu aktaran Mardin, hiçbir kültürün yalnızca “evrensel” veya “yerel” olamayacağını, fakat evrenselliğin modernleşmeyle beraber gelen bir “eğilimi” olduğunu vurgular (Mardin, 2017: 29). Osmanlı kültüründe zaman zaman hem yerel hem de evrensel unsurların bulunduğu bahseden Mardin, Osmanlı İmparatorluğu'nda evrenselliğin “Tanzimat ve yapısal değişikliklerle birlikte” daha yoğun hissedilmeye başlandığını söyler (Mardin, 2017: 30). Burada edebi bir tür olarak romanın ortaya çıkışını hatırlamak gerekir. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* isimli çalışmasındaki “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunsalı” başlıklı yazısına şu sözlerle giriş yapar:

Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani Batılılaşmanın bir parçası olarak, Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi, romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar. Batı uygarlığını yalnızca sanayi ve teknikte bir ilerleme olarak görmüyor, ‘maarif’i ve edebiyatı ile bir bütün olduğuna inanıyorlardı. (Moran, 2018: 9)

Moran'ın bahsettiği “roman” ve “anlatı” karşıtlığı akla Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* romanının sonundaki “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup” kısmındaki ironiyi getirir. Mektup yazarı, önce bir “anlatı” türü olan masal için “o her sanattan üstün” şeklinde ifadeler kullanıp daha sonra artık devrin değiştiğinden ve

“harikuladeyi isprizma masalları üzerinde” aramanın vaktinin geçtiğinden bahseder (Tanpınar, 2017b: 153). Zaten *Mahur Beste* romanı da genel manada bireyin eski ve yeni hayat arasındaki kalışını konu edinen, Doğu-Batı ikileminin açıkça hissedildiği bir eserdir.

Sosyal, siyasal, kültürel ve bireysel özellikler açısından roman türü yazıldığı dönemi yansıtır denilebilir. Aynı şekilde Türk romanı da bize, tam anlamıyla bir tarihi vesika niteliği taşıdığı iddia edilmese de, bireysel ve toplumsal hayat hakkında önemli ipuçları verir. Dolayısıyla Türk modernleşmesinin ve beraberinde getirdiği toplum yapısının izlerini dönemin romanlarında bulmak mümkündür. Bu anlamda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da aralarında bulunduğu; iki hayat asında bocalama, arafta kalmışlık, yanlış Batılılaşma ile beraberinde getirdiği ironi ve eleştiriyi direkt veya dolaylı olarak tema edinen pek çok yazar karşımıza çıkar. Ayrıca bu dönem romanlarında özellikle “üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” temasına sıklıkla rastlanır.

Ahmet Mithat Efendi’nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* (1875) romanı, Batılılaşma sorununu Türk romanında sonraları çokça kullanılacak olan “alafranga züppe tipini sergileyerek” işleyen ilk roman olması ve: “(...) Batılılaşma sorununun Türk romanının kişilerini, kuruluşunu belirlemekte nasıl bir rol oynadığına, aşırı da olsa (daha doğrusu aşırılığından ötürü) iyi bir örnek oluşturması” (Moran, 2018: 48) bakımından dikkate değerdir. Bu romanda Ahmet Mithat Efendi “desteklediği ve alay ettiği iki tip Batılılaşma arasındaki” farkı ortaya koyar (Mardin, 2017: 34). Yine Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1895) romanı da “alafranga züppe tipi”ni konu edinir ve Tanzimat sonrası oluşan yeni sınıfların “yüzeysel Batılılaşma”sını eleştirir (Mardin, 2017: 35). Berna Moran, Recaizade Mahmut Ekrem’in yalnızca Bihruz Bey’in züppe tipiyle değil, Bihruz Bey’in “özendiği aşk” ile de alay ettiğini söyler: “Ama bu, Batı’ya özenmenin başka bir şeklidir. Zira bu aşkın kaynağı da romantik Fransız edebiyatıdır ve Bihruz işte bu Fransız romanlarının kahramanlarına hayrandır; onlara özenmektedir” (Moran, 2018: 75). *Felatun Bey ile Rakım Efendi*’de iki kişinin karşılaştırılması varken, *Araba Sevdası*’nda gerçek olan Bihruz Bey’in karşısında hayal dünyasında yarattığı “hüzünlü” bir aşk vardır (Moran, 2018: 76). Bihruz Bey ve Felatun Bey gibi “geleneksel değerlere yabancılaşma” konusunda Türk romanında yer alan başka kahramanlar da bulunur. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* romanındaki Şatiroğlu Şöhret ile *Şıpsevdi* romanındaki Meftun Bey, Nabızade Nazım’ın *Zehra* romanındaki Suphi bunlardan

bazılarıdır (Mardin, 2017: 41). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında karşımıza çıkan ikili Haydi İrdal ve Halit Ayarcı ise, yalnızca halk tipini yansıtan ve “modern” olanı bünyesinde barındıran karakterler olarak kalmaz, aynı zamanda bu farkın oluşturduğu ironik yapıyı da gözler önüne sererler.

Türkiye'nin Modernleşme sürecinde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yeriye şüphesiz önemli bir konumdadır. Birçok dönem ve değişikliğe şahitlik eden Tanpınar'ın Türk modernleşmesine bakış açısı ve bunun eserlerine yansıma şekli, bize onun gelenekten geleceğe uzanan zihniyet dünyasının kapılarını da açar.

1.2.Türkiye'nin Modernleşme Sürecinde Tanpınar

Konuya “modern” kelimesinden türeyen; “modernizm”, “modernlik” ve “modernleşme” kavramlarının birbirleri yerine kullanımının hatalı olduğunu belirterek başlamak gerekir. Bu bağlamda ilk olarak açıklanması gereken kavram “modern”dir. Modern sıfatı: “Kökeni itibarıyla Latince bir sözcük olan *modo*'dan (son zamanlar, tam şimdi) türetilen *modernus*, *hodiernus* (*hodie*=bugün) terimlerinden gelen ve düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi (...)” (Cevizci, 2017: 1334) anlamlarına gelir. “Modern”, bir sıfat olması sebebiyle tarih içerisinde belli kavramlarla karşıtlaşır. İlk olarak “MS 5. yüzyılda, *antiqius*'un karşıtını oluşturacak şekilde, Hristiyanlığı putperest pagan kültürden ayırmak için” kullanılan “modern” kavramı; Yeni Çağ ile birlikte “ortaçağ ve Skolastiğin karşıtı” olarak kullanılır (Cevizci, 2017: 1334-1335). “Modern” kelimesi esas anlamını Rönesans ile bulur. Modern dönem olarak ifade edilen Rönesans ve sonrasındaki dönem bir anlamda “karanlık”tan aydınlığa, uykudan uyanıklığa geçiştir. Genel anlamda ise “yeni”yi ifade eder. Aydınlanma dönemi bağlamında bir çeşit rasyonellik olarak değerlendirilebilir: “Aydınlanma insanın kendi kendisini vesayete maruz bırakmaktan kurtulmasıdır” (Kant, 2005: 225). Aydınlanmanın düsturu kendi aklını kullanma cesareti göstermektir.

“Modernizm” bir düşünce tarzının adıdır. Sözlük anlamlarıyla “geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı”, “modern bilimin etkisiyle dünya görüşünde vuku bulan değişimlerin sonucu olan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlamayı amaçlayan tavır”, “Avrupa realist geleneğinden estetik kopuşu temsil eden sanat hareketi”, Aydınlanma ile birlikte ortaya çıkan “dünya görüşünü, hümanizm, dünyevileşme ve

demokrasi temeli üzerine yükselen bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insanmerkezci ideoloji” gibi düşünce tarzlarını karşılar (Cevizci, 2017: 1342). Dolayısıyla modernizm bir çeşit –izm’dir.

Modernliğin sözlük tanımı ise şudur:

Şimdiki zamanın ya da halihazırda olanın temel özelliklerini, kendine özgülük ya da yeniliğini, onu kendisinden önceki çağ ile karşılaştırmak suretiyle kavrama fikrini ifade eden, modern toplumların temel ve olmazsa olmaz özelliklerini betimleme tavrı; bilimsel ve teknolojik akılcılaşmanın sosyal yaşamın her alanına yaygınlaşma yönelimi için kullanılan terim. (Cevizci, 2017: 1343)

Son olarak “modernleşme” teriminin bir süreci ifade ettiğini söylemek gerekir.

Besim F. Dellaloğlu *Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında* isimli çalışmasındaki “Türkiye Üniversitelerindeki Edebiyat ve Felsefe Eğitimi Üzerine” başlıklı yazısında, “modernizm”in 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında ortaya çıkan sanat akımlarını genel anlamda niteleyen bir kavram olduğunu söyler (Dellaloğlu, 2017: 206). Fransızca ve İngilizce’deki “modernism/e” kelimesinin, kavramsal olarak “estetikle” mündemiç bir yapı oluşturduğunu belirten Dellaloğlu, Türkçe’de ise bu kavram kargaşasının önünü alabilmek adına, “modernizm”in “estetik modernizm” olarak ifade edilebileceğinden söz eder. Burada, “modernizm” tarihinin çok eskiye dayandığını hatırlatmak gerekir. Konu bağlamındaki kavramlar arasındaki fark ile “modernizm”in “estetik” ve “modernlik”le olan ilişkisini ortaya koyması bakımından, Dellaloğlu’nun *Romantik Muamma* isimli çalışmasındaki “Felsefi Romantizm” yazısında geçen şu satırlar dikkate değerdir:

Modernlikse, estetikleştirmeyi tam tersi bir amaç için kullanır. Modern toplum, giderek daha belirgin biçimde, tüm nesneleri metalaştırır. Nesne, diğer metalarla değişime girebilmek için bir değişim değeri olarak kodlanır ve tüm duyumsal ayrıcalıklarından soyutlanır. (...) Hatta nesne, kullanım değeri olarak anlam kazanabilmek için estetik bir görünüme gereksinim duyar. (Dellaloğlu, 2010: 30)

Eğer “modernizm”, “modernlik”le bir “hesap görme biçimi” olarak tanımlanırsa, bu “hesap görme biçimi”ni de “modernliğin içine sığmayan” bir şey olarak tarif etmek mümkün olabilir (Dellaloğlu, 2017: 206). Bu noktada modernizmin tarihsel olduğu göz önünde bulundurularak, “modernizm nedir?” sorusunun cevabını vermek için önemli bir

örnek olan; “modern zaman”da ortaya çıkmış “modern” bir “ürün” olarak romanın, “mimetik” ve “modernist” olarak ayırımına dikkat çekmek yerinde olur (Dellaloğlu, 2017: 207). 19. yüzyıl “mimetik” romanında yazar, romanın hayatla olan sıkı sıkıya bağını merkeze alıp “estetize” ederek eserini meydana getirirken; “modernist” romandaysa yazar, tıpkı Franz Kafka gibi döneminin çok ötesine ulaşabilen bir türü vücuda getirir:

Kafka’nın yapıtlarından bazılarını okuyan Lucas onun yazdıklarını “hastalıklı bir ruhun halisünasyonları” olarak nitelendirmişti. Ardından İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kültür Komiseri (yani Kültür Bakanı) olduğu Macaristan, Sovyetler tarafından işgal edilince bir süreliğine hapsedildi ve hapisneden bir arkadaşına yazdığı mektupta “Kafka gerçekçiymiş” dedi. Dolayısıyla bakın burada sanatın ontolojisine dair bir dönüşümden bahsediyoruz artık, sanat tarihindeki bir evrimden değil. Yani sanatın, edebiyatın eğer varsa “doğa”sı tarih içinde değişebiliyor. (Dellaloğlu, 2017: 208)

Edebiyatta ve sanatta “mimesisin kırıldığı noktalardan biri” olarak yorumlanabilecek “modernist” romanla ilgili olan bu örnek: “(...) modernizmin, toplumsal veya doğal gerçeklikle estetik gerçeklik arasındaki ilişkiyi ters düz etmesidir” (Dellaloğlu, 2017: 208).

“Modernlik” kavramından ise özne ile ilişkili olarak bahsetmek gerekebilir. Bu doğrultuda insanın modernliği inşa etmesi kadar, modernliğin insanı inşa etmesi durumu da söz konusudur. “Siyasal ve Toplumsal Romantizm” yazısında Dellaloğlu, “modernlik” ve özneyi “bir madalyonun iki yüzü” olarak gördüğünü, bu iki kavramın bir anlamda da “aynı yolun yolcusu” olduğunu ifade eder:

Ya da her ikisi de aynı kaderle yazgılıdır. Modernlik ve özne birbirini tahrik ederler; her birinin varlığı ötekinin koşuludur. Modernliğin, öznenin doğduğu dönem olduğu söylenir. Doğrudur. Ama paradoksal bir biçimde modernlik aynı zamanda öznenin öldüğü dönemdir. Modern düşünce, özne ile nesnenin kategorik ayırımına dayanır. Yani özne nesneden bağımsız olarak, nesne de öznenin bağımsız olarak tanımlıdır. Bu bir anlamda öznenin ve nesnenin her birinin kendisiyle özdeş olduğunu varsaymaktır. Özneyi oluşturan en önemli nitelik kendilik bilincidir. Hatta kendilik bilincini oluşturamamış biri, özne olarak tanımlanamaz. (Dellaloğlu, 2010: 47)

Modern özne, kendisi dışındaki her şeyi yine kendisiyle değerlendirir ve hem “başlı başına” bir “kimse” hem de “hiç kimse” olmuş olur (Dellaloğlu, 2010: 47). Bu anlamda

“modern özne”, “herkesten” biri olduğu kadar “hiç kimse” ile “herkes”in kesişim noktasıdır da. Yine “modern özne”, kendisini sık kullandığı “ben” kelimesiyle ele verir. “Modern dönem” ise “herkes”in “ben” olduğunun altını çizdiği “hiç kimseler”i bünyesinde barındırır. Her özne kendisinin “ben” olduğunu ileri sürerek aslında “hiç kimse”nin “ben” olamamış olduğunu ispatlar ve böylece: “‘Ben’ içi boş bir iddiaya dönüşür modern dönemde” (Dellaloğlu, 2010: 48).

Modern dönemin modern alanlarındaysa “kalabalıklar içinde yalnız kalmak” kalıplı bir deyim oluşur. Her “ben” iddiasının diğer “ben” iddialarıyla beraber yaşamak zorunda olduğu bu kolektif alanda “modern özne” aynı anda; “ben”, “herkes” ve “hiç kimse”nin karşılığıdır (Dellaloğlu, 2010: 49). Bu “patolojik” “toplumsallık” a tahammül etmenin yollarından biri Dellaloğlu’na göre ironidir:

İroni genellikle ciddiyetin yokluğuyla tanımlanır. Oysaki modern kent ve özne açısından çok ciddi bir şeydir ironi. İroni, özneye hem kendisi hem başkası olmanın yolunu açar. Bir yaşam tarzı olarak ironi, tekil bir kimlikten çoğul bir kimliğe açılan kapıdır. Özne, ironiyle olduğundan farklı görünebilir. İroni özneyi özgürleştirir. (Dellaloğlu, 2010: 49)

“Modernlik” özneyi birden fazla görev, sorumluluk ve ilgi alanına yönelterek parçalara ayırır. Bu durum modern özne de aynı anda birden çok duygu, davranış ve karakter farklılıklarına yol açarak ironik bir halin oluşumuna vesile olur. Bu anlamda özne, ironiyi hayata karşı bir savunma mekanizması olarak kullanır:

Modern özne için en güvenli sığınaklardan biri ironidir. Ancak ironi istisnai bir durumdur. Ya da öyle kalmalıdır. Kural haline gelmiş bir ironi artık melankolidir. Kontrolden çıkmış melankoliye de şizofreni denir. İroni, istisnai olarak öznenin bir ayağı sürekli olarak kendilik bilincinde kalarak, diğer ayağıyla farklı kimlikler arasında dolaşabilmesidir. Bunun bir kurala dönüşmüş hali melankolidir. Eğer öznenin ayaklarından bir bu farklı kimliklerden birinde takılıp kalırsa ve geri dönemezse ironi, melankoli üzerinden şizofreniye dönüşür. Friedrich Schlegel, ironiyi, “*kendini üretim ile kendini yok etme arasında sürekli bir gidip gelme*” olarak tanımlar. Haklıdır. Modern yaşam işte tam da bunun mekânıdır. Dolayısıyla modern özne ironiktir, melankoliktir, şizofreniktir. (Dellaloğlu, 2010: 50)⁵

⁵Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanlarında kullandığı ironi yöntemi ve özellikle de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’ndeki olay örgüsü ile Hayri İrdal karakteri bu ifadeleri destekler. Hatta Tanpınar’ın öğrencisi

Modernliğin bir ürünü olan modern özne, diğer öznelere yer değiştirebilir. Bu yer değiştirme daha evvel belirtilen “herkes”lik ve “hiç kimse”lik durumlarıyla doğru orantı oluşturduğu için bir farklılığı da açığa çıkarmaz. Çünkü modernlik için esas olan, öznenin “işlevi” veya “rolü”dür. Bu da otomatlaşmayı beraberinde getirir. Modernliğin ürettiği özne olarak insan, robotlaşır. Bir başka açıdan ise, özneye kendisini üreten modernlik tarafından “paradoksal” bir şekilde “özgürlükler” tanınır: “Özneyi ezen kalabalıklar aynı zamanda çok iyi bir gizlenme mekânıdır. Kalabalıklar, yaşama katılmadan yaşantılar üretebilme olanağı sağlar. (...) Modern kent özneye ‘herkes’in içine saklanarak ‘hiçbiri’leşmek için sonsuz olanaklar sağlar” (Dellaloğlu, 2010: 51).

Dellaloğlu “Hariçten Memleket Sosyolojisi” yazısında, sosyolojik perspektiften modernlik ve post-modernliğin “büyük ölçüde geniş bir orta sınıflar toplumu” olduğunu belirtir (Dellaloğlu, 2017: 147). Ayrıca modernliğin “kültürel süreklilik” ve “kamusallık” arasında “inşa edilmiş” olduğunu vurgulayan Dellaloğlu ekler: “Modern toplumlarda hem kuşaklar arasındaki kültürel süreklilik daha güçlü hem de farklı toplumsal kesimler arasındaki kültürel mesafe daha azdır” (Dellaloğlu, 2017: 147). Standart bir Batı toplumunda bu “mesafe” farkının bizdeki kadar belirgin olmadığını üzerinde duran Dellaloğlu, Batı’daki “modern orta sınıflar”ın bizdekilerden “çok daha geniş bir ortak kamusalılık içinde yaşıyor” olduklarından söz eder: “Yani medeniyet yolda değil, gökdelen de değil, AVM’de değil. Medeniyet daha çok sözünü ettiğim kamusalığın, dolayısıyla toplumun, dolayısıyla bireyin niteliğinde. Nitelik, niclikle belirlenseydi zaten ona nitelik denmezdi” (Dellaloğlu, 2017: 147). Bu nedenle Türkiye’nin bir “modernleşme ülkesi” olduğunu ifade eden Dellaloğlu, Türk toplumunu da “(...) modernliği bizatihi kendi dinamikleriyle üretememiş ama modernliğe kayıtsız da kalamamış (...)” (Dellaloğlu, 2017: 115) ve “(...) modernlik sandığı her şeyi koşulsuz bir biçimde almış” bir toplum olarak tanımlar:

Modernlik elbette şimdiye dairdir ama sadece bir şimdiki zaman bilinci değildir. Modernlik şimdiki zamanın geçmiş ve gelecek zamana açılmasıdır. Modernlik geniş bir zaman dilimi talep eder. (...) Biz şimdiki zamana gömülmüş bir toplumuz. Ne geçmiş ne de geleceği anın bir parçası haline getirebiliyoruz. Zamanın üç boyutu arasında sağlıklı bir ilişki kurabilmeyi beceremiyoruz. (Dellaloğlu, 2017: 149)

Turan Alptekin’in Tanpınar öldükten sonra yayınladığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün devamı niteliğinde olan mektupta; İrdal’a şizofreni teşhisi konulduğunu, bütün romanın aslında İrdal’ın yazdıkları olduğunu ve İrdal’ın hastanede yattığını öğreniriz.

“Modernlik” ve “modernleşme” arasında niteliksel bir fark bulunur. Bu ekseninde Dellaloğlu, “Türkiye’de Sosyolojinin Ahvalı” konu başlıklı söyleşisinde, Türkiye ve Batı toplumu arasındaki “fark”ın “kavramsal” veya “kronolojik” olmaktan çok “niteliksel” olduğunun altını çizer:

Modernlik dediğimiz şey Batı’nın son birkaç yüzyılda kendi toplumsal, siyasal donanımıyla ürettiği halis bir tecrübedir. Batı, modernliği başka bir yerde görüp de almamıştır. Bizatihi kendisi üretmiştir. Bu anlamda modernlik toplumsal bir süreçtir, deneyimdir. Modernleşme ise bizim gibi toplumların, yani başlarında ortaya çıkan modernliğe kayıtsız kalamamalarından kaynaklanan bir tepkidir. Modernleşmenin arkasında güçlü bir sosyoloji yoktur Batı modernliğinde olduğu gibi. (Dellaloğlu, 2017: 217)

Başka bir açıdan “muhafazakârlık” da ilk kez Batı’da ortaya çıkan (conservatism) “kökü dışarıda” bir ideolojidir (Dellaloğlu, 2017: 219). Türkiye’de kendilerine “muhafazakâr” diyenlerin Batı ile aralarına koydukları “mesafe”nin aslında “Batılı” olan “muhafazakârlık” ideolojisiyle bir uyumsuzluk meydana getirdiğinden söz eden Dellaloğlu, konuyla ilgili olarak “Muhafazakârlıkla Modernleşmeciliğin Kavşağında Türkiye: Tanpınar ve Narmanlı Han” yazısında şunları söyler:

Muhafazakârlık da batılı bir ideolojidir. Hatta muhafazakârlığın ilk batılı ideoloji olduğu bile söylenebilir. Bu anlamda muhafazakârlıktan söz etmek için öncelikle değişimden söz etmek gerekir. Muhafazakârlık ancak ve ancak ciddi değişim süreçlerinden geçen toplumlarda ortaya çıkabilir. Muhafazakârlık, Batı’nın modern olurken geçmişle kurduğu bir ilişki biçimidir. Belki de modernliğin inşa sürecinde “geçmişte hiç mi değerli, anlamlı bir şey yoktu” serzenişidir muhafazakârlık. Dolayısıyla muhafazakârlık Batı’da modern olmanın vazgeçilmez parçalarından biridir. Yani Batı’da muhafazakâr olmak modern olmayı dışlamaz, tahkim eder. (Dellaloğlu, 2017: 227)

Modernlikten bahsetmeden muhafazakârlıktan bahsetmenin mümkün olmayacağını belirten Dellaloğlu, belli bir zaman ve mekânın “ürünü” olan Batılı “tarihsel” kavramların hiçbirini günümüzde meydana geldikleri yer veya zamandaki anlamlarıyla kullanamayacağımızı da ekler (Dellaloğlu, 2017: 228). Burada gözden kaçırılmaması gereken noktaysa “değişim süreci”dir. Bu sürecin yok sayılması veya kavramları

“zaman ve mekândan soyutlamak”, modernliği mümkün kılmayacağı gibi muhafazakârlığı da mevcut kılmamış olur (Dellaloğlu, 2017: 228).

Türkiye, Tanzimat’tan beri bir modernleşme ülkesidir. Daha önce bahsedildiği gibi “modernlik” ve “modernleşme” arasında kavramsal bir nitelik farkı bulunur. Türkiye gibi toplumlarla Batı arasındaki “fark”ın yalnızca bir “gecikmişlik” farkı olmadığı da göz önünde bulundurulduğunda, bu durumun “içeriksel” bir “zihniyet meselesi” olduğu hesaba katılarak aradaki “fark”ın “sürat” ile kapatılamayacağı söylenebilir (Dellaloğlu, 2017: 228). Batı toplumlarının da “modernleşme” gibi bir durumu olamaz. Çünkü Rönesans’tan itibaren “kendi dinamikleriyle” “halis bir deneyim” yaşamış olan Batı, zaten bu deneyimi kendi lügatine “modernlik” olarak geçirir. Dolayısıyla Batı, hali hazırda bünyesinde bulunan “modernlik”i ne bir yerden görür, ne de bir başkasından alır: “Başka bir yerde görüp, beğenip, almak ise tam da modernleşmedir. Yani bizim yaptığımız. Modernleşme bizim için Batı’nın modernliğine kayıtsız kalamamaktır. Bu anlamda modernleşme modernliğe verilen bir tepkidir” (Dellaloğlu, 2017: 228-229).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’indeki “Millî Bir Edebiyata Doğru” başlıklı yazısında: “Son yetmiş senelik edebiyatımızın tekâmülü üstünde bir düşünülecek olursa, onun en bariz fârikasının mazideki kaynaklarımızla olan alâkasını yavaş yavaş fakat çok cezrî kesmiş olması keyfiyeti olduğu görülür (Tanpınar, 2015b: 91) der. Tanzimat’tan itibaren “yeni” ve “çok Avrupalı” bir edebiyatın ortaya çıktığını ifade eden Tanpınar, bu edebiyatın özellikle Servet-i Fünûn’dan itibaren Avrupalı örneklerle sıkı sıkıya bağlılığını devam ettirdiğini söyler. Avrupa’yı “adım adım takip etmek ihtiyacı”nın Türk şiir ve edebiyatını “hareket noktasından” uzağa taşıdığından söz eden Tanpınar, bu meselenin “ruhumuzda bir ikilik” oluşturduğunu ileri sürer:

(...) yeni ve Avrupalının peşinden koşmamız bir zarûretti. Çünkü cemiyetimiz için ölmek veya garplılaşmak şıklarından birini derhal ihtiyar etmek zarûreti vardı. Türk cemiyeti yaşamak iradesiyle garplılaştı. Bu suretle yeni bir cemiyet, yeni bir ahlâk, yeni bir hayat tarzı peşinden giderken elbette ki, yeni bir edebiyatı da arayacaktı. (Tanpınar, 2015b: 91)

Tanpınar’ın bu ifadeleri, Türk toplumunun Batılılaşma serüveniyle bağlantılı olarak bizdeki “modernleşme”ci yapının nasıl meydana geldiğini ortaya koyar niteliktedir. Türkiye’nin modernleşme sürecindeki sorunların “derinlikli”, “ayrıntılı” ve “eleştirel” okumalarla aşılabileceğini iddia eden Dellaloğlu’nun: “En büyük sorunumuz ise

geçmişe hep bugünün kutupsallaşmaları üzerinden bakmak. Elbette geçmiş bugünden kopuk değildir. Hatta geçmiş her zaman bir bugünde yazılmıştır. Ama geçmişe sadece bugünkü siyasal konumlarımızı tahkim etmek için sorunlarımızla yüzleşemeyiz (...)” (Dellaloğlu, 2017: 230-231) şeklindeki sözleri akla, Tanpınar’ın *Huzur* romanında geçen bir diyalogu getirir: “Evvelâ insanı birleştirmek. Varsın aralarında hayat standardı farklı olsun; fakat aynı hayatın ihtiyaçlarını duysunlar... Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyet’in henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisinin arasında bir kaynaşma lâzım” (Tanpınar, 2017a: 267). Aynı diyalogda roman kahramanı Mümtaz’ın bu öneriye verdiği cevapsa çok daha ilginç bir noktaya temas eder: “İşte ben bunu imkânsız görüyorum (...) Bugün Türkiye’de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap bulamayız” (Tanpınar, 2017a: 267). “Türkiye’de nesillerin beraberce okuduğu beş kitap” olmadığını iddia etmek, asırlardan beri okunmayan ve hali hazırda bulunmayan bir metinden bahsetmek, dolayısıyla böyle bir eser inşa etmiş herhangi bir yazarın da var olmadığını iddia etmektir. Tanpınar’ın *Huzur* romanındaki bu sözler, Türkiye’deki kanonsuzluğun tespiti veya klasik arzusu olarak masaya yatırılabilir. Kanon veya klasik konularına değinmek içinse öncelikle, Rönesans ve Reform’un matbaayla ilişkisinden söz etmek gerekir.

Rönesans, çeviri faaliyetlerinin hız kazandığı bir dönemdir. Matbaanın icadıyla çakışan bu dönemde Yunan metinleri, tam metine yakın bir şekilde doğrudan ve kitlesel olarak Latinceye aktarılır. Matbaa endüstrisinin kitap basım ihtiyacını ortaya çıkarması, bahsi geçen metinlerin bütün Avrupa’ya yayılmasına vesile olur. Böylece 1500’lerin başından itibaren bütün Avrupa medeniyetinin asırlar boyunca okuyabileceği yüzlerce kitap basılmış olur. Reform’da da yine 1500’lerin başında Martin Luther’in İncil’i Almancaya çevirmesi ve ardından İncil’in matbaa sayesinde kısa sürede yaygınlaşması söz konusudur. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* isimli çalışmasında İncil ve matbaa ile ilgili olarak şunları söyler: “Gutenberg İncili’nin, ilk yayımlanışıyla 15. yüzyılın sonu arasında geçen 40 küsur yıl içinde Avrupa’da 20 milyon adet imal edildiği tahmin ediliyor. 1500’le 1600 arasında bu sayı 150 milyon ve 200 milyona ulaşmıştı” (Anderson, 2015: 48). Dellaloğlu, “İkondan Kanona: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türkiye Macerası” başlıklı yazısında kitabın, “insanlık tarihinin ilk endüstriyel ürünü” olabileceğinden söz eder ve ekler:

Yani aynı kopyadan milyonlarca üretebilir olmak modernliğin temel bir özelliği ise, bunun ilk uygulaması matbaa ile mümkün olabiliyor. Daha buhar makinesi, demiryolu, otomobil, uçak yokken matbaa var. Dolayısıyla kitap modernliğin kurucu öğelerinden bir tanesi. Bir kurum olarak modernliğin oluşmasında, modern vatandaşın, bireyin inşasında, ulus-devletlerin ortaya çıkmasında kitabın ciddi bir rolü var. (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 31)

Matbaanın “kültürel bütünlüğü” ve “tek biçimliliği” sağladığını da ileri süren Dellaloğlu; Fransızların *Sefiller*’i okumasında, Almanların Goethe’yi ezberlemesinde ve İngilizlerin Shakespeare’i bilmesindeki “yurttaşlık” bünyesinde yalnızca “politik” bir yön değil, aynı zamanda “edebi” bir yön de bulunduğunu belirtir: “Bu anlamda Hristiyan demek de aslında İncil’i okuyan kişi demek olabiliyor. Bu anlamda ilk best-seller İncil! Aynı zamanda da ilk long-seller!” (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 31). Anderson, Avrupa’da “okuyan sınıflar”ın “belli bir güce sahip insanlar” olduğundan, ilk okur-yazar kesimin soylular olduğundan ve okur-yazar olmayan bir Burjuva’nın düşünülmemeyeceğinden bahseder (Anderson, 2015: 92-93). Bu bakımdan matbaa, kitap ve ulus-devlet arasındaki ilgide siyasal/toplumsal ve kültürel/edebi olanın beraberliğinden söz etmek, “aynı toplumsallıkta” oluşmaları açısından mümkündür (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 31-32).

