

**T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
2015-YL-073**

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE
ROMANLARINDA DUYULARIN YANSIMASI**

**Hazırlayan
Engin KORKMAZ**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. H. Yasemin MUMCU**

AYDIN – 2015

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Engin KORKMAZ tarafından hazırlanan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Duyuların Yansıması başlıklı tez, /...../2015 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

Unvanı, Adı Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan: Doç. Dr. H.Yasemin MUMCU	ADÜ	
Üye :Yard. Doç. Dr.Berna AKYÜZ SİZGEN	ADÜ	
Üye : Yard. Doç. Dr.Özlem NEMUTLU	CBÜ	

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu Yüksek Lisans tezi, Enstitü Yönetim Kurulunun Sayılı kararıylatarihinde onaylanmıştır.

Prof. Dr. Recep TEKELİ
Enstitü Müdürü

T.C.
ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

Engin KORKMAZ

ÖZET

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA DUYULARIN YANSIMASI

Engin KORKMAZ

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. H.Yasemin MUMCU
2015, .243 sayfa

Bu çalışmamızın konusu, Cumhuriyet dönemi yazarlarından bireyin iç dünyasını ele alan, modernizmin öncüsü, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında beş duyunun eserlerdeki yeridir. Beş duyumuz vasıtasıyla dış dünyamızın bilgilerini duyumsadığımız uzun zamandan beri bilinmektedir. Duyu organlarımız vasıtasıyla dışımızdaki dünyayı görürüz, kokusunu alırız, sesini işitiriz, onun değişik tatlarını alırız veya bunların hiçbirisi yetmiyorsa bu sefer de dokunarak ne olduğunu anlamaya çalışırız. Biz duyu organlarımız vasıtasıyla dış dünyamızın, sinir sistemimiz vasıtasıyla kendi iç dünyamızın bilgilerine vakıf olmaya çalışırız. Yazarın hikâye ve romanlarında beş duyunun ele alınışı, duyuların duygulara ve esere etkisi, duyuların metaforik çağrışımları, yazarın bunları eserlerindeki kullanım biçimleridir

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatının kendisi ve eserleri üzerinde en çok durulan şair / yazarlarından biridir. Bu çalışmada, diğer çalışmalardan farklı olarak beş duyunun ve duyuların esere ve yazara etkisi, katkısı üzerinde durulacak olması özgün tarafıdır. Böyle bir çalışmanın edebiyatımızda yapılması, yazarın estetik ruhunu ortaya çıkarırken duyuların roman veya hikâyelerdeki önemi ve duygulara etkisi incelenerek roman sanatının yeniden eleştirel bakış açısıyla ele alınması sağlanacaktır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Görme, işitme, tatma, koklama, dokunma duyuları

ABSTRACT

AHMET HAMDİ TANPINAR's STORY and the AGE in the REFLECTION

Engin KORKMAZ

Master theses, Turkish Language and Literature

Thesis Adviser: Doç. Dr. H. Yasemin MUMCU

The author of the Republican period, the subject of the inner world of the individual, the pioneer of modernism, Ahmet Hamdi Tanpınar's stories and novels of the five senses is a place of work. Through our five senses the outside world since a long time we get our information. Through our senses, we see the world, get a voice we hear, smell her take their different flavors or None if that's not good enough, we'll try to figure out what happened at the touch of this time. We hear through our external organs of our world, our nervous system, our own inner world information through the Foundation, we try to be.

This study is the author of the story that our versatile and handling of the five senses, in the novels of the senses, emotions and the effect of the work, the author of this metaphorical connotations of the senses, in his work is the use of formats. Ahmet Hamdi Tanpınar, Turkish literature itself, and the most important works of all — the poet/author. In this study, unlike the other work of the five senses and the effect of the work and the author of the senses, is the original that will focus on the contribution side. Such a study comparing with other works by the author of our literature, aesthetic spirit and senses when you are removing the novel or the novel by examining the influence of emotions from those stories of again addressing critical perspective will be provided.

KEYWORDS: Seeing, hearing, tasting, smelling, and touching senses

ÖNSÖZ

Türk edebiyatında; romancılığı, denemeciliği, şairliği, hikâyeciliği, edebiyat tarihçiliği ile bilinen Ahmet Hamdi Tanpınar, Hocası Yahya Kemal'in derslerini dinledikten sonra edebiyat fakültesine girerek bu yolda ilk adımını atmış olur. İlk şiirini annesi için 1921'de yazmıştır. Birçok makaleye imza atmış olan Tanpınar; günlükleri, anılarıyla da Cumhuriyet döneminin en seçkin yazarlarından. Ömrünü adadığı edebiyatla ebedilik yolculuğuna çıkar.

Çalışmamızda onun eserlerinde özellikle roman ve hikâyelerinde olaylara ve geleceğe bakışını görebilmek adına duyular konusu ele alındı ve Tanpınar'ın eserlerine yansısı incelendi. Tanpınar'ın düşünce yapısında duyuların değişik rolleri olmuştur. En fazla işlenen duyu ise görmedir. İkinci sırada işitme yoğun bir şekilde işlenmiştir. Dünyayı algılayış biçimimizi yönlendiren, yaşamsal değeri olan duyularımız aklın en büyük yardımcısıdır. Düşünüyorum o halde varım, düşüncesini benimseyen Tanpınar'ın bu doğrultuda yazdığı hikâye ve romanlarında düşünce kadar duyular da önemli bir yer tutar. Bu çalışmada ele alacağımız romanları; *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Mahur Beste ve Aydaki Kadın*'dir. Hikâyeleri ise *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*, *Yaz Yağmuru* ve daha önce kitaplaşmamış olan *Son Meclis* ile *Büyük İkramiye* başlıklı hikâyelerdir.

Türk ve Dünya edebiyatına vakıf olan yazarın eserlerindeki duyular konusuna ilk değinenlerden biri Mehmet Kaplan'dır. Tanpınar'ı gelecek kuşaklara tanıtan da Mehmet Kaplan ve öğrencileridir. Türk edebiyatında özgün denilebilecek bir çalışmadır duyular konusu. Edebiyatımızda duyulara ilişkin bugüne kadar yapılmış bir tez çalışması da yoktur. İhmal edilen bir konudur. Eksik olan da tamamlanmaya muhtaçtır. Biz burada duyuların (görme, işitme, koklama, tatma, dokunma) yazarın dünyasına, sanat zevkine, dil ve üslubuna yansısı verdiği eserlerde nasıl karşılık bulmuştur, şeklindeki sorulara da cevap bulmaya çalışacağız. Bunun için de duyuların eserlerdeki yerini merkeze alarak incelemeye çalıştık.

Bu tezin eksiksiz ya da kusursuz olduğunu iddia edemeyeceğimiz, eleştiri ve önerilere açığız. Duyuların eserlere yansısı bağlamında, bu çalışmanın eser incelemelerinde yer alabileceğini ümit ediyoruz. Yazarla ilgili yazı ve dergi tarama çalışmalarım sırasında bana yardımcı olan Adnan Menderes Üniversitesi

Kütüphanesi çalışanlarına ve tabî ki, en başta çalışmalarım sırasında bana yol gösteren, sabrı ve tecrübesiyle daima desteğini gördüğüm Hocam; **Doç. Dr. Hanife Yasemin MUMCU**'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Masalı olan adama selam olsun

Engin KORKMAZ

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	xi
KISALTMALAR DİZİNİ	xiii
GİRİŞ	1
1. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ	3
2. DUYUNUN TANIMI VE TÜRLERİ	8
2.1. Duyu ve Algı İlişkisi	10
2.2. Duyularla Din İlişkisi	11
2.3. Duyuların Akılla İlişkisi	13
3. GÖRME (GÖZ) DUYUSU: (Göz, Eski Türkçe- Köz)	20
3.1. <i>Huzur</i> 'da Bakmak – Bakmamak	24
3.1.1. <i>Huzuru</i> Görmek	54
3.1.2. <i>Huzur</i> 'da Işık-Gölge	62
3.1.3. <i>Huzur</i> 'da Seyretmek	65
3.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Bakmak	70
3.2.1. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Görmek	74
3.2.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Seyretmek	75
3.2.3. Sahnenin Dışındakiler'de Bakmak	76
3.2.4. Sahnenin Dışındakiler'de Görmek	82
3.2.5. Sahnenin Dışındakiler'de Seyretmek	85
3.3. <i>Aydaki Kadın</i> 'da Bakmak	86
3.3.1. <i>Aydaki Kadın</i> 'da Görmek	90

