ATATÜRK KÜLTÜR, DİL VE TARİH YÜKSEK KURUMU
ATATÜRK SUPREME COUNCIL FOR CULTURE, LANGUAGE AND HISTORY
ВЫСШЕЕ ОБЩЕСТВО ПО ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ, ЯЗЫКУ И ИСТОРИИ имени АТАТЮРКА

38. ICANAS

(Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)
(International Congress of Asian and North African Studies)
(Международный конгресс по изучению Азии и Северной Африки)
10-15.09.2007 ANKARA / TÜRKİYE

BİLDİRİLER/ PAPERS / СБОРНИК СТАТЕЙ

EDEBİYAT BİLİMİ SORUNLARI VE ÇÖZÜMLERİ
PROBLEMS AND SOLUTIONS OF THE SCIENCE OF LITERATURE
ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

III. CİLT / VOLUME III / ТОМ III

ANKARA-2008

by classics, by

Armenian and Turk playwrights. Popular oriental love stories, melodramas, vaudevilles and farces were performed.

Women, locked in Turkish harems, watched in the theatre a scene, in which the man on bended knees would beg the woman's love and, rejected, began to suffer. This much was enough for a woman from harem to understand, that her confined and enslaved condition, the fact of being bought and sold and gifted was nothing from above or prophetical. The calls to learn, to develop in order to somehow withstand the blows of fate, not to be a blind tool in someone's hands, were added to all that. Hence the conclusion that everybody should learn - women and men, the rich and the poor. And if, in the years of restoration of the Ottoman constitution, the woman gradually appeared on the social arena, and the movement of women's emancipation started, no doubt, it can be partly attributed to the huge educational impact of Martiros Mnakyan theatre's matinees specially for women. The performances facilitated the enhancement of the social and cultural outlook of women. The theatre proved the best opportunity for them to get in touch with the European civilization. It urged the women from harems, other women spectators to read the numerous novels, translated from French. Love stories and adventure novels were widespread among the rich and medium families, in harems; they could be found under the pillow of every woman and young lady. Turkish women themselves would often admit this with a sense of gratitude.

In this way, in the course of more than 50 years, diverse layers of the Turkish population, Turkish speaking and those having a good command of the language, got in touch with the art of drama.

The period of TA in the XIXth century was favorable for all the progressive, intellectual and educational forces of the Empire, which ended up with the development of modern Turkish original and translated literature and the language, the press, sciences and arts. Such cooperation had already stopped existing at the dawn of the XXth century.

REFERENCES

– Yerevan Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts (hereinafter: MM), manuscripts 10295, 10876, 11042, and MM New Collection, manuscripts 197, 201,204, 205, 206, 213, 214,215, 229, 245, etc. The letter arc solely Turkish songs and music in Armenian and European notes.

SANATÇININ HUZURLU BİR ADAM OLARAK PORTRESİ AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HUZUR ROMANI

ŞAHİN, Seval
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanı Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Bu romanın yazarı açısından da önemi büyüktür. Bütün eserleri içinde en çok çalıştığı ve üzerinde durulması konusunda özellikle ısrarcı olduğu eseri Huzur'dur. Bu romanın yazarı açısından önemi sadece Türk toplumunun modernleşme meseleleri hakkında roman kahramanlarına söylettiği sözler değil aynı zamanda yazarın kendi sesinin olduğu yerlerde bizzat kendi sanatının, poetikasının da bir eleştirisini yapmasıdır. Bu eleştiride toplumun huzurluğu yerini sanatçının huzuruna bırakır. Bu bildiride Tanpınar'ın huzursuzluklarla dolu olmasına rağmen adını huzur koyduğu eserindeki kendi sanatıyla hesaplaşması ve bu hesaplaşma sonucu kavuştuğu huzur anlatılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, modernleşme.

ABSTRACT

Portrait of the Artist as a Peaceful Man: Ahmet Hamdi Tanpinar's Novel, Huzur (Peace)

Ahmet Hamdi Tanpınar's Huzur has a very significant place in the Turkish Literature. The novel is also very important for its author. Huzur is his work on which he worked, and was particularly pertinacious to dwell upon it most. The significance of this novel for its author is not only the words which he have his novel characters told about the issue of modenization of the Turkish society, but also that he criticizes his very own art and politics where he voiced himself. In this criticism, the peace of the society is replaced with the peace of the artist. The author's settlement with his own art in his work, which he called peace, although he was full of restlessness, and the peace he reached after this settlement will be related in this statement.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur (Peace), modernity.

Huzur, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın üzerinde en çok durulan eserlerindendir. Bu bildiride söz konusu eser, sanatçının kendi estetiğiyle hesaplaşması ve bunun sonucunda ulaştığı huzur bağlamında okunacaktır.

Huzur'da ilk dikkati çeken, eserin, yaşayanlardan çok ölülerin romanı olmasıdır. Belki de bu nedenle Orhan Okay, Huzur ile ilgili yazdığı yazıda, eserden şu cümleyi çekerek başlık hâline getirir: "Yüz binlerce ruh bir ârâfta." (Okay, 2002: 591-599) Evet, eserde, yüz binlerce ruh bir âraftadır. Bu âraftakilerin, yaşayanların düşüncelerinde her an hazır bulundukları, tersine çevrilmiş teolojileridir[1] aslında Huzur. Romanda, yaşayandan çok ölüler vardır. Her ne kadar romanın esas kahramanı Mümtaz, sevdiği kadın olan Nuran tarafından, kafasında yedi asrın ölüsüyle meşgul olmaktan dolayı eleştirilse de Nuran da romanın diğer kahramanları gibi ölülerle meşguldür. Bu ölüler sadece eski zamanın musikişinasları, düşünürleri değil kendi yakınlarıdır da; ancak gerek tarihin çok eski devirlerinde olsun gerekse birkaç yıl önce yaşayanlar olsun, hepsi aynı yakınlıktadır roman kahramanlarının düşüncelerinde. Musiki ise onları var oldukları dönemden bugüne getirir, onların zamansız bir zamanın içinde dolaşmalarını sağlar.

Huzur'da ölüler, musiki sayesinde yaşayanlarla birleşir, bir nevi onlarla konuşur. Huzur'da Tanpınar'ın diğer eserlerinden farklı bir şekilde, yaşamın gerçek yüzünü oluşturan oldukça uzun diyaloglar vardır; roman kahramanları sayfalarca konuşur. Bunun yanı sıra Mümtaz'ın monologları da bu konuşmalarda ve öncesinde onların hep yanındadır. Bu monologlara eşlik eden ise Suad'dır.

Turan Alptekin, Suad'ın Mümtaz'ın iç beni olabileceğini ve eğer böyleyse eserin bir narsizmi beraberinde getireceğini söyler: "(...) Suat'ı bastırılmış bir alt kişilik; Nuran'ı da yine Tanpınar'ın estet kimliğinin yansıdığı bir tema olarak düşünmeye hakkımız vardır. O zaman roman, baştan sona, Narcisse'in öyküsüne dönüşecektir." (Alptekin, 2002: 49) Bu konuya Berna Moran da dikkati çeker: "(...) intihar eden Suat ile, Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da vardır. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümde arayan 'öteki ben'ini, ya da bir çeşit bilinç altını temsil etmektedir." (Moran, 2002: 306)Nurdan Gürbilek de Turan Alptekin ve Berna Moran ile benzer bir düşünceyi paylaşır: "O olsa olsa, Mümtaz'ın ölüm, gurbet ve yalnızlıkla dolu kederli yanının, annesinin ve babasının ölümünü izleyen yıllarda içine çekildiği boşluğun, içindeki bu 'ölüm mayası'nın dış dünyadaki temsilcisi, Mümtaz'ın mutsuz bilincinin dışarıdaki timsalidir. Sanki romana sırf Mümtaz'ın iç dünyasına yığdığı kültürel malzemeyi anlamsız kılmak, oradaki kalın kültürel katmanı parçalayıp ardındaki dipsiz boşluğa işaret etmek, kısacası kendi sefilliğinden çok, 'esas oğlan'ın kederini sahici kılmak üzere konmuştur." (Gürbilek, 2001: 68) Berna Moran'ın Huzur'da dikkat çekici bulduğu noktalardan biri de, Tanpınar'ın Huzur'da yepyeni bir teknik ortaya koymasıdır. Bu teknik, Mümtaz'ın kafasından geçenlerin dile getirilmediği hâlde Nuran tarafından cevaplandırılmasıdır. Oysa Mümtaz bunları sesli söylemiyordur. Burada konuşan iç ses, sözcüklere dökülmeden duyulur hâle gelmiştir. (Moran, 2002: 292-293) Bu, Tanpınar'da Bergson'dan gelen iç zaman ve iç mekânla bağlantılıdır. Süre (dureé), işlemeye başlamıştır.[2]Buna paralel olarak romanın son sahnesinde Suad'ın Mümtaz'ın benliğini avcunda tutup ona göstermesi de bir paralellik taşır. Suad ne kadar kötüyse Mümtaz o kadar iyidir. Mümtaz, yapıcıdır (ancak kendisine karşı değil), Suad ise yıkıcı. Mümtaz, her şeye rağmen Nuran'ın kızı Fatma'yı sevmeye çalışır. Suad ise kendi çocuklarını sevmediği gibi, metresinin çocuk aldırmasını ister. Mümtaz, Nuran'da bütün bir "kültür miracını" bulurken, Suad açık bir şekilde karısını öldürmekten bahseder. Mümtaz'ın ölüm ve aşkı neredeyse bir tutmasına, insanı yüceltmesine rağmen Suad kendisini öldürür. Böylece insanı da değersizleştirmiş olur.[3] Bu, Mümtaz'ın talihi olan "ikiz ruh tesadüfü"dür. Sanki Suad, madalyonun öbür yüzüdür. Yazar, onun bütün davranışlarını Mümtaz'a zıt bir şekilde yaratmıştır.

[1] Burada teolojiden kasıt, din bilimi değildir. Huzur'da yaşamıyla, aşkıyla ve düşünceleriyle bir nevi din hâline gelen düşünce sistemidir. Burada teoloji kelimesini seçişimizde Tanpınar'ın dini de estetik bir unsur olarak görmesi etkili olmuştur.