Batı’daki modernlik inşasında “tek başına okur” olmak önemli bir konum oluşturur. Daha evvel yüksek sesle ve kolektif olarak gerçekleştirilen okuma eylemi artık yalnız ve sessiz bir şekilde gerçekleştirilmeye başlanır. Modern dönemde hem vatandaş hem de okur-yazar olan insan, tek başına ve sessiz bir şekilde kitap okumaya da başlamasıyla beraber; “birey” olmanın yanında aynı anda siyasal özne, yurttaş, vatandaş ve “Tek başına okur” da olmuş olur (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 32). Burada Herder’in “Bir şair çevresinde bir ulus yaratır, insanlara görülecek bir dünya verir ve onların ruhunu bu dünyaya yönlendirmek üzere elinde tutar” sözleri önem kazanır (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 28). “uluslaşma” ekseninde Gutenberg sonrası ilk okur-yazar sınıf olan Burjuvazi’nin konumu ve tamamen “politik” olarak görülen bu sürecin yanında; matbaa, beraberinde basılan kitaplar ve buna bağlı olarak okur-yazar kitlenin artışıyla oluşan “edebi” bir sürecin varlığı da kendini hatırlatır (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 32). Öte yandan matbaa ve Rönesans arasında klasikler açısından güçlü bir ilişki doğar. Kadim Yunan, Rönesans’ta matbaa ile “yeniden doğuş”u gerçekleştirir ve eski Yunan metinleri “klasikleşir”: “Rönesans boyunca bu metinlerin Yunanca’dan Latince’ye

doğrudan aktarılmaları Batı’da modernliğin inşasının temellerini oluşturur. (...) Bu anlamda klasik ve kanon modernliğin kurucu kavramlarıdır” (Delalloğlu, 2018: 33).

Batı’nın Rönesans ve Reform’la beraber geçmişle yeniden ilişki kurması, geçmişteki kitapların, eskinin kıymetinin farkına varılması geriye doğru hareketlerdir. Rönesans ve Reform’un bu anlamda geçmişle arasındaki mesafeyi, geçmişle şimdi arasındaki mesafeyi azaltması; karşımıza artık anlam yüklenmiş değerli bir geçmişi çıkarmış olur. Tanpınar da, Bergson ile Proust’dan “şimdiki zaman”ı genişletmeye çalışmak, “şimdiki zaman”ı geniş zaman olarak ele almak açısından etkilenir ve geniş bir “şimdiki zaman”ın arayışına düşer: “Modernliğin ancak ve ancak böylesi bir bilinç ile mümkün olabileceğinin farkındadır. Sadece geçmiş ile bir şekilde hesabını görmüş, geçmişi idrak etmiş, geçmişi temellük etmiş bir şimdiki zaman modernidir. Tanpınar’ın (...) kurmaya çalıştığı geniş şimdiki zamanın klasiksiz, kanonsuz ortaya çıkması mümkün değildir ” (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 34-35). *Huzur*’da geçen ve klasik, kanon ekseninde ele aldığımız “Bugün nesillerin beraberce okuduğu beş kitap bulamayız” (Tanpınar, 2017a: 267) sözlerine paralel olarak, Melih Cevdet Anday’ın *Şiir Yaşantısı Şiir Yazıları* isimli çalışmasında da benzer ifadelere rastlanır:

Bugün uzmanlık çalışmaları dışında, hiç kimse gidip de bir divan ya da söz gelişi Namık Kemal’in, Ziya Paşa’nın şiir kitaplarını satın almaya kalkmaz. Kısacası yazınımızın geçmişi yoktur. Bunun için değil midir ki, bana klasiklerimizi soran bir yabancı yazara “Bizim klâsiklerimiz yoktur” yanıtı vermiş, böyle dediğimi de yazmıştım. (Anday, 2015: 99-100)

Matbaa sonrası 1000 küsur yıllık bir “hata”dan dönen Batı, Antik Yunan’ın değerini fark eder ve kadim olanı yani klasiklerini içselleştirmeye başlar. Bu şekilde “modern” olur. Şimdi ile geçmiş arasında ilişkiyi eski metinleri üzerinden kurar. “Klasikler sayesinde geçmiş(ler) düzenli olarak şimdinin içinde varlığını sürdürebilir ve bu sayede şimdiki zaman genişler. Şimdiki zaman genişleyerek geçmişi bugün(ler) üzerinden geleceğe taşır. Klasikleri olmayan toplumlar dar bir şimdiki zamana mahkûmdurlar” (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 36). Burada dikkat edilmesi gereken husus, T. S. Eliot’ın *Edebiyat Üzerine Düşünceler* isimli çalışmasında söylediği gibi, bir “önceki”leri “körükörüne” taklit etmemek olmalıdır:

(...) yenilik tekrardan daima daha iyidir. Gelenek (...) hiçbir gayret sarfetmeksizin edinilecek bir miras değildir. (...) önce “tarih şuuru” geliştirmeye ihtiyaç vardır. (...)

Tarih şuuru, sadece “geçmiş”in geçmişliğini bilmek değil, fakat onun “hâl”de de var olduğunu anlamak demektir. (...) “Geçmiş”in “hâl” içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsızı, sınırdan olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. (Eliot, 2007: 2-3)

Batı toplumu, hayran olduğu hocasını örnek alarak hayata başlayıp daha sonra kendi kişiliğini bulduğunda hocasının kimliğinden sıyrılan, ancak hocasının izlerini hala taşıyan bir öğrenci gibi; süreç belli bir olgunluğa eriştikten sonra eskiye koşulsuz bağımlılıktan kurtulan, ancak eskinin hala kıymetli olduğu özgün ve yeni bir oluşumla yoluna devam eder. 1400’lerin sonundan 1600’lerin sonuna kadar olan bu süreç, Kant Aydınlanması’yla birlikte 1700’lerde yerini “bilmeye cüret eden” ve eski dâhil hiçbir şeye “tamamen” bağımlı olmayan “modern özne”ye bırakır. Bu doğrultuda Dellaloğlu’nun *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi* isimli çalışmasındaki “Modernizm Meselesi” yazısında geçen şu ifadeler dikkate değerdir:

Batı’da bir modernlik inşa oluyor. Nedir bu? Aydınlanmadır, Rönesanstır, Reformdur. Ulus devlettir, Cumhuriyettir. Bin yedi yüz seksen dokuzdur. Kentleşmedir. Sınıftır. Kadındır. Modernliğin olmazsa olmazlarıdır bütün bunlar. Bu anlamda Batı’nın son üç-dört yüzyılda geçirdiği dönüşümleri indirgeyeceğiniz bir kavramdır modernlik. Bir de modernizm var bundan farklı olarak. Dar anlamda on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyıl başı Batı’da ortaya çıkmış avangard sanat akımlarının genel bir adı. (...) Modernizm, modern estetik avangarddır öncelikle. Modernizm, modernliğe isyan etmektir. (...) Modernizm hem modernliğin içinden çıkan bir şeydir hem de içinden çıktığı kabuğu beğenmez. (...) Modernizm ile modernlik arasında hem bir “içkinlik” hem de bir “aşkınlık” ilişkisi var.(...) Modernleşme ise modernliğin ve kendisinin modern olmadığının bilincine varma durumu. Modernliğe modern olmayanın gösterdiği bir tepki modernleşme. (...) Modernleşme bu nedenle büyük ölçüde bir taklit etme süreci başlangıçta. (Dellaloğlu, 2013: 51-52)

Türkiye modernleşmesinin, Batı “taklit”iyle sınırlı kaldığını söylemek yanlış olmaz. “Eski”den tam anlamıyla kopmayan bir “yeni” oluşturulamadığı için, bunun sonucunda ortaya çıkacak olan bir “yeni” de oluşamaz. Dolayısıyla “eski”ye eklenerek oluşmuş “yeni”nin beraberinde getireceği devam fikri de gerçekleşemez. Oysa ikisini bir arada götürebilmek asıl olan ilerlemedir. Burada Tanpınar’ın, “Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir” sözünün, Hegel’in “içererek aşma” anlamına gelen “Aufhebung” kavramıyla benzerlik gösterdiğine değinmek gerekebilir (Dellaloğlu,

2013: 146). “Aufhebung” kavramı diyalektikle ilgili Almanca bir kavramdır. Hegel’in “Aufhebung” kastı, sentez ile tez ve antitez arasındaki ilişkiyi karşılar. Yani sentezin tez ve antiteze yaptığı, Hegel için “Aufhebung”tur. Tez ve antitezin mücadelesinden oluşan sentezse, hem tezin hem de antitezin bazı özelliklerini taşır. Yani tez ve antitezden senteze aktarılan bazı nitelikler sentezde “devam ederken”, bazı niteliklerse “değişir”; bu açıdan Tanpınar’ın ifadesi ile “değişim” ve “devam” kavramları ilişkilendirilebilir (Dellaloğlu, 2013: 147). Tez ve antitez kavramları gibi, “değişim” ve “devam” kavramları da birbirine zıt görünür; ancak Tanpınar, “değişim”i ve “devam”ı “birlikte” olası görür. Tıpkı *Edebiyat Dersleri*’nde Yahya Kemal’i anlattığı satırlarda “eski” ve “yeni”yi “birlikte” görebildiği gibi: “Yahya Kemal’de insan Avrupalı olmuştur; Şark ve Garp ikiliğini sona erdirenidir. (...) Yahya Kemal’de eski ve yeni beraber gider, çarpışmaz; gazeli modern şiirle beraber yürütebilir” (Tanpınar, 2016c: 79). Yine Türkiye modernleşmesinde geçmişle olan iletişimin koparılmasının yanında, eskinin olduğu gibi yıkılıp yerine yenisinin yapılması hatta bunun daha iyi/güzel olduğu düşüncesi “trajedi”si de söz konusudur. Fakat 18. yüzyıla kadar Osmanlı Devleti’nin ıslah çalışmaları bunun tam tersidir: “Islah ancak eski düzene dönmekle mümkündür” (Berkas, 2017: 39). 18. yüzyıldan itibaren ise bu gruba karşı yukarıda belirtilen eskinin tamamen kaldırılması fikrini savunan “yenilikçi” bir grup ortaya çıkar. Bu bağlamda antik olanı yeniden kritik eden Batı gibi bir süreç Türkiye dâhil olamaz. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi* isimli çalışmasındaki “İbrahim Paşa Sarayı Meselesi” başlıklı yazısında, “medeniyet”in her şeyden önce “derin maziden gelen bir kültür yığılması” olduğunu vurgularken (Tanpınar, 2015a: 224) meseleye şu sözlerle nokta koyar: “Yıkamak, yapmak için olsa dahi daima zararlıdır ve hakikî yapıcılık, ilâve etmektir” (Tanpınar, 2015a: 229). “Yeni” ve “güzel” ile ilgili olarak Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’deki “Şiire Dair” yazısında şunları söyler:

Yeni ile güzelin arasını iyice ayırmak lazım. Her yeni behemehâl güzel olmaz. Fakat her güzel olan insana yeni gibi görünür. Bunun sebebi güzele alışmaklığımızın imkânsızlığıdır; güzeli unutabilir, görmeyebilir, ihmal edebilir, fakat ehlileştiremeyiz. Baudelaire’in ezbere bildiğim filân veya falan manzumesinin başka bir tab’ını âdeta yeni gibi okuduğum olmuştur. Güzel bir haddir, ötesine geçilemez. Halbuki yeninin daha yenisi, daha daha yenisi vardır. Çünkü yeni gündeliktir ve en sahih mânâsında maziye benzer, yani daha formüle edilmeden eskiyebilir. Halbuki güzelin değişmesi için insanlığın gömlek değiştirmesi, bütün had ve kıymetlerinin alt-üst olması lâzımdır. (Tanpınar, 2015b: 27)

Modernliğin Batı'dan “hazır bir kalıp” şeklinde alınıp zihni üretiminin gerçekleştirilememiş olması, “bireysel ve toplumsal düzlemde halis bir deneyim” haline getiremediğimiz “Türkiye Modernleşmesi”ni meydana getirir (Dellaloğlu, 2017: 232). Bu durum, Batılılaşma algısının bir sonucunu oluştururken “modernleşme”nin anlam yüklediği Aydınlanma kavramına da ters düşer. Kant Aydınlanması'nın ağırlık merkezinde “güçlü bir öznellik” ve “kendilik” bulunur ancak Türkiye'deki modernleşme zihniyetinde bu durumun karşılığı yoktur: “Ahmet Hamdi Tanpınar, buna tam bu kelimelerle olmasa bile ‘kendi şehrimizde turist gibi yaşamak’ der” (Dellaloğlu, 2017: 232).

“Modernlik”in 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında tamamlanıp (ulus devlet, anayasa, kentleşme, sanayileşme ekseninde) bugün yerini “postmodernlik”e bırakmış olabileceği düşünülebileceği gibi; günümüzde Batı dışında da modernliklerin olduğu, “çoğul” modernliklerin ortaya çıkmasıyla “modernlik”in Batı'ya olan aidiyetini yitirmeye başladığı da söylenebilir (Dellaloğlu, 2017: 229). Modernleşme zihniyetinde “Batı fetişizmi”ne ek olarak bir de “Doğu fetişizmi”nin geliştiğini belirten Dellaloğlu, “Doğu fetişizmi”nin karşılığının “muhafazakârlık”tan çok “yerlilik” veya “gelenekçilik” olabileceğini belirtir: “Bir anlamda Batı fetişizmi ve Doğu fetişizmi, modernleşme Türkiye'si'nin iki ayrı yüzüdür. Bunlar her ne kadar birbirine karşıt olsalar da, birbirlerinden beslenmişler, birbirlerini meşrulaştırmışlardır. Bence Batı fetişistleri ne kadar ‘batılı’ ise, Doğu fetişistleri o kadar ‘doğulu’dur” (Dellaloğlu, 2017: 233). Bu ekseninde Türkiye’de topluluk anlamında bir “zihinsel cemaatleşme”nin varlığından söz edilebilirken; edebi açıdan da söz konusu olan “mahalli”leşme ve “cemaatsel”leşme sebebiyle Türkiye’de klasik ve kanonun olmadığı söylenebilir (Rentzsch J. & Şahin İ., 2018: 38-39). Ancak burada Tanpınar’ın tarafsız olduğu gerçeğini belirtmek yerinde olur. Bütün büyük yazarlarda bulunan “kendilik bilinci”nin Tanpınar’da da bulunması, onun “içinden çıktığı modernleşmeci zihniyete” kapılmadığını gösterir: “(...) modernleşmeci zihniyetin geçmişle, gelenekle kurduğu kopuşcu ilişkinin üzerine gidiyor Tanpınar çünkü Türkiye’nin temel trajedisinin farkında” (Dellaloğlu, 2017: 234). Tanpınar’ı herhangi bir grup içinde konumlandırmak veya herhangi bir grubun “kahramanı” ilan etmekse, özellikle günlükleri ortaya çıktıktan sonra pek mümkün sayılmaz.

Ben ne sağdanım, ne de kömünist veya deklaré sempatzaniyım. Sadece demokratım, mümkün olursa, demokrat sosyalist bir teşekküle girerim ve memnun olurum. Fakat böyle bir teşekkülün manevî mesuliyetini de üzerime alamam. (...) Sağlarla beraber değilim, çünkü sağ şarktır ve şark bizi daima yutmağa, içimizden doğru yutmağa hazırdır. Eğer bir Barrès, bir Maurras, bir L. Daudet gibi insanlar olsaydı etrafımda iş değişirdi. Fakat Mehmet Akif'le [Ersoy] yol arkadaşlığı, Mümtaz'la [Turhan] fikir beraberliği, asla... (Enginün İ. & Kerman Z., 2015: 198)

Tanpınar'ın günlüklerinden başka bir bölüm ise:

Yine sağcılığa geliyorum. Sağcı olmak çok güç hatta imkânsız. Evvela memleketimde en cahil ve budala insanlar sağcı. Yahut da aşikâr şekilde hain ve ahlaksız. Peyami Safa... Peyami Safa'dan daha iğrencine tesadüf edilir mi? Sonra devrin kendisi var. Artık garpta bile sağcıya tesadüf edilmiyor. (...) Sola gelince!... Yarabbim bizde solcu muharrir, solcu şair, genç şair, sol adam, ileri adam, zühd, hamakat, cahillik. Ve hepsinden beteri yeni dil. Devrik cümle, tarihi inkârdan daha beter olan tarih bilmemek. Hiç kültürü olmamak. Ne sağcı ne solcu... O hâlde? Sadece entellektüel ve yalnız başıma... (Enginün İ. & Kerman Z., 2015: 199-201)

Bergson'daki deneyimin zamanı olan ve “zamanın öznelleşmesi”ni karşılayan süre fikri üzerinden Tanpınar'ın şimdisi, “geçmiş bir şimdi”dir: “Geçmiş ve gelecekle bağıni ısrarla koparmayan, geçmişini hep hatırlayan, geleceği hep umut eden bir şimdidir. Aslında bu modern bir tutumdur. Modernleşmeci değil! Ama gelenekçi de değil!” (Dellaloğlu, 2017: 236). Yine Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'inde bulunan “Eski Şairleri Okurken” yazısında “eski şiiri” sevdiğinden ancak “eskiyi sevenler”in büyük bölümüyle anlaşılamadığından söz eder. Bu anlaşmazlığı ise şu satırlarla açıklar:

Benim ve arkadaşlarımin (Nurullah Ataç, Sabahattin Rahmi gibi) bu sevgisiyle onların arasında büyük bir fark var. Onlar eskiyi devam hâlinde kendilerinde bulup seviyorlar. Beraberce mahpus oldukları bir daire içinde onu tanıyorlar ve yalnız onu bildikleri için onu sevmeseler bile, bu sevgiye doğru bir intihabın zevk ve şuurunu koyamıyorlar. (Tanpınar, 2015b: 185)

Bu bağlamda Dellaloğlu'na göre Tanpınar, Batı modernliğinin “geçmişini kapsayan” ve “geleceği içinde barındıran” bir “şimdi bilinci”ne sahip “modern” algısı üzerinden düşünülebilir (Dellaloğlu, 2017: 236). Öte yandan hem “modernleşmeciler” hem de “gelenekselciler”, geleneği modern olanın karşısına koyarken Tanpınar'ın bunun

dışında kalan “modernlik anlayışı”, iki taraf için de anlaşılmaktan uzak kalır. Belki de bu yüzden Sükût Suikastı’ne uğradığını söyleyen Tanpınar, kendini “yalnız” bir “entelektüel” olarak tanımlar:

Ben entellektüelim. Aşka da, hayata da, insana da, düşünceye de inanıyorum. Fakat bunları behemehal birkaç modanın arasından görmek mecburiyetini duymuyorum. Cemiyete karşı olduğu kadar kendime karşı da sorumluyum. Ve bu çift sorumluluğu hissediyorum. Deli otu yemeğe mecbur değilim. Yapmak istediğim şeyler var. (...) Sağcının hamakattı, solcunun budalalığı, hepsinin, her ikisinin cehaleti. Şimdi onların arasında kendi tâli’imi görüyor ve Yahya Kemal’i daha iyi anlıyorum. Ne nahvet, ne çoraklık... (Enginün İ. & Kerman Z., 2015: 253-254)

Kendisini Eski-Yeni, Doğu-Batı veya Sağ-Sol arasında seçim yapmak zorunda hissetmeyen Tanpınar, her ikiliği de çok iyi bilen ve onlardan faydalanan bir entelektüel olarak okunabilir. Hem kendi memleketine karşı hem de dünyaya karşı “geniş bir ufka sahip” olan ve memleketi ile hayatı içselleştirip anlamaya çalışan Tanpınar, bunu yaparken kendi duruşundan da taviz vermeyen ender değerlerden biridir (Dellaloğlu, 2017: 237). Bir düşünür olarak geleneğe olan saygısı ve bağlılığının yanında, evrensel kültür bilgisiyle ile Tanpınar; hem Dede Efendi’ye hem Mozart’a, hem Fuzuli’ye hem de Baudelaire’e hâkimdir. Bu nedenle Tanpınar’ı, -Batılı modernistlerden farklı olarak- modernleşen bir toplumun “modernist”i saymak mümkündür (Dellaloğlu, 2013: 60).

Bir “modernist” olarak düşünülebilecek Tanpınar’ın, romanlarından, modern hayatın içindeki vazgeçilmez unsurlar çekip çıkarılabilir. İroni de bu unsurlardan biridir. Modernlik “belirsizliği alt etmek”, “kaostan kurtulmak” ve “her yerde kosmosu hâkim kılmak” yerine; bunun tam zıttı olarak modern zamanlar şüpheyi beraberinde getirir ve oluşan bu fark ironiyi açığa çıkarır (Dellaloğlu, 2010: 98). Bütünsel bir kimlik anlayışıyla modernliğin kaderini eşdeğer gören ironi, bu “bütünsel” kimliğin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğinden de emindir. Bu nedenle bütünsel kimlik de ironiktir. Öznenin sınırları dışında başka özneler de bulunduğundan, kolektif özneler arasındaki “özne”; “oluş”u ve “görünüş”ü arasında bir “özdeşlik” iddiasında bulunsa dahi, aynı mekânı paylaştığı diğer özneler tarafından ironik olarak görülüyorsa bunu engelleyemez (Dellaloğlu, 2010: 98).

2. İRONİ

2.1. Çok Anlamlı Bir Kavram Olarak İroni

Edebiyatta söz sanatları, dil oyunları vasıtasıyla kendini gösterir. İroni unsuru da edebi eserlerde kullanılan bir dil oyunudur. İroni vasıtasıyla eserde söylenmek istenen sözün yönü ustalıkla değiştirilerek övgü görüntüsünün altında bir yergi ortaya çıkarılabilir. İroni kavramı tarih boyunca çeşitli disiplinlerce farklı tanımlamalarla kullanılır. Bu sebeple ironi kavramını tanımlamak zordur denilebilir. Konuyla ilgili olarak Necip Tosun “Öyküde İronik Anlatım” başlıklı yazısında, ironi kavramının tarihsel süreç içinde pek çok değişime uğradığını ve çeşitli disiplinler tarafından farklı yorumlandığını belirtir (Tosun, 2007: 85).

Sözlük manasıyla ironi:

İnce alay. Bir düşünce veya duygu, öyle söylenir ki, okur, tam tersinin kastedildiğini anlar. “Ciddî bir tavırla söylendiği halde alay olduğu belli olan / sezilen acımasız söz.” Daha kapsayıcı ve açıklayıcı bir ifadeyle ironi, “Yaşanan saçmalıkların, karşıtlıkların daha etkili ve vurucu bir şekilde anlaşılmasını sağlamak amacıyla, asıl anlamın gözlenerek bütün bunların doğal bir olaymış gibi anlatılmasıdır.” (Karataş, 2001: 218)

Alay anlamına da gelen ironide amaç, şaka veya mizahtan çok eleştiridir. İronist, eleştirisini son derece ciddi bir tavırla yapar. Bu yüzden evvelinde muhatabı eleştirildiğini anlamayabilir. Muhatap, ancak belirli bir bilgi birikimi ve zaman sonucunda bu söz oyununun farkına varabilir. Aynı şekilde ironistin de ironiyi gerçekleştirebilmesi için kullandığı dile hâkim olması ve kelime dağarcığının geniş olması gerekir. Vefa Taşdelen “İroni” başlıklı yazısında şöyle söyler: “İronik anlatımın ilk ögesi gizlemektir. Yazar gerçeği bilmektedir, ama bilinçli bir bilmezlik sergiler. Dışarıdan bir gözle, safça bu karşılığın farkında değilmiş gibi ‘öylesine’ anlatır” (Taşdelen, 2007: 84). Ironiyi kullanan yazarlar genellikle okuru düşünmeye sevk eder. Böylece ironinin okurların çeşitli yeteneklerini geliştirdiği söylenebilir. Yine de ironinin yapılması belirli bir kapasiteyi gerektirirken, yapılan ironinin anlaşılması için de belirli bir anlama seviyesine ihtiyaç vardır. Bütün bunlar beraber düşünüldüğünde, bir eleştirinin doğrudan yapılmasının doğuracağı sonuçlar açısından ironi bir çözüm önerisidir. Benzer olarak Aristoteles *Nikomakhos’a Etik* adlı metinde ironiyi bir “alçakgönüllülük” olarak açıklar: “Hakikat konusunda orta duruma, gerçeğe uygun

denebilir ve tam ortaya hakikate uygunluk denir; oysa hakikat konusunda abartı, palavradır ve palavra atana da palavracı denir ve hakikat konusunda hafifleticiliğe kapalı geçme ve bunu uygulayan kişiye de kapalı geçen denir” (Aristoteles, 2014: 1107a). Çevirinin sahibi Zeki Özcan bu pasajda “kapalı geçme” ve “kapalı geçen” kelime gruplarına dipnot düşerek Theophrastos’un “eirōneia” tanımını zikreder: “Eylemlerde ve sözlerde alçakgönüllülük görünümü (...)” (Aristoteles, 2014: 116). Aristoteles’in ironiye bir tanım getiren açıklaması ve devamındaki düşünürlerin Sokrates’i ironiyi kullanan bir düşünür olarak göstermesi dikkate değerdir.

2.2. Sokrates ve Kierkegaard’ta İroninin Tarihsel Görünümü

İroni kavramı denilince ilk akla gelen düşünürler Sokrates ve Kierkegaard’tır. Platon’un diyaloglarında Sokrates’in ironileriyle sıkça karşılaşılır. Bu sebeple Sokrates’in ironisi, bilinen en eski örneklerden biridir. Kierkegaard ise ironi üzerine *İroni Kavramı* isimli çalışmasıyla ironiyi sistematik olarak tanımlamayı hedefleyen bir düşünürdür. Ayrıca Kierkegaard’ın çalışması ironiyi kullanan şair, düşünür ve yazarları (sözgelimi Sokrates, Schlegel, Solger, Hegel gibi) açısından önemlidir.

İroni kavramı tarihsel görünüm olarak Sokrates ile ortaya çıkar. Platon diyaloglarında Sokrates’in çeşitli yöntemler kullandığı gözlemlenir. “Sokratik Yöntem” veya “Sokratik Metod” denilen diyalektik, “ironi” ve “maiotik” (doğurtma) yöntemleri ile birlikte düşünülmelidir. Burada, Sokrates’in Savunması’nda geçen meşhur “Bildiğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir” cümlesi bir hareket noktası oluşturabilir. Sokrates’in bu sözü, “(...) paradoksal, bir hayli ironik ama aynı ölçüde önemli ve derin (...)” (Arslan, 2016: 92-93) anlamlar taşır. Sözün paradoksal olan tarafı, meşhur ifadenin geçtiği aynı diyalogda Delphoi kâhinlerinin Sokrates’ten daha bilge birinin olmadığını söylemeleridir. Dolayısıyla Sokrates’in ifadesi ironik bir anlatıma sahiptir. Sokrates’in *Savunma*’da bu söz ile anlatmak istediği, kendilerini “bilge” olarak tanımlayan kimselerin -özellikle Sofistlerin- gerçekte “bir şey bilmedikleri”dir. Üstelik bilgisizliklerinin farkında da değildirler. Bu bağlamda Sokrates, en azından “bilmediğini” veya “bilgisizliğinin farkında olduğunun” altını çizer. Dolayısıyla bu ironik sözün Sokrates’i “bilgisiz” değil “bilge” yaptığı söylenebilir. Platon’un *Devlet*’inde (1. Kitap) Thrasymakhos, Sokrates’in her zaman yaptığı bu oyunu

(bilmezliktengelme)⁶ şu şekilde dile getirir: “İşte Sokrates’in o ünlü bilmezliktengelme’si yine karşımıza çıktı! Ben biliyordum senin böyle yapacağını Sokrates. Önceden şu gençlere söylemiştim cevap vermeye yanaşmayacağını; işi bilmezliğe vuracağını, sorulana ne yapıp yapıp yan çizeceğini biliyordum!” (Platon, 2007: 337a).

Sokrates, diyaloglarda muhatabını konuşmanın içerisine çekebilmek için çoğunlukla tartışılacak konuda “bir fikri olmadığını” ve beraber araştırmak istediğini söyleyerek işe başlar. İroni ile başlayan bu diyaloglar Sokrates’in “maiotik yöntem”i ile birleşir. Sokrates bu yöntemini *Theaitetos* adlı diyalogda açıklar. Bu açıklama Sokrates’in kendisi ve annesiyle kurduğu benzerlikle başlar. Sokrates’in annesi bir ebedir. Sokrates kendisinin de “aynı işle” uğraştığını belirtir. Sokrates iki “iş” arasındaki farkı şu şekilde anlatır:

Aradaki ayrım şudur ki, sanatın kadınları değil, erkekleri doğurtur ve doğum esnasında dikkat erkeklerin vücutlarına değil, ruhlarına yöneltilmiştir. Fakat sanatımın en özgün yanı delikanlının ruhunun ortaya koyduğu ürün boş ve aldatıcı bir şey midir yoksa katıksız ve gerçek bir şey midir, bunu kesin olarak araştırmak ve meydana çıkarmak yetisidir. (Platon, 2015: 150b)

Sokrates, ironiyle başladığı diyaloglarda tartışılan konularla ilgili birtakım bilgilerin edinilmesine ilham veren ve bilgilerin “doğmasını” sağlayan bir “ebe” görevindedir.