3.3.2. <i>Aydaki Kadın'da</i> Seyretmek.....	96
3.4. Mahur Beste'de Bakmak.....	98
3.4.1. <i>Mahur Beste'de</i> Görmek.....	104
3.4.2. <i>Mahur Beste'de</i> Seyretmek.....	107
3.5. <i>Hikâyeler'de</i> Bakmak.....	109
3.6. <i>Hikâyeler'de</i> Görmek.....	116
3.6.1. <i>Hikâyeler'de</i> Seyretmek.....	122
4. İŞİTME (SES) DUYUSU (HÂSSETÜ'S - SEM).....	126
4.1. <i>Huzur'da</i> İşitme (ses) Duyusu.....	127
4.1.1. Araç veya Eşya Sesleri.....	127
4.1.2. <i>Huzur'da</i> Zil Sesi.....	128
4.1.3. <i>Huzur'da</i> Araç Düdükleri.....	128
4.1.4. <i>Huzur'da</i> Silah Sesi.....	131
4.1.5. <i>Huzur'da</i> Satıcı Sesleri.....	133
4.1.6. <i>Huzur'da</i> Ağlama Sesi.....	134
4.1.7. <i>Huzur'da</i> Sessizlik, Titrek Ses, Gürültü, Fısıltı.....	135
4.1.8. <i>Huzur'da</i> Tabiat Sesleri.....	135
4.1.9. <i>Huzur'da</i> Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler.....	137
4.1.10. <i>Huzur'da</i> Müzik.....	139
4.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde İşitme (Ses).....	151
4.2.1. Saatleri ayarlama Enstitüsü'nde Araç Düdükleri.....	152
4.2.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Saat Sesleri.....	153
4.2.3. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde</i> Sessizlik, Gürültü, Fısıltı.....	155
4.2.4. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Tabiat Sesleri.....	157
4.2.5. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde</i> Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler.....	158
4.2.6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Müzik.....	159

4.3. Sahnenin Dışındakiler’de İşitmek	160
4.3.1. <i>Sahnenin Dışındakiler’de Düdük Sesleri</i>	160
4.3.2. Sahnenin Dışındakiler’de Silah Sesi	161
4.3.3. <i>Sahnenin Dışındakiler’de Tabiat Sesleri</i>	162
4.3.4. <i>Sahnenin Dışındakiler’de Gürültü, Fısıltı</i>	164
4.3.5. <i>Sahnenin Dışındakiler’de Satıcı Sesleri</i>	166
4.3.6. Sahnenin Dışındakiler’de Müzik.....	168
4.4. Aydaki Kadın’da İşitmek	171
4.4.1. <i>Aydaki Kadın’da Düdük Sesleri</i>	171
4.4.2. <i>Aydaki Kadın’da Silah ve Araç Sesi</i>	172
4.4.3. <i>Aydaki Kadın’da Tabiat Sesleri</i>	173
4.4.4. <i>Aydaki Kadın’da Gürültü, Fısıltı</i>	174
4.4.5. <i>Aydaki Kadın’da Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler</i>	175
4.4.5. Aydaki Kadın’da Müzik.....	176
4.5. <i>Mahur Beste’de İşitme</i>	177
4.5.1. <i>Mahur Beste’de Araç Düdükleri</i>	177
4.5.2. <i>Mahur Beste’de Saat Sesleri</i>	178
4.5.3. <i>Mahur Beste’de Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler</i>	179
4.5.4. <i>Mahur Beste’de Tabiat Sesleri</i>	179
4.5.5. <i>Mahur Beste’de Gürültü, Fısıltı</i>	180
4.5.6. <i>Mahur Beste’de Müzik</i>	181
4.6. <i>Hikâyeler’de İşitme Duyusu</i>	182
4.6.1. <i>Hikâyeler’de Araç Düdükleri</i>	182
4.6.2. <i>Hikâyeler’de Silah ve Araç Sesi</i>	183
4.6.3. <i>Hikâyeler’de Ağlama Sesi</i>	184
4.6.4. <i>Hikâyeler’de Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler</i>	184

4.6.5. <i>Hikâyeler</i> 'de Tabiat Sesleri	186
4.6.6. <i>Hikâyeler</i> 'de Çıglık	187
4.6.7. <i>Hikâyeler</i> 'de Gürültü, Fısıltı	188
4.6.8. <i>Hikâyeler</i> 'de Müzik	191
5. KOKU ALMA DUYUSU (HASSETÜ'Ş - ŞEM).....	194
5.1. <i>Huzur</i> 'da Koku Alma Duyusu.....	195
5.2. <i>Aydaki Kadın</i> 'da Koku Alma Duyusu	197
5.3. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Koku Alma Duyusu.....	199
5.4. <i>Sahnenin Dışındakiler</i> 'de Koku Alma Duyusu.....	200
5.5. <i>Mahur Beste</i> 'de Koku Alma Duyusu	201
5.6. <i>Hikâyeler</i> 'de Koku Alma Duyusu.....	202
6. DOKUNMA DUYUSU (HASSETÜ'L-LEMS).....	204
6.1. <i>Huzur</i> 'da Dokunma Duyusu	204
6.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Dokunma Duyusu.....	207
6.3. <i>Sahnenin Dışındakiler</i> 'de Dokunma Duyusu	209
6.4. <i>Mahur Beste</i> 'de Dokunma Duyusu	213
6.5. <i>Aydaki Kadın</i> 'da Dokunma Duyusu.....	215
6.6. <i>Hikâyeler</i> 'de Dokunma Duyusu.....	217
7. TAT ALMA DUYUSU (HASSETÜ'Z-ZEVK).....	221
TARTIŞMA VE SONUÇ	228
KAYNAKLAR	231
ÖZGEÇMİŞ	243

KISALTMALAR DİZİNİ

H	: Huzur
SAE	: Saatleri Ayarlama Enstitüsü
SD	: Sahnenin Dışındakiler
MB	: Mahur Beste
AK	: Aydaki Kadın
Hik	: Hikâyeler
a.g.e	: Adı geçen eser
C	: Cilt
Çev	: Çeviren
Haz	: Hazırlayan
S	: Sayı
S	: Sayfa
Yay	: Yayınevi
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
KB	: Kültür Bakanlığı

GİRİŞ

Duyular konusu kapsamlı bir çalışmadır. Canlılarda duyuların kullanım şekilleri farklı olabilir. Bazı canlılarda işitme, bazılarında koku alma, bazılarında görme duyusu gelişme göstererek varlıklarını sürdürürler. Bilimsel verilere göre anne karnındaki çocuğun organlarının oluşun sırası kalpten sonra başta bulunan göz, ağız, burun, kulak ve de en kapsamlısı vücudun kendisidir. Vücut ise dokunmayla ilgilidir. Anne karnındaki çocuğun dış dünyadaki sesleri işittiği bilim âleminde hep söylenir. Duyuların sağlıklı olması yaşamımızı kolaylaştırır.

Bugüne kadar verilen eserlerde duyular oldukça önemli yer tutar. Fakat bu konu eski olmasına rağmen Türk edebiyatında sınırlı sayıda bu konuyla ilgili çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar başlı başına yüksek lisans tezi veya doktora tezi şeklinde değil de çeşitli makalelerde, inceleme yazılarında sınırlı kalmıştır. Ressamlarda göz, müzisyenlerde kulak, gurmelerde tatma, mesleklerinin öne çıkan, olmazsa olmaz duyularıdır.

Türk edebiyatının müstesna şahsiyetlerinden şair, denemeci, edebiyat tarihçisi gibi sıfatlarıyla tanıdığımız Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında duyuların ele alınışı, duyuların Tanpınar'ın anılan eserlerine yansması ve eserlerdeki duyuların yoğunluğu birer birer işlenecektir. Tanpınar'ın eserlerinde düşünsel yapı önemli bir yer tutar. Düşünsel yapının en önemli araçları da duyulardır. Tanpınar'ın özellikle de görselliği eserlerine hakimdir. Resim ve müzik onun eserlerini kuşatan önemli iki unsurdur. Mehmet Kaplan'ın deyimi ile “vizüel” bir göze sahip olan Tanpınar'ın eşyayı algılayış biçimi sanatçı duyarlılığı ve duyularıyla iç içedir.

Edebiyatımızda modernizmin öncülerinden olan Tanpınar, ömrünü edebiyata adanmış, değeri zamanla anlaşılan sanatçılarımızdandır. Onun eserlerinde duyular oldukça etkin kullanılmıştır. İnsana, çevreye, topluma bakışında duyuların yeri ve değeri, onun verdiği eserlerde ilk cümlede karşımıza çıkar. Duyular kadar duyular arası aktarmalara da rastlarız. Örneğin *Huzur*'da Macide “*yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle cevap verdi*” gibi aktarmalar esere renk katar (Tanpınar, 2004: 17). Bilinçli bir çalışmayla okuyucunun karşısına çıkar. Dünya çapındaki ressamlar ya da müzisyenler hayat bulurlar onun eserlerinde. Okuyucu onların gördüklerini görür ve işittiklerini işitir. Canlı, akıcı bir üslupla ele aldığı eserlerinde dışımızdaki âlem an be an aktarılır bize. Tanpınar, kendi deyimiyle

“*bir yığın tezat içinde yaşa*”r, onun hülyalarının seline kapılıp gitmesinde duyuların yeri önemlidir.