[2] Bergson, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak ayırmaya karşıdır. Ona göre zaman bir bütündür

[3] Burada Huzur'da bir Dostoyevski etkisi ile karşılaşıyoruz. Ecinniler'in kahramanı Kirilov. Ecinniler'de intihar eden Krilov'un intihar etme nedeni hakkında René Girard şöyle der: " Kirilov, gururu yüzünden intihar etmeye karar verdiğinde, ona gelinceye kadar herkesin 'kaytardığı' noktadan oyuna girmiş olur. Kirilov'un düşüncesinin başlangıç noktası Nietzsche'ninki gibi İsa ve Hristiyanlığın yazgısıdır. İsa insanları Tanrı'nın peşine düşürmüştür, onlara sonsuzluğu göstermiştir. İnsanların cılız çabaları başarısız kalarak yine dönüp insanlığı vurur ve sapmış aşkınlığın korkunç dünyasını doğurur. Eser yeniden doğuş olmadıysa, eğer doğal yasalar İsa adlı bu eşsiz varlığı esirgemediyseler, o zaman Hristiyanlık da kötüdür; İsa'nın çılgınlığından vazgeçmek gerekir, sonsuzluktan vazgeçmek gerekir. (...) Ne kadar garip görünse de, Kirilov'a kadar kiş, ölümden korktuğu için intihar ediyordu. Sonsuzluktan vazgeçmek için değil, arzunun başarısızlığından dolayı kendini mahkûm sandığı sonluluk korkusu yüzünden öldürüyordu kendini. Kirilov, yalnızca ölmeyi ve ölümde kendi kendisi olmayı arzu ettiği için intihar edecektir.

Gelecekteki insanlığın tüm varoluşunu bu hiçlik üstüne kurmasını sağlamak için, bir kişi ilk adımı atarak hiçliği arzulama cesaretini göstermelidir. Kirilov kendisi için olduğu kadar ötekiler için de ölür. Kend ölümünü ve yalnız onu isterken, Tanrı'yla, elindeki en iyi silah olan ölüm korkusunun gücünü yitirdiğini göstermek istemektedir." Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, s. 220-221. Suad da Kirilov gibi benzer bir sebeple bir nevi Tanrı ile düelloya girmek ve varoluşunu hiçliğin üzerine kurarak özgürleşmek istediğinden intihar eder. Kirilov, isteğinde başarısız olur. Eğer Suad'ın mektubu yayımlanmış olsaydı muhtemelen Suad da başarısızlığından söz edecekti.

Bu zıtlıklara ve kötülüklere rağmen Mümtaz, Suad'ı sever. Hatta onu büyük ve güzel bir güneş olarak gökyüzüne gerilmiş bir şekilde görür. Ondan ayrıldığında ise içinde bir huzur vardır. Bu, belki de kötü olan tarafından kurtulmasının verdiği bir hafifliktен kaynaklıdır. Tabiî musiki de buna paraleldir. Nuran ve Mümtaz'ın aşkı, Suad'ın intiharı, etraftaki insanlar. Kimi bir halk türküsünün nağmesine kimi de Mahur Beste zerrelerine benzer. Zerre önemli. Çünkü Mümtaz, kendisini dağılmış hisseder. Nuran'ın aşkının onu toplayacağını düşünür. Hatta dağılmaktan korktuğu için ona olan aşkında bu toplanma konusunda neredeyse ısrarcıdır. Bu hafiflik beraberinde yavaşlığı da getirmiştir. Aslında Huzur'u okurken insan biraz da kendisini nota okuyormuş gibi, hatta neredeyse uzun bir müzik parçası dinliyormuş gibi hisseder.[4] Müziğin insanlar üzerinde bıraktığı etki uzun uzun anlatılır. Sanki tüm bu anlatışlarda, o uzun tasvirlerde bütün bir eserin parçaları vardır. Belki de bu nedenle Mümtaz, bütün bir eserden, ilkten başlayarak her şeyi anlatacak bir destan yazmaktan bahseder.[5] Buna rağmen acıdır ki, evrenle bütünleşemez. Bir kez daha Suad, Mümtaz'ın yanında ortaya çıkar. Aslında o kadar yakındır Mümtaz'a. Ölümü ve yıkımı düşündüğü anda, yanında yürüyen Suad'dır. Onun intihar mektubunu hep yanında taşımıştır. Defalarca okumuştur bu mektubu ve zamanla Suad'ı kendisine çok yakın hissetmeye başlamıştır. Nuran ile aşkının bitmesine sebep olduğu için öfke bile duyamaz ona. Nuran'ın tavrı ise ilginçtir. O kadar büyülü bir aşk yaşadığı genç adama karşı ilişkileri bittikten sonraki tavrı neredeyse kayıtsızlıktır. Yine aşık olmadığı hâlde Suad'ın Nuran'a mektup yazmış olması da anlamlıdır. Üstelik de bunu Mümtaz'ın Nuran'a aşık olduğunu anladıktan sonra yapar.

Mümtaz, adı gibi seçilmiş kişidir. O yüzden Suad, Nurdan Gürbilek'in ve Berna Moran'ın belirttikleri gibi taklit bir kahramandır, Mümtaz'ın Dostoyevski oyunu oynayan "ikiz ruh tesadüfü"nün öbür tarafıdır. Neden Dostoyevski oyunu oynar Suad? Neden bu kadar yer altı edebiyatına meraklıdır? Neden özellikle Ecinniler'den fırlamış bir kahramandır?[6] Bizce

[4] Huzur'un müzik formunda yazılmış bir eser olduğu konusunda bazı görüşler vardır. Bunlardan ilki Berna Moran'a aittir: "(...) bu dört bölümün bir müzik yapıtındaki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç kuşkusuz Tanpınar Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış" "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", Bir Gül Bu Karanlıklarda, s. 294. Berna Moran'ın dışında son dönemde Zeynep Bayramoğlu tarafından yapılan "Doğu-Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle 'Huzur' Romanında Türkiye'nin Belirsizlikleri" (Orient-Occident: Les Ambiguités de la Turque Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénite), Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü (INALCO: Institut National des Langues et Civilisations Orientales), Paris. Tezde Huzur ile Beethoven'ın Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuarteti arasında bağlantılar kurulmuştur. Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş tarafından yazılan "Ferahfezâ Mucizesi: Huzur" başlıklı yazıda ise Huzur'un bir Mevlevi ayini formu şeklinde yazıldığı söylenmektedir ki bu, bize daha inandırıcı gelmektedir. Bu yazı için bakınız, Kitap-lık, S: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

[5] Tanpınar, "Kâinatın kendisi bir manzumedir" demiştir. "Karanlıkların Tadı", Yaşadığım Gibi, s. 158.

[6] Tanpınar, Suad ile ilgili bölümü Huzur'a sonradan eklemiştir. Ayrıntılı bilgi için bakınız, Handan İnci, "Tefrikadan Kitaba Huzur", Huzur, s. 427-442.

bu, imkânsızlıkla bağlantılıdır. Ne Nuran ile yaşadığı aşk ne Doğu-Batı sorunu, ne de biz neyiz ve ne olmalıyız, ne yapmalıyız derdi? Tanpınar, Dostoyevski ve onun kahramanları için şöyle der: "Dostoievsky'de konuşma, Stendhal'den daha çok, daha esaslı yer alır. Raskolnikof'un macerası bir konuşmayı istemeyerek dinlemesiyle başlar ve konuşa konuşa inkişaf eder. Her kahraman kendi hakikatine konuşarak erişir. Hastalar, Budala, Karamazof'lar hep kendileriyle veya birbirleriyle konuşarak yürürler. Ortanca Karamazof, konuşarak çıldırır." (Tanpınar, 1998: 66) Gerçekten Suad da konuşa konuşa çıldırmıştır. Her şeye muhalefet ederek her şeyin en iğrenç tarafını sergileyerek yapmıştır bunu. Gerçekten bir ecinnidir o. Mümtaz'ın ilkten[7] başlayarak kim olduğumuzu anlatan bir destan yazma isteğinin tersine ona bir cinayet hikâyesi yazmasından söz eden kişidir.

Tanpınar'ın Suad'a Dostoyevski oyunu oynatmasının temel nedenlerinden biri de roman ile ilgili olabilir. Yazar, gecikmiş bir modernliği yaşayan toplumun gecikmiş edebiyatını eleştiriyordur aslında. Suad için şöyle bir gecikmişlikten söz eder Nurdan Gürbilek: "Edebî temsilin zorunlu olarak içerdiği, yazarın en sahici duygularını dile getirirken bile kendinden önceki metinlerin tekrarı olduğunu hissetmesine yol açan bir türsel gecikmişlik vardır bir yanda, diğer yanda ise kahramanı zorunlu olarak yabancı arzu ve ideallerin buyruğuna sokan, en sahici azabını bile kitabi, yabancı ve yapmacık kılan bir ulusal gecikmişlik. Suad örneğinde bu ikisi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir." (Gürbilek, 2001: 83)

Tanpınar, Halid Ziya'ya kadar romancı muhayyilesiyle doğmuş tek yazarın olmadığını söyler. Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazma peşindedir. Elbette bu roman tamamlanamamıştır. Oysa Suad, bir sona ulaşır. Ölür. Böylece başladığı işi bitirir. Arkasından Mümtaz'ı da sürüklemeye çalışır ancak başaramaz. Çünkü Mümtaz, taklidi değil kendisi olanı yansıtmak istemektedir. Nitekim taklit ya da Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği gibi çeviri olduğu için inandırıcı değildir Suad. Tıpkı ilk romancılarımız gibi. "Evet, Huzur'da inandırıcı bir kötü çocuk yaratmayı başaramamıştır Tanpınar. Ama kendinden sonra gelen yazarların adım adım uzaklaşacakları yüksek zemini, onlara alçalma imkânını veren yücelik düzlemini, nihayet laf ebeliğinin de bayağılığın da habasetin de içine sızabileceği güzel dili yaratan da en çok o olmuştu." (Gürbilek, 2001: 86) Belki de o yüzden Mümtaz'ın eve geldiğinde yüzünde bir tebessüm vardır. "İkiz ruh tesadüfü"nün Dostoyevsi oyunu oynayan kısmından kurtulmuştur. O yüzden Suad'ın ölümünün intihar olması anlamlıdır. Şeyh Galib'i yazan Mümtaz, Dostoyevski taklidi Suad'ı intihar ettirir. Aslında bu, Tanpınar'ın

[7] Buradaki ilkten kasıt, kâinatın yaratılmasıyla başlayan yaşamdır.

sadece Türk romanıyla değil, kendi roman estetiğiyle de bir kavgasıdır denebilir. Çünkü daha sonra Tanpınar, artık Dostoyevski okumanın kendisine zevk vermediğini ve başka bir şeyin peşinde olduğunu söyler.[8] Kendi estetiğindeki Dostoyevski oyununa son vermiştir. Gerçekten de verir. Bu, bilinçli bir davranıştır. Romanda İhsan'ın Suad'ı Ecinniler'in kahramanı Comte Stravrogin'e benzetmesi boşuna değildir. O nedenle Mümtaz "uyanıkken rüya görür". O nedenle tıpkı Behçet Bey gibi, Kudret Bey gibi önünden geçtiği her aynaya bakmadan edemez. Üstelik 24 saat içinde üç defa çıktığı bu eve her giriş çıkışında sadece kendine değil eşyaların da yerinde durup durmadığına özellikle dikkat çeker. Onların yerinde olduğunu görmek onu rahatlatır. "Her şey yerli yerinde"dir. Kendisi hep bir bütün olmaktan bahsederken ve Suad bunu küçümserken ona dair gördüğü rüyada, bütün uzuvlarını parça parça etrafa fırlatan Suad olur. Nitekim Suad daha önce şöyle demiştir: "(...) her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum." (Tanpınar, 2002: 279)