Kierkegaard, ironiyi zihinsel faaliyetler açısından önemli bir unsur olarak gören Sokrates’a yoğun göndermelerle hazırladığı *İroni Kavramı* isimli doktora çalışmasında, ironinin “fenomenal varoluşunun tek bir unsuruna” ya da “yalnızca görüntüsüne” takılmak yerine “kavramın fenomenal olanın yanında ve içinde bulunan doğruluğunu” fark etmek gerektiğini söyler (Kierkegaard, 2009: 13). Bunun yanında Kierkegaard, ironiyi öznelliğin bir belirlenmesi olarak açılar ve ironinin yeni bir şekilde ortaya çıkışının yalnızca öznelliğin kendisini daha yüksek bir şekilde ortaya koyması ile mümkün olabileceğini ifade eder (Kierkegaard, 2009: 263-264). İroniyi edimsellik ile ilişkili olarak ilk ortaya koyanın Friedrich Schlegel, şiirdeki temsilcisinin Tieck, estetik ve felsefede ironiyi fark eden kişinin Solger olduğunu belirten Kierkegaard’a göre,

⁶ “Yunan aslı ‘sorguya çekme’ anlamına gelen Sokrates’in ünlü yöntemine karşılık olarak bize Fransızca’daki ‘ironie’ kelimesinden geçmiş ‘istihza’ veya ‘alay’ yerine (...)” (Platon, 2007: 398) kullanılmıştır.

ironinin efendisi ise Hegel'dir (Kierkegaard, 2009: 265). Kierkegaard, ironinin tanımını ise şu şekilde yapar:

Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksini ima etmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir. (Kierkegaard, 2009: 270-271)

İroninin en sık rastlanan biçimi -ironi yapan kişinin karşısındaki kişi veya kişilerin kendisini anladığını göz önünde bulundurursak- kişinin ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer daha seyrek rastlanana ise mizahçılar tarafından yapılan ciddi bir konuyu espri gibi şaka yollu dile getirmesidir. İronik konuşma biçiminde (tüm ironilerin ortak özelliği olan) anlaşılmasına rağmen doğrudan anlaşılmasa durumundan kaynaklı bir ayrıcalık söz konusudur. Bu durum, ironiyi alelade ve hemen anlaşılan sıradan konuşma biçimlerinden üstün bir konuma getirir. İroni aynı zamanda kendisi ile bir karşıtlık ilişkisi içerisindedir: “(...) cahilken bilgili görünmek de, en az bilgiliyken cahil görünmek kadar ironiktir. İroni, en sade ve kıt insanları seçerek, onları değil ama bilgili olanları alaya almak isteyince, kendisini daha da dolaylı bir yoldan karşıtlıklar ilişkisi içinde gösterebilir” (Kierkegaard, 2009: 275). İronistin kendini ya saldırmak istediği saçmalıklarla özdeşleştireceğini ya da onunla girdiği karşıtlık ilişkisindeki tutarsızlıkta tatmin olacağını söyleyen Kierkegaard, ironinin kurumsal ya da potansiyel bir yönü olduğunu da öne sürer:

Eğer ironiyi alçak bir uğrak olarak düşünsek; yamuk, çarpık, bozuk, hatalı ve kötü yapıdaki [*Tilværelse*] her şeyi seçen keskin bir göz olduğunu öne sürebilirdik. Bu bağlamda ironinin satir, taşlama ve alay ile aynı şey olduğu sanılabilir. Gerçi her şeyin boş yönünü algıladığı için bunlarla doğal olarak bir bağlantısı vardır, ama gözlemini ortaya koyma bakımından farklıdır. Gördüğü boşluğu yok etmez, suça karşı adaletin takındığına benzer bir tavrı yoktur, komikteki gibi kendi içinde bir uzlaştırma gücüne de sahip değildir. Tam aksine, boşluğu kendi boşluğu içinde güçlendirir ve deliliği daha da deli kılar. Buna, ironinin bağımsız uğraklar arasında arabuluculuk yapma çabası diyebiliriz, ama daha yüksek bir birlikte değil, daha yüksek bir delilikle. (Kierkegaard, 2009: 282)

Kierkegaard'ın kuşku ile ironiyi karşılaştırması da dikkate değerdir. Kierkegaard'a göre, kuşkuda özne devamlı olarak nesnenin içine girmeye çalışır, nesneyse onu sürekli

atlattığı için bunun bir talihsizlik olma durumu söz konusudur. İronideyse özne her zaman nesnenin dışına çıkmaya çalışır ve bunu yaparken her an nesnenin bir gerçekliğinin olmadığını farkındadır: “Kuşkuda, özne her fenomenin yok edildiği bir savaşın tanığı olur; çünkü öz her zaman fenomenin arkasında gizlenmektedir. Ama ironide özne devamlı olarak savaş alanından çekilir ve her fenomeni gerçekliğinden çıkararak kendisini kurtarmaya çalışır; yani olumsuz bağımsızlığını her şeyden korumaya çalışır” (Kierkegaard, 2009: 283).

Tarihteki her dönüm noktasında “eski” ve “yeni” olarak iki hareketin göze çarptığından bahseden Kierkegaard; bir yandan yeninin öne çıkma zorunluluğuna, öte yandan eskinin yerinin doldurulması meselesine dikkat çeker. Bu noktada Kierkegaard’ın “gerçek trajik kahraman”ı ortaya çıkarak: “Yeni için savaşır ve kendisine göre kaybolan bir edimselliği yok etmeye çalışır; ancak gösterdiği çaba yok etmekten çok yeniyi oturtmak, böylece eskiyi dolaylı olarak yok etmek üzerinedir. Ancak yine de eskinin yok edilmesi ve bütün kusurlarıyla görülmesi gerekir; işte burada ironik özne devreye girer” (Kierkegaard, 2009: 287). Kanıt veya ispata dayalı eylem diyebileceğimiz “verili edimsellik”, ironik özne için geçerliliğini kaybetmiş ve kusurlu bir hal alır. Fakat yeni ve varolan arasında tercih yapacak olan kişi yine ironik öznedir. İronist, Kierkegaard için bir bakıma biliciye benzer. Kierkegaard için bu benzerlik, gelecekteki bir şeye işaret ettiği halde ironistin bunun ne olduğunu bilmemesi ile ilgilidir. İkisi arasındaki farksa, konum itibarıyla. Bilici, kendi çağında ilerler ve oradaki bakış açısından gelecektekileri canlandırır. İronist ise, kendi çağının sınırlarının ötesine geçer ancak gelecek ondan saklanır, arkasına geçer. İronistin asıl yok edeceği şeyin şiddetle karşı çıktığı edimsellik olduğunu ileri süren Kierkegaard, tarihsel sürecin zorunlu kıldığı bir kurban olarak gördüğü ironist için şunları söyler:

(...) kurban olması gerektiği için değil, dünya ruhunun hizmetindeki inancı onu tüketeceği için. Böylelikle, ironi burada sonsuz mutlak olumsuzluk oluyor. Bunun olumsuzluk olmasının nedeni, sadece olumsuzluyor olmasıdır; sonsuz olmasının nedeni şu ya da bu fenomeni olumsuzlamamasıdır; mutlak olmasının nedeni ise, olmayan bir yükseklik yoluyla olumsuzlamasıdır. İroni hiçbir şey kurmaz; çünkü kurulması gereken onun ardında kalır. (Kierkegaard, 2009: 288)

İroninin ise bir geçmişi olmadığını ifade eden Kierkegaard, bu algının metafizik tartışmalarından çıkmış olduğunu ekler ve eğer ironi Kierkegaard’a göre bir geçmişi

olduğunu kabul edecek kadar sıradanlaşırsa, bu geçmiş ancak ironinin numaralarını çevirebildiği bir geçmiş olabilir (Kierkegaard, 2009: 308).

Susan Sontag ise, *Satürn Yıldızı Altında* isimli çalışmasında ironiyi “melankolik kişinin kendi münzeviliğine”, “kendi asosyal tercihlerine verdiği olumlu isim” olarak tanımlar ve ekler:

Benjamin *Tek Yönlü Yol*’da, bireylerin topluluktan bağımsız hayatlar sürme hakkına sahiplenmelerine imkân tanıyan ironiyi, “tüm başarıların en Avrupaisi” diye selamlamış ve ironinin Almanya’da tamamen yok olduğu gözleminde bulunmuştu. Benjamin’in ironik olanı ve kendinin bilincinde olmayı tutması, yakın dönemin Alman kültüründen soğumasına yol açmıştı (...). (Sontag, 2013: 147)

3. TANPINAR ROMANLARINDA İRONİ

Osmanlı'dan Cumhuriyet Dönemine geçişte bu döneminin başlıca düşünsel ve edebi konuları içinde Cumhuriyet Devrimleri ile eski Osmanlı geleneği arasında sıkışmış, yeni hayata ayak uydurmaya çalışan bir toplum yer alır. Bununla beraber Dünya Savaşı öncesi ülkeler arasındaki kavgalar ile sonrasında yaşanan toplumsal ve bireysel parçalanmışlıklar baş gösterir. Türk aydınının da yeni yaşam tarzını anlamaya ve dünyadaki değişiklikleri anlamlandırmaya çalıştığı bu dönem eserlerinde, Doğu-Batı problemi açıkça kendini gösterir. “Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” (Tanpınar, 2015b: 104) cümlesiyle giriş yaptığı makalesinde Tanpınar, kendisinden bahsederken hikâye ve romanlarında bu medeniyet buhranını ve onun çevresinde gelişen zihniyet ikiliğini tema olarak kullananlar arasında olduğunu ifade eder (Tanpınar, 2015b: 115). Ülkede savaşın açtığı yaralar, insanlar üzerinde fiziksel ve ruhsal tahribatlar oluşturur. Bu enkazlarla yaşanmaya çalışılan hayatlara bir de toplumda meydana gelen siyasi ve kültürel değişiklikler eklenir. Romanın en önemli unsuru olan insanı derinden etkileyen bu meseleler, dönemin pek çok yazarı gibi Tanpınar'ın da eserlerinde kendini gösterir. Bireyin parçalanışını ilk kez *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyesinde ironiyle harmanlayan Tanpınar, “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta şöyle söyler: “Abdullah *Efendi'nin Rüyaları*’nda, *Huzur*’da sanatımın - eğer üzerinde duracak bir şey varsa- iki kolunun birleştiği yerler vardır” (Kerman, 2014, 320). Seval Şahin bu kollardan birinin yazarın dönemine yaptığı göndermeler olduğunu ileri sürer (S. Şahin, 2013: 297).

Tanpınar eserlerinde dini unsurlara bir hayli yer verir. Mistik olaylara, dini unsurlara ve mitolojik öğelere Tanpınar'ın romanlarında sık sık rastlamak mümkündür. Özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı mistik, dini ve mitolojik unsurları bir araya getiren bir yapı oluşturması bakımından ayrı bir yere sahiptir. Romandaki mistik kökenli ironik hikâyelerden biri İspritizma Cemiyeti’nde ruhlarla ilgili verilen konferanstır. Sabriye Hanım, Hayri İrdal aracılığıyla Seyit Lütfullah'ın ruhunu çağırdıktan sonra bu konferansta “ispritizma ve sosyal temizlik” konusu üzerinde ısrar eder ve ruhlardan oluşan gizli bir istihbarat teşkilatı kurulmasının yararlarını anlatan bir konuşma yapar. Ruhlar âleminde yani gaipten gelen, gizlilik üzerine kurulu ve gizemli bir teşkilat oluşturma fikri ile bunun medyumlar aracılığıyla yapılması son derece ironiktir (S. Şahin, 2013: 358). Öte yandan romanda Hayri İrdal, saati en fazla kullanan

toplumlardan bahsederken Müslümanlar içinde en “dindar” olanların memleketimiz halkı olduğundan söz eder. İrdal, evlerindeki eski ayaklı saate babasının “bütün dindarlığına rağmen” Menhus ismini koyduğunu anlatır. Seyit Lütfullah’ın “iyi saatte olsunlar”la olan ilişkisi dini unsurların kullanımına başka bir örnektir. Yine, İrdal’ın semtin nadir ileri gelenlerinden olduğunu söylediği Aristidi Efendi ve İrdal’ı ziyarete gelen Van Humbert Hristiyan’dır. Diğer taraftan romanda kutsal kitaplardan olan Tevrat ve İncil’in yalnızca ismi geçmekle kalmaz, hikâyeleri de göze çarpar: “Yeni gelen adam bir el işaretiyle bizi baştan yarattı. Doktor Ramiz’le ben Tevrat’ın yeni yaratılmış adamı gibi, o anda duyduğumuz sevinç. Hayranlık ve mahcubiyetle giyindik, örtündük” (Tanpınar, 2009a: 207). Dini unsurların ve mitolojik öğelerin kullanımıyla ilgili örneklerle İrdal’ın: “Ben, en aşağı dördüncü kat gökte Hazreti İsa ile sarmaş dolaştım. (...) Bir ara sol omuzuma baktım. Mektep tanrılarındaki Asur tanrılarının omuzları gibi nur içinde bakıyordu” (Tanpınar, 2009a: 208) ifadeleri eklenebilir. Ayrıca Doktor Ramiz, Halit Ayarcı ve Hayri İrdal’ın beraber çıktıkları yemekte, saat konusu üzerine konuşulurken Ayarcı ve İrdal, Athena ile Herkül’den bahsederler. Yine eserde pek çok milletten de bahsedilir. İrdal’ın halasının evinde verilen davette neredeyse her milletten insan vardır. Şehzadebaşı tiyatrolarındaki “baygın bakışlı kız” ve Hayri İrdal’ın Halit Ayarcı’yla beraber gittiği saat tamircisi bir Ermeni, Zeynep Hanım adındaki kalfa Arap, Hayri İrdal’ın ara ara gittiği antikacı ise bir Yahudi’dir. Hatta Halit Ayarcı romanın ilerleyen bölümlerinde, günahların yüklenerek keçiyile beraber çöle gönderildiği bir Yahudi geleneğinden de bahseder. Balkan Savaşları sırasında gömülen paraları aramak için iki Bulgar’ın geldiği kahvehaneye İsviçreli Alman bir Doğubilimci de katılır. Hayri İrdal’ın küçük baldızı bir davette genç bir Amerikalıyla dans eder. Aynı davette bir Fransız Hayri İrdal’a gülümser ve onunla konuşmaya çalışır.

Tanpınar’ın eserlerindeki aşk konusunun din ile olan ilişkisi ise şu şekilde düşünülebilir:

Onun eserlerinde aşk bir din gibidir, güzele ait olan birçok unsur bir nevi dindir.. Kadın, aşk, güzellik, bazen hayat vb. yaşananların bir nevi din atmosferinden Tanpınar’ın kastı, dinin daha çok insanda uyandırdığı estetik boyutlarla bağlantılıdır. Dinin insan üzerinde uyandırdığı uhrevî duygularda, örneğin bir dervişin zikretmesi gibi unsurlarda hep, olma ve olmak arasındaki durum söz konusudur. Kendini bulan bir derviş artık uyanmıştır. Bu, hakikate uyanıştır. Bu uyanışa kadar geçen süre uyku ile uyanıklık arasındaki durum gibidir. (S. Şahin, 2013: 298-299)

Bu doğrultuda S. Şahin, Tanpınar'ın eserlerindeki eşik anının daha çok bir dine benzetilmesini, “kendini bulmak” üzere olan kişinin arafta oluşuyla, uyku ile uyanıklık arasında olma durumuyla ilişkilendirir. S. Şahin'e göre uyanan kişi hem kendini bulup hem de hakikate ulaşırken; bu hakikat kimi zaman aşk, kimi zaman başka unsurlar olabilir. Ancak burada kişi için asıl önemli olan, tıpkı Edip Cansever'in “*Kaybola*” şiirinde “Yapılan bir şeydir şiir (...)” (Cansever, 2017: 45) dizesiyle ifade ettiği gibi, “kendini yapmak”, kendini inşa etmek ile ilgilidir. Susan Sontag şöyle söyler:

Benlik bir metindir (o metin deşifre edilmelidir). (Bundan dolayı entelektüellere göre bir mizaçtır.) Benlik bir projedir, inşa edilmesi gereken bir şeydir. (Bundan dolayı sanatçılara ve kahramanlara göre bir mizaçtır (...)) Bir benliği ve eserlerini inşa etme süreci de her zaman çok ağır ilerler. İnsan hep kendisinin gerisinde kalır. (Sontag, 2013: 129)

Bunun gerçekleşebilmesi içinse geçmişin kalıntılarına, mazinin ruhuna ihtiyaç vardır.

3.1. *Mahur Beste*'nin İronik Yüzü

Kişinin yeni hayat ile eski hayat arasındaki eşikte kalma durumu ironik bir durumu da beraberinde getirir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste*'de bu ironi, mazi ve karakterler üzerinden kendini gösterir:

Sakalınızın biçimiyle, redingotunuzla, yandan düğmeli üstü podüşet ayakkabılarınız, kolalı gömleğiniz, geniş kravatınızla ne kadar sevimli, bugünden uzak, asıldığı yerde unutulmuş bir takvim gibi sadece geçmiş bir zamandınız. Adeta yıllarca kurulmamış bir saate benziyordunuz. Bize ince, kibar sesinizle çok eski şeylerden, eski insanlardan, tıpkı bugünden bahseder gibi, yani bir yığın canlı tenkit, mülâhaza ve dikkatle bahsettiniz. Nerden, nasıl gelmiştiniz? (Tanpınar, 2017b: 152)

Burada “çok eski şeyler”, “eski insanlar” ve “bir yığın canlı tenkit” ibareleri ironik bir durumu açığa çıkarmaları yönüyle dikkate değerdir. Turan Alptekin bir yazısında, o dönem toplumunun tarikatları hakkında Tanpınar'ın Şeyh Galib'i öven bir dizeyle düşüncelerini ifade ettiğini, sonrasında ise *Mahur Beste*'nin yayımının durdurulduğunu söyler.⁷ Orhan Okay *Ahmet Hamdi Tanpınar* isimli çalışmasında, Tanpınar'ın Ankara Lisesi'nden öğrencisi Samet Ağaoğlu'na TBMM için “tekke”, içindekiler için ise

⁷ Bu konu hakkında detaylı bilgi için bkz. Alptekin, Turan (2002), “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları”, *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 242.

“şeyh” ve “çevresinde derece derece rütbeli müridler” benzetmeleriyle “şikâyet”te bulunduğunu aktarır (Okay, 2000: 28). Tanpınar, öğrencisiyle konuşmasında kendisinin meclisteki bu grupların dışında kaldığını belirterek neden bu “tekke”ye girdiğini sorgular. Okay bu soruyu diğer partilerin de sormuş olacağını hesaba katarak Tanpınar’ın bu nedenle tekrar aday gösterilmediğini söyler. “Yıllar sonra bir gün asistanına, bir kongrede Şeyh Galib’in değerini savunduğu için, parti içinde tasvip edilmediğini anlatan Maraş milletvekili, belki birikmiş başka sebeplerle, mecliste işe yaramıyacağına kanaat getirilmiş olmalıdır” (Okay, 200: 29). 1943-46 yılları arası bu döneme denk gelen dolayısıyla *Mahur Beste*’deki bu “çok eski şeyler”in, “eski insanlar”ın ve “bir yığın canlı tenkit”in -bilhassa Osmanlı ilmiye sınıfının- bir eleştirisi varken, *Mahur Beste* ile bunlardan bahseden Tanpınar’a da bir “tenkit, mülâhaza ve dikkat” söz konusudur (S. Şahin, 2013: 303). Bu anlamda romanın sonundaki “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup”ta yazarın, Behçet Bey’in tenkit ediciliğini “Öyle ki neredeyse bir roman kahramanı iken roman münekkidi olmuşsunuz, diyeceğim geliyor” (Tanpınar, 2017b: 150) sözleriyle ortaya koyması önem kazanır.

Mahur Beste’de başka bir önemli nokta ise yazarın, Behçet Bey’i anlatmasıyla ilgilidir. Behçet Bey’in yaklaştığı insanlara kendine özel bir zamanı aşıladığını söyleyen ve bu zamanı “Bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek hâlinde bir zaman” olarak tanımlayan yazar, Behçet Bey’in peşine takıldığı için çok sevdiği dünyasından ayrı kaldığını ifade eder (Tanpınar, 2017b: 152). “çekirdek zaman” olarak tanımladığı zamanın da gün geçtikçe genişlemesi sonucu, daha evvel düşündüğü gibi Behçet Bey’in “tek bir zaman parçası” olmadığını fark ettiğini ekler. Yazara göre, Behçet Bey’in kendine ait bir zamanı vardır.

Yazar kendini “(...) ben hayal ile düşünen adamım” sözleriyle tanımlarken, Behçet Bey’in artık kendisi için bir hayal olmaktan öteye gittiğini, içinde sembolik ve fert olarak yaşamaya başladığını itiraf eder (Tanpınar, 2017b: 155). Bu anlamda *Mahur Beste*’nin yarım kalması üzerine yazılan “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup” bölümünde romanın ve mektubun aynı kişi tarafından yazılmış olması dikkat çeker.

“Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” yazısında “Daima içimizden ikiye bölünmüş yaşadık” diyen Tanpınar, Tanzimat’tan itibaren önce özel hayatta başlayan, daha sonra toplumu zihniyet olarak ikiye ayıran, en sonunda da bireyin içine yerleşen ikilik

meselesini ele alır (Tanpınar, 2015a: 41). *Mahur Beste*'nin son kısmındaki mektupta da bu ikilik teması “yazar ve karakter” olarak görülür. Bu mektupta öncelikle roman yazmaya çalışan bir “yazar” karşımıza çıkar. Yazdığı romanın “karakter”i istediği gibi olamadığı için “karakter”ine bunun hesabını soran “yazar”, “karakter”inden kendini savunmasını bekler. Son olarak aynı “yazar”, cevap beklediği “karakter”ine bütün bunların açıklamasını yine kendisi yapar. Dolayısıyla *Mahur Beste* romanının içinde “yazar” ve “karakter” olarak ikiye bölünmüş bir yazar olarak en üstte aslında Tanpınar yer alır.

Behçet Bey, romanda birkaç kez örümceğe benzetilir. Bu benzetme şu sözlerle önem kazanır:

Nasıl olur da tek başınıza sizinle kalabilirim? Biliyorum, şimdi bana “O hâlde bu benim hikâyem değil artık.” diyeceksiniz. Evet, öyle, artık sizin hikâyeniz değil. Sizin hikâyeniz olarak başladı, fakat arkanızdan o kadar büyük bir kalabalığı sahneye taşıdınız ki, sizin hikâyeniz olmaktan çıktı. (Tanpınar, 2017b: 158)

Romanın merkezine Behçet Bey'i koyup etrafına gittikçe çoğalan kahramanları yerleştirdiğimizde, romanın tıpkı bir örümcek ağı gibi merkezden çevreye genişlediği, ortasındaki örümcek olan Behçet Bey'in ise çekirdek zaman olarak kaldığı söylenebilir (S. Şahin, 2013: 300). Bu noktada E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* isimli çalışmasında yer alan düşüncelerinden bahsetmek yerinde olabilir. Forster, ne kadar uysal olursa olsun roman kahramanlarının özünde başkaldırma duygusunun baskın olduğunu iddia eder. Forster'a göre roman kahramanları: “Pek çok bakımdan bizim gibi insanlara benzedikleri için başlarına buyruk yaşamaya çalışır, bu yüzden de ikide bir romanın temel amacına ters düşen davranışlarda bulunurlar. Yazarın elinden kurtulur, denetim dışına çıkarlar” (Forster, 2016: 106). Belki de bu nedenle *Mahur Beste*'de yazar, romanın örümcek ağı gibi dağılmasında kahramanları etrafına toplayarak gittikçe artmalarına sebep olduğu için Behçet Bey'i sorumlu tutar. Ancak bu durumda yazar kendisini de suçlamış olur. Aynı romanın yazarı Tanpınar, roman kahramanı ve yine romanın okuyucusu Behçet Bey'e, “yazdığı şeyin” aslında bir roman olmadığını, sadece bir hayat hikâyesi söyler. Ardından da sorunun Behçet Bey'in kendisine anlattıklarıyla ilgili olmadığını, yazar olarak kendisinin tek karakterli hikâyeden sıkılmış olmasıyla ilgili olduğunu ekler. Bu açıdan en başta yalnızca Behçet Bey'in hayatını yazdığını söyleyen yazar, sonrasında dünyanın kimsenin etrafında dönmeyeceğini söyleyen ve

Behçet Bey'in kendisi için bir ayrıcalığı olmadığını ifade eden bir yazar haline gelmiş olur.

“Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup”ta yazarın Behçet Bey'e söyledikleri, Tanpınar'ın romanları arasında da bir ironi oluşturduğunu düşünmemizi sağlar: “(...) hikâyenizi hatırat şeklinde yazmanızı önlemiştim, iyi ki böyle olmuş. Çünkü ikide bir müdahale edecek, işleri karıştıracaktınız. Birkaç masum ‘retouche’ ile her şeyi altüst edebilirdiniz” (Tanpınar, 2017b: 151). Bu ifadelerin *Mahur Beste* için olmasa da *Sahnenin Dışındakiler* için geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü *Sahnenin Dışındakiler*'de roman kahramanı Cemal de hatıralarını yazarken ara sıra devreye girip düzeltmeler yapar. Ayrıca *Huzur* romanının kahramanının adı Nâdir Paşa, *Sahnenin Dışındakiler* romanının kahramanının adı ise Nâsır Paşa'dır. Bu iki isim benzerliği akla yazarın Behçet Bey'e söylediği sözleri getirir: “Çünkü siz bir terkipsiniz, Behçet Bey. Her terkip gibi, bir nispetten bir nispet bir kere değişti mi, ortada siz kalmazsınız, bir başkası yerinizi alır” (Tanpınar, 2017b: 151).

Yazar, Behçet Bey'i bir rüyaya benzetir ve onda farklı bir “mazhariyet” olduğunu söyler. Bu “mazhariyet” yazara göre, Behçet Bey'in hayatını doğru dürüst yaşayamamasından kaynaklıdır. Aynı şekilde Behçet Bey'in kendisine yaklaşan insanlara kendine mahsus bir zamanı aşıladığını ifade eden yazar, bu zamanı da “bölünmezlerin bölünmezi”, “çekirdek bir zaman” olarak tanımlar. Bu konuyla ilgili olarak Walter Benjamin “Hikâye Anlatıcısı” metninde “hatıra”nın, bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran bir gelenek zinciri olduğunu söyler (Benjamin, 2014: 90). Aynı metinde Benjamin, Lukacs alıntısı üzerinden şu yorumlamayı yapar:

Lukács'a göre roman diğer yandan, zamanı kurucu ilkelerinden biri kılan yegâne biçimdir. “zaman,” der *Roman Kuramı*'nda, “ancak aşkın evle bağlar koptuğunda kurucu bir öğeye dönüşebilir. Yalnızca romanda anlam ve hayat, dolayısıyla asli ve geçici olan ayrıdır; hatta denilebilir ki romanın iç hareketi, zamanın gücüne karşı mücadeleden başka bir şey değildir... (Benjamin, 2014: 91)

Bu doğrultuda Behçet Bey'in insanlara kendine özel bir zamanı aşıyor olması durumu, hem zamanla hem de bellekle bir mücadele olarak düşünülebilir (S. Şahin, 2013: 304).

Behçet Bey'in hayatını doğru düzgün yaşayamamış olması meselesi ise tamamen onun basit yaşam şekli ile ilgilidir. Behçet Bey o kadar sıradandır ki ne baba ne de eş olarak

yeterlidir. Bu nedenle aslında etrafındaki insanlar Behçet Bey'in yetersizliği gölgesinde kalır ve istedikleri ya da hak ettikleri hayatı yaşayamamış olurlar. Ancak Behçet Bey'in bu sıradanlığı Tanpınar için önemli olmalıdır ki romanın sonunda başka bir kahramana değil, ona mektup yazar: “Sizde garip bir mazhariyet var, Behçet Bey; herkes gibi maddesiyle gezinen bir insan olduğunuz hâlde bir rüyaya benziyorsunuz” (Tanpınar, 2017b: 152). Burada Forster'ın roman yazarıyla ilgili düşüncelerine değinmekte fayda olabilir. Forster, roman yazarının yarattığı kişiler hakkında her şeyi bildiğinden ve bu kahramanların yazardan hiçbir gizli saklılarının olmadığından bahseder. Bunu da karakterleri hem yaratıp hem de anlatanın aynı kişi olmasıyla açıklar (Forster, 2016: 22). “Romancının, amacına uygun düşen her şeyi anımsayabilmek yetkisi vardır. Kişilerinin bütün gizli dünyasını bilir” (Forster, 2016: 88) diyen Forster, roman yazarının bildiği her şeyi okuyucuya anlatmak istemeyebileceğini de ifade eder (Forster, 2016: 103). Bu bağlamda belki de Tanpınar, Behçet Bey'in, diğer kahramanların bilmediği ve okuyucuya anlatmak istemediği bir şeyini bildiği için veya Behçet Bey'in sıradanlığında kimsenin görmediği bir cevheri gördüğü için -ya da her ikisi de- onu diğerlerinden ayırır.

Mektupta ayrıca, fantastik öyküleriyle bilinen modern sürrealistlerin öncülerinden Alman Romantik yazarı ve besteci E. T. A. Hoffmann'a, Fransız Romantizm akımını etkileyen ve Hoffmann'ın üslubunu çağrıştıran fantastik öyküleri olan C. Nodier'a, çoğunlukla kısa şiir ve hikâyeleriyle bilinen bir başka Alman Romantik yazarı E. A. Poe'ya göndermelerde bulunulur. “masal sanatının o her sanattan üstün” olduğunu ifade eden yazarın, ardından artık devrin değiştiğini ve yeni devrin “harikuladeyi isprizma masalları üzerinde” aramadığını söylemesi ile devam eden çelişkili ifadeleriyle ilgi çekicidir:

Çok defa düşündüm: Size ben değil, Nodier rastlasaydı, o sâri hüviyetinizden ne güzel bir eser çıkardı! Düşünün bir kere; o benim gibi maziniz üzerinde durmazdı; sizi görür, sadece bununla kalırdı. Şüphesiz *Trilby*'ye benzeyen bir masalın, o her satırı ayrı bir dikkatle okunan masallardan birinin kahramanı olurdunuz. (...) Yahut Hoffmann görmeliydi sizi. Muhakkak Kreuger'in arkadaşları arasına girer, elinizde sazınız, bütün hüviyetiniz içinde güneş çalkanan bir havuz gibi musiki, nağme dolu, bize gamlarla ruh arasındaki gizli münasebetleri anlatırdınız. (...) Poe'nun eline düşseydiniz, medyum kuvvetiyle, görülmez ülkelerden çağrılmış bir ruhun masa başında tekrar insanî bir şekle girişi olurdunuz. Fakat tesadüf beni sizinle karşılaştırdı. Ben ne musikişinasım ne de

masal sanatının o her sanattan üstün sırrına sahibim. Bu böyle olduğu gibi, devrimiz artık harikuladeyi ispritzma masaları üzerinde aramıyor. (Tanpınar, 2017b: 153)

Yazarın bu üç kişiden bahsetmesi, ortak noktalarının masal yazarlığı olmasıyla ilgilidir. Seval Şahin, Behçet Bey’e yazılan satırların devamındaki paradoksun Tanpınar’ın kolektif zamana yaptığı atıflarla paralellik gösterdiğini söyler. S. Şahin masalların sonsuzluğu barındıran bir yapı olarak herhangi bir zamana gönderme yapmadığını, dolayısıyla oluşturdıkları atmosferde kolektif zaman ve belleğin mevcut olduğunu ifade eder: “Eğer Doğu ve Batı birleşemiyorsa, olağanüstünün yarattığı atmosferde bellek birleşebilir” (S. Şahin, 2013: 306). Mektupta yazar tarafından ispritzma masallarının ve masal devrinin karşısına bilim devri, Freud ve Bergson’un da içinde bulunduğu bir dünya koyulur. Devamındaysa bir yerlerden birtakım gizli şeyler öğrenmekten ve “şeklin büyüsünü izahla kırmak”tan bahsedilir. Burada da Bergson’un madde, bellek, duree fikri ile Freud’un bilinçaltını kastederek masal formunun bozulması işaret edilir (S. Şahin, 2013: 307).