Duyular ihmal edilmiş bir konudur. Bu çalışmayla Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında beş duyunun yeri ve önemi vurgulanacaktır.

1. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATÇI KİŞİLİĞİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, babasının memuriyeti sebebiyle değişik coğrafyaları gezip görme fırsatı yakalamış, küçük yaşlarda değişik kültürlerle tanışmıştır. Henüz 13-14 yaşlarında *Kıyas-ı Enbiya*'yı, *Cezmi*'yi okuma fırsatı bulur. Bunları *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta görürüz. Aynı mektupta Sinop'ta denizi, Siirt'te yıldızları keşfettiğini de öğrenmekteyiz. İlk şiirlerini 1921'de Yahya Kemal ve etrafındaki gençlerin çıkardığı *Dergâh* dergisinde yayımlayan Tanpınar; kültür, din, toplum, millet, medeniyet, estetik, gelenek, aydın vb. konulara ait düşüncelerini, özetle ideolojik yönünü ve tezlerini edebi açıdan zirve kabul edebileceğimiz romanlarına ustaca yerleştirmiş, edebiyatçı kimliğini ve edebiyatı öncelemeyi ideolojik tutumuna harcatmamıştır. Tercihlerini ve tezlerini roman sanatı içinde verebilme ustalığı gösteren ender sanatçılar içinde yer almıştır. *Dergâh* dergisi dışında *Milli Mecmua*, *Hayat*, *Görüş*, *Oluş Varlık*, *Ülkü ve Aile* dergilerinde de yazar. Romanlarını tefrikalar halinde yayımlamaya devam eder.

Tanpınar kendi deyişiyile "*masalı olan adamdır.*" Roman ve öykülerine "*bir susma işi*" olarak bakan, şiirinin susma anının ürünleri kapalı bir âlem, şiirinin anahtarları olma kıymetini yüklenmiştir. Tanpınar'ın "*devam ederek değişmek, değişerek devam etmek*" fikri eserlerine yansımıştır (Şenler,1997: 22). Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'inde *Şiire Dair* bölümünde şairin büyüklüğünü anlatırken "*Bir şâirin büyüklüğünü anlamak için yaptığı şeyler kadar bozduğu şeyleri de hesaplamak lazımdır. Hakiki sanatkâr bozarak yapar.*" diyor (Tanpınar, 1995: 25). Burada Tanpınar, üstadı Yahya Kemal gibi çok düşünür, ince eleyip sık dokur. Bozar, yapar, tekrar düzeltir.¹ Düzeltme yapmayı sanatkârın kendi kendini tenkidi olarak görür. Mehmet Kaplan, "*Balzac'ın müsveddelerini görenler rivayet ediyorlar ki yazdıklarını o kadar çizer bozarmış ki, nüsha-i musahhahada aslından hiçbir kelime kalmamış ve sonra bunlarla da iktifa etmeyerek nüsha-i matbua üzerinde tashihat ve ilâvâta devam edermiş.*" diyerek örneklerine devam eder (Kaplan, 2012: 415). Batılı tarzda yazan sanatçılar için bu ve buna benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bunlardan biri de Tanpınar'dır. Ahmet Hamdi Tanpınar, tarih ve zaman kavramlarını değişik yön, biçim, boyut ve suretle analiz eder. Geniş bir iç dünyanın, zengin bir hayal âlemini kurarken hülya

¹ Yahya Kemal, Açık Deniz şiirini on beş yılda tamamlayıp kendisi "Ben şiirimi bazen yirmi yılda bütünlüyorum" derken N.Banarlı 1917'de yazmaya başladığı *Selimname*'yi kırk yıl gibi uzun bir zaman sonra 1956'da neşrettiğini söyler. Dr. Yaşar Şenler, (1997) *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal*, İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.148

adamı olur. Eserlerinde analiz ettiği şeyler iç içedir. Ben yerine biz demeyi tercih eder.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatını yakından takip eden Tanpınar, bununla da kalmaz Tanzimat Edebiyatı'na kaynaklık eden Batı edebiyatını da iyi öğrenir ve benimser. Yerli olduğu kadar yabancı sanatçıları ve eserlerini inceler ve de onlardan etkilenir. Çok yönlü bir sanatçı kimliğine sahip olan Tanpınar, Üsküplü Yahya Kemal'i ve Bağdatlı Ahmet Haşim'i küçük yaşlarda tanır ve onların eserlerini erken yaşlarda okuma fırsatı bulur. *Kerkük Hatıraları*'nda "Yine bu yıllarda 1913'te çıkan *Nevsâsl-i milli elime geçti. Haşim'i, Yakup'u bu kitapta tanıdım. Ve Süleyman Nazif'in bir yazısında Yahya Kemal'in adını ilk defa gördüm.*" der (Kaplan, 1983: 253).

Sanatçı kişiliğinde kendisinin de eserlerinde yansıttığı gibi başta Yahya Kemal olmak üzere Ahmet Haşim'in büyük katkısı olmuştur. Turan Alptekin, "duygu" bakımından Tanpınar'ın Haşim'e²"*düşünce ve kültür*" bakımından ise Yahya Kemal'e yakın olduğunu söyler (Alptekin, 2001: 81). Ahmet Haşim'deki renk, Yahya Kemal'deki ses Tanpınar'ın nesirlerinde güçlü bir nefes olur ve eserlerine yansır. Mehmet Kaplan, Tanpınar hakkında her şeyi özetlerken "*Tanpınar'ın roman ve hikâyeleri sadece estetik bakımdan güzel değildir. Onlarda çok zengin psikolojik, sosyal, metafizik ve kültürel değerler vardır. Bu değerlerin bütünü ilk okuyuşta anlamak ve kavramak mümkün değildir. Onlar estetik bakımdan da o kadar yoğunlardır... Bu eserlerde; aşk, tabiat, musiki, tarih, insan kaderi, ferdi meselelerle sosyal meseleler iç içedir ve birbirine bağlıdır. Tanpınar, Türk edebiyatında eserleri en yoğun ve karmaşık olan yazardır. Bundan dolayı onlar, tam mânâsıyla ancak tekrar tekrar okunmak suretiyle anlaşılırlar. Hatta onları bir kişinin tek başına anlaması güçtür.*" der (Kaplan, 1982: 15). Onun eserlerini incelerken bütün bunları fark ederiz.

Antalyalı Genç Kıza Mektup'ta "Şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam Yahya Kemal oldu. Hâşim'i daha evvel okumuş ve sevmiştim. Bu iki şair bana kendilerinden evvelkileri unutturdular. Yahya Kemal'in derslerinden- Fakülte'de hocamdı- ayrıca eski şiirin lezzetini tattım. Galib'i, Nedim'i, Bâki'yi, Naili'yi ondan öğrendim ve sevdim." diyerek beslendiği

² Ahmet Haşim ve Yahya Kemal tıpkı Tanpınar gibi küçük yaşlarda annelerini kaybetmişler ve bunun üzüntüsünü yaşadıkça hissetmişler, şiirlerinin özünde de bir anne motifini kullanmışlardır.

kaynakların bir kısmını öğreniriz (Kaplan, 1983: 257).

Tanpınar bunlarla da yetinmez. Diğer bir kaynağa yani Batı edebiyatına yönelir. Yine aynı mektupta “*Bende asıl büyük tesir Fransız şiirinden ve bu tesirin Baudelaire-Mallarmé-Valéry kolundan gelir. Fakat bu çizgi de tam değildir. Gérard de Nerval diye çok mühim bir Fransız şairini, Hoffman ve Edgar Allan Poe’yu, Faust’uyla Geothe’yi, Dede Efendi’yi, Mozart ve Beethoven’i Bach’i, sevdiğim Fransız, İtalyan ressamlarının, bazı modernlerin payını da ayırmak lazımdır. Nihayet bütün bunlara en sevdiğim romancı olan Marcel Proust’u da ilave gerekir. Asıl estetiğim Valéry’yi tanıdıktan sonra teşekkür etti.*” diyerek sanatına yön verenleri tek tek saymıştır (a.g.e.,1983: 258).