Yukarıda Suad'ın, Tanpınar'ın Türk romanıyla bir hesaplaşması olabileceğini söyledik. Aslında bu hesaplaşma da Suad tarafından Mümtaz'a yapılan bir eleştiridir. Suad önce ona, bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamamasından şikâyet ederken arkadan "Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığını anlamadınız mı?"[9] (Tanpınar, 2002: 273) der. Aslında Tanpınar, Mehmet Kaplan'ın, Fethi Naci'nin, Berna Moran'ın ve Nurdan Gürbilek'in de belirttikleri gibi çeviri bir kahraman yarattığının farkındadır. Huzur hakkında kendisiyle yapılan bir röportajda Huzur'un devam edeceğini söyler: "Edecek, tabiî edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor. Fakat daha evvel Huzur'un öbür kısmını neşredeceğim, yani Suad'ın mektubunu. Küçük bir eser, okuyucu, orada Mümtaz'ın meselelerini daha başka bir plânda görecektir." (Tanpınar, 2002: 212)

Tanpınar, Suad'ın mektubunu neşretmez. Sadece romanda Mümtaz'ın okuduğu birkaç paragrafla biliriz bu mektubu. Bir de Tanpınar için Huzur ayrı bir yere sahiptir. "Benim son hocam bu romandır. Aramızda gayet

[8] Nurdan Gürbilek bu konuya dikkati çekerek Tanpınar'ın Huzur'u yazdığı tarihlerde artık Dostoyevski'den sıkıldığını söyler ve bu konuda onun şu sözlerine dikkati çeker: "Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum..." Kötü Çocuk Türk, s. 69.

[9] Dostoyevski'nin Ecinniler'inde şöyle bir sahne vardır. Shatov, Stavrogin'e şöyle der: " (...) biz, iki varlığız ve bu dünyada son kez, sonsuzlukta bir araya geldik... Şu konuşma tarzına son ver de, artık bir insan gibi konuş! Yaşamında son bir kez olsun bir insanın sesiyle konuş." Dostoyeski'den alıntılayan Bakhtin, Karnavaldan Romana, s. 313.

garip bir yarış oldu. İlk önce o beni geçti; sonra galiba ben onu..." Bu yarışta yazar, eserini geçer. Çünkü Dostoyevski oyunu sona erer. Suad'ın oyunu bitmiştir. Ancak Suad'ın mektubu Mümtaz'ı yeniden yaratacaktır. Küllerinden doğacaktır Mümtaz. Bu yarışı kazanan Tanpınar olduğuna göre, oyunun farkındadır. Yani ısrarla yinelediğimiz gibi Suad'ın oynadığı Dostoyevski oyununun. Böyle olduğu için de hem kendi eserinin hem de Dostoyevski'nin acı bir parodisini ortaya koyar yazar. Bilinçli yapıldığı için bir Dostoyevski oyunundan söz ediyoruz. Bu oyun, Tanpınar'a Gürbilek'in Suad'ın şahsında iki kat gecikmişliğini vurgulaması gibi iki türlü parodi yapma olasılığını vermiştir. Öncelikle kendisini, sonra kendisinin zevklerini ve tabiî bunların ışığında Türk romanının gelişimini parodileştirmiştir. Suad ve Mümtaz'ın bu kadar zıt kutuplarda ve bu kadar abartılı duygularla beslenmelerinin nedeni de budur. Küllerinden, yeni bir insan olarak doğacak Mümtaz, "ikizlik"ten kurtulduğu için yeni bir insan olacaktır. Huzur, buradadır. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sında şöyle bir cümleye rastlanır: "Ama burada yeni bir öykü başlıyor: Bir insanın yenilenmesinin, yeni bir hayat bulmasının, bir dünyadan başka bir dünyaya geçmesinin, hiç bilmediği yepyeni bir gerçekle tanışmasının öyküsü."Mesul insan olarak mesuliyetinin farkına varacaktır. Suad'ın mektubunun neşredilmesi de Tanpınar'a parodinin başka kapılarını açacaktır. Bu nedenle önce mektubu neşretmekten söz eder. Suad'ın "yeislerinin makineleşmiş" taraflarını açıkça gözler önüne serecektir. Mektubu neşredemez ama "yeisleşmiş makineler" karşılığını Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde bulur. Böylece eserini dönüştüremeyen romancı da makineleşmiş taraflarını görecektir. İkiz ruh hâli gibi, önce kendisi olamayan sonra da elde ettiklerini dönüştüremeyen bir birey çıkacaktır karşımıza. Böylece Gürbilek'in tespit ettiği gibi iki kere gecikmişlik daha açık bir şekilde sergilenecektir.

Unutulmamalıdır ki Huzur, bir varlık probleminin, II. Dünya Savaşı'nın arifesindeki aydınların psikolojilerinin romanıdır. Varlığın ve var olmanın mesuliyeti. Huzur, bu temel eksen etrafında döner. Her şey, buradan dışarıya ya da içeriye doğru açılır. Mümtaz- Suad ikiliği gibi içindeki tüm açılımların bu merkezden etrafa yayıldığı bir eser Huzur. Bu devinim içinde Orhan Okay'ın işaret ettiği "yüz binlerce ruh bir ârâfta" yeniden anlam kazanır. Tabiî buna paralel olarak da İlahi Komedya'yı yazan Dante gelecektir hemen aklımıza.

Huzur'un yaşayanlardan çok ölülerin romanı olduğundan söz etmiştik. Bu nedenle aynı zamanda bir İlahi Komedya versiyonu olarak bakılabilir bu esere. Yine, Mümtaz'ın ilkten başlayarak günümüze kadar gelen bir destan

yazma düşüncesi de burada hatırlanmalıdır. Mümtaz, cennet ve cehennem arasındadır. Nuran, onun için cennet, yokluğu cehennemdir. İhsan onun Nuran'a bakışı konusunda şöyle der: "Aldırma, geçer... Sonra birdenbire asıl söylemek istediğini söyledi: Onları kendi duygularının aydınlığında görüyordun. Kendi hayatında vehmettiğin şeyleri onlara taşıyordun. Eğer seçtiğin devri, meselelerinde arasaydın o zaman her şey değişirdi. Halbuki sen tek bir insanın etrafında dünyayı toplamaya çalıştın." (Tanpınar, 2002: 318) Bu nedenle Nuran, bir nevi Beatrice'dir. İlahi Komedya'da Beatrice, göğün tabakalarına yükseldikçe güzelliği daha da artar. Mümtaz'ın aşkıyla Nuran da en azından onun gözünden her an biraz daha parlak ve güzel olacaktır.[10]

Tanpınar, Dostoyevski oyunu oynayan Suad'ı bir taraftan Dante ile birleştirmektedir. Suad'ın yolculuğunda ona farkında olmadan Mümtaz eşlik eder, ya da tam tersi Mümtaz'ın yolculuğuna Suad. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın Huzur, aynı zamanda bir yolculuklar kitabıdır. Mümtaz ve Nuran sadece İstanbul'un sokaklarını, camilerini değil bütün bir kültürünü, tarihini de dolaşır, oralara da yolculuk yaparlar. Musiki bu yolculuğun "giydirilmiş zaman"ı olarak gözlerinin önünde durur. Bir nevi zamanlar ve coğrafyalar arasında dolaşırlar. Bu nedenle ilk öpüşmeleri eski bir köşkün içindeki eski bir aynanın önünde gerçekleşir. Çeşitli zaman boyutlarının içinden tarihin derinliklerin-

[10] Mehmet Kaplan, Huzur ile ilgili yazısında Tanpınar'ın Nuran'ı yüceltmesinden ve onu neredeyse ilahi bir varlık hâline getirmesinden söz eder. Dante ise Beatrice için Vita Nuova'da "Onun için hiçbir kadın için söylenmemiş şeyler söylemek istiyorum." der. (Borges, Dantevari Denemeler, Shakespeare'in Belleği, İletişim Yay., İstanbul, 2000, s. 67) Tanpınar'ın yapmak istediği de budur aslında. Kadın, aynı zamanda bir aydınlanmayı sağlamaktadır. İlahi Komedya'nın alegorik yorumlarında Beatrice'in inancı temsil ettiği söylenir. Nuran, belki bir inancın temsili değildir ama Mümtaz için bir aydınlanmayı sağlamıştır. Bu nedenle yazar ona Nuran adını vermiş olabilir. Nuran da ona Beatrice'in Dante'ye uzak olduğu kadar uzak. Beatrice, Dante'yi bırakıp göğe doğru yükselirken Nuran da Mümtaz'ı bırakıp gitmiştir. İlahi Komedya'nın alegorik yorumunda Beatrice'in inancı temsil ettiğini söyledik. Eserde Dante insanoğlunun, Vergilius da aklın sembolüdür. Bu paralellik Huzur'a uyarlanırsa ve Huzur'un bir varlık sorununu temel aldığı düşünülürse Mümtaz insanoğlunu, İhsan ve hatta onun yanında Suad da aklı temsil ederler.