Freud ile Bergson’un beraberce paylaştıkları bir dünyanın çocuğuyuz. Onlar bize sırrı insan kafasında, insan hayatında aramağı öğrettiler. Onun için sade bir lezzeti bulmam lâzım gelen bir yerde ben birtakım gizli şeyler öğrenmeyi, şeklin büyüsünü bir izahla kırmağı tercih ettim. Doğrusunu isterseniz bu sizin için de, benim için de bir talihsizlik oldu, Behçet Bey. Siz, ilhâm etmeniz gelen şaheserden mahrum oldunuz. Bense peşinize takıldığım için çok sevdiğim dünyamdan ayrıldım. (Tanpınar, 2017b: 153)

İroniyi beraberinde getiren başka bir çelişki ise şeklin büyüsünü izahla kırmayı tercih ettiği için yazarın bunu bir “talihsizlik” olarak görmesidir. Üstelik bu talihsizliği yazar, her iki taraf için de gördüğünü vurgular. Behçet Bey için, layıkıyla bir başkahraman olamaması sebebiyle, yazarın hedeflediği “şaheser” sonuçtan mahrum kalmak olurken yazar içinse, Behçet Bey’in peşine takıldığı için kendi dünyasından kopmuş olmasıdır. Hâlbuki daha mektubun başında Behçet Bey, henüz her şeyin başındayken yazardan kendisini biraz değiştirmesini istediğini söyler. Yazar ise: “Kendi kendinizi tanımağa başladıktan sonra beğenmemeniz kadar tabiî ne olabilir? ‘Hazır portrem yapılırken bazı çizgiler değişse ne olur sanki’ diyorsunuz. Haklısınız, hangi sipariş sahibi resminden memnundur?” ifadeleriyle bu isteğe karşı çıkacağını belli eder (Tanpınar, 2017b: 151). Behçet Bey’in kendisine sürekli müdahale edebilme ihtimaline karşılık ve romana karışmasını engellemek adına yazar bu teklifi en başında reddeder. Öte yandan Behçet

Bey'in sıradan biri olması başlarda yazarın ilgisini çekerek bu yetersizlik durumu yazarda Behçet Bey'i farklı kılar. Ancak aynı yazar şimdi ironik bir şekilde Behçet Bey'i kendisine ilham olamadığı için suçlar. Benzer şekilde ilk önce masal formunu her formdan üstün tutup daha sonra devrin değiştiğini söyleyen ve çelişki oluşturan yazar, daha sonra masal formunda yazmamış olmasının bir talihsizlik olduğunu söyleyerek başka bir çelişki daha oluşturur (S. Şahin, 2013: 305-308). Ayrıca yazar "Ne yalan söyleyeyim, birçok huzursuzluklarına rağmen ben yaşadığım devirden memnunum. Hiçbir mazi hasretim de yok" (Tanpınar, 2017b: 153-154) derken yine bir ikiliğin içine düşer. Önce karakterine kendisini peşinden sürüklediğini söyleyen yazar, sonrasında yaşadığı devirden memnun olduğunu söyler. Ancak en başta, Behçet Bey'in anlattıklarıyla çekirdek bir zaman oluşturmaya çalışan bir yazar durur.

Mahur Beste'nin bir başka üzerinde durulması gereken konusuysa Tanpınar'ın zihniyet dünyasının temelindeki bugünün geçmişte inşa edilmesi düşüncesidir. Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım" başlıklı yazısında *Mahur Beste*'de "ev", "kitap", "saat", "servet" ve "Şark" gibi simgelerin gündeme geldiğini söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 462). Bu anlamda Oğuzertem, romandaki "Şark"ın ev ve annenin varlığını temsil ettiğini, "kitaplar"ın kadın giysilerine gönderme yaptığını, bozuk "saatler"ın bedensel eşgüdüm eksikliği (ahenksizlik), özdenetim zayıflığı ve parçalanmış beden imgesi ile ilgili olduğunu öner sürer (Uçman A. & İnci H., 2008: 463). "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" kısmında yazar, saatlerin ve kitapların arasında evindeki odasında yaşayan Behçet Bey için "Bildiğimiz zamanın dışına fırlamıştınız" der ve onun bu halini "muhafazasız" olarak yorumlar (Tanpınar, 2017b: 155). Buradaki Behçet Bey'de Tanpınar'daki arafta kalmışlığın yansımaları gözlemlenebilir. Zamanın dışına fırlamış ve muhafazasız olan Behçet Bey, ne öncesinde ne de şimdide olamadığı için savunmasızdır. Şimdide olabilmesi için zamanın dışına fırlatılmadan öncesine gitmelidir. Bu vesileyle "hal"i anlayacak ve yaşanabilir kılacaktır. Bugününü geçmişte inşa edebilecektir. Belki de Behçet Bey bu yüzden saatlerle bu denli haşır neşirdir.

"Osmanlı İlmiye Sınıfının Romanı: Mahur Beste" başlıklı yazısında *Mahur Beste*'nin üç kahramanı İsmail Molla, Ata Molla ve Sabri Hoca'yı detaylı olarak ele alan Ekrem Işın, Tanpınar'ın Mehmet Kaplan'a yazdığı mektuptaki "Mahur Beste adlı bir yolculuğa çıktık" cümlesinden hareketle eserin fragmanter anlatım tekniğiyle oluşturulduğunu

iddia eder (Uçman A. & İnci H., 2008: 581). “Yolculuk” kelimesinin romanın anlam zenginliğini de geliştirdiğini vurgulayan Işın’a göre, “tedirginlik” ve “huzur”un iç içe geçtiği *Mahur Beste* romanı, Tanpınar’ın Doğu-Batı eksenli medeniyet haritasında çıktığı bir “yolculuk”tur:

Metni oluşturan fragmanter katmanların her biri, yazarın adımladığı kültürel coğrafya üzerinde yapılması mümkün yegâne yolculuğun âdeta hayal ile gerçeklik arasında şekillenmiş güzergâhını çizmekte ve Osmanlı modernleşmesinin trajik tarihi boyunca uzanan insan portrelerini izleyerek varış noktası belirsiz bir yolculuğa tanıklık etmektedir. (Uçman A. & İnci H., 2008: 581)

Ekrem Işın, *Mahur Beste*’nin arka planında Cevdet Paşa kökenli bir tarih yorumunun olduğunu ve Tanpınar’ın romanda Osmanlı ilmiyesini çöken bir sınıf olarak yansıttığını söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 584). İlmiye sınıfının üyelerini anlatırken Tanpınar’ın ironik bir dil kullandığını ifade eden Işın, Tanpınar’a bu sarkastik üslubun İbnülemin Mahmud Kemal İnal’dan geçtiğini ekler. Bunun nedeni ise Tanpınar’ın ilmiye sınıfı hakkındaki pek çok bilgiyi İnal sayesinde öğrenmesi ve üslubunda İnal’ın izlerinin görülmesidir. Tanpınar’ın *Mahur Beste*’de ilmiyeye karşı iki eleştirisi olduğuna dikkat çeken Işın, bunlardan ilkinin medrese mensupları arasındaki gizli kariyer mücadeleleri ile ilgili olduğunu aktarır. Bu uyumsuzluk durumunun izlerini Tanpınar’ın İsmail Molla ve Ata Molla üzerinden yansıttığına değinen Işın, diğer eleştirininse ilmiye sınıfının meslek içi hiyerarşisini düzenleyen sistemin bozulması ile ilgili olduğunu belirtir. İlmiyedeki liyakat sisteminin yozlaşma, adam kayırma ve rüşvet gibi meseleler sebebiyle çığırından çıkması hakkında Cevdet Paşa’nın son derece sert eleştiriler yaptığını da ekleyen Işın: “(...) İsmail Molla’da Ahmet Cevdet Paşa’nın mağrur kişiliğini; Atâ Molla’da Keçecizâde Abdülaziz Efendi ile Hâlet Efendi’nin Makyavelist ruh halini ve Sabri Hoca’da ise Ali Suavi kökenli Yeni Osmanlılar idealizmini (...)” bulabilmenin mümkün olduğunu söyler (Uçman, A. & İnci H., 2008: 585). Bu açıdan *Mahur Beste*’nin modernleşme ile gelenek arasında yaklaşımların yaşandığı bir roman olarak karşımızda durması söz konusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasında “Yeniliğin Üç Büyük Muharriri” başlığı altında yer verdiği Cevdet Paşa’dan bahsederken söylediği ifadeler bu arada kalmışlığı destekler niteliktedir. Tanpınar Cevdet Paşa’yı “devri gibi kurucu, yapıcı ve uzlaştırıcı”, “Avrupa’ya hayran ve medeniyetçi”, Terakkiye inanmasına karşın bunun din ve şariat kadroları içinde olmasını isteyen, “örf ve âdete” oldukça önem

veren, eskiye “sıkı sıkı bağı” biri olarak tanıtır (Tanpınar, 2009b: 158). Bütün Tanzimat’ta görülen ikiliğin Cevdet Paşa’da da Fatih Camii ile Murat Molla Dergâhı arasında gidip gelmesinden kaynaklı başladığını söyler ve Cevdet Paşa’nın “bir tereddütün adamı” olduğunu belirtir (Tanpınar, 2009b: 158).

Diğer taraftan Tanpınar’ın Cevdet Paşa hakkındaki şu sözleri de ilgi çekicidir:

Ne muhafazakârlığı, ne Abdülaziz Han’ın katline gerçekten inanması, ne Abdülhamid mutlakîyetinin memleketteki fikir anarşisine son vereceğini ümitetmesi, (...) dışardan ve yukarıdan alınan emirlerle idare edilen mürettep ve haksız bir muhakemenin mesuliyetini üzerine almak ayıbından onu kurtaramaz. İzmir’e kadar gidip Midhat Paşa’nın tevfiği ve İstanbul’a getirilmesi hususundaki gayretleri ise bu lekeyi büsbütün ağırlaştırır. Bütün bunlara bir tek mazeret vardır: Cevdet Paşa’nın şahsiyetindeki istiklâlsizlik! Kullanan elle şahsiyeti âdeta değişir. Tanzimat ondan arkadaş istemişti; o, arkadaş oldu. Abdülhâid’in sadece âlete ihtiyacı vardı; Cevdet Paşa âlet oldu. (Tanpınar, 2009b: 160)

Ekrem Işın bu meseleden hareketle, Tanpınar’ın *Mahur Beste*’de İsmail Molla üzerinden Cevdet Paşa’nın kullanılmasına gönderme yaptığını söyler. Bütün bunlarda elbette ironik bir taraf vardır. Örneğin Sabri Hoca, insanların düşünce sistemi medenileşirse zihniyetin de değişeceğine inanır. Behçet Bey ve çevresindeki insanlar saat imgesi üzerinden düşünülürse; İsmail Molla ara sıra bakımı yapılması gereken, Ata Molla bozuk ve tamiri zor olan, Sabri Hoca ise ara sıra durup çalışan, hatta Behçet Bey’in bile Tanpınar için bozuk bir saat gibi olduğu söylenebilir (S. Şahin, 2013: 310). Yalnızca zamanın dışına fırlamakla kalmayan Behçet Bey *Mahur Beste*’nin de dışına fırlayarak *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*’de de karşımıza çıkar. *Huzur*’da Mümtaz tarihi bir roman yazarken, *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal hatıralarını yazmaya çalışır. Bu şekilde Tanpınar iki ayrı yazar-karakter yaratır.

3.2. *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*’de İroni

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ikinci romanı *Huzur* ve üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler*’de ironi kendine pek az yer bulmuş olsa da birkaç yerde kendini hissettirir.

Huzur’da Suat, Mümtaz, Nuran ve İhsan arasında geçen ironik bir anlatı vardır. Suat’ın anlattığı hikâye şu şekildedir:

Akrabam arasında, çok safdil, iyi bir adam vardı. Dindar, temiz, evliya ruhlu bir adam. Hepimiz çok severdik. Hayat karşısındaki durumuna hayran olmamak kabil değildi. Topkapı taraflarında bir yerde otururdu. Şehre eşekle gelip giderdi. Bu eşek benim çocukluğumun zevklerinden biri olmuştu. Bir gün evlerine gittiğimiz zaman eşeği bahçede her zamanki yerinde görmedik. Ne oldu?..diye sorduk. Zavallı romatizma oldu, dediler ve ahırını açıp gösterdiler. Eşeğin eğerini karnına ters vurmuşlar, üzengilerden tavana asmışlar. Böylece ayakları ahırın rutubetinden kurtuluyor, üstelik de ayakta kalmasının önüne geçiliyordu. Bilir misiniz başınızın ucundan sarkan dört ayağıyla, yere doğru uzanan o mülâyim çehresiyle ne kadar gülünç bir şeydi. Hazin ve gülünç; adeta beşerleşmişti. İlk önce çok güldüm. Fakat sonra gülmedim. Şimdi her metafizik sistem bana onun hâlini, tepemizden o hazin ve şaşkın bakışını hatırlatır. (Tanpınar, 2017a: 312)

Bu olaydan birkaç gün sonra eşeğin öldüğünü söyleyen Suat için bu ölüm, adeta eşeğin kendini toprağa atarak intihar etmesi gibidir. Suat'a göre, eğer eşek intihar etmemiş olsaydı bu sefer de romatizmadan ölecektir. Edebiyatımızda felsefi düşüncesinin ilk kez roman hayatıyla buluştuğu *Huzur* romanında insan talihi bir problem olarak ortaya atılır (Uçman A. & İnci H., 2008: 43). Günlük olayların ardındaki varoluş probleminin konu edinen *Huzur*'da, Suat'ın anlattığı bu hikâyenin ironik tarafı, eşeğin romatizmalı bacaklarının, rutubetten etkilenmemesi için eyerinden ters bağlanıp tavana asılmasıdır. İnsanlar üzerinden düşünüldüğünde de bu durum, geç kalınmış veya ümitsiz durumlarda seçilen ya da mecbur kalınan alternatiflerin, sonucu etkilememesini ortaya çıkarır. Ancak sonuç değişmese bile mevcut alternatif, kişi için bir kurtuluş olarak düşünülebilir. Bir gün öleceğini bilse bile kişi, bunu beklemek yerine içinde bulunduğu varoluş buhranından kurtulmak adına hayatına son vermeyi tercih edebilir. Tıpkı romanın sonunda kendini asarak intihar eden Suat'ın beynini ve ruhunu kemiren varoluşsal azabından kurtulmak istemesi gibi.

Sahnenin Dışındakiler'de ise ironi, karakterlerin çocuksu taraflarında kendini gösterir. Romanda pek çok karakterde çocuksu bir mizaç, yön veya davranış söz konusudur. Hasan Bey'e göre Cemal, Cemal'e göre İhsan bir çocuk gibidir. Sabiha'nın kocası Muhtar hem kötü hem de yaramaz bir çocuğa benzer. Yine Sabiha'nın annesi Sündüs Hanım'ın çocuksu davranışları vardır. Çocuksu yönü olan diğer kişiler Kudret Bey ve Nasır Paşa'dır. Kudret Bey eski bir konsolostur. Nasır Paşa'ysa eski ile bugün arasında

kalakalır. Bu karakterlerin en önemli özelliği maziden kopamayışlarıdır. Bu durum onların çocuk kalışlarının destekleyicisi olarak düşünülebilir.

Sahnenin Dışındakiler romanında türkü sözleri üzerinden Cemal'in anlattığı Alaiyeli Ahmet hikâyesinin de ironik bir tarafı vardır. Hikâyenin kahramanı Alaiyeli Ahmet, neredeyse bütün cephelerde savaşır ve seferberliğe katılır. Ancak sonra karısının “kötü yola saptığını” öğrenir ve uzaklara kaçar. Bir müddet sessizce yaşar, “erkeksiz köylerdeki kadınları” korur. Daha sonra karısının ihanetini her yerden duymaya başlar ve etrafa saldırır. Bir sürü insanı öldürür, ancak hâkimler ve savcılar öldürdüğü kişiler kötü olduğu için ona katil sıfatını layık görmezler. Öte yandan karısına Alaiyeli Ahmet'in öldüğü söylenir. Karısı “kötü yola saptığı” için Alaiyeli Ahmet ondan kaçmasına rağmen, bir taraftan da nerede olduğunu merak eder ve il il gezip onu arar. Bir gün karşılaşır ancak Alaiyeli Ahmet, karısını görünce kaçmaya başlar. Karısı peşinden gider ve ona her şeyi anlatır. Kocasının öldü haberi geldiğini, kendisini aldattıklarını ve kullandıklarını söyler. Cemal, bu olayları Alaiyeli Ahmet'ten dinlediğini belirtir ve hikâyenin devamını şu şekilde aktarır:

“İlk önce, ne yapayım? Talihim böyleymiş. Başıma geldi mademki, çekerim” diyormuş. Nitekim katlanıyormuş da! “İğreniyordum, ama bu da bir hayat... diyordum. Ama seni görünce iş değişti. Şimdi kabil değil artık! Ne bu ayıpla yaşayabilirim, ne de seninle?.. Ne de sensiz” demiş ve kendisini öldürmesi için yalvarmış, o da peki demiş. “Sabahleyin onu öldürdüm. Yaşayamayacağını bildiğim için öldürdüm. Sonra akşama kadar mezar kazdım. Çok derin olmasını istiyordum. İnsan eli değmesin istiyordum. (...) Gece yarısı mezarı örtmüş, (...) Sabahleyin hükûmete teslim olmuş. “Filâni, filâni, filâni öldürdüm. (...) Hep “Ama bugün beni öldürün, bekletmeyin!” diye yalvarmış, durmuş. Fakat muhakemesi altı ay sürmüş çünkü hâkimler karısını da öldürdüğünü işittikleri için gömdüğü yeri soruyorlarmış. O da mütemadiyen: “Bırakın zavallıyı, insanlardan çok çekti. Artık insan eli dokunmasın!” dermiş. İkide bir “Ben kimseyi eziyet ederek öldürmedim, bunlar beni eziyet olsun diye bekletiyorlar...” diyordu. Nihayet kâfi derecede cürüm olduğu için vazgeçmişler. Kadın kanunen hâlâ yaşıyor... (Tanpınar, 2016b: 207-208)

Elbette ki bu hikâye son derece trajiktir ancak hikâyenin sonunda ölen kadının kanunen yaşıyor olması ironik bir durumu ortaya koyar.

3.3. İroni Mekanizması: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

Kuşkusuz Tanpınar'ın ironi metodunu en fazla kullandığı romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün ilk yayını 1954 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilir. Genişletilerek kitap haline getirilmesi ise 1960-61 yılında gerçekleşir. Bu yayında ilk müsvedde ve tefrikalardan ayrılmış bölümler hakkında Turan Alptekin bir açıklamada bulunur: “Ayıklamalar, bazen, alayı sonuna kadar götürmek uğruna, eseri gereksiz uzatmalara düşürmemek amacına dayanıyor olabilecektir. Fakat roman yine de, -her roman gibi- yazarın çevresinden birçok kimseye açık ya da kapalı göndermeler içermektedir (Alptekin, 2015: 71). Alptekin, bu göndermelerin Maarif Takvimi yayıncısı Naci Kasım'a, Prof. Mükrimin Halil Yınanç'a, Ali Mümtaz Arolat'a, Peyami Safa'ya, Sabri Esat Siyavuşgil'e ve Sakallı Celal'e olduğunu, ayrıca “Hayri” adının “Hamdi” adını vurguladığını ve Hayri İrdal'ın düşüncelerinin Tanpınar'la örtüştüğünü belirtir (Alptekin, 2015: 71). Bunun yanında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının Charles Dickens, Sarte, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şeyh Galib, Oscar Wilde, Kafka, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Nerval, Keçecizade İzzet Molla gibi pek çok düşünür, şair ve yazarla belirgin veya örtük diyaloglar bulundurduğunu ekleyen Alptekin, “Tanpınar, çevresi ve geçmişiyle konuşan adamdır” (Alptekin, 2015: 71) der.

Ahmet Hamdi Tanpınar hakkında Abdullah Uçman ve Handan İnci'nin hazırladığı *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar* isimli derleme çalışmasında 75 yazardan biri olarak Tahsin Yücel'in “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*” başlıklı bir yazısı bulunur. Tahsin Yücel, okuyucunun *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'sünü okurken romana hangi açıdan bakacağını kestiremeyebileceğini söyler. Bu nedenle Yücel, belli bir açı seçmenin okur için kolaylık sağlayacağını vurgular. Başta kurgunun bir hayal oyunu olduğu izlenimi uyandıran romanda, Tanpınar'ın yazarlık ustalığı ve inandırıcılık gücünü kullandığını ifade eden Yücel bu konuyla ilgili olarak şunları söyler:

(...) Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anlattığı, bir gerçekten çok, bir düşüncedir, bir fikirdir. Ne var ki, hayatla hayatımızla ilgili bir fikir ya da fikirler söylenmesi, bu fikirlerin de olaylarla, kişilerle verilmesi, fikri gerçekle iç içe, üst üste getiriyor. (...) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de, onu kurup sürdüren insanlar da, Tanpınar'ın çağımız, memleketimiz üzerinde, çağımızın, memleketimizin insanları üzerinde görüşleri, her şeyi her yanıyla kavrayan düşünceleridir. Romanın başlıca kahramanı Hayri İrdal da

herhangi bir roman kahramanı olmaktan çok, Tanpınar'ın insan üzerindeki, insanın duru üzerindeki fikri, bir canlılık, bir kişilik kazanmış görüşüdür. (Uçman A. & İnci H., 2008: 113-114)

Bu anlamda Tanpınar'ın, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde mekânlar, çağ, memleket, kişiler ve insanlar hakkındaki fikir ve düşüncelerine tanıklık edilir. Yine Tanpınar'ın her romanında olduğu gibi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında da karakterleri, olayları, canlı-cansız varlıkları ve mekânları nasıl güçlü bir üslupla somutlaştırdığına, onlara nasıl ruh kazandırdığına şahit olunur. Ancak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde farklı olarak Tanpınar'ın, bütün bu özellikleri kendine özgü zaman algısı içinde vücuda getirdiği görülür.

Mehmet Kaplan “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” başlıklı yazısında bu romanda Tanpınar'ın “zaman”ı bakış tarzı olarak diğer romanlarından ayrı bir tarafı olduğunu ifade eder:

Tabir caizse, bu romanda “zaman”ın karikatürü yapılmış, çarpık aynalardaki acayip akisleri tasvir olunmuştur. Bergson'un felsefesinde olduğu gibi “zaman”ı bir akış, bir süre telâkki eden Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde, bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışıyor. Bu donmuş veya parçalanmış bir saat gibi çığırından çıkmış olan zamanın esas kahramanı, Türk cemiyetidir. (Uçman A. & İnci H., 2008: 109)

Kaplan sözlerinin devamında, Tanpınar'ın bu yolla Türk toplumundaki son elli yılında hâkim olan donuk hayat şeklini gülünç bir yolla aşmak istediğini belirtir. Mehmet Kaplan'ın bahsettiği gülünç yol, Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü oluştururken kullanacağı ironi yöntemini de beraberinde getirir. Kitabın başında Keçecizade İzzet Molla'nın “Bir parça aklım kaldı, ondan da Mecnun aşkına Allah kurtarsın.” anlamına gelen⁸ beyitinin⁹ epigraf olarak seçilmesi, Tanpınar'ın bu ironi yöntemini eserin tümünde kullanacağına işaret eder. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında ironi, Hayri İrdal'ın bölük pörçük okuduğunu söylediği kitaplarla kendini belli eder, romanın tamamında fark edilir hale gelir ve son olarak Turan Alptekin'in romandan sonra yayınladığı, eserin devamı niteliğindeki mektupla son kez karşımıza çıkar.

⁸ Anlamlandırma için bkz. Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, s.65

⁹ “Bihakk-ı Hazret-i Mecnun izâle eyleye Hak / Serimde derd-i hiredden biraz eser kaldı”

3.3.1. Okur-Yazar Olarak Hayri İrdal

Romanın ilk satırları Hayri İrdal'ın "Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilginim olmadığını bilirler" sözleriyle başlar (Tanpınar, 2009a: 7). Hayri İrdal'a babası, okul kitapları dışında herhangi bir kitap okumayı yasakladığı için bu durum onu kitap okumaya sevk etmek yerine uzaklaştırır ve hiç kitap okumayacak hale getirir. İrdal, bütün okuduklarının çocukluğundaki hikâyeler dışında Arapça ve Farsça kelimeleri atlayarak okuduğu birkaç tarih kitabı, Tuiname, Binbir Gece, Ebu Ali Sina hikâyeleri, ara ara göz attığı çocuklarının okul kitapları, kahvelerdeki gazeteler, ufak tefek tefrika ve makaleler olduğundan bahseder. Ancak "Evet, ne okumaktan, ne yazmaktan hoşlanırım" (Tanpınar, 2009a: 9) diyen İrdal, her ne kadar kurgu bir karakter olsa da tutarlı olabilmek adına Şeyh Ahmet Zamani'nin hayatını yazarken bir sürü tarih kitabı okumak durumunda kalacaktır. Bunun yanında İrdal, kendi hatıralarını yazmak için de bir girişimde bulunur. Bu bakımdan gerek Şeyh Ahmet Zamani'nin hayatını gerekse kendi hayatını yazarken oluşturacağı kurgularda, İrdal'a yalnızca hayat tecrübesinin yeterli kalmayacağı açıktır. Kaldı ki kendini cahil bir adam olarak görmesine karşın, yazdığı kitap sonrası konferanslar veren bir insan halini alacaktır. Dolayısıyla okumaktan ve yazmaktan uzak olan birinin bu tür şeyleri yapabilmesi pek mümkün değildir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı yayınlandıktan sonra Tanpınar, öğrencisi Turan Alptekin'in aktardığına göre, Doktor Ramiz'e Halit Ayarcı tarafından yazılmış ve Hayri İrdal hakkında olan bir mektup kaleme alır. Alptekin'e göre:

Tanpınar, mektubu, romanın yayınlandığı günlerde, ya söyleyeceği son sözün bitmeyişiinden, ya bir polemik zemini yaratmak için yahut da Erasmus'un yaptığı gibi, eserin sisteme yönelik eleştirisini gerektiğinde deliliğe vurulmuş bir 'satır'e çevirme amacıyla tasarlamış olmalıdır. (Alptekin, 2015: 65)

Bu mektupta Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın delirmesi ve hastaneye yatırılması üzerine duyduğu üzüntüyü anlatırken İrdal'dan şu şekilde bahseder:

Vefa'da, aynı sıralarda, mektep hayatı denen ve yalnız bizimki cinsinden dostlukların aydınlattığı o uzun can sıkıntısında başlayan ve hemen hemen ömrümüz boyunca devam eden o güzel ve tatlı beraberlik nihayet bir tarafından kırıldı. (...) Bu yerinde duramayan

fıkır fıkır zekânın, bu kadar hazin bir şekilde sönmesi elbetteki korku bir şeydir.
(Alptekin, 2015: 66)

Bu ifadelerden Hayri İrdal'ın bir eğitim hayatı olduğunu çıkarmak, hatta mektupta Halit Ayarcı'nın yer yer değindiği parlak zekâsından İrdal'ın sıradan bir öğrenci olmadığı sonucuna varmak mümkündür. Hatta Halit Ayarcı mektubun devamında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü okurken aklına Hayri İrdal ve Doktor Ramiz'le beraber Vefa'da geçirdikleri saatler, üniversite öğrencisi oldukları dönemdeki neşeli halleri, Ankara'daki hayatlarının geldiğinden bahseder: “Senin Nümune Hastanesi'nde, benim bankada, Hayri İrdal'ın baroda çalıştığı, her akşam bir lokantada, bir eğlence yerinde buluştuğumuz, saatlerce gülüp eğlendiğimiz zamanlar...” (Alptekin, 2015: 67). Halit Ayarcı'nın anlattıklarından Hayri İrdal'ın Vefa'dan beri zekâsıyla dikkat çeken, üniversite okumuş ve sonrasında baroda çalışan biri olduğu ortaya çıkar. Dolayısıyla bu bilgilerden hareketle Hayri İrdal'ın kendinden bahsettiğinin aksine, son derece okur-yazar biri olduğu söylenebilir.

3.3.2. İnsan, Toplum ve Enstitüleşen “Zaman”

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında zaman kavramı ve toplum arasında sıkı bir bağ bulunur. Eserde modernizm, modern toplum, modern insan ve “yeni” meselesi, Tanpınar'ın bütün eserlerinde ele aldığı “zaman” kavramından farklıdır. Fethi Naci'nin öne sürdüğü gibi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında “zaman”, soyut durumdan çıkar. Bu şekilde enstitüleştirilen “zaman”, Tanpınar'ın roman kurgusuyla birleşir ve bir kurum halini alır. “zaman”ın bu şekilde kurumsal bir hal alması yalnızca eserin adının *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olmasıyla kalmaz, romanın başından itibaren bu somutlaştırma okuyucuya hissettirilir. Bu şekilde Tanpınar, toplum ve insan üzerinden modernizmi eleştirel bir yöntemle inceleyer ve modernizmin beraberinde getirdiği modern toplum ile insan yapısını gözler önüne serer.

Hayri İrdal, eserin başında Türk toplumunun saatle olan ilişkisinin din ile bağlantısından bahseder. Eski hayatın saat üzerine kurulu olduğunu ifade eden İrdal, Nuri Efendi'nin kendisine, Avrupa saatçiliğinde en büyük müşterilerin Müslüman camiasının “en dindarı” olan “memleketimiz halkı” olduğunu söylediğini anlatır ve ekler: “Günde beş vakit namaz, ramazanlarda iftar, sahur, her türlü ibadet saatle idi. Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresi idi ve bu sıfatla eskilerin hayatını idare ederdi”

(Tanpınar, 2009a: 24). İbadetlerle bağlantılı olarak başlayan somutlaştırılmış zaman, bir müddet sonra ölçülebilir bir birim olarak çeşitli saat ve takvimler aracılığıyla insanların hayatının merkezine oturan bir unsur halini alır. Buna bağlı olarak Durkheim’ın dinin toplumsal bir kurum olduğunu söylemesi gibi, zamanın da tıpkı din gibi “düzenleyici rolü” olması sebebiyle, toplumsal bir kurum olduğu söylenebilir (S. Şahin, 2013: 321).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, zamanın toplum üzerindeki etkilerinin yanında genel anlamda bir zaman-insan tutsaklığına dikkat çeker. Tanpınar’ın eserde bireyi ele alış şekli, karakterlerinin iç sesini ve iç zamanını yansıtır. Kişinin düşünceleri ve tecrübeleriyle birleşen bu iç zaman; geçmiş, şimdi ve gelecekte farklı bir düşsel zamanı kapsar. Burada Tanpınar’ın “rüya” düşüncesi devreye girer.