Kendi eserleri içerisinde *Abdullah Efendi’nin Rüyaları* ve *Huzur* için “-eğer üzerinde durulacak böyle bir şey varsa- iki kolumun birleştiği yerler vardır.” demek suretiyle bu iki eserini işaret eder (a.g.e.,1983: 260). *Huzur*’da Mümtaz için “*Baudelaire’de kendisini buldu. Bunu da az çok îhsan’a borçluydu. İhsan sanatkâr değildi. Yaratıcı tarafı tarihe ve iktisada doğru gitmişti. Fakat sanattan, bilhassa şiir ve resimden iyi anlıyordu..... Bâkî’yi, Nefî’yi, Nailî’yi, Nedim’i, Galip’i, Dede ile, Itrî ile onunla gece sabahlara kadar kahve kahve dolaştıkları zamanda, Mümtaz’la beraber Mümtaz’a o aşlamıştı. Baudelaire’i de onun eline verdi. “Mademki okuyorsun, dedi, bari en iyisini oku...” Ve sonra ona ezberinden birkaç şiiri okudu. O hafta Mümtaz mektebe gitmemişti. Küçük bir gripten evde yatıyordu. Bu soğuk bir kıştı. İstanbul’un her tarafı kar içindeydi. İhsan yengesinin yatağının ucunda, elinde onun için yeni satın aldığı meşin kaplı Şer Çiçekleri, gözleri belki de kendi gençliğinde, kızıl saçlı Matmazel Romantique’e bütün bir kabile âşık oldukları, onu bekledikleri, “l’Invitation”u, “Tabiat” sonesini, “l’Irrémédiable”i, boğuk sesiyle okudu. O günden beri Mümtaz Baudelaire’i elinden bırakmadı. Neden sonra sevdiği şairin yanına Mallarmé ile Nerval geldi.*”diyerek kendi serüvenini hatırlar (Tanpınar, 2004: 41).³ *Huzur*’un yayımından sonra beklediği tepkiyi bulamaz; ama “*sükut süikastı*”na uğrasa da

³ Tanpınar edebiyat alanında olduğu kadar felsefe ve psikoloji, tarih sahalarında da önemli eserlere vakıf olmuş, bunların çeşitli şekillerdeki etkilerini yazılarına taşımıştır. Onun okuma faaliyetlerinin yukarıda ismi geçen yazar ve şairlerle sınırlı olmadığını da belirtmek gerekir. Belli başlı ve en baskın olanları ifade ediyoruz. Tanpınar’ın derin birikiminin Batılı tarafını göstermesi bakımından şu çalışma önemlidir: Birol Emil, “Tanpınar’ın Eserlerinde Adları Geçen Garplı Sanat ve Fikir Adamları”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.XII, Aralık 1962, s. 97-120.

yılmadan devam eder.

Batılı düşünürler içinde Bergson'un zaman kavramı Tanpınar için olmazsa olmazlarından biridir. *Bursa'da Zaman* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, zaman ayarlı eserleridir. Onun şiirlerinde bireysellik ön plandayken romanlarında toplumsallık yoğun bir şekilde işlenir. Birey kadar toplumsal konular *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında ironik bir dille anlatılır. *Huzur* bir İstanbul klasiğidir. Boğaziçi, musiki birbirini tamamlayan Nuran ve Mümtaz gibidir. Kimi zaman da her şey İstanbul değildir onun eserlerinde, bazen de Anadolu, *Sahnenin Dışındakiler*'de işlenir.

Hiçbir akıma bağlı olmayan Tanpınar'da ilk romanı *Mahur Beste*, bir sonraki romanı *Huzur* için altyapı niteliği taşıırken *Huzur* başlı başına empresyonist özellikler gösterir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* sürrealist bir bakışla ele alınmıştır. Bilinç ve bilinçaltı psikanalizm metoduyla sezdirilir. Görünen kadar görünmeyen de vardır onun eserlerinde. Kimi zaman yüzyıllara uzanan tarih, felsefe, estetik gibi konulara değinir romanlarında. Kimi zaman da geriye dönüş tekniği ile romana sabahtan başlar ve akşama bitirir James Joyces gibi.

Ahmet Kabaklı, Tanpınar'ın sanatının temelinde nelerin olduğunu tespit ederken “*Sonsuz bir dürüstlük ve olaylara, kişilere, malzemeye tarafsız bakma hissi bu romanların kudretidir.*”der (Kabaklı, 1997: 518).⁴ Onun sanatında dil baş tacıdır ve mükemmeli bulmak için yazar onu sürekli değiştirir. Üstadı Yahya Kemal'in bir sözcük için bir şiiri yirmi yıl beklettiği gibi bekletir yazılarını. Onun yazıları ister şiir olsun isterse de düzyazıları gündüz gün ışığı, gece ay ışığı imgeleriyle anlatılır. Parlaklık, canlılık görülür eserlerinde. Bütün bunları yaparken tekrara düşmemeyi de çok iyi bilir. Bu bilinçlidir ki Tanpınar'ın şiirleri ne Haşim'in ne de Yahya Kemal'in şiirlerinin gölgesidir. O, gölgede kalmamak için sanatı kucaklamış, yeniden yoğurarak verdiği eserlerini kendisi şekillendirmiştir. Batı edebiyatı kadar Halk edebiyatından, Divan edebiyatından yararlanmış, fakat onların düştüğü tekrara düşmemiştir. Serbest şiirin moda olduğu zamanda heceye soluk aldırılmış, yeri geldikçe ölçsüz şiirler de yazmıştır. Ahmet

⁴ Ahmet Kabaklı'nın, edebiyat tarihi kitabında *Aydaki Kadın* yerine “Aynadaki Kadın (1987) ve taslak halinde *Karşı Karşıya* romanları vardır.”der. *Karşı Karşıya* diye bir romanı yoktur. *Karşı Karşıya*, *Aydaki Kadın* romanının bir bölümüdür. Bkz. Ahmet Kabaklı, (1997) *Türk Edebiyatı*, 3.Cilt, Dokuzuncu Baskı, İstanbul, TEV yayınları, s.516. A. Kabaklı'nın bu eserinin 1966 baskısında yalnızca “*Karşı Karşıya*”nın adı zikredilir.

Haşim'in başlattığı saf (öz) şiir anlayışı Tanpınar'ın şiirlerine yansır. Bilinçli bir kurgulama tekniği göze çarpar Tanpınar'ın eserlerinde. Onun günlüklerinde ve anılarında bu bilinç yakalanır. Marcel Proust'un romandaki takipçisidir.

Resimde Monet, Manet, Renoir, Dali gibi çağdaş ressamların resimleri, sergileri onun eserlerinde tablo şeklinde karşımıza çıkar. Dede Efendi, İtri, Bethoven gibi müzik dehaları *Aydaki Kadın* romanında olduğu gibi Leylâ ve Mari tıpkı Boğaziçi ve Beyoğlu gibi iç içe anlatılır. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın sanatı için “ona göre sanat, hayatı derin surette duyma ve idrak etmenin bir şeklidir. Kendisi hayat ile sanatı hiç olmazsa şahsında birbirinden ayırmamıştır.” der (Kaplan, 1994:361).

Tanpınar, Türk edebiyat tarihinin seçkin örneğini verdiği *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ile makale, deneme, günlük ve mektuplarıyla sanatın zirvesine yerleşmiştir. Onda sanat; tutkudur, kendini yenilemedir, kendini aşma ve kalıcılığın tek adresidir. *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul âşığı olan büyük ustanın başyapıtları arasında kabul ediliyor. Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı denemesi de bu türün seçkin örneklerindedir.

Tez için Kullanılan Eserler

Romanlar: Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Huzur*, İstanbul, Dergâh Yayınları, On üçüncü Basım, Ağustos, 2004, 391 s.

Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 18.Baskı, Aralık, 2012, 395 s.

Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, Yedinci Basım, Ekim, 2005, 352 s.

Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Mahur Beste*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 10. Baskı, Mart, 2012, 162 s.

Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Aydaki Kadın*, (Yay. Hazırlayan: Güler Güven), İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, Mart, 2009, 302 s.

Hikâyeler: Tanpınar, Ahmet Hamdi- *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, Beşinci Basım, Aralık, 2002, 328 s

2. DUYUNUN TANIMI VE TÜRLERİ

Duyu (*sensation*): “Bir duyu sinirinin, alıcı sinirin ya da duyu organlarından birisinin uyarılması sonucu beynin belli bir bölgesinin aktifleşmesiyle oluşan bir izlenim veya bir izlenimin farkında olma durumu” na duyu denir (Budak, 2000: 235). İnsanoğlunun bu güne kadar bilimsel olarak araştırılmış yönlerinden biri de duyularıdır. Dış çevreden gelen uyarıları algılamamızı sağlayan organlara duyu organı denir.

Duyu organları, çevreden gelen uyarıları (ışık, ses, koku, tat, sıcaklık, soğukluk, dokunma) algılayan organlardır. İnsanlarda göz (görme duyu organı), kulak (işitme duyu organı), burun (koku alma duyu organı), dil (tat alma duyu organı) ve deri (dokunma, hissetme duyu organı) olarak beş duyu organı bulunur.⁵ Antik filozoflar duyuları “*ruhun pencereleri*” olarak tanımlamışlardır. Aristoteles bilinen beş duyudan bahsetmiş ve “*Ruh Üzerine*” adlı eserinde duyuları sıralamıştır. Descartes “*şimdiye kadar en doğru en güvenilir olarak kabul ettiğim şeylerin hepsini duylardan ya da duyu yoluyla öğrendim*” der (Büyük Larousse, 7. Cilt, 3426).⁵

Özellikle İslam bilimleri üzerine çalışan bilim adamları duyu konusunu hem biyolojik hem de teolojik yaklaşımlarla açıklamaya, yorumlamaya çalışmışlardır. Bu çalışmalar yeni de değildir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu çalışmalar devam etmektedir.