İlahi Komedya ve Hüsn ü Aşk arasındaki ilişki, Mümtaz'ın yazmakta olduğu kişi olan Şeyh Galib göz önünde bulundurulduğunda daha da dikkat çekicidir. Şeyh Galib'in eseri Hüsn ü Aşk da alegorik bir eserdir ve orada da inancı, aklı ve insanoğlunu temsil eden kahramanlar vardır. Hüsn inancı, Sühan aklı ve Aşk da insanoğlunu temsil eder. Tanpınar, Dante'nin Ârâf'ını Eyyubî Bekir Ağa'nın Nühüft bestesinden daha önce tanıdığını söyler. (Şiir ve Rüya II, s. 35). Tanpınar, Şeyh Galib'in tardiyyesine dikkat çekmiştir: " (...) Şeyh Galib de mutasavvıf ve Müslüman, Mevlâna'ya bağlı, fakat angoisse ânında bir şey koparır, bir mısrada bir tablo çizer: " Belâ mevc-âver-i hayret' (Belâ hayret dalgaları)! Şeyh Galib'de varlık ıstırabı var:

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Bu angoissedir; bu an, karşısında sen yoksun ama o var. 'Zübde-i âlem, âdem, belâ, mevc-âver-i hayret', bütün bunlar tasavvufta vardı. Bu beyit bir bakımdan nihilisme'in en keskini. İnsan, mevcut yok; meydanda bir angoisse, varlık ıstırabı var. İkinci beyitte tekrar insana dönüş var; bu beyit evvelkine cevap verir." (Edebiyat Dersleri, s. 164.) Bu yorum Huzur'a uyarlandığında Suad'ın Mümtaz'a cevabı gibi düşünülebilir. Suad nihilist, Mümtaz ise onun insana dönen şeklidir. Tanpınar'ın Şeyh Galib konusunda ısrarla üzerinde durduğu nokta onunla birlikte başlayan "Ben neyim?" sorusudur. Mümtaz da Huzur'da "Biz neyiz? sorusunu sormaktadır. Belki de bu nedenle Mümtaz, Şeyh Galib'i anlatan bir roman yazmaktadır. Hüsn ü Aşk ve Huzur arasındaki ilişkiye Mehmet Can Doğan dikkat çekmiştir. Bu yazı için bakınız "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", Bir Gül Bu Karanlıklarda, s. 569-577. Doğan, bu yazıda Mümtaz'ın Şeyh Galib hakkındaki romanının Huzur'un iç zamanında tamamlanmadığını ancak eser bittiğinde, bunun Şeyh Galib hakkında çalışılan bir roman olduğunun ortaya çıktığını söyler. Bu, bir teknik olarak daha sonra postmodernistler tarafından çok kullanılmıştır.

deki kişilerle söyleşir gibidirler. Sadece Mümtaz ve Nuran değil, neredeyse romanın bütün kahramanları için bu durum geçerlidir.

Huzur, Tanpınar'ın diğer eserleri gibi, içinde bir sürü türü bir arada barındıran bir romandır: Büyü tariflerinden, musikişinasların hayatına dair bilinmeyen anekdotlara, ilaç isimlerinden, beste isimlerine, eski ve yeni devrin bilim adamlarına, politikacılarına, yazar ve şairlerine, halk edebiyatı ürünü mısralara, divan edebiyatından beyitlere... Birçok unsur bir arada bulunabilir. Üstelik birbirlerine karışmadan ve birbirleriyle bir zıtlık teşkil etmeden. Örneğin romanın ilk sayfalarında Mümtaz, kendisinde 3 Mümtaz bulunduğundan söz eder. Bunlardan biri, İhsan'ın hasta yatağının yanı başında, diğeri Nuran'ın yanında, üçüncüsü ise yanından geçen taburun içinde. Bir de tabiî bunların hepsinin karışımı olan bir başka Mümtaz. İşte bu karışım onu en korkutanıdır. Bu düşüncelere paralel olarak Mümtaz sahaflarda üç kitap bulur. Bulduğu kitaplardan birinde, hiçbir dilde karşılığı olmayan altı ismi yedi defa söyledikten sonra kişinin istediği rüyaları görebileceği söylenmektedir. Bunlar "Temâsigin, Begedânin, Yesevâdin, Vegdasin, Nevfena, Gadisin..." (Tanpınar, 2002: 49) kelimeleridir. Okuduğu satırlar Mümtaz'a Nuran'ı düşündürür. Nuran ile oynadıkları bir oyunu hatırlar. "Mümtaz Nuran'ın garip şeyler müteahhidiydi. Genç kadının hiç sarsılmayan şüpheciliğini, düzgün düşüncesini, şuradan buradan topladığı acayip hikâyelerle karşı karşıya bırakmaya bayılırdı." (Tanpınar, 2002: 49) Mümtaz, bu okuduklarını Nuran'a anlatıp yeniden onun şüpheciliğini sınamayı ve o eski oyunu oynamayı çok ister. Burada dikkati çeken unsur, Mümtaz ve Nuran'ın aralarındaki ufak tefek bu aşk oyunlarının bile eskiyle, hatta bir nevi eskiye bağlı bir uydurma anlatı ile destekleniyor olmasıdır. Böylece kahramanlar aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı olmaktadırlar. Bu da yolculuğun bir başka şekli olur. Varlığından ve bulunan zamandan kaçmak. O devinim içinde devinmek, bir nevi yolculuk etmek. Her fırsatta her şekilde bir yolculuk vardır Huzur'da. O yüzden belki de bütün kahramanlar ârâfta beklemektedir. İşte bu ârâfta beklemenin diğer tarafı ise bizzat yazarının kendi durumudur. Mümtaz ve Suad üzerinden yaptığı bu hesaplaşma, çeşitli türlerin bir araya getirilmesi ve formların kendi aralarındaki hesaplaşmasını da yansıtır.

"Hayat ve sevgi reklamı yapmak." Huzur'da garip bir şekilde reklam metni gibi yazılmış anlatılar vardır.[11] Bu metinler kendini yer yer eserde gösterir. Örneğin gelinlik giydirilmiş kırık bir manken ve mutlu bir çiftin

[11] Sanırım, burada Orhan Pamuk ve Ahmet Hamdi Tanpınar ilişkisine değinmek gerekiyor. Pamuk'un Kara Kitap'ta anlattığı Alaattin'in Dükkânı ve Yeni Hayat'ta geçen yeni hayat kelimesinin sayısı bu bağlantıyı açıkça ifade etmeye yeterlidir. Pamuk'un özellikle bir içerik analizi gibi yeni hayat kelimesini daha romanın başında her sayfada bir şekilde kullanması bir reklam metni havası yaratmaktadır.

fotoğrafı. Oysa üzerine gelinlik giydirilmiş kırık bir manken ve mutlu bir çiftin fotoğrafı arasındaki ilişki ne büyük bir tezattır. Bu görüntüler insana saadet değil sadece hüzün verebilir. Nitekim Mümtaz da, bunların o kadar tuhaf şeyler olmadığını, ancak aylardır sadece "içinde bulunanları" gördüğünü söyler. O hâlde bunlar, Mümtaz'ın içinde gördükleridir ve kendi yerlerini sağlamlaştırmak için Mümtaz'a kendi iç sesinin yanından bir reklam havasında seslenmektedirler. Böylece eşya, kendisine has bir ses yaratmakta ve yarattığı bu ses ile insan varlığının yanında başka bir varlık olarak kendini duyurmaktadır. Zaten Huzur'da bol miktarda eşya vardır. Ölüler ve ölülerin ardından eşyalar, ölüler ve onların yanı başında hayat bulan eşyalar. Bunlar, eskimişliklerini bir reklam havasıyla içinde bulundukları varlığa duyurmaya çalışan eşyalardır. Unutulmak istemediklerinden kendilerine ait bir dil yaratmak zorunda kalmışlardır. O yüzden bu sesi yaratmak için Mümtaz'ın kendi içinden gördükleri olarak yüzeye çıkarlar ve bu yüzden onun içinden seslenirler. Tanpınar'ın burada yarattığı dilin şüphesiz animizm ile bir bağlantısı yoktur. Bu, Bergson'un sözünü ettiği iç ses ve iç mekânın maddeleşmiş hâlidir. Sahaflar, Çadırıçi, Bit Pazarı... Burada her şey birbiri içine girmiş ve aralarındaki mesafeler kalkmıştır. Bir nevi bütünleşmeye çalışmadan söz edilebilir. Romanda kahramanın sesi ile eşyaların sesi aynı yerde durur. Kahraman, eşya ile arasındaki sınırları kaldırır. Mümtaz, yazar ve şimdi bir de insanlara varlıklarını duyurmaya çalışan ruhsal bir özellik kazanan eşyaların dili vardır. Varlık ve yokluk arasındaki sınırda eşya ve insan bir arada bulunur. Tanrının yarattığı insan ve insanın yaptığı eşya. İkisi birbirine aynı yerden seslenmektedir. Bu iki sesin aynı noktada buluşabilmeleri de belirli anlamlarda insanın Tanrılaştırılmasıyla sağlanmıştır. Var olan duruma estetik boyut katan da budur. Mümtaz'ı seçkin yapan özelliklerden biri de budur. Onun kendi iç sesi ve dahası iç mekânı vardır. Mümtaz'ın "yalnız içinde bulunanları görmesi"nden bahsetmesi önemlidir. Bu yüzden onun bir iç mekânı vardır. Dünyayı kendi içinden görmez. Kendi içinde bulunanları görür. Bu nedenle bu iç mekândaki eşyalar kendilerine has bir dil yaratmışlardır. Zaten Huzur'da Mümtaz da hep üç Mümtaz olduğundan bahseder. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Nuran'ın, İhsan'ın ve de savaşa gidenlerin yanındaki Mümtaz. Bir de kendi dış sesi, iç sesi ve iç mekânındaki eşyaların sesine sahip olan üçlü bir Mümtaz vardır. Mümtaz'ın iç sesinden Nuran'a soru sorması ama Nuran'ın bunu cevaplayabilmesi de bununla paralellik gösterir. Belki o zaman da Mümtaz, "yalnızca kendi içinde bulunanları" görüyordur.[12]

[12] Burada Berna Moran'ın Huzur'da söz ettiği yepyeni teknik hatırlanmalıdır. Mümtaz'ın kendi iç konuşmasını Nuran'ın duyması ve buna cevap vermesi. Oysa Mümtaz,burada kelimeleri kullanmamıştır.