Orhan Okay *Bir Hülya Adamının Romanı*. Ahmet Hamdi Tanpınar isimli çalışmasında, Tanpınar’ın bütün eserlerinde, hatta şahsiyetinde ve davranışlarında onu idare eden en önemli “mekanizma”nın rüyalar olduğunu ifade eder (Okay, 2017: 320). Bu noktada Tanpınar’ın “Antalyalı Genç Kıza Mektup”u onun hayatı, kişiliği, sanatı ve iç dünyası ile ilgili bilgiler vermesi açısından önemli bir yerde durur. Tanpınar, henüz mektubun başında: “Sizin sahillerinizde, o denize bakarak, o lodos dalgalarını seyrederek, beni gençliğimde şimdikinden çok az verimli olan meyve bahçelerinde dolaşırken ilk şiirlerimi tasavvur ettim ve edebiyattan başka bir şey yapamayacağımı anladım. Bir hülya adamı oldum” (Kerman, 2014: 315) sözleriyle kendi iç dünyasıyla ilgili mizacını ortaya koyar. Rüya hali ise mektubun çeşitli yerlerinde kendini gösterir. Mektupta, Antalya’da Güvercinlik denilen bir deniz mağarasının oluşturduğu görselliğin kendinde uyandırdığı hislerin tasvirini yapan Tanpınar: “(...) estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır” (Kerman, 2014: 318) der. Tanpınar “Şiir ve Rüya I” makalesinde de, rüyayı estetik bir imge olarak içsel duygularla beraber kullanmanın önemine dikkat çeker: “Bir rüyaya refakat eden duyu, bir vitrinde teşhir edilen eşyaya verilmiş ışık gibidir” (Tanpınar, 2015b: 34) . Tanpınar için “sanatta asıl olan”sa, mektupta ve “Şiir ve Rüya II” makalesinde de belirttiği gibi; rüyanın derinlik “hava”sını “kurabilmek” ve “bu duygu kesifliği altından eşyayı gösterebilmektir” (Tanpınar, 2015b: 36). Dolayısıyla Tanpınar için rüya, yalnızca bir uyku hali olmanın ötesinde, estetik bir yaratıcılıktır.

Tanpınar, şiire olan düşkünlüğüne rağmen neden roman yazdığını da “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta açıklar. Şiirin “söylemekten” çok “susma işi” olduğunu, sustuğu şeyleri

de hikaye ve romanlarında anlattığını vurgulayan Tanpınar, roman anlayışının şiir anlayışından ayrılmadığını, tıpkı şiirlerindeki gibi romanlarında da “rüyanın nizamı”nın hakim olduğunu belirtir (Kerman, 2014: 319-320). Mektubun başında “hülya adamı” olduğundan bahseden Tanpınar’ın eserlerinde “hülya”, “rüya”, “hayal”, “büyü”, “tılsım” ve “sır” gibi kelimelerin sıklıkla tekrarlandığı görülür. Orhan Okay, Tanpınar’ın bu tarz sözcükleri kullanma sebebini, onun “buğulu bir camdan” bakılarak bulunabilecek bir gerçeklikten hoşlanması ile ilişkilendirir (Okay, 2017: 320). Gizemli ve net olmayan bu bakış, gerçek olana hayal aracılığıyla ulaşılabileceğini düşünme durumudur. Bu sislerin ardından bakma durumu ile yine “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta karşılaşılır: “Çok karlı bir gündü. Ben sıcak ve buğulu bir camdan karla örtülü bayıra bakıyordum” (Kerman, 2014: 316).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının başında Hayri İrdal’ın, eski toplum ve zaman arasında kurduğu ilişkide, dini ritüeller üzerinden inanç odaklı bir zaman kullanımı söz konusudur. Ancak yeni dönemde bu durum, Enstitü kurumu ile farklı bir yapıyı meydana getirir. Bu keskin zaman farklılaşması, sadece romanda değil gerçek hayatta da kendini gösterir. Zamanı yalnızca din merkezli kullanan Türk toplumunu değiştirmekle kalmayan bu hal, Sanayi İnkılâbı ile bağlantılı olarak tüm dünyayı etkisi altına alır. Makineleşme ve Sanayi İnkılâbı ile birlikte insan hayatı oldukça etkilenir, değişir. Zaman kavramının da nasibini aldığı modernleşme ve getirileriyle beraber insanlar pek çok yeni icatla tanışır. Zamandan tasarrufu gündeme getiren makineleşme, iş-işçi-çalışma gibi kavramlarını ön plana çıkarır. Hayri İrdal *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında, Enstitü ana binasından önceki daireye ilk gittiğinde, Halit Ayarcı’nın akrabası ve dönemin kalem şefi olan Neriman Hanım’a Enstitü’de ne iş yapacaklarını sorar. Neriman Hanım’ın kendisine “şimdilik hiçbir işimiz yok” sözleri üzerine: “Filhakika ilk ayımızı sadece bu işle geçirdik” ifadeleriyle ironik bir yorum yapar (Tanpınar, 2009a: 224). İkinci ay Halit Ayarcı ve Hayri İrdal, Nuri Efendi’nin bazı sözlerini basmak için derleme yapmaya başlarlar. Bir zaman sonra daireye gelen belediye başkanı, duvardaki “Ayar saniyenin peşinde koşmaktır” sloganını görür ve “Neşriyat büromuzun vazifesi bu olacak...” (Tanpınar, 2009a: 231-232) der. Ayarcı, zamanı en iyi şekilde kullanarak Enstitü için görev dağılımı yapmaya başlar. Yeteneğe göre yapılan görevlendirilmede, İrdal’ın inandırıcılığı ve zekâsı, Ayarcı’nın da nakit ceza sistemi ve bina bölümlendirilmesiyle ilgili bilgilerinden faydalanılır. Burada, Enstitü için yapılacaklar için zamanı verimli bir şekilde değerlendirip vakit

kaybetmeden harekete geçen Ayarcı ile daha önce işsiz dolaşan Enstitü çalışanları yine önemlidir. Önce Halit Ayarcı, daha sonra Hayri İrdal çevrelerindeki birçok tanıdık ve akrabayı Enstitü ile beraber iş sahibi yapar. Dolayısıyla romanda (gerçek hayat da) daha evvel ibadet için kullanılan zaman, artık “çalışma”nın temel unsuru haline gelir ve bu gelişmeler “(...) önce modernizm masalını, bir süre sonra da vazgeçilmez hale gelmeleriyle modernizm dinini ortaya çıkarırlar. Özellikle modernist manifestolara bakıldığında modernizmden bugün bile bir din gibi bahsedilmesi olağandır” (S. Şahin, 2013: 322). Burada da, Halit Ayarcı’nın Enstitü kurulurken İrdal’a hazırlattığı, Nuri Efendi’nin -adeta birer manifesto niteliğindeki- sözlerini slogan olarak seçmesi dikkate değerdir.

3.3.3. Arafta Bir “Muaddel”

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün ilk sayfalarında Hayri İrdal evini anlatırken, babasının ne zaman zor duruma düşse satmaya çalışıp satamadığı büyük ve ayaklı bir duvar saatinden bahseder. İrdal’a göre bu saatle beraber odadaki pek çok eşya eve tıpkı küçük bir mescit havası vermektedir. Dede mirası olan bu saatin eve geliş hikâyesiyse hayli ilginçtir. Hayri İrdal’ın babasının dedesi bir cami inşaatı yaptırmaya karar verir. Ekonomik yetersizlikler nedeniyle inşaat yapılmadan önce, saati ve çeşitli eşyaları alan büyük dede, sonrasında camiyi yaptıramaz. Geriye sadece caminin temeli ve eşyaları kalır. Cami yaptırma düşüncesi büyük dedenin ölümüyle beraber önce İrdal’ın dedesine, ardından da babasına miras kalır. Bir türlü icraata geçemeyen ve babadan oğula kalan bu mirasta yalnızca caminin yapılamaması yanında, vasiyetin devredildiği kişilerin başlarına gelen türlü felaketler de (camiyi ilk yaptırmak isteyen kişi de dâhil) birbirini izler. Bu açıdan İrdal ve babası, yaşadıkları bütün olumsuzlukların sorumlusunun, eski olayları çağrıştırdığı için büyük ayaklı saat olduğunu düşünür. Ayrıca evdeki mescit havasının sebebi de, bahsi geçen cami inşaatı için zamanında alınan eşyaları kullanıyor olmalarıdır. İrdal’ın annesi ise, saati bir evliya veya çarpılmış bir şey gibi görür, yaşananlarıysa iyiye yorar. Hatta İbrahim Bey’in öldüğü gece bozuk olan saatin aniden yüksek sesle çalışmaya başlaması, anne tarafından saate “Mübarek” isminin verilmesine vesile olur. İrdal, babasınınsa “bütün dindarlığına rağmen” “daha beşeri düşünen” biri olduğunu ve bu nedenle saate “Menhus” yani “uğursuz” ismini verdiğini söyler. Saat, hiçbir zaman gerçekleştirilememiş olan bir vasiyettir ve yapılması istenen bir caminin aksesuarı olmak yerine ev eşyası olmuştur. İrdal’ın babası bu nedenle saatten rahatsızlık

duyar ve ona “Menhus” ismini koyar. Böylece romandaki ikiliklerden ilki, anne ile baba arasında “Mübarek” ve “Menhus” isimlendirmesi ile karşımıza çıkar.

Tanpınar’ın bütün eserlerinde görülen ikilik teması *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde de yer bulur. Örneğin Hayri İrdal’ın babası, evlerini birkaç günlüğüne kiralayarak misafir olan bir kadınla, kadın kocasından boşandığı hafta evlenir. Ancak İrdal’ın babası misafir gelen kadınla sırf kadını zengin sandığı için evlenir. Aslında ilk karısına yani İrdal’ın annesine oldukça bağlıdır. Daha sonra kadının zengin olmadığını öğrendiğindeyse ondan ayrılmaz, ilk karısı ve yeni karısıyla beraber ölene kadar iki eşli olarak yaşar. Bir başka örnek ise, İrdal’ın en başta evlerinden bahsederken evin camiden farksız görüldüğünü söylemesindeki cami-ev ikilemidir. Yaşamak istenilen ev karşısında hatırlanmak istenmeyen ve camiye hatırlatan ev bulunur. Ulaşılmak istenen zengin kadın karşındaysa karısı ve çocuklarını çok zor bakarken, zengin diye evlendiği ama evlendikten sonra fakir olduğunu öğrendiği kadın vardır.

Hayri İrdal’ın evinde dededen kalma büyük ayaklı saatin yanında, farklı isim ve fonksiyonlarda pek çok saat bulunur. Bir diğer saat, İrdal’ın anne ve babasının odasındaki küçük masa saatidir. İrdal bu saatin diğeri gibi “uhrevi” bir tarafının olmadığını, aksine “laik bir saat” olduğunu söyler. İrdal, kurulduğu zaman her saat başı döneminin meşhur bir türküsünü çalan saati anlatırken, radyonun çıkışıyla beraber çalar saatlerin kaybolduğunu belirtir. İrdal için radyonun çaldığı müzik “kapı gıcirtısı”ndan farksızdır ve o çalar saatin müziğini radyoya tercih eder. İrdal’ın modern bir icat olan radyoyu beğenmemesinin sebebi, aslında makam denilen şeyden habersiz olduğunu söylediği baldızının şarkı söylemesi ile ilgilidir. Çalar saat karşısında “münasebetsiz bir icat” olduğunu düşündüğü radyo İrdal için, abartılı müzikler çalan ve devamlı kötü haberler veren bir felaket tellalı gibidir. Çalar saat ise devamlı aynı nağmeyi çalıyor olsa da bunu en azından saat başı yapar. Bu anlamda romanda çalar saatin devamlılığı, radyonunsa değişimi simgelediğini söylenebilir. Dolayısıyla İrdal, burada modern olanı değil geleneksel ve konvansiyonel olanı tercih eder. Fakat aynı Hayri İrdal, romanın ilerleyen kısımlarında modern olandan yana olduğunu ve modern insanı sevdiğini de söyler. Ayrıca İrdal’ın radyo için insanlarda “lüzumsuz meraklar” uyandırdığını söyleyip, ardından da radyoda kendisinin de saatlerce futbol maçı ve boks güreşlerinin hikâyelerini dinleyip zaman öldürdüğünü söylemesi çelişkilidir. İrdal’ın düşündüğü ve söylediği şeylerle yaptıklarının tutarlılık göstermemesi durumuyla, romanın tümünde

karşılaşılır. Fikri olarak değişimden hoşlanmayan İrdal, yaşantısında ise değişimle iç içedir.

İrdal üçüncü ve son saatin, “pusulalı, kıblenümalı, takvimli, alaturka ve alafranga, mevcut ve gayrimevcut bütün zamanları” gösteren, babasının koyun saati olduğunu söyler. Böylesi karmaşık bir saati Nuri Efendi’nin bile uzun süreli tamir edemiyor oluşundan bahseder. Bu durum da onun kişiliğiyle ilişkilendirilebilir. İrdal roman boyunca sürekli kendini bulmaya çalışır. Nuri Efendi’nin muvakkithanesinden başlayan ve Enstitü’de sona eren hayatında yeri gelir saat tamircisi, yeri gelir tiyatrocusu ve yazar olur. Kahvehanelerde girdiği ortam ile İspirtizma Cemiyeti arasında, Enstitü ile daha evvel kaldığı ve Doktor Ramiz’le tanıştığı hastane arasında belirgin farklar vardır.

Hayri İrdal, çocukluk yıllarının büyük bir kısmını okula gitmeyip Nuri Efendi’nin yanında geçirdiğini anlatır. Çok az tahsil görmüş ve 55-60 yaşlarındaki bu saat ustasının sözlerindeki yüceliği, Halit Ayaracı söyleyene dek fark edemez. Çünkü Halit Ayaracı için Nuri Efendi adeta “büyük bir filozof”tur. Nuri Efendi’nin pek çok kez tekrarladığı saatler hakkındaki sözleri, zaman-kurum-mekanik ilişkisini düşündüren niteliktedir. Nuri Efendi’nin saatle insanı birbirinden ayırmadığını ifade eden İrdal, onun sıklıkta tekrarladığı cümlelerden birinin “Cenab-ı Hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da saati kendine benzer icat etti” (Tanpınar, 2009a: 31) olduğunu hatırlatır. Bir diğer sözün ise “Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!” (Tanpınar, 2009a: 31) sözü olduğunu söyler. Yine Nuri Efendi’nin slogan niteliği taşıyan başka bir cümlesi ise şudur: “Maden, kendiliğinden ayar kabul etmez, insan da böyledir” (Tanpınar, 2009a: 32). Son olarak: “Nasıl yürüsün biçare, iki ayağının ikisi de yok...” (Tanpınar, 2009a: 32) cümlesi bunlardan biridir. Bütün bu cümlelerde zaman-kurum ilişkisi makineleşme beraber düşünülebilir. “İnsanın makineleşmesi”yle başlayan ironi, aynı insanın mekanik bir sistem icat edip bu sistemin içinde “kendini makineleştirmesi”yle devam ederken, yine insanın “zamana ayak uydurmak zorunda olması” ve “makineye teslim”iyetinin ironisiyle sona erer (S. Şahin, 2013: 326).

Hayri İrdal’ın gözünde Nuri Efendi bir saatçiden çok doktor gibidir. Saatlerle adeta bir hasta gibi ilgilenen Nuri Efendi, saat doktorundan farksızdır. İrdal’ın aktardığına göre Nuri Efendi, sağda solda bulduğu bozuk saatleri tamir ederek “fakir dostlarına” dağıtır. Kendisine sefaletten yakınanlara da “Al bakayım şunu! Hele bir zamanına sahip

ol...Ondan sonrası Allah kerimdir!..” (Tanpınar, 2009a: 32) sözüyle karşılık verir. Nuri Efendi’nin bu tavrında da bir ironi gizlidir. Nuri Efendi “İşleyen demir pas tutmaz” atasözünde olduğu gibi “Vakit nakittir” mantığıyla, zamanı iyi kullanmanın gerekliliğine dikkat çeker. Bu şekilde Nuri Efendi tıpkı Hayri İrdal’ın söylediği gibi, bir taraftan ölmeye yüz tutmuş bozuk saatleri hasta gibi tedavi ederek hayata döndürür, öbür taraftan insanlara hayatın bilincini fark ettirerek onlara zamanlarını hediye eder. Dolayısıyla Nuri Efendi hem bozuk saatlere işleyiş özelliği kazandırmış, hem de fakir dostlarına zamanın boşa geçtiğini hatırlatarak, onları çalışmaya sevk etmiş olur. Çalışmanın yalnızca fakirler için değil, bütün insanlar için gerekli olduğu düşünüldüğünde Nuri Efendi’nin sözlerinin genel anlayışı değiştirmedeği söylenebilir. Bu anlamda Nuri Efendi gerçekten de İrdal’ın söylediği manada “insanla saat”, “saatle cemiyet arasında” bir felsefe oluşturur (Tanpınar, 2009a: 33).

Dikkat edilmesi gereken bir diğer noktaysa, Nuri Efendi’nin bulduğu bozuk saatleri yenileyip tamir ederek, toplumdaki alım gücü düşük insanlara hediye etmesidir. Özellikle tamir etmeyi en çok tercih ettiği saatlerin hurda denilebilecek kadar eski oluşu dikkat çekicidir. Bu saatlerden seçtiği farklı ve iyi parçaları bir araya getiren Nuri Efendi yeni ve sağlam bir saat oluşturur. Eski ve bozuk saat parçalarından yeni ve sağlam saatler oluşturmak, aslına farklı pek çok “eski” parçadan oluşmuş “yeni” ve “modern” bir saat elde etmek olarak düşünülebilir. Ortaya modernize edilmiş bir saat çıktığı kadar, bu saate her bakıldığında mazinin parçalarını gösteren bir hatırlatıcı da meydana getirmiş olur. Dolayısıyla bu saatler, zamanın ilerleyişini gösterirken aynı zamanda geçmişin varlığını da hissettirir. Bir sürü farklı parçadan oluşan bu saatlere Nuri Efendi, bulundukları devrin silahlarını kastederek “muaddel” yani “değiştirilmiş” ismini verir. Hayri İrdal bu konuya şu şekilde bir açıklama getirir: “Çünkü bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu” (Tanpınar, 2009a: 32). Bu nedenle Nuri Efendi, bu saatleri bize ve hayatımıza benzetir.

Ahmet Hamdi Tanpınar sık sık geriye dönme tekniğini kullanan bir yazardır. İlk romanı *Mahur Beste*, Behçet Efendi’nin 35 yıl öncesinin hatıralarını hatırlamasıyla başlar ve devam eder. İkinci romanı *Huzur*’da yine yaşanan zamandan devamlı bir geriye gidiş dönüş söz konusudur. Üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler*, Cemal’in 1920’de İstanbul’a gelişini hatırlamasıyla başlar ve roman boyunca bu geçmişe referanslar devam eder. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ise başlı başına geçmiş ile iç içedir.

Hayri İrdal, Nuri Efendi ve Halit Ayarcı'yı kendisinin “iki kutup arasında” dolaştığı bir “hayat mekiği” gibi görür. Nuri Efendi'yi çok küçük yaşta, Halit Ayarcı'yı ise hayatta her şeyi tamamladığını düşündüğü bir anda tanıdığını söyler. Nuri Efendi'nin İrdal için geçmişi, Ayarcı'nınsa şimdiyi simgelediği söylenebilir. “Fakat bu ayrı meziyette, ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhassasıyım” (Tanpınar, 2009a: 34) diyen İrdal, kendini Nuri Efendi'nin ayrı ayrı özenle seçtiği, eski parçaların birleşimiyle meydana getirdiği ve zamanın içine dâhil ettiği bir terkip eseri olan “muaddel” saatler gibi görür. Bu eski ve yeniyi bir arada bulunduran mevcut “hal”, romanı bulunduğu zamanın siyasi tavrı üzerinden değerlendirebilmemize de olanak sağlar. Nuri Efendi geçmişi, yani Osmanlıyı temsil eden köklü bir mazinin simgesi olarak; Halit Ayarcı ise şimdiyi, yani Tanzimat'la başlayıp Meşrutiyet'le devam eden Cumhuriyet modernleşmesinin temsili olarak yeni ve laik bir simge gibi düşünülebilir. Bu doğrultuda İrdal ise, Tanpınar'ın kendisi olarak ele alınabilir. Burada Besim F. Dellaloğlu'nun *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi* isimli çalışmasında öne sürdüğü gibi, Tanpınar'ın bir “Doğu-Batı uzlaştırmacı” olmadığı, “Asr-ı Saadet” veya “Altın Çağ arayışında” bulunmadığının altını çizmek gerekir: “Tanpınar, geçmişi ve geleneği aslında şimdiyi zenginleştirmek için önemsiyordu. Yoksa onlara geri dönmek, bugünü tamamen onlara boğmak gibi bir yaklaşımı hiç yoktu. Ama onları bir kaynak olarak en azından şimdinin yedeğinde tutmak istiyordu. Belki de sadece hafızasını sahiplenmek istiyordu” (Dellaloğlu, 2013: 12). Şerif Eskin'in de *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi* isimli çalışmasında şu ifadeleri önem kazanır: “Gerçek anlamda evrim, geçmişin şimdi aracılığıyla devamının sağlanmasıdır ve buradaki birliği/devamlılığı sağlayacak olan da saf süredir” (Eskin, 2014: 79). Bu açıdan Eskin'e göre, Tanpınar için asıl olan bir taraftan değişme bir taraftan da kendisi kalmadır. Öte yandan Tanpınar'da değişim, “sürenin ve oluşun doğal sonucu olarak içselleştirilir” (Eskin, 2014: 105). Tanpınar, *Beş Şehir*'in başlarında “Mazi daima mevcuttur. Kendimiz olarak yaşayabilmek için, onunla her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz” (Tanpınar, 2016a: 10) der. Bu anlamda Tanpınar'daki geçmişe yönelişin muhafazakar bir tavır olmadığını vurgulayan Eskin, bu durumun “mazi cennetine yakılan bir ağıt” olmadığını söyleyerek Tanpınar'ın odak noktasının “mazi hasreti” veya “nostalji” değil, “oluş sürecinin doğallaştırılması”, “şimdi'nin kendi bilinci, kendi hafızası” yani “kendi kökleri üzerinde inşa olunması”

olduğunu belirtir (Eskin, 2014: 198-199). Yine Mehmet Samsakçı, *Tanpınar'ın Eşiğinde* isimli çalışmasında Tanpınar'ın modernizmi eleştirmiş olmasının yanında “asrının adamı” olduğunu ifade ederek, modernizmle beraber “ben” temasının öne çıktığı bir çağda Tanpınar'ın “kendisi” olmayı önemseydiğine dikkat çeker (Samsakçı, 2014: 184).

3.3.4. “Bizde Üstünkörü Okumak Adettir”

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Hayri İrdal'ın kendini pek de okur-yazar olmayan biri olarak tanıtmaya başlar. İrdal, zaten çok az okuduğunu söylediği kitapları da yarım yamalak ve göz gezdirir şekilde okuduğunu anlatır. Arapça Farsça kelimeleri atlaya atlaya okuduğunu söylediği tarih kitapları da bunlardan biridir. Osmanlı Türkçesi'ndeki Arapça ve Farsça kelimelerin fazlalığı göz önünde bulundurulduğunda, İrdal'ın bu sözleri bize onun özensiz bir okuma geçmişi olduğunu düşündürür. Yalnız burada İrdal'ın, Doktor Ramiz'in hiçbir kitabı ve makalesinin tek bir kelimesini bile atlamadan okuduğunu söylemesi hatırlanmalıdır. Kitabın sonlarında ise Enstitü binasının yapımı ile ilgili bir şartname oluşturulur. Halit Ayarcı'nın ısrar etmesi üzerine şartnameye “müessesinin modern mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslûpta” ilavesi yaptırılır. Ancak sonradan İrdal, Ayarcı'dan habersiz onun sözüne ek olarak bir ilave daha yapar. İnadından ve biraz da alay için yaptığını söylediği, “... ve adına dıştan ve içerden uygun şekilde...” şeklini olan bu şartname, “dıştan ve içerden” kelimeleri eklenmiş halde gazetelerde basılmasına rağmen son derece olağan karşılanır. Hayri İrdal, bu duruma “Bizde üstünkörü okumak adettir” (Tanpınar, 2009a: 344) sözleriyle tepki verir. Burada İrdal ve üstünkörü okuma meselesi arasında ironik bir durum vardır. Kendisi kitapları genel manada üstünkörü okuduğunu söylediği halde, hatıralarının bu şekilde okunmasına karşı olan İrdal, geriye dönüşlü bir anlatım tekniği bulunan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde aslında üstünkörü okuyan biri olmadığı gibi, kendisini okuyanların da bu şekilde olmaması gerektiğini vurgulamaya çalışır (S. Şahin, 2013: 328-329).

Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin saat tamirinden çok saatlerin ayarlarına önem verdiğini, ayarsız bir saatin Nuri Efendi gibi birini bile çileden çıkarabileceğini söyler. Meşrutiyetten sonra özellikle şehir saatlerinde artış olduğunu söyleyen İrdal'ın bu sözleri modernleşme meselesine bir gönderme olabilir. İrdal, saatlerin gittikçe çoğaldığı bu süreçte Nuri Efendi'nin bir ayarsızlık görme korkusuyla muvakkithaneden hiç

çıkmadığını söyler. Seval Şahin, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde geçen bu üstünkörü okuma ve dönemin modernleşmesiyle ilgili olarak şunları söyler: “I. Meşrutiyet ilan edileceği zaman hazırlanan anayasa II. Abdülhamid'e sunulduğunda, padişah ısrarla 113. Maddeyi, padişahın memleket zor durumda kaldığında Meclisi feshetme yetkisine sahip olması yetkisini içinde barındıran bu maddeyi koyduğunda, memleketteki ilk hürriyet de gitmiş olur” (S. Şahin, 2013 329).

Romanın üçüncü bölümünde Hayri İrdal, Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz arasında geçen bir diyalog vardır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'yı yeni tanıştırmıştır. Halit Ayarcı çok değer verdiği saatinin uzun süredir çalışmadığını, baba yadigarı olan bu saati tamir ettirmek istediğini söyler. Üçü birlikte İstanbul'un meşhur saatçisi Agop Saatçıyan'a giderler. Doktor Ramiz, saatçiye gitmeden önce Halit Ayarcı'ya, Hayri İrdal'ın saatlerden çok iyi anladığını söyler. Hayri İrdal bu sebeple Halit Ayarcı'ya kendini ispatlamak için Saatçıyan'a fırça atar: “(...) üç defa söküp bakmışsınız, bu saatler nazik aletlerdir böyle tartaklamağa gelmez, bakın şunun arkasına, bu fabrika işi değil, el işi... Sanki ustadan ustaya mektup, ama belli ki, size yazılmamış...” (Tanpınar, 2009a: 193). Bu esnada İrdal, saatçiye saatin iç kapağındaki resimleri gösterir. 1953-54 yılları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar üniversite hocasıyken öğrencilerinin tuttuğu notlar, o öldükten sonra derlenerek *Edebiyat Dersleri* isimli kitapta bir araya getirilir. Bu notlardan birinde Tanpınar'ın “Her sanat eserinde kendinden sonra gelecek olan ustaya bir mektup vardır: Eski mineli cep saatlerinin kapaklarının içinde bulunan yazılar gibi” (Tanpınar, 2016c: 247) sözleri yer alır. Tanpınar'ın bu cümleleri, Hayri İrdal'ın Agop Saatçıyan'a söylediği “ustadan ustaya mektup” ifadesiyle birebir örtüşmesi bakımından dikkat değerdir.

Hayri İrdal, Halit Ayarcı ve Doktor Ramiz, saatçiden çıktıktan sonra Boğaz'a giderler. Orada İrdal, Ayarcı'ya eski el işi saatlerin işçilikten anlayan kişilerce bir kuyumcu titizliğiyle işlendiğini ve bu saatlerin iç kapaklarındaki iç kısımlarda bulunan çizgilerden bahseder. Yalnızca saatçiler tarafından açılacak bu gizli ve sağlam kısmı Nuri Efendi'nin “ustadan ustaya mektup” olarak gördüğünü anlatır. Seval Şahin, bu anlamda Halit Ayarcı'nın saatini tamire götürdüğü Saatçıyan Usta'nın saatin içindeki sembolik mektubu okuyamadığını söyler. Bu durumda ayar ile yanlış okuma arasında bir bağlantı kurulmuş olur: “Saatleri ayarlamak, biraz da metinleri iyi okumak ile bağlantılıdır. Bu ister modern olsun, isterse yeniye ayak uydurma” (S. Şahin, 2013:

330). Ancak bu metinlerden kasıt, kurgusu sağlam olan ve insanları yönlendirebilecek türde metinlerdir. Burada akla Halit Ayarcı'nın ajans telgrafları ve basın toplantıları düzenlemesi, daha sonra da İrdal'la beraber Enstitü için Nuri Efendi'nin sözlerinden seçtikleri sloganları seçip bastırması gelir. Ayarcı, Enstitü hakkında gazetelerde çıkan haberleri de tek tek okur ve inceler. Halit Ayarcı'nın Enstitü'nün kurulum aşamasında, insanlara ulaşmak adına seçtiği bu yol, yayın ve söylem merkezlidir. Ayarcı'nın modern insanı/olanı temsil ettiği göz önünde bulundurulduğunda, eğer insanlar bahsi geçen metin veya sloganları doğru anlayabilir ve üstünkörü okumazlarsa, Halit Ayarcı istediği sonuca ulaşabilir. Ayrıca Halit Ayarcı, Enstitü kurulumunun izni ile alakalı olarak binaya gelen belediye başkanı ile yetkili kişiyi ikna etmek için, Hayri İrdal'ın Şeyh Ahmet Zamani adında büyük bir saat ustasının hayatını ve eserlerini yazacağını söyler. İrdal, kitabın başında bu eserin yayınlandığını ifade eder. Bunun dışında Enstitü yayınları arasında İrdal'ın küçük baldızının kocası Salise Şubesi Şefi'nin yazdığı “Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri” adlı kitabı, Doktor Ramiz'in “Saat ve Psikanalizm” ile “Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu” adlı kitapları, Halit Ayarcı'nın “Sosyal Monizm ve Saat” ile “Saniye ve Sanyete” adlı kitapları yer alır (Tanpınar, 2009a: 13). Bu doğrultuda *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının yazılı, basılı ve sözlü unsurları içinde barındırdığı sonucuna ulaşılır.