İslam bilimleri üzerine çalışan bilim adamları duyuları iç duyular, dış duyular olarak ikiye ayırmışlardır. Dış duyular bildiğimiz beş duyudan ibarettir. İçsel duyular yine beş başlıkta toplanmıştır.

Bunlar: “**a**) *Müştereye duyusu, dış duyularca edinilen alguların toplandığı duyudur.*

b) *Hayal duyusu, dış dünyadaki nesnelere ortadan kaybolduğunda onların yeniden zihinde tasarlayan duyudur.*

⁵ Duyularla ilgili XVII. yy. Hollandalı ressam çalışmaları yapılmıştır. Bunların başında Kadife Bruegel gelir. Prado’daki “*beş tablo ve yine aynı müzede görme ve koku alma alegorisi ve dokunma, işitme ve tad alegorisi*” resmedilmiştir (Büyük Larousse, 1986: 3425).

c) *Vehim duyusu, duyu algularından direkt olarak çıkarılmayan cüzi şeyleri üreten duyudur.*

d) *Hafıza duyusu, tüm algıları, hayalleri ve cüzi bilgileri toplayıp koruyan duyudur.*

e) *Mutasarrıfa duyusu, hafızada toplanmış tüm algı ve değerdendirmeleri kullanarak bilgi haline getiren duyunun ismidir.*”şeklinde sınıflandırılır (Çağlayan, 2009: 54).

Bu içsel duylara İbn-i Sina “akli yetiler” demiştir. Bu durumu destekleyici özellik *Şeyh Galip Divanı*’nda da yer alır. *Şeyh Galip Divanı*’ndan *Seçmeler* adlı eserde 460.beyitte:

Beş bâbı o bahr-i pâke nâzır

Diğer beşi hem bu hâke nâzır (Gölpınarlı, 2001:202).

Şeklinde yer almış ve açıklaması da kitabın sonunda “*Şehir, insan vücududur. Deniz, birlik alemi, iç alem, kara çokluk alemi, dış alem, madde alemidir. Denize bakan beş kapısı, iç aleme ait beş duygu, hayal, düşünmek, vehmediş, yani olanı, olmayanı anlayış, zihinde hifzediş duyguları ve sonuç çıkaran müşterek duygudur. Karaya açılmış beş kapı, madde alemine ait görmek, işitmek, koku duymak, tad almak, elle vücutla bir şeye dokununca o şeyin varlığını, katılığı, yumuşaklığı, hatta şekli hakkında bir anlayışa varmak duygularıdır. Hiss-i müşterek, iç ve dış duygularını birbiriyle düzenler ve hükme varmayı sağlar.*” denilerek kelimcilerin düşüncesi desteklenmiştir (a.g.e: 2001: 240).

2.1. Duyu ve Algı İlişkisi

Duyu organları tarafından algılanan uyarılar duyu sinirleri ile beyindeki duyu merkezlerine (görme duyu merkezi, işitme duyu merkezi, koku alma duyu merkezi, tat alma duyu merkezi, dokunma, hissetme merkezi) iletilir. Beyindeki duyu merkezleri, duyu organlarından gelen uyarıları değerlendirir ve cevabını hareket (motor) sinirleri ile ilgili organa gönderir. Böylece çevreden gelen uyarılar (duyular) algılanmış olur. Duyunun bir adım sonrası algılarımızdır. Algılamak için duyularımız devreye girer.

Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*'nde “*Duyu, nesneye ilişkin bilgi gerektirmeyen bilinç durumudur. Algı ise duyularımız yoluyla nesnenin özellikleri konusunda elde ettiğimiz bilgileri (geçmiş yaşantıları) içerir. Örneğin bir gülü kokladığım zaman yaşadığım şey bir duyudur; ama eğer bu kokuyla kokuyu yaratan dış nesne arasında bir ilişki kurarsam yaşadığım şey bir algıdır.*” der (Budak, 2000: 235).

Her duyunun algılama frekansı ve insan dışındaki varlıklarda, özellikle hayvanlarda türe özgü duyum eşikleri farklıdır. Bir insanın işitme eşiği ile bir köpeğin işitme eşiği farklıdır. Balıkların suyun ısısına uyumlu yaşam biçimleri ve tepkiselliği bizden farklıdır. Bizim duyamadığımız yer hareketlerini bazı hayvanlar bizden önce duyu eşiklerinin farklı olması nedeniyle depremden önceki durumlarıyla işaret ederler. “*Duyu organları, çevreden gelen uyarılara göre özelleşmiş, farklı özelliklere sahip hücrelerden yapılmıştır. Canlılarda iç ve dış ortamdaki gelen uyarıları almaya yarayan özel hücrelere reseptör (almaç) denir. Reseptörler aldıkları uyarının çeşidine göre sınıflanırlar.*”

Mekanik Reseptörler: Dokunma, basınç, hareket, gerilme ve ses gibi fiziksel değişimler algırlar. Derideki basınç reseptörleri gibi...

Termoreseptörler: Sıcaklık reseptörleridir. Sıcağı ve soğuğu algılayabilirler, deride ve iç organlarda bulunurlar.

Kemoreseptörler: Kimyasal reseptörlerdir. Tat ve koku reseptörleri

kimyasal reseptörlerdendir. Susuzluğu algılayan kemoreseptörler beyinde bulunur.

***Ağrı reseptörleri:** Derinin epidermis tabakasında bulunup ağrı ve sızlanma durumunda uyarılan reseptörlerdir.*

***Fotoreseptörler:** Işığı algılayan reseptörlerdir. Görme reseptörleri fotoreseptörlere örnek verilebilir.”(duyu-organları-nelerdir, 2015)*

Günümüz bilgi birikimi artık bilimsel verilerden yola çıkarak bu konular üzerinde fikir yürütmemize olanak tanımaktadır. Beş duyu organımız vasıtasıyla dış dünyamızın bilgilerini duyumsadığımız uzun zamandan beri bilinmektedir. Duyu organlarımız vasıtasıyla dışımızdaki dünyayı görürüz, kokusunu alırız, sesini işitiriz, onun değişik tatlarını alırız veya bunların hiç birisi yetmiyorsa bu seferde dokunarak ne olduğunu anlamaya çalışırız.

Özetle duyu organlarımızın fonksiyonu bizimle dış dünyamız arasındaki iletişimi kurmak ve bu sayede dışımızdaki dünyanın ilk bilgilerini almaktır. Bu bağlamda, gördüğümüz bir kuştan uçak⁶ yapmamız masallardaki “açıl susam açıl!” sesiyle sese duyarlı sensörlü kapıların yapılması, tabiattaki bitkilerden parfümün yapılması duyularımız aracılığı ile yapılan buluşlardır.

2.2. Duyularla Din İlişkisi

Duyuların terminolojide değişik karşılıkları vardır.“İslami düşünce ve bilim tarihi boyunca teşekkül eden terminoloji içinde duyu his ve hasse (çoğulu havası kelimeleriyle ifade edilmiş, bilgi problemiyle ilgili olarak duyu ve algı konuları his, havas, havass-ı hams, havass-ı zahire, havass-ı batıne, havass-ı selfme, el-kuvvetü'l- hassase, el-kuvvetü'l-müdrake, ennefsü'l-hayvaniyye ve esbabü'l-ilm” gibi başlıklar altında incelenmiştir (TDV İslam Ansiklopedisi, 1994: 8).

Bir duyu gücünün herhangi bir etkenle uyarılmasına ihsas, buna bağlı olarak nesnenin zihindeki kavramına ma'rifet ve fehim, bağımsız bilgi haline gelmesine idrak denir. İdrak için “İdrak olaylarında duyu sistemleri önemli rol

⁶ Arapçada tayr kuştur, dilimizdeki teyyare – uçak- benzerlik ilişkisi yapılarak oluşturulmuştur.

oyunlar. Değişken stimuluslar (uyaranlar), sesler, şekiller, kokular, renkler, desenler, tatlar vs. genellikle idrak edilen çevreyi meydana getirirler. Bu stimulusların değerlendirilerek organizmada meydana getirdikleri değişiklikleri de şöyle sıralayabiliriz; motivasyon, tavır, ilgi, hafıza, reseptörlerin durumu ve dikkattir.” açıklaması da temel alınabilir (turkpsikiyatri.org/,2015).