Mümtaz, romanda sadece kendini çoğullaştırmaz, Nuran da onun düşüncelerinde çoğul bir hâl alır: " Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, âdeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmaya, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeye çalışıyorlardı." (Tanpınar, 2002: 58) Bütün bu çoğulluk, Mümtaz'ı "benim" diyebileceği hayatın olmadığını söylemeye iter. Zaten Mümtaz için hayatın, hayat içindeki varlığın kendisi bir sorun hâlini aldığından o, hayatın arızî şekillerini görmeyen ve bu oyunun içine giren insanlara da öfke duyar. Bu, ölüm ve hayat arasında oynanan bir oyundur. Oysa Mümtaz, bunları birleştirmeye çalışır. Varlıkta bunların her ikisi de bir arada bulunur: "Ne ölüm var, ne de hayat var. Biz varız, ikisi de bizde." (Tanpınar, 2002: 65) İnsan bu ikisi arasında bir saat rakkası gibi gidip gelmektedir. İnsan, "süre"yi gölgesinde aradığı için böyledir. Oysa yalnız insan, mutlak bir zamanı kendisinde birleştirebilir. İnsan, hayat ve ölüm diye bir zıtlığı düşündüğünden zamanın mahpusudur. Bu zamanın dışına çıkmak ise ancak bunları fark etmekle mümkündür. Fakat insan, zamanı dışından seyretmeyi kabul ettiğinden adet olmanın talihini yaşamaktadır. İnsanlığın asıl talihi budur. Bu yüzden kendisine "yeni talihler icat etmekte"dir. Asıl özgürlük aklın bittiği yerde başlamaktadır. "Aklın bittiği yerde parlayan büyük incinin kendisi oldum; ondan bir zerre değil, kendisi. Aklın serhaddinde hiçbir aydınlığın gölgelemediği yerde kendi içinden aydınlık, pırıl pırıl tutuşan büyük su nergisiyim." (Tanpınar, 2002: 67) Burada yeniden Suad'ın Mümtaz'ın iç benliği olabileceği düşüncesini hatırlarsak "büyük su nergisi" anlam kazanacaktır. Romanın son sahnesinde Suad, gökyüzünde büyük bir güneş gibi gerilmiştir. Ne kadar büyüleyici bir güzelliği vardır. Burada Mümtaz'ın güzellik karşısındaki düşünceleri tıpkı kendi aksinden büyülenen Narkissos gibidir. Mümtaz'ın yüzündeki tebessüm de "yeni talihler icat etmek" ile bağlantılıdır. Bir talih nasıl icat edilebilir? Ben varım demekle. Mutlaklığın ortadan kaldırılmasıyla. Bu, aynı zamanda talihin tersine çevrilmesidir. İcat, talihin tersine çevrilmiş şeklidir. Yoksa talih kendisi icat edilebilir bir şey değildir. İnsanı, kendiliğinden bulan bir şeydir. Talihin icat edilmesi, aklın bitmesiyle mümkün olabilir. Bu da insanı özgürleştiren ve zerreler hâlinde bütün ile birleştiren bir unsurdur. Mümtaz'ın son sayfalardaki tebessümünün bir diğer yönü de budur. Burada aklın bittiği yerden kasıt delilik değildir. Bütünün bir parçası olmaktır. Bu nedenle Suad için İhsan tarafından sarf edilen "tersine çevrilmiş teoloji" Mümtaz için de geçerlidir. Daha sonra Mümtaz, talih ve icat konusuna şöyle bir açıklık getirecektir: " Herkesin bir talihi var. Ne bile-

yim, ben, bu talihi kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum". O hâlde icat edilmiş talih, sanat mıdır? (Tanpınar, 2002: 120) Aslında yazar, "öteki"yi icat ediyor. İcat edilmiş talih de bununla bağlantılı. Tanpınar, "İnsanlığın Talihi" başlıklı yazısında kişinin kendini daha iyi tanıyabilmesi için bir başkasının gerekliliğinden bahseder ve bunun üzerine konuyu aynalara getirir. İnsanlığın talihi de zaten Tanpınar'a göre böyledir. İnsanlar ellerinde tuttukları aynalarla aslında birbirleri için öteki olurlar. Tanpınar, Huzur ile aynı tarihte yazdığı bu yazıda şöyle der: "Saadetin peşinde koştuğumuz için mustarip oluruz. Çünkü saadet başkalarının elindedir. Herkes elinde kendisinin görmediği fakat içinde yanı başındakinin kendi çehresini emsalsiz bir masal gibi seyrettiği sihirli bir ayna tutar. Hilkatten beri en asil konuşma budur:

– Aynanı bana ver... Onda biraz da ben güzelleşeyim...

– Aynanı bana ver... Tanrıların hiçliğini bir kere daha seyredeyim...

– Aynanı bana ver... Ben atıp kırayım...

– Olmayan şey nasıl verilir..." (Tanpınar, 2004: 35-36)

Zaten romanın en dikkate değer özelliklerinden biri ben ile başkası ve dış dünya arasındaki ilişkidir. (Kaplan, 2002: 365)

Suad ve Mümtaz arasındaki bu "öteki" ilişkisi dikkate değer niteliktedir. René Girard, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat/ Edebi Yapıda Ben ve Öteki adlı eserinde ben ve öteki arasındaki dolayımlamadan bahseder. [13]Özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu 'dölleyen' ve kışkırtan (başka bir deyişle 'dolayımlayan') başka biri vardır hep." (Girard, 2001; 10) Suad ve Mümtaz'ın ilişkisi böyledir. Suad, Nuran'a olan aşkı çoktan bitmesine rağmen, Mümtaz onu sevdiği için Nuran'ı sevmektedir. Dolayısıyla birbirlerinin dolayımlayıcısıdırlar. Nuran Suad'ın asıl arzu nesnesi değildir, onun asıl arzu nesnesi Mümtaz'dır. Girard dolayımlayıcıya en güzel örneğin mektup olduğunu söyler. Suad, Nuran'a bir aşk mektubu yazar. Bunu Mümtaz'ı rahatsız etmek için yapar. Yoksa hâlâ Nuran'a aşık olduğundan değil. Burada Suad'ın Nuran'a yazdığı mektubun amacı düşünülürse gerçekten dolayımlayıcıya çok iyi bir örnek oluşturur. Nuran'ı sevmek değil, Mümtaz'ı mutsuz etmektir amaç. Yani aslında doğrudan Mümtaz'a yönelik bir harekettir. Suad, Mümtaz'a bir intihar mektubu bırakır. Tanpınar'ın yukarıda yazdığı satırlardaki gibi Suad, dolayımlayıcısı olan Mümtaz'a sanki "Aynanı bana ver... Tanrıların hiçliğini bir kere daha seyredeyim demek ister gibidir." Sonunda da bu aynayı atıp kıran Mümtaz olur. Romanın sonlarında dolayımlayıcılar yer değiştirir. Mümtaz, Suad'ı kendisine çok yakın hisseder ve bazen aslında aralarında bir fark olmadığını düşünür. Artık dolayımlayıcı Suad olmuştur. Fakat Suad'ın iç benlik olduğu göz önünde bulundurulursa bu aslında bir içsel dolayım[14]dır ve dahası bir hayvandır: "(...) Küçük ve acayip bir hayvan, kabukla meşin arasında tanımadığı bu teşekkül bir avcun içinde küçük tekallüslerle kımıldanıyordu." (Tanpınar, 2002: 369) Daha sonra Mümtaz bu hayvanı açılıp kapanan bir yengece benzetecektir. Fakat bu yengeç içten bir parıltıya ve aydınlığa sahiptir. Bu benliği görüş, Mümtaz'da içsel dolayımlamanın bir başka şeklini oluşturur. Fakat burada yine Dostoyevsi hatırlanmalıdır. Yeraltı'ndan Notlar'da Girard'ın dikkat çektiği üzere dolayımlayıcın adı Zverkov, "hayvan" demektir.[15] (Girard, 2001: 228) Mümtaz, içsel dolayımlamasında benliğini bir hayvana benzetir.

Huzur'da Nuran ile beraberken Mümtaz'a her şey bir sanat eseri gibi görünür. Aslında Nuran'dan ayrıldıktan sonra da ona her şey bir sanat eseri gibi görünür ama farklı bir bağlamda. Nuran ile birlikte görünenler aşkın verdiği bir coşkunlukla gelirken Nuran'dan sonrakiler tüm yaşananların biriktirildiği hafızadan, sadece kendi içinden görünenlerle bir sanat hâline dönüşür. Nuran ile ayrıldıktan sonra bu sanatsal yön, Suad'a ve Suad ile rüyalara geçer. Onu bir Boticelli tablosundaki İsa gibi görmesi de anlamlıdır. Burada Suad, eskinin içinden, maziden ona geleceğini söylemektedir. Suad burada bir nevi İsa rolünü üstlenmiştir ki bu da onun kendi oyunuyla yani Dostoyevski oyunuyla paraleldir. Dostoyevski'nin kahramanlarının da eserlerin sonuna doğru üstlendikleri rol bu olur. Ayrıca Sibirya'dayken sürgünde İncil'den başka kitabı olmayan bir yazardır Dostoyevski. Aslında Mümtaz da bir hayat acemisi değil midir? Sadece kitaplardan okuduğu ve o kadar çok okuduğu bir dünya değil midir ona bütün bunları gösteren?

İçinde bulunduğu durumu mümkün olduğunca abartmak. Mümtaz'ın iç benliği olarak kabul etttiğimiz Suad ile oynadığı oyunun bir başka yönüdür

[13] Girard buna üçgen arzu adını verir. "Üçgenin köşelerinde arzulanan nesne, arzulayan özne ve arzunun dolayımlayıcısı (médiateur) vardır. 'Safdil' anlayış için, esas olan nesnedir; öznenin arzusunun sebebi ve kaynağı o nesnedir. Bir sonraki (daha az 'safdil') anlayışa göre, her şey özneden kaynaklanıyordur; nesne önemsiz değildir ama arzunun kendisi (ve öznesi) nesneden bile önce gelir: Arzu nesnesini arayıp bulacak, yoksa yaratacaktır. Bu iki anlayışta da üçüncü köşe (dolayımlayıcı) silinmiştir; bir üçgen değil, bir düz çizgi vardır ortada. Girard'ın yaptığı, bu gizli, üstü örtülmüş 'kışkırtıcıyı' ön plana çıkarmaktır. Orhan Koçak, René Girard-Romantik Yalan ve Romasal Hakikat/Edebi Yapıda Ben ve Öteki, Sunuş, s. 10.

Huzur'da Macide, Mümtaz için şöyle der: "Çok örtünmesi... ben çocukluğunda hep ona nasihat ederdim, Mümtaz çok örtünme... çok örtünenler çok hülya kurarlar; Mümtaz bir günde ömrünü kaç defa yaşarsın?" (230): Turan Alptekin, Abdullah Efendinin Rüyaları ile Huzur'un birleştiği yerlerden birinin de Suad ve Mümtaz arasındaki bu alt ben üst ben ilişkisi olduğunu söyler.

[14] René Girard içsel dolayımı şöyle tanımlar: "Yakınımızdaki bir arzuyu, mikrop taşıyan bir hastaya değmekle kolera ya da veba kaparmış gibi 'kaptığınız' zaman, içsel dolayım var demektir." s. 93.