Romanda sadece “üstünkörü okumak” değil, anlatılanları “yanlış anlayan” karakterler de bulunur. Adorno: “Yanlış anlamalar, iletişimsiz olanın iletişim aracıdır” (Adorno, 2017: 13) der. Hayri İrdal ve Doktor Ramiz arasındaki bir diyalogda bu şekilde bir durumla karşılaşılır. İrdal, Doktor Ramiz'e Seyit Lütfullah'ın dünyadaki haksızlıklar ve sefalet hakkındaki düşüncelerini anlatır. İrdal'a göre Lütfullah “hep”i elde etmek için “hiç”in kısır döngüsündedir (Tanpınar, 2009a: 49). İrdal için kafası yalnızca “ilmi metotlarla” işleyen Doktor Ramiz'e göre ise Seyit Lütfullah kesinlikle Marx veya Engels okumuş, Almancaya hâkim biridir. Aksi takdirde bu tarz düşüncelere sahip olmasının imkânı yoktur. Hatta Doktor Ramiz için Seyit Lütfullah, Sosyalist mektebin başlangıcıdır. Ancak Seyit Lütfullah'ın hayat karşısındaki konumu bilindiği üzere, Doktor Ramiz'in tespitlerinin tam tersi bir yerdedir. Bu durumun benzerini romanın ilerleyen bölümlerinde Hayri İrdal yaşar. Gazetelerde hakkında çıkan Voltaire benzetmesi ve Doktor Ramiz'in, İrdal'ın ruh tahlilini yaptığı kitapta kendisinden Şark Faust'u olarak bahsetmesi hoşuna gitmez. Ayarcı'ya bu konuda şikâyet ettiğindeyse İrdal'a bunların normal olduğunu ve alışması gerektiğini söyler. Bu noktada *Huzur*'da

geçen şu satırlar önem kazanır: “Biz şimdi aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede’yi Wagner olmadığı için, Yunus’u Verlaine, Bakî’yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz” (Tanpınar, 2017a: 267). *Huzur*’daki bu ifadeler *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* için bir yergi veya ironi oluşturmaya da, genel çerçevedeki geçerliliği üzerinden okunabilir. Belki de İrdal, Voltaire ya da Faust’a benzemekten; Türkiye’de “kanon” olarak okunan bir kitapla veya bunun öncüsü bir yazarla anılmayı tercih eder.

Seyit Lütfullah’ın mizacında, *Mahur Beste*’deki Trabzonlu Sabri Hoca’nın izleri gözlemlenir. Ali Suavi’ye benzetilen Sabri Hoca, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Seyit Lütfullah olarak karşımıza çıkar. Bu benzetmenin kaynağına inilecek olunursa bilindiği gibi romanda Hayri İrdal, Lütfullah’ı anlatırken; ucu bucağı olmayan bir yalan âleminin içinde, hayal dünyasında baş rol oynayan, “yalanın boşluğunda” yüzen, “maskenin” veya “ödünç kişiliğin kendisi” olarak tasavvur eder (Tanpınar, 2009a: 40). Nuri Efendi’nin İrdal’a söylediğine göre Seyit Lütfullah, memleketi çok genç yaşta terk eder ve bütün Doğu’yu gezdikten sonra İstanbul’a geri döner. Arap Camii’nde sesinin güzelliğiyle dikkat çeken ve namı pek çok yere yayılan Lütfullah, daha sonra zengin bir kadınla evlenir. Bu dönemlerde Lütfullah’ın derli toplu olduğunu söyleyen İrdal, kısa süren bu sürecin ardından karısı ölünce Lütfullah’ın tekrar ortadan kaybolduğunu, Meşrutiyet’e yakın bir zamanda ortaya çıktığını anlatır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasında, Ali Suavi’den bahsettiği bölümde de Suavi için benzer ifadeler kullanır. Tanpınar, Ali Suavi’yi halkın diliyle ve çoğu kez mantığıyla konuşan biri olarak anlatmaya başlar. Ulema kıyafetleriyle camilerde vaizlik yapan Suavi, İstanbul’da büyük bir şöhret kazanır (Tanpınar, 2009b: 214-215). İngiliz olan karısıyla kısa bir saray adamı dönemi geçiren Suavi, daha sonra azledilir ve tıpkı Seyit Lütfullah gibi çöküş geçiren bir hayata geçiş yapar. Tanpınar, Suavi’nin birçok zaafı arasında bulunan narsistliğinden, hayal dünyasından ve uygun gördüğü her koşulda yalan söyleyebileceğinden bahseder (Tanpınar, 2009b: 218). Bu açıdan Seyit Lütfullah ve Ali Suavi arasında ciddi benzerlikler bulunur. Dolayısıyla Seyit Lütfullah’ın, Ali Suavi’ye benzetilen Sabri Hoca’ya benzemesi olağandır.

3.3.5. Eski-Yeni, Mâzi-Atı

Ekrem Işın, *A’dan Z’ye Ahmet Hamdi Tanpınar* isimli çalışmasında, Osmanlı-Türk tarihinin en önemli kırılmalarından biri olduğunu söylediği Tanzimat’ın Tanpınar için,

kültürel bütünlük ve devamlılık düşüncesini zedeleyen bir süreç olduğunu ifade eder (Işın, 2003: 48). Işın'ın aktardığına göre Tanpınar, benimsettirdiği görüşler nedeniyle Tanzimat'ın kendi tarihinden uzaklaşan bir toplum yapısı oluşturduğunu ve bu durum karşısında gittikçe köksüzlüğe sürüklenen bir toplumun ortaya çıktığını düşünür (Işın, 2003: 48). “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan” yazısında Tanpınar, bu toplumsal kimlik kaybının ya “kendi kendini inkârla” ya da “kısır bir şüphede” kendisini tüketmesiyle sonuçlanacağını vurgular (Tanpınar, 2015a: 42). Yine Tanpınar bu yazısında, Tanzimat'tan beri fikir ve sanat alanlarında başladığını söylediği, daha sonra bütün hayatımıza yayılan bir “zihniyet ve iç insan” buhranı olarak eski yeni ikiliğinin üzerinde durur (Tanpınar, 2015a: 38). Önce genel olarak başlayan bu ikiliğin daha sonra toplum zihniyetini ikiye ayırdığını, en sonunda da bireyin kendisini ele geçirdiğini söyleyen Tanpınar, bunun en büyük sebeplerinden birinin Tanzimat'ın düzensiz başlaması olduğunu ileri sürer (Tanpınar, 2015a: 38-39).

Batı medeniyeti geçmişi ve bugünü beraber düşünerek, günümüzle geçmiş arasına bir barikat koymamak gerektiğinin, ilerlemenin bu şekilde gerçekleşebileceğinin farkındadır. Medeniyet inşası için geçmişe sahip çıkmak ve yeni ile eski arasındaki keskin çizgiyi kaldırmak gerekir. Ancak bu şekilde sağlam bir kültür birikimi oluşması mümkündür. Tanpınar'a göre, bizim yakın geçmişimizde bunun iyi örneklerinden biri Selçuklu ve Osmanlı'dır. İki ayrı asrın insanı birbirinden farklı olmasına karşın, aynı zamanda birbirlerinin devamıdır. Tanpınar'a göre Selçuklu ve Osmanlı ne kendilerinden ne de öncekilerden şüphe etmedikleri gibi: “Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlardı. Hâl ile mâzi zihinlerinde birbirine bağlıydı” (Tanpınar, 2015a: 40). Bu vesileyle önceki nesillerin yaptıkları üzerine koyulanlarla nesiller sonra büyük birikimler ortaya çıkar. Ancak Tanpınar'a göre Tanzimat'la birlikte geçmiş ve hâl, eski ve yeni birlikte devam edememiştir (Tanpınar, 2015a: 40-41). Tanpınar'a göre medeniyet, geçmişin derin kültür yığınlarının toplamındadır. Bu anlamda tarih, medeniyetlerin kültürleri, insanların da eşyaları biriktirmesine şahitlik eder (Işın, 2003: 7). Yani kültür ile nesneler arasında insan üzerinden bir bağlantı vardır: “Eşya (nesne), bir kültür sembolüdür ve kendine ait zamana hükmeder. Tanpınar, eşyanın bu büyü gücüne inanmış ve onunla girdiği karmaşık ilişkiyi, zamana nüfuz edebilmenin vazgeçilmez koşulu saymıştır (Işın, 2003: 7). Belki de bu nedenle *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i için antikacı Misbah'ın dükkânı; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri

İrdal'ı için başka bir antikacı ve Abdüsselam Bey için de çocukların odası adeta kendilerini bulma mekanlarıdır.

Hayri İrdal, 12 yıl evvel paraya sıkıştığı bir anda tıpkı ayaklı duvar saati gibi Kahvecibaşı Camii'nin mezarlık parmaklığını da bir antikacıya satar. Günün birinde bir antikacıda bu parmaklığa denk gelir ve uzun pazarlıklar sonucu onu tekrar satın alır. Artık evde “Mübarek” in yerini alan “Villa Saat” vardır ve İrdal bu parmaklığı da Villa Saat'le aynı kadrāja giren verandanın penceresine takar. Zamanında bu parmaklığı satmış olmanın burukluğunu hisseden İrdal, mazisine kavuşmanın sevincini yaşar. Zaten artık caminin yerinde yeller estiğini düşünerek içini rahatlatmaya çalışır ve o alana yeni apartmanların yapıldığını söyler: “Semt adeta şenlenmiş. Bu gidişle birkaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak! Ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum” (Tanpınar, 2009a: 55-56). Ayrıca İrdal'a göre “Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı” emretmektedir (Tanpınar, 2009a: 56). Hayri İrdal'ın bu düşünceleri, Türk toplumunun Tanzimat döneminde yaşadığı tarihsel ve zamansal kırılma ile bağlantılı olarak ironik bir söylem gibi düşünülebilir. Sürekli ölümü ve sıkıntıyı hatırlatan Mübarek'in karşısında Villa Saat bulunurken, İrdal'ın çocukluğunu geçirdiği ve mescidi andıran evinin karşısında bugün, Villa Saat ile eski parmaklıktan oluşan postmodern bir ev bulunur (S. Şahin, 2013: 334). Öte yandan modern ve modern olanı sevdiğini söyleyen İrdal'ın, eski parmaklıktan ve genel anlamda antika eşya tutkusundan vazgeçememesi dikkat çekicidir.

3.3.6. Tanzimat'tan Gelen Bir Aşağılık Duygusu: “Baba Kompleksi”

Hayri İrdal, Abdüsselam Bey'in alacaklıları sebebiyle alakası olmadığı halde zorunlu olarak dâhil edildiği davada, mahkemenin kendisini adli tıbbı göndermesi sonucu Doktor Ramiz'le tanışır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın hastalığına “baba kompleksi” teşhisi koyar. Bunun nedeni olarak hem İrdal'ın babasını beğenmemiş olmasını, hem de kendine sürekli babasının yerine koyacak bir baba aramasını gösterir. Doktor Ramiz, bu durumun “Mübarek” isimli saatle başladığını ve İrdal'ın babasının bu saat yüzünden ikinci plana atıldığını söyler. Saat aile içinde adeta insan muamelesi gördüğü için bu sonuç ortaya çıkar. Doktor Ramiz'e göre İrdal'ın babasının bu saate olan düşmanlığının sebebi de bu yüzdendir. Yine Doktor Ramiz başka bir neden olarak İrdal'a Seyit Lütfullah ve Abdüsselam Bey'i gösterir. Çünkü İrdal, bu kişilerin farklı zamanlarda peşinden gider ve hatta Abdüsselam Bey'in sanki öz dedesiymiş gibi kendi çocuğuna

isim vermesine izin verir. Abdüsselam Bey'in İrdal'ın çocuğuna kendi annesinin ismini vermesi bile, Doktor Ramiz'in İrdal'a "babadan gelen aşağılık duygusu" teşhisi koyması için geçerli bir sebeptir. Gerçekten de romanda Abdüsselam Bey, İrdal'ın çocuğunun doğmasını beklerken "Yeniden büyükbaba olacağım..." (Tanpınar, 2009a: 86) der. Abdüsselam Bey'in bu sözleri Doktor Ramiz'in teşhisini destekler nitelikte olmasına rağmen İrdal, uzun müddet bu durumu kabul etmez, ancak bir ara Doktor Ramiz'e inanır. Doktor Ramiz'in İrdal'a babasını beğenmediğini söylemesi, ardından da "Beğenmedikten sonra kendiniz onun yerine geçeceğiniz yerde, kendinize durmadan baba aramışsınız... Yani reşit olamamışsınız. Hep çocuk kalmışsınız!" (Tanpınar, 2009a: 108) sözleri Jale Parla'nın Tanzimat dönemi ve romancısı hakkındaki düşüncelerini hatırlatır. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* isimli çalışmasında şunları söyler:

(...) başta mutlak hükümdarın geleneksel kudreti olmak üzere Osmanlı kurumlarında, yenileşme zorunluluğundan kaynaklanan meşrutiyet boşluklar doğmuştu. (...) Tanzimat'ın arkasında durmaya çalışan on altı yaşındaki Abdülmecid en çok babaya gereksinim duyulan bir dönemde bu yeri doldurmaya çalışan bir çocuktur. (Parla, 2014: 14-15)

Parla, Tanzimat romancısının üslubunuysa; gerçeğin evrenselliği, değişmezliği, soyutluğu ve sorgulanmazlığı olarak sınırlandıran bir epistemoloji içinde bu sınırların bekçileri gibi gördüğünü söyler (Parla, 2014: 14). "(...) Batı kural ve kurumlarına yenik düşebilme olasılıkları ilk romancıların işini çok güçleştiriyor, bir bakıma onları ve metinlerini 'baba otoritesinin' koruyuculuğundan yoksun bırakmış oluyordu (Parla, 2014: 15). Parla'ya göre, bu dönem romancılarının babaya duyduğu ihtiyaçtan kurtulması için gereken zemin henüz oluşmadığı gibi kökten bir değişiklik gerektirir. Osmanlı modernleşmesinin ilk adımlarında siyasal ve edebi söylemde güçlü bir baba arayışının olması durumu söz konusudur. Dolayısıyla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Hayri İrdal'a Doktor Ramiz tarafından koyulan teşhisin "baba kompleksi" olması modernleşmenin ilk dönemleriyle ilişkili olarak düşünülebilir. Tanpınar'ın *Yaşadığım Gibi*'deki: "Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Oedipus kompleksi, yani bilmeyerek babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim" (Tanpınar, 2015a: 43) sözlerinin de bu durumunun toplumdaki psikolojik tarafını yansıttığı söylenebilir.

3.3.7. Geçmiş-Şimdi-Gelecek, Mâzi-Hâl-İstikbâl

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şimdiden çok geçmişte oluşu, bugünü anlayabilmek için geçmişin bilincini kavramaya çalışması ve geçmişten kopamayışı, onun düşünce hayatını da şekillendirir. Hasan Bülent Kahraman, “Yitirilmemiş Zamanın Ardında: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Muhafazakâr Modernliğin Estetik Düzlemi” başlıklı yazısında Tanpınar'ın kendisini ve geçmişini geriye dönüşlerle okuduğunu söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 603). Tanpınar için önemli olanın geçmiş kültür birikimini anlamak olduğundan söz eden Kahraman, bunun için de o kültürü okuyarak tanımak gerektiğini belirtir (Uçan A. & İnci H., 2008: 620). Bu okuma için ise kaynak metine yönelmek gerekir. Kaynak metnin kurgusal gerçekliğinden çok Tanpınar'da uyandırdığı hissiyatın önemli olduğunu vurgulayan Kahraman, bu gerçekliğin de bugünün değil geçmişin gerçeği olduğunu söyler ve ekler:

(...) Tanpınar *halde* değil *mazidedir* çoğunlukla. Çünkü, yapmaya çalıştığı *bugünün algılama dünyasını kullanarak mazinin bilincini kavramak ve onu içselleştirmektir* ve bundan hiçbir zaman vazgeçmez. Bu anlamda bugün ve hal, yani gerçek diye kabul edilen Tanpınar için kaynak metinde olandır. Bu da dün, mazide olana tekabül eder. “Şimdi” eğer elde tutulan metinse bu ancak imgesel, yani söylemsel olandır. Gerçek anlamdaki bugün Tanpınar için yazınsallaşmış ve metinselleşmiş olandır. (Uçman A. & İnci H., 2008: 621)

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Nuri Efendi'den bir Şeyh Ahmet Zamani meydana getirilmesiyle benzer bir yol izlenir. Hayri İrdal, aslında Nuri Efendi'yi yani geçmişini anlattığı uydurma bir kişilik olan Şeyh Ahmet Zamani'nin hayatını anlatan bir kitap yazar ve “muaddel” olan bir bugünü ortaya çıkarmış olur. Mazinin kültürüyle oluşturduğu bu yeni yazınsallık, aslında İrdal'ın bugünden geçmişini inşa etmesidir. Hayri İrdal, önce kendi hatıralarını daha sonra Şeyh Ahmet Zamani'nin hayatını metinselleştirerek de zamanın saatin içine hapsedilmesi gibi dili de metnin içine hapseder (S. Şahin, 2013: 337). Önceleri yalnızca İrdal'ın hatıralarında kalacak olan Nuri Efendi'nin hayatı, Şeyh Ahmet Zamani'yi anlatan bu eserle beraber artık kalıcı ve önemli bir hale gelmiş olur.

Bergson felsefesindeki zaman-süre düşüncesi, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın geçmişini olarak düşünebileceğimiz Nuri Efendi merkezli Şeyh Ahmet Zamani'nin ortaya çıkışı ile ilgili olarak ele alınabilir. Bergson'un zaman düşüncesinin

iki farklı gerçeklik alanı bulunur. İlki zamanın maddi, fiziksel ve dışsal olanla; ikincisi ise ruhsal, psikolojik ve şuursal olanla ilişkilidir: Fiziksel gerçeklik alanı niceliksel mekânsal bir durumu ifade ederken; ruhsal gerçeklik alanı niteliksel bir durumu, değişimi, oluşu ve hareketliliği ifade eder (Gündoğan, 2013: 75). Tanpınar'ı önce Yahya Kemal vasıtasıyla etkilediğini bildiğimiz bu fikri Ali Osman Gündoğan şu şekilde açıklar:

Bergson'un zaman konusundaki tahlilleri, gerçekliğin sürekli bir yaratma olduğu fikrini destekler. Bu, aslında değişikliğin sürekli ve bölünmez olduğunun da ifadesidir. Çünkü geçmiş, şimdi içinde barınıp gitmektedir. Geçmişin şimdi içinde barınıp gitmesi, zamanın, daha doğrusu sürenin sürekliliği ve bölünemezliği anlamındadır. (Gündoğan, 2013: 77)

Günümüzde bilim, zamanı sonsuz olarak görürken eski görüşte zaman bölümlere ayrılır. Fakat zaman kavramı için Bergson'un düşüncelerinden yola çıkarak doğal bir bölünme olduğunu söylemek mümkün değildir. Bergson'un "süre" dediği şey, tamamen ruhsal hissiyatın sınırları içinde akıp gider. Maddi bir varlık üzerinden düşünüldüğünde "süre" kavramı, maddenin insanda bıraktığı iç dünyaya etki eden psikolojik nitelikler taşır. Bu etkiler, "süre" içinde sürekli hareket halinde bir yapı oluşturur. Bu şekilde değişim, oluş için mutlak kılınır. Değişimin, değişen durumlar dizisinin oluşturduğu görüşe Bergson "sinematografik" der ve anlık için doğal olan bu görüş, kökten zararlıdır (Russell, 2017: 533). Bu görüş, gerçek değişimin karşılığı olmamakla birlikte: "Gerçek değişme ise sadece süre fikri ile açıklanabilir. Statik dünya görüşünün karşıtı olan dinamik dünya görüşüne göre gerçeklik hareket, değişme, süreklilik ve yaratmadan ibarettir" (Gündoğan, 2013: 78). Bergson'un süre anlayışında "süre" geçen anların izlerini korur ve insanın iç zamanı ile ruh halindeki devamlı değişimin geçmişle bağlantısını kesmeden yeni bir yaratış meydana getirir (Gündoğan, 2013: 82). Burada önemli nokta, yaratımın anların birbirini takibi ile olmadığıdır. Çünkü "Eğer zaman, anların birbirini takip etmesi olsaydı, 'hal'den (présent) başka bir şeyin olmasına imkân kalmaz, geçmişin halde uzaması, tekâmül ve somut süre asla olmazdı" (Gündoğan, 2013: 80). Dolayısıyla bu yaratış, geçmişin şimdide mevcut olup devam etmesi ve geleceğe ulaşmasıdır. "süre"yi ilerledikçe büyüyen ve geçmişin daimi bir ilerleyişi olarak tanımlayan Bergson, bu sürekli yığılmayı kendini muhafaza ederek geleceğe uzayan bir gerçek zaman olarak görür (Gündoğan, 2013: 83). Değişim, süreklilik ve bölünemezlikten oluşan süre, insanın içinde akıp giden bir zaman olarak bellekte

geçmişi şimdide devam ettirir (Gündoğan, 2013: 84). Yaşamın özünden oluşan ve Bergson'un süre dediği şey; "Geçmişi ve şimdiyi tek organik bütünde oluşturur; bu organik bütünde karşılıklı nüfuz etme, ayrılmaksızın ardışıklık vardır (Russell, 2017: 526-527). Dışsallıktan uzak olan saf süre, geçmişin şimdiyle birlikte olduğu bir bölünmemişlik olarak gerçekliğin asıl malzemesidir ve daimi oluştur (Russell, 2017: 527-528). "Süre her şeyden önce bellekte kendini sergiler; çünkü bellekte geçmiş, şimdide, varlığını sürdürür" (Russell, 2017: 528). Bergson'un süre teorisiyle bellek teorisinin ilişkisi, hatırlanan şeylerin bellekte varlığını sürdürüp şimdiki şeylerle iç içe geçmesine dayanır ve geçmiş ile şimdi, bilinçte karşılaşır (Russell, 2017: 534). Hafızanın hatırlama ile gerçekleştirdiği bu durumda maddeden bağımsız olarak bir şeylerin kaybolması engellenir. Hafıza, hatıraları bir depo gibi saklar. Bu sayede geçmişin şimdide varlığını sürdürdüğü yer olarak anıları biriktirir. Bu doğrultuda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarındaki geçmiş, şimdi ve gelecek düşüncesi Bergson'un zaman düşüncesi ile ilişkilidir. O halde Hayri İrdal'ın geçmişi, Halit Ayarcı'nın geleceği, Hayri İrdal'ın hatıralarıyla yazılan "Şeyh Ahmet Zamani ve Eseri" romanı, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının tümünün geçmiş temelli şimdiyi temsil ettiği söylenebilir. Bu da yine modernlikle, modernleşmeyle ilintili olarak Enstitü ve kişiler üzerinden bir ironiyi açığa çıkarır.

3.3.8. Yaşam ve Ölüm Sahnesinde

"Modern hayat ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emreder! Hem ne oluyor kuzum, kendi hayatımızı mı yaşayacağız yoksa ölümleri mi bekleyeceğiz?" (Tanpınar, 2009a: 56) diyen Hayri İrdal'ın ölümü dışarıda tutar bir üslup takınması, onun değişen dili ile alakalıdır. Lügatına yeni kelimeler giren İrdal zaten hayatına Halit Ayarcı girdiğinden beri başka bir adam olduğunun altını çizer. Geçirdiği dil değişimi de bu başlıklardan biridir. Ancak Hayri İrdal'daki bu dil değişiminin yalnızca Halit Ayarcı ile olmadığını, dönem dönem farklılaştığını söylemekte fayda vardır. İrdal'ın Seyit Lütfullah'la başlayan dil değişimi, İspritizma Cemiyeti, Doktor Ramiz ve Halit Ayarcı ile devam eder.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü 'nde de tıpkı *Huzur* 'da olduğu gibi ölümler kendine yer bulur. Hayri İrdal, etrafında sürekli ölümler bulunduran bir karakterdir: Nuri Efendi, Abdüsselam Bey, Seyit Lütfullah, Hayri İrdal'ın ilk eşi Emine ve hatta romanın başında öldüğünü öğrendiğimiz Halit Ayarcı. Ancak ölümlerle geçmişi yaşamak yerine şimdiyi

yaşamaya yöneldiğini söyleyen İrdal, roman boyunca geçmişten kopamaz. Bu anlamda İrdal'ı bir tiyatro sahnesinde gibi düşünebiliriz. Modern Villa Saat'i eski parmaklıkla aynı yere koyup izlerken seyirci olan İrdal, hatıralarını yazarken okuru seyirci, kendisini de oyuncuya dönüştürür (S. Şahin, 2013: 339).

Romanda Abdüselam Bey'in içinde hep bir yalnız kalma korkusu vardır ve korktuğu da başına gelir. Önce yavaş yavaş küçülen geniş ailesinde Abdüselam Bey zamanla tek başına kalır. Aristidi Efendi de bir gece laboratuvarında tek başına çalışırken çıkan bir yangında ölür. Seyit Lütfullah ise peşinden gittiği hayallere bir türlü kavuşamaz. Halit Ayarcı kimsenin onu anlamayacağından tedirgindir ve romanın sonunda onun da korktuğu başına gelir. Yine Hayri İrdal, anne ve babasından sonra bir de çok sevdiği ilk eşi Emine'yi kaybeder. Öte yandan Doktor Ramiz, Türkiye'ye ilk geldiğinde hayatından son derece hoşnutsuzdur ve kendini bu mecburi hizmet yerine ait görmez. Ayrıca Doktor Ramiz de eşini kaybeder. Eserde ölüm imgesi bunların dışında da sürekli tekrarlanır. Bu açıdan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını bir sahne gibi düşündüğümüzde bu olaylar eserin trajik yönünü yansıtır. Abdüselam Bey, İrdal'ın yeni doğan bebeğine İrdal'ın annesinin adı olan "Zahide" yerine kendi annesinin adı olan "Zehra" ismini verir ve zamanla bebeğe "valide" şeklinde seslenmeye başlar (Tanpınar, 2009a: 86-87). Güldürü unsurlarının çok fazla kullanıldığı hesaba katıldığında romanın komediyi içinde barındırdığını da söylemek mümkündür. Kahramanların trajik yanlarına da şahit olunan eserde, bireysel ve toplumsal öğeler ironik bir üslupla ele alınır. Bütün bunlar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bir araya gelerek adeta bir operet havası oluşturur.

Romanda dikkat çeken bir diğer kavram dirilme meselesidir. Hayri İrdal önce Nuri Efendi'nin ölü saatleri dirilttiğinden bahseder (Tanpınar, 2009a: 32). Daha sonra halasının ölümünü anlatır ve halasının tam gömülecekken dirildiğinden bahseder (Tanpınar, 2009a: 60). Bu manada romanda ironik başka bir taraf olarak yalnızca yaşam-ölüm zıtlığı değil, İrdal'ın bebeği ve Abdüselam Bey'in annesi üzerinden küçük-büyük hatta Seyit Lütfullah üzerinden fakir-zengin zıtlığı da bulunduğu söylenebilir.

Halit Ayarcı'yla tanıştıktan sonra pek çok şeye bakış açısının değiştiğini söyleyen İrdal'ın modern hayat ve insana olan bakışını ölüm üzerinden ifade ettiği şu satırlar ilgi çekicidir:

Her insan, ne kadar müspet yaratılıştâ olursa olsun ölümünden sonra tekrar dirilmeyi düşünür, özler. Bu hayat dediğimiz mihnetler silsilesinin çok iler zamana, müphemle atılmış bir mükâfatı gibidir. En müsait ve daima kazanacak kâğıtlarla oynayan bir oyun gibi, yeniden, âdeta baştan aşağı beğenmemek, inkâr etmek, değiştiğinden dolayı sevinmek için kalmaya benzeyen küçük bir mazi şuurundan başka her şeyi, her tarafı değişmek, güzelleşmek şartıyla tekrar yaşamağa başlamak insanlığın elbette vazgeçemeyeceği bir huyladır. (Tanpınar, 2009a: 66)

Hayri İrdal'ın söylediği modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emretmesi meselesinin başka bir boyutu daha vardır. Özellikle kapitalizmle beraber kentleşmenin hızla artmasıyla mezarlıklar şehir dışından uzak yerlere taşınınca, bu durum insanlarda sonsuz bir hayat yaşanacağı hissi oluşturur (S. Şahin, 2013: 342). Bununla ilişkili olarak İrdal'ın eski cami mezarlığının parmaklığını antikacıya önce satıp yıllar sonra da geri alması hatırlandığında, duyduğu vicdan azabını bastırmak için İrdal, nasıl olsa caminin yerine artık apartmanların kurulduğunu söyler. Öte yandan geçmişi kendi şuurunda güzelleştirerek yaşatma düşüncesi, Tanpınar'ın güzelin değişip bozulduğu fikrini sık sık dile getirmesiyle ilgili olarak, modern düşüncenin güzel kavramını değiştirdiğini ortaya koyar (S. Şahin, 2013: 342).

Hayri İrdal ve Halit Ayarç, romanın sonlarında İrdal'ın evinin kapısında konuşurken Ayarç evdeki davetlileri kastederek “Evet, hususî kâtiplerimiz hariç, hepsi büyük bir salonda... Modern dünya, modern çalışma...” (Tanpınar, 2009a: 319) der. İrdal eve adım atar atmaz salonun hınca hınç dolu olduğunu görür ve bu kalabalığın her zamankinden farklı olduğunu söyler. İrdal salonda, tanıdığı insanların dışında farklı milletlerden gelmiş insanların olduğunu da fark eder. Enstitü'nün tanıtımı gibi gözüken davette, davetlilerin ellerinde saat fotoğrafları vardır. Bu fotoğrafların ne olduğunu anlamadan imzalayan İrdal, halasının olduğu ikinci salona geçer. Burada herkesin ilgi odağında kalabalığın hayranlıkla inceleyerek önünden geçtiği büyük, süslü ve gösterişli bir saat vardır. Davetlilerin büyük hürmet ettiği ve adeta evin çok kıymetli büyüğü gibi tanıtılan saatin “Mübarek” olduğu anlaşıldığında Mübarek'teki bu büyük değişiklik karşısında Doktor Ramiz de şaşkınlığını gizleyemez. Her tarafı süslenmiş, İrdal'ın deyimiyle “sahte mübarek” olan saatin çevresindeki insanlar da sadelikten uzak, farklı ve şaşıktır. İrdal'ın halası, karısı Pakize, kızı Zehra ve İrdal'ın baldızı normal hallerinin çok dışında giyinip abartılı makyajlar yapmışlardır. Hayri İrdal, romanın bu kısmında bütün bu debdebeyi anlatırken bahsettiği gösterişli davet ortamına paralel

şekilde son derece ağdalı ve mübalağalı bir dil kullanır. Çoğu kez olayların ortasında sahnede yer alan İrdal, evindeki davetin ortasında yaşananlara bir kez daha seyirci kalır. Hatta davette Enstitü tanıtımı için gösterilen kısa metrajlı filmde kendini seyrederek ve kendi hayatının seyircisi olur. En sonundaysa İrdal, hatıralarını yazarak kendini “seyredilen” konumuna getirip okuyucuyu da seyirci pozisyonuna koyar. Bu durumla ilgili olarak Seval Şahin şu tespiti yapar:

(...) hayatın bir canlandırma ya da hayal perdesindekileri gölge gibi anlatılması en az saatleri tamir etmek, ayarlamak kadar önemli bir işleve sahiptir bu romanda. Süslenmiş karakterler bu şekilde tamir edilecek, onarılacak, İrdal ise metnin dilini bu şekilde ayarlayarak aynı zamanda kendini de onaracak, bunu da metni modern bir masala dönüştürerek yapacaktır. (Şahin, 2013: 342-343)

Hayri İrdal için “kaybetmek” ve “bulmak” zıtlığı arasındaki ilişkinin de ironik bir tarafı vardır. İrdal’ın, 1909 yılında önemli bir olay olarak anlattığı Aristidi Efendi’nin bir gece tek başına Kayser Andronikos’un hazinesini aramaya gitmesi buna bir örnektir. Ancak bu hareket, Aristidi Efendi kazıya başlar başlamaz hazineyi koruyan “tılsım”ın etkisiyle definenin yerinin değişmesine sebep olur. Seyit Lütfullah’sa bu olaydan sonra hazineyi bulmaktan çok onu tekrar yerine getirmek için uzun süre uğraşır. Hazinenin ilk yerini “iyi saatte olsunlar” Seyit Lütfullah’a söyler. Aristidi Efendi de hazinenin yerinin değişmesine, yani kaybolmasına neden olur. Seyit Lütfullah defineyi tekrar bulabilmek için önce yerine getirmek zorundadır. Benzer olarak İrdal’ın da hatıralarını yeniden bulmak için yazdığı söylenebilir (S. Şahin, 2013: 343). Böylelikle Tanpınar’daki sürekli arama hali burada da kendini gösterir. Tanpınar için esas olan, sadece ve yalnızca aramak, bulmasa dahi peşine düşmek olarak ele alındığında Hayri İrdal’ın şimdiden geçmişe bakışını yazılarında bulmak mümkün olabilir. İrdal, “Şeyh Ahmet Zamani ve Eseri” adlı kitabını Nuri Efendi’den, yani geçmişinden hareketle yazar. Ayrıca, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı, Turan Alptekin’in yayınladığı mektuptan öğrendiğimiz gibi İrdal’ın hatıralarıdır. Kendi hatıralarını yazarken sık sık geçmişe referans veren İrdal, eserde gelecekte olacıklara da değinir. Bu anlamda İrdal, şimdiyi ve geçmişi bazen kaybedip bazen bularak okuyucuya sunar (Şahin, 2013: 343). Tanpınar’da genel olarak kaybetmek-aramak ve bulmak önemli bir yere sahiptir. Özellikle kaybedilen şeyler kazanıldıktan sonra tekrar yitirildiğinde özlem duygusunu beraberinde getirir de yerini yenisine bırakır. Bu sürekli arayış bulma durumu Tanpınar romanlarında kendisini açıkça gösterir ve karşımıza kendini, zamanını hatta kelimelerini arayan karakterler

çıkar. “Kelimeler değiştirilince işler ne kadar da kolaylaşıyordu” (Tanpınar, 2009a: 215) diyen Hayri İrdal belki de bu sebeple eserde sürekli dilini değiştirir.