Teolojik olarak da duyular incelenmiştir. Duyular, İslam alimlerini de meşgul eden, onların ilgisini çeken bir durumdur. Akıl, nefis, vahiy, külli irade kavramlarının duyularla ilişkisi alimleri araştırmaya sevk etmiştir. Kur'an ayetlerinde geçen duyularla yetinilmemiş, onların ahiretteki yeri de tartışılmıştır. Cennetteki hurileri görmek, cennet kokusunu duymak, cehennem yakıcılığı gibi konular da sorgulanmıştır. Bu konuyla ilgili Kindi, Farabi, İbn-i Rüşd, İbn-i Arabi, İbn-i Sina gibi düşünürler bu konuyu tartışmışlardır. Örneğin “İlk İslam filozofu Kindi'ye göre duyu, nefsin duyu organlarından biri aracılığıyla nesnelere formlarını algıladığı güçtür veya nefsin nesnelere algılayan gücüdür (Resa'il, s. 167).....

Farabi, el-Cem< beyne re,yeyi'l-hakimeyn'de Aristo'nun, zihinde bilgilerin ancak duyular yardımıyla oluştuğu şeklindeki görüşünü hatırlatarak nefsin akıl gücüne kendisinde tecrübelerin birikmesiyle ulaştığını, buna göre de aklın tecrübelerden başka bir şey olmadığını belirtmektedir.

Ayrıca Farabi, varlığa ait kavramların teşekkülünde duyu gücünün aracı bir güç durumunda bulunduğunu, asıl soyutlama yapanın algı gücü olduğunu isabetle belirtir (et- Ta c If~at, s. 3-4)

İbn Sina, Farabi'nin görüşünü destekler ve onu daha da netleştirir. Böylece filozoflar zihinde duyu verilerini değerlendirecek beş ayrı merkezin bulunduğunu, tikel olan duyu verilerinin iç duyu ve algı güçleri tarafından değerlendirildikten sonra tümel bilgi haline geldiğini savunurlar.

Kelamcılarda ise beş duyu, haber-i sadık ve akıldan ibaret üç bilgi kaynağı kabul etmişler, ayrıca kesinlik bakımından yaptıkları bilgi tasnifinde beş duyu ile elde edilen bilgileri, "zaruriyyât" diye nitelendirdikleri altı bilgi çeşidinin ilki olarak göstermişlerdir

(Bakıllani, et-Temhid, s. 35 vd.; el-İnşaf, s. 14vd.).” şeklinde açıklık getirmişlerdir (TDV İslam Ansiklopedisi, 1994:10).

Kelamcılarının bu konuya bakışıyla ilgili olarak *Kelam'da Bilgi Kaynakları* adlı doktora çalışmasında Harun Çağlayan da bu konuyu irdelenmiştir. Kelamcılar aklı, “duyu organlarının ve beynin çalışmasından doğan, insanda doğuştan mevcut olan ruhi bir güç olarak kabul etmişlerdir. Bu ruhi güç, İslam filozoflarının öne sürdüğü gibi varlığı bilinmeyen bir aktif aklın etkisiyle değil, Allah'ın müdahalesiyle çalışır.” yönüyle ifade etmektedirler (Çağlayan, 2009: 45).

2.3. Duyuların Akılla İlişkisi

Duyularımız sadece dış dünyaya açılan pencereler değildir. Aynı zamanda bilgiyi, tecrübeyi destekleyen, akla yardımcı olan organlardır. Duyulardan, duyu merkezine gelen bilgi akli yönlendirebiliyor. Gökyüzündeki yağmur bulutlarına tedbir almak ya da bir yılanın çıkardığı çingirak sesine tepki göstermek duyularımızın aklımıza ilettiği mesajlardır. Bilgi felsefesinde de önemli bir konudur duyular.

Bilgi felsefesinde değerli görüşleri olan İbn-i Arabi bu konuya değinirken “*İbn Arabi epistemolojisinde duyular bir bakıma akla açılan bilgi kanalları olmaktadır. İbn Arabi epistemolojisinde aklın sağladığı bilgi maddî alemin bilinmesini ifade eden dışsal bilgi olmaktan öteye gidememektedir. Aklın yetersiz kaldığı alan, duyularda olduğu gibi, Hakk'ın bilgisi, dolayısıyla aklın fevkinde olan metafizik sahadır. Akıl duyulara tabi olduğu için, hatalı duyumlara dayanarak elde ettiği bilgiler de hatalı olmaktadır. Çünkü hakim durumda olan akıl (hatalı duyumlardan elde edilen) düşüncelere göre yargıda bulunur. Düşünceler yanlış olduğu taktirde akli çıkarsama da yanlış olur.*”der (Çelebi, 2010: 43-56). İbn-i Arabi'nin bu görüşlerini diğer düşünürler de desteklemişlerdir.

Bilgi ile akıl arasındaki ilişkide duyular önemli rol oynarlar. Bu, felsefecileri ilgilendiren en önemli konu başlıklarından biridir. Bilgi felsefesi (epistemoloji) bu ilgiyi araştırmaya devam etmektedir. İbn-i Rüşd de duyuların

bilginin ilk basamağı olduğunu gösterir. İbn-i Rüşd'e göre "Bilgi edinmede önce duyular, sonra akıl rol oynar.

*Duyular her insanda farklı güce sahiptir. Felsefenin önemli disiplinlerinden biri olan epistemolojiyle ilgilenen İslam düşünürü İbn Rüşd'e göre bilgi, ne sadece duyulara ne de sadece akla dayanır. Duyulardan gelen malzemeyi aklın işlemesinden sonra ortaya çıkan yargıya bilgi denir."*diyerek duyu - akıl ilişkisi irdelenir (Bayar Bravo, 2008: 163-172).

Akılla duyu arasındaki ilişkiye Kur'an'da dikkat çekilmiştir. Duyu verileri olmadan düşünmenin imkânsızlığı defalarca vurgulanmıştır. Mülk suresi 3,4.ayetlerde "O, yedi göğü, birbiri üzerine yarattı. Rahman'ın yaratmasında bir aykırılık, uygunsuzluk görmezsin. Gözünü döndür de bak, bir bozukluk görüyor musun? Sonra gözünü tekrar tekrar döndür. Göz, aciz ve bitkin halde sana dönecektir." apaçık olarak ayetlerde de duyunun görünen gerçeklikle ilgisi vurgulanmıştır.

Bilginin ve aklın nefisle olan ilişkisi başka bir araştırma konusudur. Duyularımızın algılayabileceği tabiat karşısında duyular, varlığı idrak etmeye çalışan aklın hizmetçisidir. Akıl ise adres olarak cevheri (varlığı) gösterir. Kısaca: Tabiat---Duyu---Akıl----Varlık, şeklinde formülize edebiliriz.

Ebu'l-Berekat el-Bağdadi akıl nefis ilişkisinde "Ebu'l-Berekat el-Bağdadi akıl konusunu nefis teorisinin ışığı altında yorumlar. Ona göre nefis, manevi bir cevherdir. Bu cevher tümel anlamı idrak ettiği vakit akıl adını alır. Buna garizî akıl da denir. Dolayısıyla akıl diye ayrıca nefsin kuvvesi yoktur." der (Cihan, 2010: 1-17).

Duyu ve tecrübe yoluyla doğru, genel-geçer ve güvenilir bilgiler elde edebiliriz diyen dogmatik rasyonalizme karşı çıkan, her şeyi şüpheye dayandıran ve her çeşit bilgiye şüphe ile bakan anlayış tarzına septizm denir. Septikler, hiçbir zaman doğru ve kesin bir bilgiye ulaşamayacağını savunurlar. Maturidi, *Kitabu't Tevhid* adlı eserinde eşyanın ve insan benliğinin gerçekliğinden kuşku duyanlarla tartışmaya girmeden onlara fiziki eziyet verilmesinin önerir. Eğer kişi acının etkisiyle feryat ederse, bu durumu şüpheci sahsın kendi kendisini yalanlaması

olarak kabul eder ki bu görüş septiklerin görüşünü çürütür. Araya dokunma duyusu girmiştir. Dokunma duyusu duyular içinde en kapsamlısıdır.

Septiklerde duyu ve akıl süzgecinden geçmeyen bilgiler, yanlış ve yanlış hatalara her zaman açık oldukları için bilgi kaynağı olarak görülmeleri mümkün değildir. Bunlara göre, hiçbir bilgi kesin ve doğru değildir. Bu nedenle, her şeyden şüphe etmişlerdir. Bunun yanı sıra John Locke ise “*İnsanın bilgisinin doğuştan getirmeyip duyu organları ve muhakemesiyle sonradan kazandığını iddia eder. Duyularla dış dünyadan izlenimlerini edinen insan, muhakemesiyle bu dağınık ve karmaşık izlenimleri duyular ötesi bir seviyede sınıflandırmakta ve onlardan tecrübeye dayalı genellemeler oluşturmakta, yani onları sınıflandırarak bilgiye dönüştürmektedir.*” der (Çetişli, 2011: 82).