[15] Girard daha sonra şöyle devam eder: "Kişinin kendini tanrısallaştırması, bu saçma girişim, hayvansal yaşamın ötesine geçip otomatik ve hatta mekanik olana gider. Hiçbir şeyin tatmin edemediği bir arzu nedeniyle gitgide daha fazla yolunu şaşıran, yönünü kaybeden kişi sonunda tanrısal özü kendi varlığını tümüyle yadsıyan bir şeyde arar: cansız olan." s. 228-229.

bu durum. Yukarıda söylenenlerin hepsi, Mümtaz'ın kendi yaşadıklarının ve gördüklerinin bir abartısıdır belirli anlamlarda. Ama sanat da bu değil midir? Mümtaz'ın kendi içinden dünyayı yeniden ama hep yeniden anlamlandırma çabası. Belirli anlamlarda bir eserin hep yeniden yazılması gibi. Sadece bir tek eser üzerine harcanan bir hayat. Talihin icat edilmesinin bir başka yönü de budur. Ancak Mümtaz'ın oynadığı oyunun bir parçasıdır talih, icat ve tahlil. Huzur'da bu oyunu Nuran'a şöyle anlatır: "Benim için en büyük haz, ışığın değişikliği, tahlildir, diyordu. Galatasaray'da iken bir elimi dürbün gibi gözümün üstüne koyar, onun içinde tavandaki lambanın ışığının kırılmasını seyrederdim. Bazen bu kendi kendine de olur tabii, hem her yerde, her zaman. Fakat onu benim yapmam hoşuma giderdi. Pek az kuyumcu bu cinsten süsler yapabilmiştir. Galiba dini remizlerin çoğu da buradan geliyor? O benim için ışığın, mücevher gibi, bazı bakışlar gibi değişik şiiri olurdu. Bir aslın, elmasa, iyi parıltılı çeliğe, mor, pembe, eflâtun kıvılcımlara, göz vasıtasıyla insanı iğneleyen, uyuşturan parıltılara değişmesi yok mu? Bence sanatın asıl sırrı budur; çok basit, âdeta mihaniki bir şekilde elde edilen bu rüyadır. Şimdi kâinat senin çıldırdığım madden arasından benim için böyle değişiyor. Bir müddet düşündü: Ama gene sanat olmuyor; sanata benzer bir şey oluyor, yani muvazi gidiyorlar." (Tanpınar, 2002: 174)

Işığın değişikliği, tahlil kelimeleri burada önemli. Çünkü bunlar Mümtaz'ın hayata bakışını veren şeyler. Mümtaz, gördükleri üzerinden düşler kurmayı ve bunları kendinden yansıyan bir şey olarak görmeyi seviyor. Dahası onun için bu ince işlenmiş, örneklerine neredeyse minyatürlerde rastlanabilecek türden bir sanat. Ancak "sanata benzer bir şey", tam anlamıyla sadece sanat değil. Çünkü aynı zamanda bir rüya. Gözün gördüğünün ne kadar gerçek ya da ne kadar yansıyan olduğu konusu burada önemli. Mümtaz'ın bakışı ile birlikte buna eklenen bir başka unsur da kişinin kendi içinden bakarken karşısındakinin görüş tarzı. Çünkü Mümtaz, bütün dünyaya böyle bakıyor. Şimdi ışığın kırılmasını ve belli belirsiz hareket etmeyi sağlayan Nuran olmuştur. Mümtaz, romanın ilerleyen sayfalarında Nuran'ı da bir engelin, yanı başında olduğu hâlde hatıraların engeli arasından görmeye başlayacak ve yanı başındaki kadın ona, neredeyse orada değilmiş gibi gelecektir. (Tanpınar, 2002: 266) Mehmet Kaplan, Mümtaz'ın bu bakışına dikkat çekerek onun her şeye daima bir şeyin "arkasından" baktığını ve bu bakış sonucunda gördüğünün neredeyse başka bir varlık hâlini aldığını söyler.

Huzur'da Tanpınar'ın estetiği açısından önemli bazı ipuçları var-

dır. Onun eserlerinin genel görünümünü oluşturan tamamlanmamışlık, Mümtaz'ın yazmakta olduğu Şeyh Galib ile ilgili romana da akseder. Mümtaz, Şeyh Galib ile ilgili yazmakta olduğu roman hakkında Nuran'a şöyle bir açıklama yapar: " Bir hikâyenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde bitmesi, behemehal kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lâzım mı? Belki hayatı zemin gibi alması, onu birkaç kişinin etrafında toplaması yeter. Şeyh Galib bu zemin ve gruplar üzerinde birkaç ruh haleti ile ömrünün birkaç safhası ile görünse kâfi..." (Tanpınar, 2002: 177)[16] Tanpınar da Huzur'da bunu yapar. Hayatı zemin alarak onu birkaç kişinin etrafında toplar. Bir hikâyenin behemehal bir yerde başlayıp bir yerde yürümesi lâzım mı sorusuna da kendisi, Huzur'da ortaya koyduğu son ile hayır cevabını verir. Tanpınar'ın burada yaptığı, aslında daha önce Sahnenin Dışındakiler'de de yaptığı gibi bir söyleşi. Yani kendi kendisiyle söyleşi. Kahraman ve yazar olarak kendiyle söyleşi. Kendi sorularına kendisi cevap veriyor. Bakışın nasıl olması gerektiği ya da bir edebî eserin kurgusunu kendiyle ve kahramanıyla tartışıyor. Bu söylemin dikkat çekici bir tarafı yazara rağmen kahramanın da metinde ondan bağımsız olarak yer alabilmesi. Her ne kadar Mümtaz'ın Tanpınar'ın bir nevi prototipi olarak nitelendirilebileceği söylense ve Mümtaz'ın, Tanpınar'ın kendi hayatından izler taşıdığı görülse de burada bizim kastımız söylem anlamında bir bağımsızlıktır. Zaten romandaki Dostoyevski oyununun bir başka yönü de budur. Özgürlük ve mesuliyet Huzur'un temel mesajlarından biri. Mesaj, çünkü bu yazarın eserde okura sunduğu bir ileti. Suad ile birlikte ortaya konan Dostoyevski oyununun bir başka yönü yazara rağmen kahramanın kendi sesinin, onun yanında ancak ona rağmen yer alabilmesi. Mümtaz'ın Nuran'a anlattığı oyundaki gibi. Kendi içinden kırılmaların olduğu bir başka maddenin içinden dünyaya bakmak. Nuran'ın bedeninden dünyaya bakış ya da ışığın kırılmasını sağlayan bir nesnenin arkasından dünyaya bakış gibi. Arada bir perde var. Bu perdenin ortaya koydukları ve bundan dışarı yansıyanların hayal edilmesi söz konusu. İşte bu, Dostoyevski oyununun bir başka yönü. Var olanı bir başka maddenin arkasından, ama ona rağmen görmek. Mümtaz'ı özgürleştiren unsurlardan biri bu. Onu aynı zamanda mesul kılan unsur da bu. Kendi sesinin bağımsızlığını kazanmış olmak, kendi sesine kavuşmuş olmak. Yine Mümtaz'ın söylediği gibi sanat gibi ama tam sanat değil, onun yanı başında; sanat ile eşdeğer bir şekilde.

Jale Parla, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde saat kelimesinden N harfi-

[16] Mehmet Kaplan, Huzur ile ilgili yazısında bu konuşmaya dikkat çekmiştir. Ayrıca Tanpınar, Huzur'da Tevfik Beye romancılar hakkında şöyle bir eleştiri yaptırır: " Tevfik Bey'e göre, uzviyetlerin birbiriyle tanışmasından evvel sevişmek imkânsızdı. Romancıların kabahati, hikâyelerini, asıl başlaması lâzım gelen yerde bitirmeleriydi." (191)

nin düşmüş olmasına dikkat çekerek Tanpınar'ın asıl vurgulamak istediğinin sanat olduğunu söyler. (Parla, 2003: 149-165) Mümtaz da zaman zaman saat rakkası gibi gidip gelmekten bahseder. Nitekim Mümtaz'a göre hayat ve insan ayrı şeylerdir. O, bu ikisinin arasında sallandığını hisseder. (Tanpınar, 2002: 321) Ama bir taraftan da zamanın insanda daima yeniden teşekkül ettiğini düşünür. Parla'nın tespitini buraya uygularsak saNat arasında gidip gelmek vardır. Yalnız bu, Huzur'da sanat gibi ancak sanatın yanında bir gidip gelmedir. Burada, Bakhtin'in Dostoyevski'nin en önemli özelliklerinden birinin kahramanına kendi söylemini vermiş olduğu tespiti hatırlanmalıdır. Ancak Dostoyevski oyununda bu durum sanat arasında gidip gelmeye çevrilmiştir. Bu, yukarıda da işaret edildiği gibi, biraz da Mümtaz'ın Suad ile arasındaki gidip gelmelerle paraleldir ya da bunun bir diğer yönü olan romancının Dostoyevski etkisi arasında gidip gelmesi veya bir dedikodu ve reklam metni ile sanat eseri arasında gidip gelmesi gibi. Bu yönden bakıldığında Dostoyevski oyunu çok daha genişleyerek sanatın kendisinin tartışıldığı bir oyuna dönüşür. Etkilenme, özgünlük, bakış açısı, birbirinin tamamen zıddı metinler (dedikodu, reklam, musiki karşısında hissedilenler, gazete haberleri, giyim kuşam bilgileri, İstanbul'a ait tarihî bilgiler, bunların insanlarda uyandırdığı izlenimler, ilaç isimleri...), bunların kendi içinde bir bütünlük sağlayıp sağlamadığı da bir problemdir ve bu problem eserin bütününe yayılan parçalanmışlıkların da yansımasıdır. Bu kadar birbirinden farklı ve parçalanmış metinler bir bütün metni ya da sanat eserini oluşturabilir mi? "Giydirilmiş zaman" olan musiki buna yardımcı olabilir mi? Bu parçalanmışlık bir bütün oluşturur. En azından Huzur'da böyledir. Birbirinden o kadar farklı söylemlerle ve farklı yapılarla yazılmış bu metinler, bütünün içinde hiç de rahatsızlık vermeyen bir şekilde yerlerini alırlar. Hepsi özenle yerleştirilmiş, farklı renklerde, farklı boyutlarda birer tuğla gibidir. Ama sonuçta bütün içerisinde onun bir parçası olmayı başarırlar. Dolayısıyla romanda sadece, Mümtaz'ın bağımsızlığı değil, aynı zamanda her biri kendi içinde ayrı bir yapı sergileyen bu kısımların da bir bağımsızlığı vardır. Onların hem kendileri hem de bütün içinde bir parça olabilmek gibi bir lüksleri vardır. O yüzden Tanpınar'ın eserlerindeki en ince ayrıntılar bile akılda kalabilir bir şekle bürünmektedir. Romanın tamamı hatırlanmasa da içinden bir bölüm ya da bir cümle kolayca akılda kalabilir hâle gelmektedir. Sağlığında kendisi için neredeyse hiçbir şey yazılmamasını bir "sükût suikasti" olarak nitelendiren yazar, burada yaptığıyla bir nevi tersine çevirme yapmaya çalışmış gibidir. Bu yaptığı da tüketilmişliği engellemektedir. Huzur'un sonu da bununla paraleldir. Her an yeniden yorumlanabilme mesuliyetini ve aynı zamanda

özgürlüğünü taşıyabilmektedir.