3.3.9. Dil, Söylem ve Metin

Doktor Ramiz, Hayri İrdal’la Seyit Lütfullah hakkında konuşurken Marx ve Engels’ten bahseder. Başka bir zamanda psikanaliz seanslarındaysa İrdal’a Nietzsche, Schopenhauer gibi filozoflardan örnekler verir, hatta Beethoven ve Wagner’den bahseder. Bu vesileyle İrdal, yeni isim ve kavramlar üzerinde yoğunlaşır: “Ah kelimeler, isimler ve onlara inanmanın saadeti...” (Tanpınar, 2009a:117). Hayri İrdal, ilk tanıştıkları zamanlarda Doktor Ramiz için “Çok zengin bir sözlüğü vardı. Gençlik, memleket meseleleri, umumî terbiye, istihsal ve bilhassa hareket gibi kelimeler dilinden düşmüyordu” (Tanpınar, 2009a: 99) ifadelerini kullanır. Doktor Ramiz’in sadece İrdal’la konuşurken değil genel manada hayata bakışında kavram ve kelimelerin önemli olması İrdal’ı da etkiler. Kavram ve kelimeler İrdal için hayat karşısında derinliği olan unsurlar olur. Kelimelerin içine sıkışmaktan kurtulan dil, iktidarı da içine alan bir yapı oluşturarak Hayri İrdal’ın dili bir kez daha değiştirmesine sebep olur ve böylece dil-iktidar ilişkisi meydana gelir (S. Şahin, 2013: 344-345). Bu noktada, İrdal’ın hayatını yazdığı Şeyh Ahmet Zamani’nin mezarını görmek için Hollanda’dan gelen Van Humbert’ten bahsetmek gerekir. Romanın başında mezarı fotoğraflamak isteyen Van Humbert’i bir şekilde geçiştirdiğini söyleyen İrdal, akabinde Van Humbert’in bunun öcünü aldığını belirtir. İrdal ve çevresiyle İstanbul’da bir aya yakın zaman geçiren ve son derece memnun ayrılan Humbert, memleketine döndüğünde İrdal’ın eseri üzerine pek çok olumlu yazı yazıp onu dünyaya tanıtır. Ancak İrdal, sonraları Humbert’in kendisinin aleyhinde yazılar yazmaya başladığını öğrenir ve şaşırır. Humbert’in kendisine karşı değişen bu davranışından dolayı ona kin güttmediğini ifade eden İrdal, Van Humbert’in son yazısında “(...) Kendilerinin daha ziyade atlıkarıncaya binmekten hoşlanmalarına rağmen, yine de Hollanda’ya gelirlerse, onlara vaat ettiğim gibi bisiklete binmeyi öğreteceğim...” (Tanpınar, 2009a: 340) ifadelerinin geçtiğini aktarır. Hayri İrdal’ın, Van Humbert’in yazdığı kötü yazılara kızmamasının iki nedeni vardır. İlki, Van Humbert’in öğrendiği Doğu’nun artık kaybolan, yok olan ve değişen bir Doğu olması ile ilgili olması ile ilgilidir. İkincisiyse atlıkarıncaya binmekten hoşlanan bir topluma Humbert’in bisiklete binmeyi öğretmek istemesinin o dönem Doğu’ya gelen Batılıların düşledikleri Doğu’yu bulamamış olmalarıdır (S. Şahin, 2013: 345).

Hasan Bülent Kahraman, Tanpınar'ın “yeniden başlamak” ve “medeniyet değiştirmesi” olgularını “maziyle hali buluşturmak” noktasında kesiştiren bir formülle “aşmaya” çalıştığını söyler (Uçman A. & İnci H., 2008: 620). Bunun için Tanpınar'ın “Öncelikle, geçmiş kültür birikimini anlamak gerektiğini düşündüğünden, çabasını o kültürü okumak ve tanımak üstünde” odaklandığını söyleyen Kahraman, bu “uğraş”la Tanpınar'ın farklı bir kimlik kazandığını ve “*tercüme adam*” kimliğini “aşıp”, “*tercüme eden adam*” kimliğini edinmeye çalıştığını iddia eder: “Bunu elbette edebiyatçı kimliğiyle yapar. Bütün bir kültürü anlaşılanın aracı dile tercüme etmektedir. Kaynak metindeki gerçekliği oluşturan kurguyu çok somut olmasa da yoğun imgelerle ifade etmeye çalışmaktadır” (Uçman A. & İnci H., 2008: 620-621). Kahraman'ın bahsettiği anlamdaki “tercüme” meselesi bağlamında dil-iktidar ilişkisi üzerinden Hayri İrdal'ın kullandığı dil şu şekilde değerlendirilebilir: “(...) işlevini yitirmiş mazinin metinsel hale getirildiği Tanpınar metninde yazar, bu geçmişin tercümesine çalışacaktır. Egemen gücün, buradaki kastımız iktidara ulaşmış tüm durumlar için geçerlidir, birey üzerinde dayattığı bu dil, İrdal'ın sadece acılarından bahsettiğinde kendi dilini kullanabilmesine neden olmuştur” (S. Şahin, 2013: 345). Burada egemen bir güç olarak dile karşı dayatmada bulunma durumuna *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanından örnek olarak, Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal'dan Nuri Efendi merkezli bir Şeyh Ahmet Zamani oluşturmamasını istemesi verilebilir. Egemen güç Ayarcı, eski olan Nuri Efendi'den modern ve yeni bir Şeyh Ahmet Zamani'yi yazmasını ister. Yine Ayarcı'nın isteğiyle Enstitü'yü duyurmak adına Nuri Efendi'nin sözlerinden sloganlar oluşturulup yazılı, basılı ve sözlü yollarla tanıtımı insanlara ulaştırılır. Romanın genelinde Halit Ayarcı ve etrafındakiler tarafından Ayarcı'nın kelimelerini kullanmakla suçlanır. Ancak Enstitü kurulduktan sonra sadece İrdal'ın değil herkesin dili Halit Ayarcı'ya benzemeye, herkes Ayarcı gibi konuşmaya başlar. Fakat İrdal hangi dili seçerse seçsin bu kelimelerin kendi üzerine oturmadığının ironik bir biçimde farkındadır.

3.3.10. Tekrar ve Taklit

Hayri İrdal, Seyit Lütfullah'ın Sinop'a sürgün edilişinden sonra tekrar Nuri Efendi'nin muvakkithanesine döner. Ancak kendisini artık eski Hayri İrdal olarak görmemektedir. Nuri Efendi'ye duyduğu hayranlık artık eskisi kadar kuvvetli değildir. Nedeni ise araya Seyit Lütfullah gibi başka insanların girmiş olmasıdır. “Hayat kelimesi ile çalışma kelimesi arasında kafamda hiçbir münasebet kalmamıştı. Hayat benim için iki eli

cebinde uydurulan bir masaldı” (Tanpınar, 2009a: 72-73) diyen İrdal’ın Nuri Efendi ile öğrendiği hayat-çalışma ilişkisi, Seyit Lütfullah’la tanıştıktan sonra Lütfullah’ın mizacına evrilir. İrdal’ın diline yalnızca Seyit Lütfullah’ın kelimeleri eklenmekle kalmaz, aynı zamanda daha önce kullandığı kelimelerin anlamları da değişir. Nuri Efendi’nin yanına tekrar gelişinde bunun farkına varan İrdal, belki de bu nedenle ilk fırsatta kendini Şehzadebaşı ve Kadıköy tiyatrolarına atar. Sahnede olmak onun için hem Nuri Efendi’den hem Seyit Lütfullah’tan hem de kendinden kaçmaktır: “Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi. Bu tek mânasıyla kaçıştı” (Tanpınar, 2009a: 73-74). Hayri İrdal’ın dilini neredeyse hayatına giren bütün önemli insanlar etkiler, onlardan yeni kelime ve kavramlar öğrenir. Nuri Efendi tek derdi saatler olan, zaman, ayar ve bunların insan hayatıyla ilişkisini kuran biridir. Seyit Lütfullah “iyi saatte olsunlar”la içli dışlı olduğunu iddia eden hazine ve define meraklısıdır. Abdüsselam Bey için, kalabalık aile ile ev ortamının önemli bir yeri vardır. Doktor Ramiz’in hayatı tam anlamıyla psikanalizden ibarettir. Son olarak Halit Ayarcı çalışma ve iş konusunda modern yöntemler peşinde koşan “modern” bir karakterdir. Bütün bu insanların bütün bu kavramlarla olan ilişkisi hem hayatlarıyla hem de hayata bakış açılarıyla bağlantılıdır. Hayri İrdal ise halkın içinde kendini tek başına attığı tuluat kumpanyaları ve tiyatrolarda herkesten bağımsız kendini ifade ederken dilinde “fakir, eski, biçare, hasiş” gibi kelimeler vardır. İrdal, kendinden kaçmak için gittiği tiyatrolarda yoğun ve karmaşık bir hayata girer ve bunu anlamlandıramaz. Bu sorunun nedeni, İrdal’ın dilinin oluşması için önce etrafındakileri gözlemlemesi, sonra pratiğe geçirmesi gerekliliğidir. Nuri Efendi, Seyit Lütfullah, Abdüsselam Bey ve Halit Ayarcı’yı gözlemleyerek oluşturacağı dilin meydana gelmesi için zaman gerekir. Dilin tecrübe edilir yanının bulunması ile ilgili olarak bu tecrübeyi çevresindekiler sayesinde anılarında biriktirecek olan İrdal, hatıralarını yazarak kendini bulmaya çalışır (S. Şahin, 2013: 347). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının başlı başına İrdal’ın hatıraları olduğu düşünüldüğünde, bu eser tamamlandığında Nuri Efendi, Seyit Lütfullah, Abdüsselam Bey, Doktor Ramiz, Halit Ayarcı gibi pek çok farklı kişinin kelime ve kavramlarından oluşan İrdal’a ait “muaddel” bir dil ortaya çıkmış olur, tıpkı Nuri Efendi’nin saatleri gibi.

Hayri İrdal, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün başlarında bütün gününü geçirdiğini söylediği Şehzadebaşı ve Edirnekapı kahvehanelerinden söz eder. Doktor Ramiz’in İrdal’ı götürdüğü Şehzadebaşı’ndaki kahvehane de bunlardan biridir. İlk başta İrdal’a

çok garip gelen bu ortamın da kendine has bir dili vardır. Doktor Ramiz, sık sık gittiği bu kahvedeki insanlara daha evvel İrdal'ı anlatır, İrdal'la beraber gittiklerindeyse herkese onu tek tek tanıtır. İrdal önce bu mekândan sıkılır. Ancak sonra hiçbir şeye şaşırlmayan ve hiçbir şeyin üzerinde durulmadığı bu ortam dikkatini çeker. İnsanlar bu kahvehanede bütün kabahat ve kusurlarıyla oldukları gibidir. Hiçbir şeyin üzerinde durulmamasına rağmen kahvehanede ilginç olarak hiçbir şey unutulmuyordur da. Hatırlama ve tekrar üzerine bir iletişim biçimi bulunan kahvede her tür meslek grubu ve sosyal statüye sahip insan bulunur. İrdal, kahvehane ortamında ayrıca “Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, isprizma, alelâde dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasî hâdise (...)” (Tanpınar, 2009a: 127) Büyük İskender, Annibal ve Kant'ın imperatifleri gibi pek çok konudan derinlemesine olmasa bile sürekli halde söz edildiğini aktarır. Bu süreklilik o kadar fazla tekrarı gerektirmektedir ki, ortamdaki herkes bu hikâyeleri ezbere bilir. İrdal, sevilen bir oyunun tekrarına benzettiği bu sohbetlerin konuları önceden anlatıldığı şekilde anlatılmadığında illa birilerinin buna müdahale edeceğini söyler. Bir dahaki seferde de aynı kelimelerin, aynı hareketlerin hatta daha evvel yapılan müdahalenin aynısını yaparak aynı düzeltmelere dikkat edildiğini anlatır. Tekrarın şart olduğu bu kahvehanede alışlagelmişin dışında bir anlatım tekniğinin olması durumu vardır. Konuşmalarda yeni düzeltmeler, kelimeler ve eklemeler olduğunda sözün direkt olarak kesildiğini belirten İrdal, ortaya atılan yeni veya ciddi bir fikrin ancak şakaya indirgendikten sonra kabul gördüğünden bahseder. Bütün bu anlatılanlarda ince bir alay söz konusudur. Süregiden bu tekrarları rahatsız olmadan, sıkılmadan ve yorulmadan devam ettiren kahvehane sakinleri, içinde bulundukları düzeni itirazsız şekilde benimseyip devam ettirirler. Öte yandan yalnızca şaka olarak kabul gören yeni bireyin kendi tarihselliğinin parodisine gönderme yapılırken, tekrar edilerek devam eden durumlar tarihin süreklilik içinde akıp gitmesine atıfta bulunur ve yeninin oluşumu da tarihin kopuşuna işaret eder (S. Şahin, 2013: 348).

Doktor Ramiz'in sosyal psikanaliz açısından bulunmaz bir ortam olarak gördüğü kahvede İrdal, üç çeşit insan topluluğu olduğundan bahseder. Ciddi konulardan bahsedenler “Nizamîâlemciler”dir. Onların bir altında çok daha kalabalık bir grup olan ve İrdal'ın da dâhil olduğu kültür, medeniyet gibi konulardan bahseden, günlük hayatın koşuşturmaları peşindeki orta sınıf denilebilecek “Esafil-i Şark” grubu bulunur. Son olarak İrdal'ın, şehir hayatından uzak ve kaba mizaçlı olarak tarif ettiği “Şiş Taifesi”

grubu vardır. İrdal'ın bu sınıflar arasındaki yeri kahveye geldiğinin ilk haftası tartışılır ve İrdal önce Nizamlık sonra Esafil-i Şark grubuna dâhil olur. Kahvenin gerektirdiklerinden biri de üyelerinin lakap sahibi olmasıdır. Doktor Ramiz'in İrdal'a "baba psikoza" teşhisi koyması göz önünde bulundurularak kendisine "Öksüz" adı takılır. Bu anlamda romanın başında saatlerin adlandırılmasıyla başlayan isimlendirme ve ad takma meselesi burada da kendini göstermiş olur.

Doktor Ramiz, Hayri İrdal'la kahvehanede ettiği sohbet esnasında İrdal'a ortamdaki insanları göstererek "Bak, mâzi nasıl devam ediyor; şaka ciddî onu nasıl yaşıyorlar,,, Hepsi hayallerinde büsbütün başka bir âlemde yaşıyor. Topluluk hâlinde rüya görüyorlar" (Tanpınar, 2009a: 131) ifadelerini kullanır. Hayri İrdal, Doktor Ramiz'in bu sözlerini Halit Ayarcı'ya aktarır. Meseleye Doktor Ramiz gibi bakmayan Ayarcı için kahvehanedekilerin bu durumu, çalışma hayatına adapte olamamanın bir sonucudur. Halit Ayarcı, kahvehanedekileri "bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış" gibi düşünür. Hatta onlara "kapının dışında kalanlar" diyebileceğini söyler: "Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddî, yarı şaka, tembel bir hayat! Öyle bir mâzi falanla pek alâkası olmasa gerek" (Tanpınar, 2009a: 131). Doktor Ramiz'in kahvehanedeki insanlar üzerinden hayranlıkla yaptığı toplu halde rüya görme tespiti, romanın ilerleyen kısımlarında gerçek bir toplu uykuya dönüşür. Doktor Ramiz'in uzun süredir üzerinde çalıştığı Psikanaliz Cemiyeti'nin açılışı gerçekleşir. İlk konferansta arka sıralarda önce Yangeldi Asaf Bey uyumaya başlar. Ardından fazla geçmeden salondakiler toplu olarak uykuya dalar. Konferansın sonunda konuşmacının kendisinin de uyuması manidardır. Hayri İrdal bu "kolektif uyku"yu Doktor Ramiz'e yapılmış "kolektif ihanet" olarak adlandırır. İrdal bir zaman sonra İspritizma Cemiyeti'ndeki Cemal Bey üzerinden kolektifliğe değinir.

3.3.11. Geçmişin "Mekânda" Muhafazası

Hayri İrdal, İspritizma gibi Cemiyetlere dâhil olan kişilerin birlikte aldanıp birlikte vakit geçirmekten hoşlanan "kolektif yalanların insanları" olduklarını düşünür. Ancak İrdal da İspritizma Cemiyeti'ne üyedir. İrdal'ın öncesinde girdiği tiyatrolar, kahvehaneler daha sonra Enstitü, hatta *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı dahi kolektif bir oluşumdur. İspritizma Cemiyeti'ne ise herkes farklı bir hikâyeyle katılır. Ancak hepsinin aslında ortak noktası Halit Ayarcı'nın söylediği gibi "kapının dışında kalanlar"

olmalarıdır. Kimi istemedikleri şeylerden uzaklaşmak, kimiyse istedikleri şeylerle yakınlaşmak için bu cemiyete sığınır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında kendine çok fazla yer bulmuş olan ölüm konusu bu cemiyette de ön plandadır. Oysaki Hayri İrdal daha evvel modern hayatın ölüm düşüncesinden uzaklaşmayı emrettiğini söyler. Bu durum İrdal'ın bir kez daha geçmişten kopamadığının göstergesidir.

Nevzat Hanım, ölen eşinden sonra kimseyle yakınlık kuramamış, kaynanasıyla yaşayan ve eve kapanıp ispritizma kitapları okuyan bir kadındır. Bu şekilde yaşamak sağlığına zarar vermeye başladığı için ve saplantılı aşığı Tayfur Bey'in şantajlarından uzaklaşmak için cemiyete katılmıştır. Daha sonra Tayfur Bey kıskançlık sebebiyle Cemal Bey'i ve Nevzat Hanım'ı öldürür. Karakteri dolayısıyla pek sevilmeyen Cemal Bey sırf Nevzat Hanım'ı görmek için cemiyete gelir. Afrodit'i'ye, sadece Cenovalı ve zengin olduğunu bildiği ölen babasının mirası için akrabalarını bulmak istediğini, bu vesileyle de medyumluğa merak sardığını söyler. Ruhlar aracılığıyla ölen halasıyla konuşarak annesiyle beraber İtalya'ya gider. Ancak Sabriye Hanım'a göre, Afrodit'i'nin İtalya'ya gitme sebebi daha evvel sevgili olduğu İtalyan elçiliğindeki bir kâtibi kendisiyle evlenmeye ikna etmek istemesidir. Sabriye Hanım, Afrodit'i'nin sırf annesini İtalya'ya götürebilmek için bu miras yalanını uydurduğunu iddia eder. Ancak Hayri İrdal Sabriye Hanım'ın bu düşüncelerini pek güvenilir bulmaz.

Afrodit'i'nin ölen babasını bulmak için ölen halasıyla ruhlar aracılığıyla iletişim kurması, cemiyetin diğer üyelerinin ölüm hakkında konuşmaktan hoşlanmaları, yaşanmışlıklar üzerine konuşulan hikâyeler, geçmişin sürekli zikredilmesi gibi konular cemiyetteki insanların maziye muhafaza ettiklerinin göstergesidir. Kaybedilen herkesin ya da her şeyin burada hatırlanması da önemli bir konudur. Nevzat Hanım ölen kocasını, Afrodit'i ölen babasını, halasını veya kaybettiği sevgilisini, Cemal Bey hiç kavuşamadan kaybettiği aşkı Nevzat Hanımı İspiritizma Cemiyeti'nde bulur. Bu anlamda romandaki pek çok mekân gibi İspiritizma Cemiyeti'nin de kendine ait bir zamanı olduğunu söylemek mümkündür. "geçmişin belleği" olan İspiritizma, tıpkı Abdüsselam Bey'in evindeki "çocukların odası" gibi kendine özgü bir zamanı içinde barındırır (S. Şahin, 2013: 353). Ölümle iç içe olduğu için modern dünyanın dışında kalan İspiritizma Cemiyeti, bireyin zamana hapsolmuşluğunu kıran hafıza temelli bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Hayri İrdal, Abdüsselam Bey'in evinde depo gibi bir odanın varlığından söz eder. Bir sürü çeşit eski eşyanın üst üste toz içinde yığılı olduğu bu odaya Abdüsselam Bey “çocukların odası” adını vermiştir. İrdal’a göre bu oda: “(...) birikmiş ayrılıkların, üst üste yığılmış ölümlerin, hâtıra ve unutulmaların odasıydı. Yaşayanlar bile orada kendi çocukluklarının, ilk gençliklerinin ölümünü seyrediyorlardı” (Tanpınar, 2009a: 85). Hayri İrdal'ın kızı Zehra'ya Abdüsselam Bey'in -sanki geçmişi yeniden doğmuş gibi- valide demesi, bu odadaki eşyaların saklanması, İspritizma Cemiyeti'nde insanların bir araya gelmesinin altında hep aynı neden yatar: Geçmişin muhafazası ve eşyaların muhafazası. İspritizma Cemiyeti'ndeki insanlar zamana sıkışmaktansa cemiyette kendilerine özel geçmişi yaşatan bir zaman yaratırlar. Aynı şekilde Abdüsselam Bey de kalabalık ailesinden göçüp gidenlerin sonsuza kadar yaşayacağı yer olan geçmişin saklandığı “çocukların odası” sayesinde belki de yalnız kalmaktan korkmaz. Burada *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde belli bir mekâna ve zamana gönderme olmadığını söylemek gerekir. “oluş” halindeki sürecin gösterilmeye çalışıldığı romanda bu nedenle Tanpınar sıkça ileri-geri gidişleri kullanır. Dolayısıyla eserde zaman, kesin çizgilerle ve belli bir mekânda somut olarak karşımıza çıkmaz.

3.3.12. Etkileşim ve Tek Tipleşme

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün bir roman, romanınsa temelini kurgu olduğu göz önünde bulundurulduğunda Jale Parla'nın söylediği gibi, “Kurgulanmış süreçler kurulmuş saatlerin tiktaklarıyla ifade edilirken, insanoğlunun bu kurguda görmek istediği belirliliğin de göstergesi olur tiktak. Bozulmuş saatler, bozulmuş sağlıkları simgelemekten tutun da, kaçınılmaz kaderlerin belirleyicisi, şiddetli acı ya da başkaldırının göstergesi olabilir” (Parla, 2015: 257). Süha Oğuzertem'in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki bozuk saatleri İrdal'ın ruh haliyle ilişkilendirdiğini ekleyen Parla'nın tespitinden yola çıkarak, romandaki kurum ve insanları ele almak mümkündür. Özellikle İspritizma Cemiyeti'ndeki ve Enstitü'deki insanlar farklı hayat ve görüşlere sahip olsalar da ortak “kaçınılmaz kader”lerin insanlarıdır. Bu vesileyle ortak noktada buluşan insanlar elbette birbirlerini de etkiler. İrdal'ın Doktor Ramiz'le beraber gittiği kahvedeki insanların ortak davranışlar sergiliyor olmaları ve aynı şeyleri konuşuyor olmaları buna örnektir. “İlk bakışta ortaoyununun, tulûatın, Karagöz'ün, meddah hikâyesinin bir kalıntısı gibi gelen bu garip kalabalık (...)” (Tanpınar, 2009a: 129) çok geçmeden İrdal'ı da içine çeker. Başka bir örnek ise Hayri İrdal'ın Halit

Ayarcı ve Cemal Bey'in kıyafetlerini giyip kendisini onlara benzeterek onlar gibi konuşup davranmaya çalışmasıdır. Kahve ortamındaki insanların birlikte tekrar ettikleri davranışlarla birbirlerini etkilemeleri bir sosyalleşme olarak değil, İrdal'ın bahsettiği Geleneksel Türk Tiyatrosu'ndaki gibi taklit olarak düşünmek daha doğru olabilir.

Romanda aynı şeylerden konuşan, hoşlanan, aynı acıları paylaşan insanların dışında ortak fikirleri savunan insanlar da bulunur. Halit Ayarcı, Enstitü binasının çizimini Hayri İrdal'ın yapmasını ister. Son derece absürt sayılabilecek bina planı, halktan olumlu tepkiler alır. Daha sonra Halit Ayarcı Enstitü personeli için “Saat Evler” adında bir konut projesi fikrini hayata geçirmeye karar verir ve bu iş için tekrar Hayri İrdal'ın devreye girmesini ister. Fakat bu sefer Enstitü çalışanları, Ayarcı ve İrdal'ın yakın çevresi, arkadaşları ve İrdal'ın ailesi de dâhil olmak üzere herkes ortak kararla buna karşı çıkar. Halit Ayarcı bu durumu kabul edemez, sinirlenir ve hayal kırıklığına uğrar. Hayri İrdal'sa insanların kendi menfaatleri ortaya koyulunca aniden değiştiklerini düşünür. Daha evvel modern ve yeni bir proje olan Enstitü binasına hayran kalan insanlar, işin ucu kendilerine dokununca bunu kabul etmezler. Herkesin tek bir ağızdan aynı olumsuz tepkileri vermesiyle birlikte İrdal: “Hulasa herkes kendisi olmuştu ve bunun için herkes birbirine benziyordu” (Tanpınar, 2009a: 360-361) ifadelerini kullanır. Halit Ayarcı'nın korktuğu başına gelir ve kendisini en başından beri anladığını düşündüğü bu insanların aslında onu hiç anlamadığı gerçeğiyle yüzleşir. Bu durum da modernizmin bireyi otomatlaştırması ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Ayarcı, Enstitü'yü kurarak insanlara modernizmle beraber ön plana çıkan makineleşme temelli çalışma fikrini aşılır. Ardından bir arada uzun zaman geçirerek birbirinden etkilenen ve gittikçe tek tipleşen insanlar meydana gelir. Önce ortak kararlar alırken sonucun olumlu olmasıyla güzel gibi gözüken bu durum, bireysel çıkarlar devreye girince ters etki yaratır. Öte yandan romanın hem başında hem de sonunda İrdal'ın satırlarından Halit Ayarcı'nın bir otomobil kazasında öldüğünü öğreniriz. Bu doğrultuda otomobilin modern bir icat olduğu düşünüldüğünde modernizm düşüncesinin kendi kendini yok etmiş olduğu sonucuna varılabilir (S. Şahin, 2013: 356).

Turan Alptekin'in, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan* isimli çalışmasında Tanpınar'ın kendisine dikte ederek yazdırdığını söylediği bir mektup vardır. Hayri İrdal hakkında olan mektup, Halit Ayarcı'nın ağzından Doktor Ramiz'e yazılıdır. Tanpınar'ın daha sonra yayınlamaktan vazgeçtiği bu mektupta Halit Ayarcı, kendi oğlunun

“otomobil” için kullandığı “bizlere gerçekten kıydı” ifadesini, Hayri İrdal’ın hastalığı için kullanır ve hastanedeki günlerinden bahseder (Alptekin, 2015: 68). Bu mektuptan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının İrdal’ın anıları olduğunu, Halit Ayarcı’nın yaşadığını, Hayri İrdal’ın da akıl hastanesine yatırıldığını öğreniriz. Mektupta Halit Ayarcı’nın oğlunun kurduğu cümledeki otomobil gibi, İrdal’ın bakıma muhtaç bir araba olarak hastaneye yatırıldığı, İrdal’ın kendisini onarmak içinse metinselleştirerek kurduğu hatıralarında komiklik unsurunu kullandığı düşünülebilir (S. Şahin, 2013: 356). Süha Oğuzertem’in bozuk saatlerle İrdal’ın ruh durumunun benzerlik gösterdiğini söylemesi ile bağlantılı olarak da, İrdal’ın hastanede oluşu bozuk bir saatin tamir edilmeye çalışılması gibi okunabilir.