Pozitivistler ise beş duyu algısı dışında gerçeklik olmadığını savunurlar. Pozitivistlere göre duyularımız doğrunun tek adresidir. Tanpınar’ın etkilendiği önemli sanatçılardan biri de Bergson’dur. Pozitivistlerin duyularımızın tek adres olduğu düşüncesine Bergson da karşı çıkmış ve “*en az iki gerçek*” olduğunu savunmuştur. Bu gerçeklerden biri duyularımızla algılayabildiğimiz fiziksel gerçeklik, diğeri duyularımızın dışında var olan metafizik gerçekliktir. Tanpınar’ın eserlerinde aradığımız duyularımızla algılayabildiğimiz fiziksel gerçekliği kapsar. Elbette sadece Pozitivistler’in savunduğu gibi duyuların tek olarak ele alınması kabul edilebilir bir durum değildir. Olaylara hem ilmi hem de bilmi bakmak aklın hükmüdür.

Akıl, Allah’ın insana verdiği en büyük nimettir. İnsan, akli ile doğru ve yanlış, faydalı ve zararlı olanı ayırt ettiği gibi, dini sorumluluklarını da anlar. Akıldır kişiyi mükellef kılan. Akılsız varlığın cezai ehliyeti de olmaz. Akıl, insanı insan yapan, onu diğer canlılardan ayıran önemli bir niteliktir. İnsan, akılla eşya üzerinde düşünerek gerçeğin bilgisine ulaşabilir. Çünkü aklın en önemli fonksiyonu bilgi üretmektir. Bilginin üretilmesinde aklın vazgeçilmezi duyulardır.

Var olan alem duyularla algılanır. Farabi ve İbn-i Sina gibi İslam felsefecileri “*evrenin yaratılışını bir “akl”lar kuramı ile açıklar. Buna göre Allah’ın kendi kendini akletmesinden (idrak), birinci akl (akl-ı evvel) ortaya çıkmıştır. Allah’tan sonra ikinci varlık sayılan birinci aklın Allah’ı akletmesinden ikinci akl, ondan üçüncü akl, dördüncü akl doğmuş ve böylece onuncu akla kadarsüren bir aklar zinciri doğmuştur. Onuncu akl faal akl ya da külli akldır.*

Madde dünyası faal akıldan sonra ve onun etkisiyle oluşur. Mutasavvıflara göre aklın üç aşaması vardır. Birinci aşama akl-ı maaş bulunur. Maddeye yönelik olan bu akl ancak görülen âlemi kavrayabilir. derken birinci aşamadan önce duyular vardır (Ana Britanica, 1986: 274).

Mehmet Kaplan'ın hatıralarının toplandığı *-Yaşadığıma Dair*-de Yunus Emre'nin ruh ve duyuları *"Yunus'a göre ruh, bu dünyaya, vücut olarak gelir. Vücudu bırakır, gider. Ölen vücuttur, ruh değildir. Vücut ruhun barınmasını temin eden bir yuvadır. Ruh vücudun içindedir, fakat onun aynı değildir. Ruh için vücut bir vasıta, göz, kulak, burun ilh. Dünyayı idrak için bir alettir."* şeklinde ifade etmesi farklı bir bakış açıdır (Kaplan, 1992: 230). Yine aynı eserde *"Dışarıda, dışarıda, ne varsa dışarıda. Göz bir penceredir. İnsan dışarıya göre yaratılmıştır. Göz, kulak, burun, dil, deri dışarıyı idrak etmek için var."* diyerek duyuların hayatımıza nasıl etki edebileceğini ya da dış dünyayı algılamada duyuların yeri vurgulanır (a.g.e., 1992: 231).

Duyusal dünyamız, duyu organlarımız vasıtasıyla belirlendiği için günümüzde artık bilinmeyen yönleri incelenmeye hazır bir dünyadır. Bedenimizi tepeden tırnağa donatan sinir sistemimiz vasıtasıyla da kendi iç dünyamızın bilincine hissederek vardığımız da bilinmeyen bir olgu değildir. Acıktığımızı, susadığımızı, canımızın yandığını, kalbimizin sıkıştığını, nefesimizin tıklandığını veya sıcağın bunaldığımızı, üşüdüğümüzü hissederiz.

Duyularla hislerimiz arasındaki temel farklılık bizim duyularımız vasıtasıyla dış dünyamızın verilerini alırken, hislerimiz vasıtasıyla da kendi bedenimizin, yani iç dünyamızın verilerini alıyor ve böylelikle de hem içinde yaşadığımız dış dünyanın hem de kendimizin, yani iç dünyamızın bilincine varıyor olmamızdır.

Duyu organlarımızla beynimiz arasındaki veri transferinin de sinirler vasıtasıyla gerçekleşiyor olması durumu hemen hemen hiç değiştirmez. Çünkü netice olarak beyin ile gerek dış dünyamız gerekse de iç dünyamız arasındaki bütün veri transferleri sinir sistemimiz aracılığıyla gerçekleştiriliyor demektir. Beyin de bütün bu verilerin toplandığı ve duyumsanır hale getirildiği bir bilgi işlem merkezidir. Duyu organlarımız ve sinir sistemimiz olmasaydı beyin de hiçbir veri girişi olmayacağı için iç ve dış dünyadan bihaber kalırdı. Hayvanlardaki beyin içgüdüleri kontrol eden organdır. Omurilikteki beyinciği çıkarılan kuş yön tayini

yapamamıştır. Bir filin beyni elli gramdır. Hayvanlarda da duyular var fakat bunlar o canlıların yaşaması için kullandıkları organlardır. K r bir yılan avını kokuyla bulabiliyor ve böylece varlığını sürdürüyor. İnsanları diğer canlılardan ayıran en önemli unsur onun aklıdır. Akılla iyiyi kötüden ayırt edebiliriz. Zaten bu ayırım yoksa mükellefiyet de yoktur. Cezai ehliyet sorumsuzluğu eski Yunan’da olduğu gibi bizim edebiyatımızda da Kutadgu Bilig’de, **296** Neg l k tise sen ukuşsuz turur.

Ukuşsuz kişiler  l gs z turur şeklindeki beyitte “*Niçin dersen, o akılsızdır; akılsız adamlar ne mükafat görür ne de ceza.*” demek suretiyle aklın değer ifade edilir (Arat, 1999: 45). Duyuların içsel özelliği akla bilgi aktarımı yaparak doğruyu yanlıştan ayırma yetisine yardımcı olurken dışsal özelliğinde ise varlığını sürdürmektir.

Biliriz ki, dış dünyadan herhangi bir şekilde veriler alabilmemiz ancak beş duyu organımız vasıtasıyla mümkündür ve bunlarla da ne karşımızdaki bir insanın sinir sistemi ile ne de onun beyni ile iletişim kurmamız mümkündür. Diğer taraftan da bir Şeyleri hissedebilmemiz ancak kendi sinir sistemimiz vasıtasıyla mümkün olabileceği ve bizim sinir sistemimiz de kendi vücudumuzun dışına erişmediği için dışımızdaki bir insanla hissi bir iletişim kurmak da hiçbir şekilde mümkün değildir.

Bizim dışımızdaki dünyayı duyularımızın ötesinde anlayabilmemiz yalnız ve yalnız aklımız vasıtasıyla mümkün olabilir. Akıl da belli bir yere kadar bilebilir. Aklın da sınırları vardır. Duyularımızın ötesini değil de eğer biz karşımızdaki kişinin ne bilip ne bilmediğinin bilgisine sahipsek, onun hangi koşullarda ne gibi ihtiyaçlar duyabileceğini, neler düşünebileceğini, neler hissedebileceğini tahmin ve sezgi gücüyle biliyorsak, karşımızdaki insanın da içinde bulunduğu koşullar çerçevesinde ne düşündüğünü de kolaylıkla anlayabiliriz. Karşımızdaki kişiyi anlamanın koşulu, empati yaparak bu kişinin neden böyle davrandığını bilebilmektir. Nedensellik kurgusu olayın nasıl ve niçin yapıldığının ilişkisidir. Bu ilişki içerisinde duyuların payı ilk sıradadır. Duyular ve aklın birlikte hareketiyle empati ve problem çözüm süreci devreye girebilir.

Bilgisi ve hayat tecrübesiyle olgunluğa erişmiş aklımız, bize insanın duygu ve hislerini yeterince yansıtarak anlamamıza olanak sağlayacaktır. Yazdıklarımızın hepsini kısaca toplamak gerekirse biz duyu organlarımız

vasıtasıyla dış dünyamızın, sinir sistemimiz vasıtasıyla kendi iç dünyamızın bilgilerine vakıf olur ve bütün bunları geliştirebildiğimiz aklımız vasıtasıyla bilinçli veya bilinçsizce algılarız. Duyularımız dış dünyamıza vereceğimiz dürtüsel tepkilerimizin de ilk belirleyicisidir.