Dünyaya bir perdenin arkasından bakma düşüncesi Mümtaz'ın Nuran'a hissettiği aşkta bir başka boyuta taşınacaktır. Nuran onun için her şeyi yapabilecek ve kendisine her türlü mutluluğu verebilecek bir hayal oyunudur aslında. "Bu şüphesiz bir hayal oyunuydu. Fakat o gecelerde genç kadında dikkatini çeken bir hal bu vehimlere keskinlik veriyordu. Bazı anlarında Nuran, karşısında iken kendi hayatından çekilmiş görünebiliyordu. Ve bu hal genç adamda, kendi ruh hallerine göre onu bir ölümün perdesi arkasından veya unutulmuş olmanın araya koyduğu uzaklıklardan seyrediyormuş zannını uyandırıyordu." (Tanpınar, 2002: 197) Bu ifadede ilginç olan bir nokta var. Çünkü Nuran, daha önce Mümtaz'a ruhunun bedeninden ayrıldığını hissettiği zamanlar olduğundan bahseder. Dahası Mümtaz ve Nuran'ın aşkını bir sanat eserine çeviren Mümtaz'ın bu aşk için yaptıklarıdır. Onun her hevesi, her davranışı, her isteği ilişkilerini "sanat kadar mucizeli oyunlar hâline getirmiştir." (Tanpınar, 2002: 197) Fakat Mümtaz'ın Nuran'ın bedeninden gördüğü dünya, sanat değil sanatın yanında bir dünyadır. Nuran'ın düşüncelerinde ise bu, karşılığını "sanat kadar mucizeli oyunlar" şeklinde bulur. Aslında her ikisinin bakış açısında da sanat değil sanata benzer ve sanat kadar ifadeleri vardır. Kaynağı, ilişkilerini sanata çevirememeleridir. Genelde Mümtaz tarafından sanata dönüştürülmeye çalışılan bir ilişkidir bu. Ama Mümtaz da bu çabayı sever ki bu da eserin kurgusuyla paralellik gösterir. Mümtaz'ın aşkını sanat eserine çevirme çabası gibi Tanpınar da eserini bir musiki formuna dönüştürme çabası içindedir. Bir sanatın yanına bir başka sanat eserini koymaya çalışır. Amacı birinin üzerinden diğerine bakmaktır. Mümtaz'ın Nuran'ın bedeninden kâinata bakması gibi edebiyatın varlığından musikinin yansımasını ortaya koymak ister. Boğaz'ın etrafındaki akisler gibi her tarafa yayılmış bir akisler romanıdır aslında Huzur. Sadece musiki değil, resim ve mimari de bunlara eşlik eder. Mümtaz ve Nuran, eski bir aynanın önünde öpüşürler. Boğaz sadece onlar için değil neredeyse romandaki herkes için bir nevi aynadır. Herkes bu aynanın içinde bir şeyler görür. Bu yüzden Mümtaz ve Nuran, "Birbirimizi mi, yoksa Boğaz'ı mı seviyoruz?" diye düşünürler. Aksedenin gerçeklik ile arasındaki bağlantının farkındadırlar. Üstelik Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkta da bu aksin önemi vardır. Eski edebiyat, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. (Tanpınar, 2002: 200)

Mümtaz'ın bu bakış açısında ilginç olan bir şey vardır. O, gerçekliği doğrudan görmez. Ona bakışında hem başka bir engel hem de duygu ve düşüncelerinin arasından bu gerçekliğe bakmak gibi bir durum söz konu-

sudur. Karşımızdaki gerçekliğe düz baktığımızda sadece gerçekliği görürüz, ama bunun içine duygularımız, düşüncelerimiz girerse en ufak gerçeklik bile büyür hatta çoğullaşır. İşte Mümtaz tüm kâinatı bir gerçeklikte toplama çabasına karşılık bunu düz bir bakışla değil arzu ve endişelerinin bakışıyla görür.[17] Burada Mümtaz'ın eski edebiyatta bütün kâinatın bir sevgili etrafında topladığını hatırlaması da kendi bakış açısıyla bağlantılıdır. O, bütün kâinata Nuran'ın yansımasından bakar. Kâinat, Nuran'dan çarpıp geri dönen bir görüntüdür. Nesne, kendisini bu bakışa göre var edebilmektedir. Arzu, bakış açısıyla aslında hiçbir şey olan nesneyi, bir şey hâline getirmektedir. Mümtaz, Nuran'a bakış açısıyla onu bir şeye dönüştürmektedir ve bunun karşılığı kâinattır. Bu arzu nesnesi, düşünceler göz önünde bulundurulduğunda aslında olmayan bir şeydir. Mümtaz, Nuran için düşündükleriyle, hayalleriyle onu maddeleştirir. Yoksa Nuran, romanda neredeyse hiçbir fiziksel özelliğine yer verilmeden anlatılmıştır. Onu maddeleştiren, Mümtaz'ın ona bu şekildeki bakışıdır. Bu da nesnel gerçekliğin çarpıtılması, tersine çevrilmesidir. Aşk da yaşamak da bir din gibi olduğuna göre, bu açıdan bakıldığında, Mümtaz'ın tarafından Nuran'a bakıldığında o, "yamuk bakarak açık seçik algılanabilecek anamorfotik[18] nesnedir, saf surettir." (Zizec, 2004: 27)

Mümtaz ile Suad arasında bu bakış ile ilgili olarak romanın sonunda şöyle bir konuşma geçer: " ' Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı görüyorum' diye söylendi.

Yanındaki adam cevap verdi:

Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun.

□ Ama dün, evvelisi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor, fakat bunu tabii buluyordu.

□ Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyrediyordun. Ne hayat, ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir." (Tanpınar, 2002: 368)

Mümtaz'ın bu bakışındaki önemli bir olgu da içinden dışarıya bakarken tüm kâinatı anlamlandırma çabasının indirgenmiş, hatta paranteze alınmış,

[17] Slavoj Zizek buna, "yamuk bakış" adını verir ve şöyle der: " Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu 'gerçekte olduğu gibi' görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Yamuk Bakmak, Metis Yay., İstanbul, 2004, s. 27.

[18] Anamorfoz (Y. Anamorphosis): Görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelerin özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfotik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, "yamuk bakarak" algılanabilir, ancak bu sayede simgesel bir düzene oturtulabilir. Yamuk Bakmak, Sözlük kısmı.

fenemonolojik bir yapıya sahip olmasıdır. Tersine çevirmenin bir başka şekli de budur. Kendi içinden baktığı dünyada Nuran bir yansıtıcı konumundadır. Bu da çifte parantezi birlikte getirir. Önce kendisinin bakışı, arkasından Nuran'dan yansıyanın paranteze alınması. Bunun farkındaymışçasına Mümtaz'ın romanın başından itibaren üç Mümtaz'dan ve yaşadığı aşka paralel olarak üç Nuran'dan bahsetmesi vardır. Bunların hepsinin karışımı olan dördüncü Mümtaz ise işte bu fenemonolojiyi aşmaya çalışan Mümtaz'dır.

Tanpınar'ın eserlerinde dikkati çeken bir diğer unsur da doktorlardır. Sahnenin Dışındakiler'de romanın esas kahramanı Cemal, Huzur'da Mümtaz'ın İhsan için getirdiği doktor, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Doktor Ramiz. Huzur'daki doktor kahraman özelikle ilgi çekicidir. Mümtaz, onunla tanıştığında Suad'ın intihar ederken dinlediği müziği dinlemektedir. Üstelik Mümtaz'ı tanıyormuşçasına mistiklerden söz eder. Tabiî burada bahsedilen mistisizm, hayatı bir nevi mistikler gibi algılamaktır. İlk defa gördüğü bu gence söyledikleri sanki onu yıllardan beri tanıyormuşçasına doğru şeylerdir. Mehmet Kaplan, doktorun konuşmasının İhsan'ın Suad için ileri sürdüğü fikirlere benzediğini söyler. (Kaplan, 2002: 410) Aslında bunlar biraz da Mümtaz'ın kafasında savaş ve hayat arasında gidip gelen düşüncelerdir. Doktor, Mümtaz ile konuşa konuşa gelir ve onu İhsan için ilaç almaya eczaneye yollar. İhsan'ın durumu sanıldığının aksine iyiye gitmektedir. Hatta doktor, beni çağırmasanız da olurmuşa getirerek Macide'nin gerekeni yaptığını söyler. Böylece varlığıyla İhsan'ın hayatını dolduran Macide, onu yine varlığıyla kurtarmış olur. Doktor ve Suad'ın aynı müziği dinliyor olmaları bir tesadüf, ama bu "yeniden icat ediliş bir tesadüf" gibi. Biri intihar eden bir şahsiyet diğeri ise bir doktor. Biri ölürken diğeri tedaviyle ilgileniyor ve sanki Mümtaz'ı tanıyormuşçasına ona hayatı abartarak yaşamanın kötü yanlarından ve perde olmaksızın görülebilen gerçeklerden bahsediyor. Aslında doktorun, var olan duruma bakışı tamamen nettir. Onu herhangi bir şeyin arkasından değil, olduğu gibi görür. Zaten kendisi için şöyle der: "Doktorum, yani müdahale disipliniyle yetiştim." (Tanpınar, 2002: 355) Buna bir nevi terapi denebilir. Yazar, esere kendi kahramanının terapisini de koymuştur ve aslında bu terapi belki de istenilen sonuca ulaşmıştır. Doktorun odasında dinlediği aynı müzik, onu Suad'a biraz daha yaklaştırır. Mistisizmden ve savaştan bahsetmek ise biraz daha. Eve geldiğinde de İhsan için bir şey yapmaz. Sanki romana İhsan'ın değil de Mümtaz'ın sağlığı için konulmuş gibidir. İçindeki Suad'ı çıkarmaya, onu asıl hakikati görmeye sevk edecek bir hâle getirmiş, böylece Mümtaz, Suad ile yüzleşebilmiştir.

Doktorun sağladığı yüzleşme, Huzur'da Suad ve Mümtaz arasında yer alan son kısımdaki konuşmayı, Şeytan ile konuşmayı akla getirir. Gerçi Suad Mümtaz'a "Eğer şeytan olsaydım, içinden konuşurdum" der ama yine de bu diyalog şeytan ve insanoğlu arasında geçen bir konuşmayı anımsatmaktadır. Suad, Mümtaz'a bir vazifesi olduğunu ve bu vazifenin onun "koruyucu melek"liği olduğunu söyler. Dahası "Dün akşamdan beri ölüler hep meydanda" (Tanpınar, 2002: 373) der. Ölülerle veya Şeytan ile konuşma, Tanpınar'ın sevdiği yazarların eserlerinde de vardır. Karamazov Kardeşler'de İvan Karamazov Şeytan ile konuşur. Edgar Allen Poe'nun Bobol hikâyesinde de bir Şeytan ile konuşma sahnesi vardır. Aynı zamanda Goethe'nin Faust'unda ve Dostoyevski'den esinlenerek yazdığı Doktor Faustus kitabıyla Thomas Mann'da. İnsanın varlık problemini açıklamanın bir başka şeklidir bu ve yine tersine çevrilmiş teolojidir aynı zamanda. Bakhtin'in karnavallaşma ve Dostoyevski romanlarındaki meninpos yergisi[19] burada yerini almıştır. Suad, Mümtaz'ın karnaval eşi olmuştur. Sadece bu diyalogla değil, onun tam zıddı olmasıyla da. Nuran'ın annesinin ölçülülüğüne karşılık Adile Hanımın ölçüsüzlüğü, İhsan'ın ciddiliğine karşılık Sabih'in sadece belirli yerlere odaklanan düşüncesi, Tevfik Beyin her şeyi kapsamaya çalışan dünya anlayışına karşılık oğlu Yaşar'ın ilaç şişelerine hapsettiği dünyası. Her biri karnavalın diğer tarafında biri birinin eşi olarak yaratılmışlardır. Bu eşlerin yanında musikinin bu kadar önemli bir yer tutması da Bakhtin'in "orkestralama"[20] kavramıyla yakından ilgilidir. Romanda birbiri içine geçmiş bütün türler (mektup, büyü kitabı, mahur beste, reklam afişleri, ilaç şişelerinin üzerinde yazanlar, musikişinaslara dair anekdotlar) bu "orkestralama"yı sağlar.