3.3.13. Talih ve Mekanik

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde çok fazla yer alan başka bir durumsa abartılı kahkaha ve gülmekten kırılmadır. Romanda yer yer Abdüsselam Bey, Hayri İrdal’a saray maceralarını anlatırken, İrdal’ın Şehzadebaşı’nda gittiği tiyatrolardaki seyirciler, Selma Hanım, Enstitü binasındaki insanlar, İrdal konuşurken Ayarcı ve bazı durumlarda Hayri İrdal’ın kendisi gülmekten katılacak gibi olur. Gülünç durumlar karşısında gerçekleşmekten çok, abes veya alakasız durumlarda ortaya çıkan bu komiklik unsurunun İrdal tarafından anlatılması manidardır. Yine Turan Alptekin’in yayınladığı mektupta İrdal’ın sonunun klinikte bittiğini öğrenmemiz ve yine mektupta Halit Ayarcı’nın Hayri İrdal’a “paranoya” teşhisinin koyulduğunu söylemesi (Alptekin, 2015: 66) önem kazanır. Mektupta Halit Ayarcı, İrdal’ın bu hale gelmesinin haklı sebebi gibi onun kötü kaderinden bahseder: “Fakat ne yapabiliriz; insan talihi o kadar derinlerde, öyle kesif karanlıklarla hazırlanıyor ki... O kadar berrak bilgiyle söylediğin şeyler gösteriyor ki, dostumuz baştan mahkûmdu. Bir taraftan korkunç düşkünlükler, öbür yandan uğradığı aile felâketleri, karısından boşanma ve onun ölümü (...)” (Alptekin, 2015: 66).

Romanda yaşadığı hayat İrdal’ı iyiden iyiye yormaya başlar. İrdal, İspritizma Cemiyeti’nden Cemal Bey’le arasında geçen bir meseleden dolayı Cemal Bey’den birden dolayı soğuduğunu söyler. İrdal, karısı Pakize’nin kıskançlıklarından, baldızlarının davranışlarından ve Cemal Bey’in tavırlarından bunalır. Çevresindeki insanlardan gittikçe sıkılan İrdal, “Şu hakikati kendi hayatım bana öğretti: İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir. Bizi öldürecek belki yüzlerce hastalık, yüzlerce vaziyet

vardır. Fakat başkasının yerini hiçbir şey alamaz” (Tanpınar, 2009a: 175) der. Öyle ki her saniyesinin bir cehenneme dönüştüğünü düşünmeye başlar ve tarif edemediği bir korku yaşadığını söyler. Eserde sık sık kötü talihiine atıfta bulunan İrdal, bütün bu yaşadıklarını yine talihsizliğinin bir sonucu olarak görür ve talihinin ona oynadığını söylediği bu oyuna mekanik bir bakış açısı getirir: “Makine, dışarıda kurulmuş, dışarıdan gelen emirlerle işliyor, şimdi hızını arttırıyor, biraz sonra eksiltiyor, bazen duruyordu. O zaman, ne testere, ne bıçak, hiçbir şey işlemiyordu. O zaman telâş ve azabın yerini derhal korku alıyordu. Biraz sonrası dediğimiz şeyden korkuyordum” (Tanpınar, 2009a: 174). Jale Parla, Tanpınar’ın zaman şemasında “talih” kavramını, bireye kendisinin parçalanmış zamanına mahkûm olduğunu hatırlatan olay ya da rastlantılar dizisi olduğunu ifade eder: “Ve bu talih, hem bireyin kişisel bilinçaltıyla hem de insanlığın kolektif bilinçaltıyla belirlenir” (Parla, 2015: 295). Bu ekseninde düşünüldüğünde nasıl ki zaman mefhumu denilen şey bir mekanizma olan saatin içine hapsediliyorsa, burada da İrdal için talih denilen yazgının içine hapsolmuş bir benlik vardır. Kader inancına göre alinyazısını değiştirmek mümkün değildir ve insan doğarken yaşayacağı her şey önceden yazılmıştır. Doğumdan ölüme kadar uzanan bu süreçte insan, hayatını yaşarken talihinin sınırlarından çıkamaz. Bu nedenle İrdal, bilinçaltına işleyen kötü kaderini kabullenmenin oluşturduğu kaygıyla bir adım sonrasını düşünürken korkar. Talihi bir makine gibi ele alan Tanpınar, modernizm doğrultusunda insan-esaret ilişkisine dikkat çekmiş olabilir.

Başka bir önemli hatıra ise Hayri İrdal’ın tamir etmek için Halit Ayarcı’nın saatini açtığında, Ayarcı’nın onu sanki çocuğunu muayene eden bir doktor gibi izlemesidir. Burada İrdal’ın Ayarcı’ya söylediği şu sözler dikkat çekicidir: “Saat de insan vücudu gibidir. Çok defa alışılmış hastalıklar aranır. Yalnız bir fark vardır. Doktorlar tedavi ettikleri insanların bünyesini bazen bozarlar amma, herhangi bir uzviyeti değiştiremezler. Hâlbuki bazen saat tamirinde bu olur. Yedek parça hikâyesi...” (Tanpınar, 2009a: 188). Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi mekanik bir icat olan saat, insan vücuduna benzetilir. Bu sözler üzerine orada bulunan Doktor Ramiz sevincini gizleyemez. Doktor Ramiz kendisinden uzun psikanaliz seansları almış olan İrdal’ın geldiği noktayı görünce mutlu olur. Buradan da Hayri İrdal’ın, anılarını yazarken hastalığının farkında olduğu ve iyileşmek istediği sonucuna ulaşılabilir.

Modernizmle birlikte insan yapısında olan değişiklikler zihinde ortaya çıkmaya başlar. Bu dönemde psikolojik rahatsızlıklara pek çok yenisi eklenir. Bireyin ruh dünyasında oluşan bu farklılıklar eserlere de konu olur. Tanpınar'da izlerine oldukça fazla rastladığımız Freud ve Bergson aynı dönemin isimleridir. Bilinçaltı ve zihin odaklı düşünme biçimi, modernizmle birlikte gündeme oturan başlıca konulardandır. Bütün bunların temelinde de modernizmin insanı makineleştirmesi ve toplumsal yapının bu yolla değişip bireyi parçalanması durumu yatar denilebilir.



SONUÇ

Türkiye’de modernleşme doğru algılanamamış ve uygulanamamış bir süreci ifade eder. Batı karşısında geri kalan Osmanlı Devleti’nde öncelikle askeri alanda başlayan ve giderek tüm alanlarda kendini gösteren gerileme, çağdaşlaşmayı gerekli kılar. Özellikle 15. yüzyıldan itibaren Avrupa’da başlayan gelişim hareketleri “eski” karşısında “yeni” anlayışları ortaya çıkarır. Ancak bu süreçte Batı’nın, eski-yeni karşıtlığı üzerinden değil “değişim” ve “ilerleme” anlayışıyla hareket ettiği söylenebilir. Bu bağlamda Batı, “modern” kavramını tam olarak antik olanın karşısında değil; eskinin yeniden keşfedilmesi ve yeniyle harmanlanması, “değişirken devam etme” düsturuyla birlikte düşünür. Yine de belirtmelidir ki modern sıfatının ilk kullanımı (sözlük manası ile) antiğin karşıtıyken; daha sonraları antikten-eskiden daha ileri, gelişmiş olanı ifade eden bir anlam kazanır. Dolayısıyla Batı, kendi dinamikleriyle inşa ettiği modernliği yine kendi sürecine uygun bir şekilde gerçekleştirir. Batı’daki gelişmeleri ve ilerlemeleri Osmanlı Devleti’nin takip edememesi ile birlikte yükselen Batı karşısında gerileyen ve kendini yeniden değerlendirmesi zorunlu hale gelen bir Osmanlı ortaya çıkar. Osmanlı bu durumu fark edememiş veya kayıtsız kalmış değildir. Ancak hastalığın tedavi şeklini doğru anlayabildiği de söylenemez. Çünkü Osmanlı Devleti özellikle Tanzimat ile birlikte birtakım “yenilik” girişimlerinde bulunurken bu girişimler Batı’nın birebir kopya edilmesinden öteye gidemez. Bu anlamda Türkiye’de “modernleşme” denilen süreç, Batı’yla birlikte düşünülür ve modernleşme yanlıları “Baticı” olarak ifade edilir. Bu açıdan “Baticı”, “ilerici”, “modern”, “gelişmiş” kavramları benzer anlamlarda (yanlış olarak) kullanılır. Öte yandan kendilerini bu grupların karşısında konumlandıran kesimlere ise “gerici”, “gelenekçi”, “muhafazakâr” gibi tanımlamalar (yine yanlış olarak) yapılır. Bu yanlış anlaşılmanın kaynağında modernleşme ve Batılılaşma kavramlarının aynı anlamda kullanımı büyük ölçüde etkilidir. Ayrıca modernleşme modernlikle belli bir ilişki kurma tarzıdır. Modernleşme, modernliği Batı ile bir saymakla eşdeğer bir durumu ifade eder. Ancak Batı, yekpare bir bütün değildir. Sözü edilen “ilerlemeci” ve “muhafazakâr” grupların anladığı “Batı” birbirinden farklıdır. Bu sebeple Türkiye’de modernleşme meselesiyle ilgilenen herkes Batı’yı farklı bir açıdan değerlendirir. Özellikle hem Osmanlı Devleti hem de Cumhuriyet Türkiye’si devirlerinde yaşayanlar modernleşme sürecine ve beraberinde getirdiği problemlere tanık olurlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) tarihsel konumu itibariyle “eski” Osmanlı’ya ve “yeni” Cumhuriyet’e şahitlik eder. Eğitimi vesilesiyle birçok farklı disipline (edebiyat, felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih, sanat, müzik gibi) hâkimdir. Yazdığı eserlerin çeşitliliği, kullandığı dil ve düşünsel dünyası dikkate alındığında Tanpınar’ın söz konusu hâkimiyeti görülür. Bu doğrultuda Tanpınar’a (kendisinin de söylediği gibi) “entelektüel” denilebilir. Tanpınar soyut alandaki düşüncelerle hesaplaşan; CHP’li bir milletvekili olmasına karşılık, ideolojilere mesafeli duran ve toplumun sorunlarını iyi gözlemleyip idrak etmiş bir düşünce adamıdır. Bu sorunların göze çarpanlarından biri ve belki de en önemlisi “modernleşme”dir. Yaşadığı dönem hesaba katıldığında Tanpınar, bir geçiş dönemi yaşayan toplumunun ve hatta kendisinin arada kalmışlığını eserlerine yansıtır. Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı yansımanın görülebileceği eserlerden belki de en belirginidir. Eserin kahramanları Hayri İrdal ve Halit Ayarcı arasındaki ilişki Türkiye’nin modernleşme sürecinin ironik yönü bağlamında düşünülebilir. İrdal, Ayarcı’yla tanışana kadar “eski yaşam”a ilgi duyan bir karakterdir. Ayarcı ile tanıştıktan sonra İrdal’da birtakım değişiklikler gözlemlenir. Hatta İrdal, artık eski yaşamını onaylamadığını dile getirir. Ancak yine de İrdal, yeni davranışlarını da tasvip etmez. Bu bağlamda İrdal’ın Ayarcı’yla tanışmadan önceki eskiye bağlı karakteri Tanzimat öncesi Türk toplumuyla birlikte düşünülebilir. İrdal’ın Ayarcı’yla tanıştıktan sonraki süreç ise Tanzimat ile başlayan anlayış değişikliklerini temsil eder. Moran, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* kitabının tamamına bu süreci yayar:

Dört bölüme ayrılmış roman: “Büyük Ümitler”, “Küçük Hakikatler”, “Sabaha Doğru” ve “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır”. Yorumum doğruysa birinci bölüm Tanzimat öncesini ele almaktadır. İkinci bölüm Tanzimat dönemini, üçüncü ve dördüncü bölümler de Cumhuriyet döneminin başlarını ve devamını. (Moran, 2018: 297)

Tanpınar’ın modernleşme merkezli eserler kaleme almasının sebebi şahsiyetiyle birlikte düşünülebilir. Sürekli kendini “arayan” bir entelektüel olan Tanpınar’ın yaşadığı dönem dikkate alındığında, modernleşme meselesinin yalnızca Tanpınar için değil herkesin ortak problemi olduğu -hala tartışılıyor olması nedeniyle- aşikârdır. Tanpınar’ın “modernleşme” meselesinin bu denli üzerinde durmasının sebebi, hem kendisinin hem de toplumunun bir “arayış”ı olarak açıklanabilir. Problemin mahiyeti, sonunda bir kimlik arayışına dönüşmesi açısından dikkat çekicidir. Ayrıca modernleşme probleminin Türkiye açısından henüz bir sonuca ulaştığı da söylenemez.

Modernleşmeye “Batılı” bir gözle bakan Tanpınar’ın romanlarında modernleşme Türkiye’sini ironik bir kurguyla karşılayan karakterler yer alır. Geleneksel ve Batı yönelimli olan bu karakterler, eski ve yeni ikiliğini bireysel ve toplumsal anlamda açığa çıkarıp ironik bir yapı oluşturur. Tanpınar ironi yöntemini kullanarak toplumun ve bireyin sorunlarını ele almaya çalışır. Bilhassa yanlış anlaşılan “modernleşme” ve beraberinde getirdiği insan modeli romanlarında ön plana çıkar. Tanpınar romanlarında eski ve yeniye ironi metodu üzerinden karşılaştırıp değerlendirir. Ancak kendisi ne “eski”ci ne de “yeni”ci olarak nitelendirilebilir. “Değişim”in farkında olan fakat “eski”yi de muhafaza etme taraftarı olan Tanpınar’a bu nedenle “modern” denilebilir. “Modernleşme”nin, “modern” kavramının coğrafi olarak Batı’da gerçekleşmiş olması sebebiyle “Batılılaşma” olarak algılanması, modernleşme taraftarlarına “Baticı” denilmesiyle düşünülebilir. Tanpınar “Baticı” değildir. Çünkü Tanpınar’a; “modern”i, “modernlik”i ve “modernleşme”yi doğru anlayıp eserlerinde bunu aktarmaya çalışmış biri olarak “Batılı” yani “modern”dir denilebilir. Ancak Tanpınar, aynı zamanda kendisidir de. Bunun anlamı, modernleşmenin ironisiyle birlikte açığa çıkar. Modernleşme, Batılı veya “yeni”ci olmakla ilişkilendirilse de Tanpınar “eski” ve “yeni” arasında bir tercih yapmış değildir. Bu sebeple Tanpınar’ın muhafazakâr ya da karşıtı olduğu yorumlarının bir temeli olduğu da söylenemez. Burada, eski ve yeniye temsil eden grupların öncelikle Avrupa’dan ironik bir şekilde Türkiye’ye geldiğini belirtmek gerekir. Türkiye’nin modernleşmecileri Batı’nın muhafazakârlarıyla, Türkiye’nin muhafazakârlarıysa ise Batı’nın uyumsuz anarşistleriyle ilişki kurar. Bu durum bir paradoksu ifade ederken ironik bir durumu da gözler önüne serer. Tüm bunların arasında Tanpınar kendini arayan arafta bir entelektüeldir.

Tanpınar’ın hem kendisi hem de Batılı olmasını mümkün kılan okumalar Bergson ile ilintilendirilebilir. Tanpınar ve Bergson arasında kurulacak ilişki çeşitli açılardan önemlidir. Bunlardan biri Tanpınar’ın dönemindeki yazarların birçoğunun Bergson okumalarıdır. Hafıza kavramına eklediği yeni perspektif sayesinde “Türk muhafazakârları” (özellikle Dergah Dergisi çatısı altında toplananlar) Bergson’a hâkimdirler. Başka bir önemli nokta ise Bergson’un düşüncelerinin modernleşme çerçevesinde düşünülebilmesidir.

Bergson’a göre bellek bilinçtir. Bergson, belleğin veya hafızanın bilinç oluşumunda temel kaynak teşkil ettiğini düşünür. Hafızanın felsefede bu denli öne çıkması Bergson

ile gerçekleşir. Bergson’a göre hafıza nötr bir alan veya bir depo değildir. Hafızadan veya bellekten bağımsız bir bilinç olamaz. Dolayısıyla hafıza, insan açısından kurucu bir ögedir. Pozitivizmin radikal bir eleştirmeni olan Bergson; hafıza, geçmiş, gelenek gibi kavramları modernliğin içinde birbirine yaklaştırır. Belki de bu sebeple daha evvel bahsi geçen yazarlara Bergson ilham kaynağı olur. Ayrıca Bergson’a göre hafıza öncesi bir idrak yoktur. İnsan bütün hafıza koordinatlarıyla idrak eder. Beş duyu da idrak içinde kabul edilir. Bu bağlamda öznenin dünya ile bağını kuran her türlü idrak Bergon’da hafıza etkisi altında gerçekleşir. Hafıza kavramını yalnızca birey için değil, toplum açısından da ele almak gerekir. Toplumların hafızası olduğunu söyleyen M. Halbwachs bu durumu “kolektif hafıza” kavramıyla açıklayıp hafızanın toplumsallığının veya kültürelliğinin altını çizer. Bu sebeple bireyin ve giderek toplumun geçmişiyle kurduğu ilişki değer kazanır. Bu ilişki Türkiye’nin modernleşmesi çerçevesinde değerlendirilebilir. Yanlış anlaşılan modernleşmenin bir yönü geçmişle irtibatın bulunmaması, geçmişin tamamen yok sayılması (inkâr), geçmişle ilişkinin doğru kurulamaması gibi olgulara bakar. Bu sebeplerle Bergson ve Tanpınar arasındaki ilişki dikkate değerdir.

Bergson zaman ve süre arasında bir ayrım yapar. Süre, zaman anlarını genişletmektir. Süre, geçmişin ve geleceğin anda ve bilinçteki birlikteliğini belirtir. Dolayısıyla Bergson’un “Tekâmül, geçmişin halde oluşudur” sözü ile Tanpınar’ın “Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpare, geniş bir anın/Parçalanmaz akışında” dizileri birbirine paralellik gösterir.

Tanpınar, romanlarında yanlış anlaşılan “modernleşme”yle birlikte toplumda gözlenen yozluk ve ikilikleri ironik bir üslupla anlatır. Tanpınar romanlarındaki bazı gelenekçi ve yenilikçi gibi görünen karakterler aslında tam manasıyla ne gelenekçi ne de yenilikçidirler. Tanpınar’ın şahsiyetiyle özdeşleşebilecek karakterler ise bu ironiyi durum ve olaylarla anlatmaya çabalar. Tanpınar ile Türkiye bu noktada “bir” sayılabilir. Derdi “Türkiye” olan ve bu çerçeve kendisini arayan bir fikir adamı olarak Tanpınar, aslında “Türkiye”dir. Derdinin Türkiye olmasının sebebi kendisinin de belirttiği üzere, “Türkiye’nin evlatlarına kendisinden başka ilgilenecek bir şey bırakmamış” olmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu sebeple Tanpınar’ın ironi yöntemini kullanmasının sebebi anlaşılır hale gelir. İroninin yöntem olarak Tanpınar tarafından seçilmesi tesadüf değildir. Tanpınar’ın romanlarındaki kurgu da aynı doğrultuda düşünülebilir. Olayların

ve karakterlerin ironik yönünü açığa çıkaran Tanpınar, görünenlerin ardındakini anlatabilmek için ironiyi kullanır. Tanpınar'ın başlangıç olarak ironi yöntemini tercih ettiği varsayılırsa bu tercihin giderek zorunluluk haline geldiği söylenebilir. Çünkü ironi sanatı Türkiye’de yanlış anlaşılan modernleşmeyi tartışabilmek için Tanpınar’a uygun bir zemin hazırlar. Tanpınar'ın ironik yönlü karakterleri ve ironik olay örgüsü “eski” ve “yeni” çatışmasını -dolayısıyla “yanlış anlaşılan” “modernlik”i- serimler. İroninin çok anlamlılığı içinde Tanpınar'ı değerlendirmek faydalıdır. İroninin söylenenin tersini kastetme, olayları olduğundan farklı şekilde anlatma, saçmaya indirgeme, alay etme gibi çeşitli anlamları bulunur. Rıfat Günday “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni” başlıklı yazısında Bénac’a atıf yaparak ironi üslubu kullanan yazarların açık ya da gizli bir ideal peşinde olduklarını söyler ve ekler:

Bu tür üslup, okuru, gerçek konusunda kuşkuya ya da yanılgıya düşürmez, ancak söz konusu durumla olması gereken durum arasındaki uyumsuzluğu içermektedir. Özellikle alay ve hor görmeyi gerektiren durumlar, yetkililerin budalalıkları, kişilerin yanlış inançları, öfkelenme ya da tikslenme, aldatma başlıca yazınsal ironi konuları arasında yer almaktadır. Türk toplumunun kendi öz kültürüne bağlı kalarak ileri medeniyetler seviyesine ulaşmasını ideal edinmiş olan Tanpınar, kişilerin tembellikleri ve yanlış inançları, batılılaşma adına sergiledikleri gülünç durumlar, sözde çağdaşlık, budalalık ve aldatmalarla alay etmektedir. (Günday, 2007: 81)

Tanpınar’da ironi, alaya almakla beraber eleştiri ağırlıklı düşünülmelidir. Tanpınar ironiyi, eleştirilen toplumu anlatma yolu olarak kullanır. Her şey yolunda gidiyor izlenimi bulunan metinde okur zıtlıkların farkındadır. Yine okur, anlatıdaki gülünç durumların da farkına varır. Ancak okur, okuduğunun “kendisi” olduğunu anladığında ortaya komik bir durumun değil, trajik bir sonucun çıktığını fark eder. Bu sebeple ironistin alaycı veya iğneleyici sözleri okuru yaralamaz. İronist, okuru rahatsız etmeden belki de meşhur kurbağa deneyindeki gibi suyu yavaşça kaynatır. Suyun giderek artan sıcaklığı içinde okur halinden memnundur. Muhatabın, eleştiriye fark edebilmesi için belirli bir zaman ve belirli bir bilgi seviyesi gerekir. Öte yandan eleştirinin farkına varamama ise ironistin ciddiyetiyle ilgilidir. İronist, Hayri İrdal gibi hayatını yaşar ve düşüncelerini normal bir şekilde dile getirir. İrdal'ın başından geçen olayları belirli bir ciddiyetle anlatması sıradan gibi gözükse de Tanpınar bu ciddiyetin altında eleştirisini gizler. Konuşmacının ciddiyeti sayesinde muhatabı eleştirildiğinin ve alaya alındığının farkında değildir. Bu tıpkı Sokrates'in çevresindekilere “hiçbir şey bilmediğini”

inandırması gibidir. Platon diyaloglarındaki Sokrates'in bilgeliği ancak konuşmaların sonunda bazı muhatapları tarafından fark edilir. Bu açıdan ironi, gizlemeyi sever denilebilir. Ancak bir hakikati de bildirir. Bu yüzden ironinin kendi de bir "ironi"dir. Çünkü ironi gerçeği örter, hakikat ise örtülü olanın açığa çıkmasıdır¹⁰. Kuşkusuz ironi ve hakikat birbirine zıt gibi görünür. Hâlbuki ironinin örtüsü bir süre sonra açığa çıkması için gerçeği gizler.

Tanpınar, kendisinin de mektuplarında ve denemelerinde yer yer belirttiği üzere zıtlıkların insanıdır. Bu anlamda Tanpınar'ın kendisi de ironinin bir parçasıdır. Ancak kendisine dışarıdan bakabilen bir insan oluşunun bu durum üzerindeki etkisi fazladır. Tanpınar'ın karakteriyle ilişkilendirilebilecek ironi yönteminin bir başka anlamı Beliz Güçbilmez'in "Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin" başlıklı yazısından okunabilir: "İroni, melankolik, yalnız ve acı çeken bireyin, entelektüel yaklaşımının ifade biçimi, aracı haline getirmiştir" (Güçbilmez, 2007: 84-92). Bu doğrultuda Tanpınar'ın kimlik arayışındaki toplumunun bir sorunu olan modernleşmeyle ilgilenmesi, bu problemi ironi üzerinden değerlendirmesi daha anlamlı hale gelir.

İroni, Türk edebiyatına sonradan girmiştir. İroniye benzer tecahül-i arif, kinaye, hiciv gibi söz sanatları Türk edebiyatında kullanılmış olsa da ironi bunlardan ayrılır. Batı'da meşhur olan ironiyi Türk edebiyatında bilinçli bir şekilde kullanan yazarlardan biridir Tanpınar. Bu duruma en çok tesir eden unsur da Tanpınar'ın Batı üzerine multidisipliner yaptığı okumalardır. Döneminin diğer yazarlarıyla karşılaştırıldığında Tanpınar'ın hem kişisel görüşleri -özellikle modernleşme bağlamında eskinin muhafaza edilerek yeni ile birlikte ilerlemesi- hem de çalıştığı alanlar (edebiyat, felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih ve sanat gibi) ironiyi doğru anlayıp bilinçli kullanmasında etkilidir denilebilir.

Bir problemin veya konunun yalnızca tek disiplin tarafından değil disiplinlerarası incelenmesi şüphesiz o konuya farklı bakış açıları kazandırır. Bu anlamda günümüzde çok uzun bir geçmişi olmayan Kültürel Çalışmalar disiplini, bu değerlendirme sahasına imkân sunar. Tanpınar'ın romanları, Kültürel Çalışmalar zemininde incelenebilecek formdadır. Ayrıca Tanpınar'ın üzerinde durduğu "modernleşme" meselesinin Kültürel

¹⁰ "Hakikat", Yunanca "aletheia" kelimesinin karşılığıdır. Eski Yunanca "letea", "unutmak" anlamından türetilir. Olumsuzluk ön eki ile birlikte (a) "unutuş"un örtüsünün kaldırılması, örtülü olanın açığa çıkması anlamlarına gelir. Bu anlamlandırmanın mucidi Heidegger sayılır.

Çalışmalar açısından değerlendirilmesi günümüzde devam eden bu “problem”e farklı perspektifler sunmuş ve sunmaya devam etmektedir. “Çağdaş medeniyetler seviyesine” ulaşmaya çalışan toplumumuzun “modernleşme” içindeki “ironi”si kuşkusuz herkesin hesaplaşması gereken bir sonucu ortaya çıkarır. Bu sebeple “problem” bir kimlik “arayış”ına yönelir. Bireyin “kendini bil”mesi için geçmişini bilmesi, içinde bulunduğu durumu fark etmesi ve hedefine bu yönde ilerlemesi makuldür. Geleceği en iyi öngörenler geçmişi iyi bilenlerdir. Nietzsche, Yunan’ın meşhur Delphoi kâhinlerinin geleceği öngörmelerini geçmişi tam olarak bilmeleriyle ilişkilendirir (Nietzsche, 2011: 91). Tanpınar, geçmişi, geçmişle irtibatı önemseyen diğer taraftan ilerlemeyi hedefleyen bir entelektüeldir. Türk toplumunun arada kalmışlığına tanıklık eden, “modernleşme”yi ironik bir üslupla romanlarında kritik eden Tanpınar, eserleriyle okuyucuya oldukça zengin bir literatür mirası bırakmıştır.

KAYNAKÇA

- ADORNO, Theodor (2017), *Walter Benjamin Üzerine*, çev. Dilman Muradoğlu, YKY, İstanbul.
- ALPTEKİN, Turan (2015), *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür Bir İnsan*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANDAY, Melih C. (2015), *Şiir Yaşantısı*, Everest Yayınları, İstanbul.
- ANDERSON, Benedict (2015), *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, haz. Sosi Dolanoğlu ve Semih Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul.
- ARİSTOTELES (2014), *Nikomakhos'a Etik*, çev. Zeki Özcan, Sentez Yayıncılık, Ankara.
- ARSLAN, Ahmet (2016), *İlkçağ Felsefe Tarihi 2 Sofistlerden Platon'a*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, Walter (2014), *Son Bakışta Aşk*, haz. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- BERKES, Niyazi (2017), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, haz. Ahmet Kuyaş, YKY, İstanbul.
- CANSEVER, Edip (2017), *Yerçekimli Karanfil*, YKY, İstanbul.
- CEVİZCİ, Ahmet (2017), *Büyük Felsefe Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2010), *Romantik Muamma*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2013), *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi*, Ufuk Yayınları, İstanbul.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2017), *Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında*, Heretik Yayınları, Ankara.
- ELIOT, T. S. (2007), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- ESKİN, Şerif (2014), *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- FORSTER, Edward Morgan (2016), *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Milenyum Yayınları, İstanbul.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz (2007), "Türk Tiyatrosunda İronik Söz, İronisiz Metin", *Edebiyatta Paradoksun Biçimi İroni-1*, Hece, S.124, ss. 84-92.
- GÜNDAY, Rıfat (2007), "Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni", *İlmi Araştırmalar*, S. 24, ss. 79-102.

- GÜNDOĞAN, Ali Osman (2013), *Bergson*, Fikir Mimarları Dizisi-10, Say Yayınları, İstanbul.
- IŞIN, Ekrem (2003), *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar*, YKY, İstanbul.
- KANT, Immanuel (2005), “Aydınlanma Nedir”, *Liberal Düşünce*, Cilt:10, No: 38-39, Bahar-Yaz, ss. 225.
- KARATAŞ, Turan (2001), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Perşembe Kitapları, İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (2014), *Tanpınar'ın Mektupları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KIERKEGAARD, Soren (2009), *İroni Kavramı*, çev. Sıla Okur, İmge Kitabevi, Ankara.
- MARDİN, Şerif (2017), *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2018), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006), *Dionysos Dithyrambosları*, çev. Murat Batmankaya, Say Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011), *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*, çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, İstanbul.
- OKAY, M. Orhan (2000), *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Şûle Yayınları, İstanbul.
- OKAY, M. Orhan (2017), *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2014), *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLA, Jale (2015), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PLATON (2007), *Devlet*, çev. Hüseyin Demirhan, Palme Yayıncılık, Ankara.
- PLATON (2015), *Diyaloglar*, Haz. Mustafa Bayka, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- RENTZSCH, J. & ŞAHİN, İ. (2018), *Tanpınar'ın Saklı Dünyası Arayışlar - Keşifler - Yorumlar*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- RUSSELL, Bertrand (2017), *Batı Felsefesi Tarihi Cilt 3 Modern Felsefe*, çev. Ahmet Fethi, Alfa Yayınları, İstanbul.
- SAMSAKÇI, Mehmet (2014), *Tanpınar'ın Eşiğinde*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, Susan (2013), *Satürn Yıldızı Altında*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

- ŞAHİN, Seval (2013), *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi Tanpınar'da Oyun*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2009a), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2009b), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, YKY, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2015a), *Yaşadığım Gibi*, haz. Birol Emil, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2015b), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2016a), *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2016b), *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2016c), *Edebiyat Dersleri*, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017a), *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017b), *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017c), *Aydaki Kadın*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TAŞDELEN, Vefa (2007), “İroni”, *Edebiyatta Paradoksun Biçimi İroni-1*, Hece, Sayı: 124.
- TOSUN, Necip (2007), “Öyküde İronik Anlatım”, *Edebiyatta Paradoksun Biçimi İroni-1*, Hece, Sayı: 124.
- UÇMAN, A. & İNCİ, H. (2008), *“Bir Gül Bu Karanlıklarda” Tanpınar Üzerine Yazılar*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi (2017), *Fransa Sefâretnâmesi*, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ZURCHER, E. Jan (2015), *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında doğan Selin Zeyrek, lisans öğrenimini Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamlamış ve aynı üniversitenin Eğitim Fakültesi'nden Pedagojik Formasyon Eğitimi belgesini almıştır. Yüksek Lisans eğitimini ise Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Besim F. DELLALOĞLU danışmanlığında tezli olarak gerçekleştirmiştir.