[19] Bakhtin'in kısaca "menippea" adını verdiği meninpos yergisinin karakteristik özelliklerini kısaca şu şekilde vereceğiz: "Menippeada komiklik öğesi daha ağır basar, fazlasıyla tipik olan tarih ve anı tarzının karakteristiklerinden kurtulmuştur, en önemli özellliği fantastiği ve serüveni gözüpek ve sınırsız bir biçimde kullanmasının tamamen kendinden kaynaklanması, sırf fikirsel ve felsefi bir amaç tarafından gerekçelenip bu gerçeğe adanmış olması, kendisinde barındırdığı özgür fantastik, simgesel, hatta zaman zaman mistik-dinsael öğenin, uç ve (bizim bakış açımızdan) olgunlaşmamış sefalet doğalcılığıyla olan oraganik birleşimi, olağanüstü bir felsefi evrenselcilikle ve dünyayı olası en geniş ölçekte düşünme kapasitesinin birleşmesi, antik, epik ve trajediye tamamen yabancı olan özel tip bir deneysel fantastiğin boy göstermesi, insanın alışılmadık psişik hallerinin temsili, tuhaf davranışlar, yakışıksız konuşmalar, iç içe geçmiş türlerin yaygın olarak kullanımı, güncel ve revaçta olan konulara ilgisi." Karnavaldan Romana, s. 221-232. Ayrıntılı bilgi için bu kitapta yer alan "Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri" adlı makaleye bakılabilir. s. 209-314. Huzur'da simgesel olan kadar güncel olan da romanda yerini almıştır. Eskiye dair anlatıların yanında kahramanların yaşadıkları döneme ait uzun diyaloglar ve sahneler vardır.

[20] "Orkestralama: Bakhtin'in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim polifonik romandır, ama bunu başarma aracı orkestralamadır. Müzik ('roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir' tanımında içerildiği şekliyle) görme ediminden (Bakhtin'in 'romanın dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydıdır' diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla) işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin'e göre bu çok önemli bir değişikliktir. Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edimine tekillik kazandıran, bu edimin 'armonik sesleri'dir. Bir müzik parçasının partisyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir 'yatay' mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partisyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına (segment) neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır", M.M. Bakhtin'in, The Diaologic Imagination'un sözlüğünden aktaran Cem Soydemir, Karnaval'dan Romana, s. 38.

Mümtaz'ın Şeytan ile olmasa bile bir ölüyle konuşması ilgi çekicidir. " 'Garip şey...' diye birkaç defa tekrarladı. Adam, Suad'a benziyordu. 'Ama Suad öldü.' Tekrar, bu benzeyişin derecesini tayin için o tarafa baktı. Hakikaten Suad'a benzeyen birisi, uzaktan ona bakıp gülümsüyordu. Sırtında kurşuni elbiseler vardı. Şapkası elindeydi. 'İmkânsız...' dedi. 'Yoksa ölüler bu kadar fena mı gömülüyorlar?' " (Tanpınar, 2002: 326) Bu, Suad ile doğrudan karşılaşmadan önce düşündükleridir. Burada Suad ona, kötü gömülmüş biri gibi görünür, oysa sonra parlaklığından ona dokunamayacaktır. Yukarıda işaret ettiğimiz gibi Suad'ın Mümtaz'a söylediği "Dün akşamdan beri bütün ölüler meydanda" sözleri de anlamlıdır. Tüm ölülerin meydanda olması, aynı zamanda Mümtaz'ın kendi hesaplaşmasının da bittiğini göstermektedir. Baştan sona ölülerle dolu olan bir romanda, eserin sonunda ölülerin meydanda dolaşması artık onların bir ölü olarak kabul edildiğinin, öldüğünün göstergesidir. Sadece ölüler üzerinden yaşayanların olduğu bir hayata geçilmiş, sanatçı kendi estetiğiyle hesaplaşmış ve "gecikmişliğinden" kurtulmuştur.

KAYNAKÇA

1. Makale

Alptekin, T., (2002), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Romanları". **Hürriyet Gösteri**, S: 242, 49.

Okay, O.,(2002), "Yüzbinlerce Ruh Bir Araf'ta, **Hece Türk Romanı Özel Sayisi**. S: 65-66-67, 591-599.

Parla, J., (2003), "Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası". **Toplum ve Bilim**. S: 96, 146-165.

Tanpınar, A.H., (2004), "İnsanlığın Talihi", **Hece**, S: 88, 35-36.

Tüysüzoğlu, F.,-Bektaş, T., (2003), "Ferahfezâ Mucizesi: Huzur". **Kitaplık**, 103-111.

2. Kitap

Borges, J. L., (2000), **Dantevari Denemeler, Shakespeare'in Belleği**, İstanbul: İletişim Yayınları: 67.

Girard, R. (2001), **Romantik Yalan ve Romasal Hakikat/Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N., (2001), **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul: Metis Yayınları.

Tanpınar, A.H., (2002), **Edebiyat Dersleri**, A. Uçman (ed.), İstanbul: YKY.

Tanpınar, A.H., (2002), **Huzur**, İstanbul: YKY.

Zizec, S., (2004),**Yamuk Bakmak**, İstanbul: Metis Yayınları.

3. Kitap İçinde Bir Bölüm

Bakhtin, M., (2001) "Dostoyevski'nin Yapıtlarında Tür ve Olay Örgüsü Oluşumunun Karakteristikleri", **Karnavaldan Romana**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları: 209-314.

Doğan, M. C., (2002), "Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza", A. Uçman-H. İnci (ed.) **Bir Gül Bu Karanlıklarda**. İstanbul: Kitapevi. 569-577.

İnci, H., (2002), "Tefrikadan Kitaba Huzur". **Huzur**. İstanbul: YKY. 427-442.

Kaplan. M., (1997), "Bir Şairin Romanı: Huzur", **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II**, İstanbul. 361-442.

Moran, Berna, (2002), "Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur", A. Uçman-H. İnci (ed.)**Bir Gül Bu Karanlıklarda**. İstanbul: Kitapevi. 291-308.

Tanpınar, A. H, (2002), "Karanlıkların Tadı", B. Emil (ed), **Yaşadığım Gibi**, İstanbul: Dergâh Yayınları: 158.

Tanpınar, A. H., (2002), "Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma", İ. Dirin-T. Anar- Ş. Özdemir (ed.), **Mücevherlerin Sırrı**, İstanbul: YKY. 212.

Tanpınar, A. H., (1998) "Roman ve Romancıya Dair Notlar III". Z. Kerman (ed.) **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul. 65-68.

Tanpınar, A.H., (1998), "Şiir ve Rüya II". Z. Kerman (ed.) **Edebiyat Üzerine Makaleler**. İstanbul. 35.

4. Tez

Bayramoğlu, Z., **Doğu-Batı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Gözüyle 'Huzur' Romanında Türkiye'nin Belirsizlikleri (Orient-Occident: Les Ambiguités de la Turque Vues par Ahmet Hamdi Tanpınar dans son Roman La Sérénite)**, Doğu Dilleri ve Medeniyetleri Ulusal Enstitüsü (INALCO: Institut National des Langues et Civilisations Orientales), Paris.

Şahin, S., (2006), **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Oyun**, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi. İstanbul.

ÂŞIK PAŞA'NIN GARİBNÂMESİ'NDE KUTADGU BİLİG İLE YUNUS EMRE, AHÎ EVREN VE HAC-I BEKTAŞİ VELÎ İZLERİ

ŞEKER, F. Aslı
TÜRKİYE/ТУРЦИЯ

ÖZET

XIII. yüzyılda Bâbaî İsyânı, Moğolların Anadolu'yu ele geçirme faaliyetleri ve Kösedağ yenilgisi, Türkiye Selçuklu'sunun iç işlerinin karışmasına neden olmuş, gelen yöneticilerin basiretsizlikleriyle de ortam iyice gerilmiştir.

Ortamı yumuşatmak, göçlerle gelenlere yol, yöntem göstermek, halkı, birlik ve beraberlik içinde tutmak; manevi önderlere, ilim sahiplerine, o dönem içinde itibar gören şeyhlere, babalara düşmüştür. Zaten bu sıkıntılı ortamdan bunalan halk da kendilerine güven telkin eden bu önderlere sığınmışlardır. Bu tarihte Anadolu önemli şahsiyetlerin fazlaca görüldüğü bir coğrafya haline gelmiştir. Hac-ı Bektâşî Velî, Mevlânâ, Âşık Paşa, Yunus Emre, Nasreddin Hoca bunlar arasında ilk akla gelenlerdir. Bu önderlerin ışığında sanat, edebiyat, fikrî sahada çok önemli zengin içerikli eserlerin verildiği ve bu eselerin kendinden sonraki dönemlerde de etkilerini sürdürdüğünü, günümüze kadar ulaşmalarından ve günümüzde de etkilerinin görülmesinden anlamaktayız.

Elbette aynı dönemi de yaşayan bu önder şahsiyetlerin eserlerinde dönemin özelliklerini yansıtmaması mümkün değildir. Hatta bunların birbirlerinin eserlerinden etkilenmeleri de imkân dahilindedir. Ayrıca sadece dönemsel değil Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya gelirken kendi kültürlerini de Anadolu'ya getirdiklerini düşünürsek geçmişte yazılan eserleri de, tarihî olayları, söylenen destanları da dilden dile Anadolu'ya taşımışlardır.

İşte Âşık Paşa'nın eserinde "Birlik" konusuna yer verirken Göktürk Yazıtlarında da aynı konu üzerinde önemle durulduğunu görmekteyiz. Yine birlikten bahsederken Mevlâna'nın Mesnevîsi'nden alınmış bir hikâyeyi