Yeni doğan bir bebek ebeveyninden birtakım olumlu-olumsuz genetik izler taşır. Taşınan genlerdeki durumlar bebeğin yeni doğduğu zaman var olan genetik kodlarda var olduğu düşünülen akılla değil de doğası gereği duyularıyla verdiği tepkisini gösterir. Burada duyular devrededir ve ölüncüye kadar da devrede olur. Yeni doğan bir bebek dünyayı kısa zamanda duyumsamaya, kendi iç dünyasını hissetmeye başlar. Bu nedenle de dünyanın bütün bebekleri doğdukları anda –sağlık problemi olmadığı sürece- zihinsel olarak birbirinin tıpatıp aynısıdır. Aralarında hiçbir fark yoktur. Aralarındaki fark zamanla, eğitildikçe ortaya çıkmaya başlar. Çünkü bebeklerin, önceleri tamamen yüzde yüz duygusallıkları ile belirledikleri tepkileri, daha sonra da yavaş yavaş da olsa geliştirebildikleri aklın süzgecinden geçmeye başlar.

Özetle duyu organlarımızın fonksiyonu bizimle dış dünyamız arasındaki iletişimi kurmak ve bu sayede dışımızdaki dünyanın ilk bilgilerini almaktır. Kokular, renkler ve sesler adeta insanların karakterini berraklaştırır, amacını netleştirir, kalplerini saflaştırarak merhamet ve duyarlılığı artırarak hissettirir. Görüntüler, renkler, anılar, kokular bizim gizemli bilinçaltımızdadır. Örneğin koku duyusu, bunlar arasında en karmaşık duylardan biri; insanın anılarıyla, kendini iyi hissetmesiyle veya başkası için kendini daha çekici kılmasıyla ilgili benzersiz bir duydur. Bir annenin bebeğinin kokusu, sevne sevgilisinin doğal kokusu, gece serinliğinde bir çamlığın kokusu, baharın kokusu ve bir şehrin kendine özgü kokusu vardır.

Bütün evren ile iletişim ve bilgi alışverişinin gizemli yolu aslında duylardan geçer. Türk edebiyatının sayılı edebiyatçılarından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında duyların yeri ve etkisi kapsamlı bir konudur. Edebiyat eserlerinde duylar, yeni bir konu değildir. Bu konuyu Mehmet Kaplan, Servet-i Fünun dönemi sanatçılarından Cenap Şahabettin'in eserlerinde pitoresk etkisiyle ele almıştır. Ayrıca *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda da Tanpınar'ın şiirlerinde duyların etkisine değinmiştir.

Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*'nde Tanpınar'ın *Adem'le Havva* hikâyesinde “Biz dış dünyayı beş duyu organından gelen duyular ile tanırız. Edebiyatçı, eserinde “gerçeklik izlenimi” ve “güzellik” duygusu uyandırmak için bunlardan bol bol faydalanır. Fakat beş duyu organı bize “asıl hakikat”ı vermez. Hatta onlar bizi aldatabilir de. Asıl hakikat” daha ötede ve daha derindedir. Ona duyu organlarından çok “hayal” ve “akıl gücü” ile ulaşılır. İnsanlar daima var olanı aramışlardır. Ve bu aramada onlara “hayal” ve “akıl” kılavuzluk etmiştir.” der (Kaplan, 1992: 159).

Edebiyatımızda roman ve hikâyelerde duyularla ilgili yapılmış bir tez çalışması yoktur. YÖK'ün sitesinde duyularla ilgili yapılmış farklı alanlarda üç tez çalışması var. Birincisi matematikle, ikincisi mimarlıkla, diğeri de işletmeyle ilgilidir. Edebiyat alanında bugüne kadar henüz böyle bir çalışma tespit edemedik.

Ele alınmayan duyu eser ilişkisinin incelenmeye ihtiyacı vardır. Bu sebeple Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında duyuların yeri ve etkisi ele alınacaktır. Duyularda: Göz (Görme), kulak (İşitme), burun (Koklama), dil (Tatma) ve deri (Dokunma) duyularının sırası gözetilecektir.

3. GÖRME (GÖZ) DUYUSU: (Göz, Eski Türkçe- Köz)

Duyular içinde önemli, önemsiz ya da öncelikli, daha öncelikli gibi tasniflere girmek doğru değildir. Canlılar için (İnsan) bütün duyular önemlidir. Görmeyen bir hayvan için yaşam oldukça zordur. Her an başka bir canlıya yem olabileme riski vardır. Anadan doğma görme engelli biri için renk kavramı yoktur. Gören biri için renkler ve zevkler tartışılmaz. Kimi mavi kimi de kırmızı sever. Zevklerimiz duygularımızın içinde yer alır. Görme duyusu aklımıza nasıl hitap ediyorsa duygularımıza da hitabın ilk basamağıdır. Göz bize şekiller, ölçüler, renkler ve hareketler hakkında bilgi sağlar. Öğrendiklerimizin çoğunu gözle sağlarız. Göz ve görmenin önemi için “*Yapılan bir inceleme sonunda öğrendiklerimizin %90’ını gözümüzle, %8’ini kulağımızla, %2’sini de diğer duyu organları ile elde ettiğimiz ortaya konmuştur.*” bilgisi vardır (Çıkman, 2006: 23).

Genellikle görme yetisini kaybeden kişilerde işitme duyusu gelişme gösterir. Bu konuda “*İşitme ve görme duyularından hangisinin daha önemli ve değerli olduğu meselesi tartışmalara konu olmuştur. Filozoflar, işitmenin görmeden önemli olduğunu, çünkü onunla karanlıkta ve aydınlıkta altı cihetten seslerin algılandığını, buna karşılık görme duyusu ile ancak karşı yönden ve güneş ışınları vasıtasıyla uyarıların algılanabildiğini belirtirler. Kalamcıların çoğunluğu ise görme duyusunun işitme duyusuna üstünlüğünü kabul eder; çünkü işitme yoluyla sadece sesler ve sözler idrak edilir, görme duyusu ile cisimler, renkler ve bütün görüntüler algılanır. Fahreddin er Razi.Yunus süresinin 48. ayetini tefsir ederken ibn Kuteybe'nin bu ayete dayanarak işitme duyusunun görmeden daha üstün olduğunu kabul ettiğini nakleder*” ken ilgili ayeti gösterir (TDV İslam Ansiklopedisi, 1994: 11).

Görme, ışık dalgası enerjisini sinir enerji sistemine çevirmedi. Bu enerji değişmesi gözlerde olur. Bu bağlamda “*Göze gelen ışınlar önce korneada kırılır, daha sonra göz merceğine düşer. Burada yeniden kırılan ışınlar camsı cisimden geçerek sarı benek üzerine düşer. Bakılan cismin ters görüntüsü burada oluşur. Görüntünün ters olmasının nedeni ince kenarlı merceğin ışığı kırma biçimiyle ilgilidir; yani fiziksel bir özelliktir sarı benek üzerine düşen görüntü buradaki ışık reseptörleri (koni ve çubuk) tarafından impulsa dönüştürülür ve optik sinirler ile beyine iletilir, beyinde görüntü düzeltilir ve düz, net olarak anlamlandırılır*” ken

de görme gerçekleştirilir (<http://yumurtaliekmek.com/duyu-organlari-nelerdir-duyu-organlari-hakkinda-kisaca-bilgiler/>).

Görsel işlevler için gerekli olan enerji kaynağı ışıktır. Güneş bitmeyen doğal ışık kaynağıdır. Ayrıca yapay ışık kaynakları da vardır. Mehmet İnan bu konuyla ilgili "Görme olayının meydana gelebilmesi için de elektromanyetik bir dalga olan ışığın algılanması gerekir. Işığın boşluktaki yayılma hızı 186.000 mil/sn'dir (3x10¹⁰ cm/sn). Dalga boyu ise binlerce metreden (radyo dalgaları) çok ufak uzaklıklara (gamma ışınları) kadar olabilir. Geçtikleri ortamın atom yapısına bağlı olarak hızları yavaşlar, emilir veya yansır. Ancak elektromanyetik boyutun 380-760 nm dalga boyuna sahip olan kısmı "görülebilir ışık"tır.

Sinir tabakasında oluşan elektriksel uyarılar, göz siniri ile beyne iletilir. 3.4 mm kalınlığındaki göz sinirinin içinde bir milyon sinir lifi vardır. Bunların arasında kısa devre olmaması içinde her birinin üzeri myelin tabakası ile kaplıdır. İki gözden gelen göz siniri (chiasma) denilen bölgede her biri ile çaprazlaşır.

Bu sayede her gözün iç ve dış kısmında oluşan görüntüler üst üste gelir. Bu sayede de bizler iki gözümüzle üç boyutlu görebilmekteyiz.

Görme pigmentleri retinal ve opsin'den oluşur. Rod reseptörlerindeki görme pigmenti rodopsin, koni reseptörlerindeki pigment, ise iodopsindir.

380-760 nm dalga boyundaki ışık insan gözü için algılanabilir yani görünebilir ışıktır. Detayı ve rengi görmeye yarayan kon reseptörleri 3 ayrı dalga boyundaki ışığı algılayabilecek biçimde farklılaşmıştır. Uzun dalga boyu algılayan konlar kırmızıya, orta dalga boyu algılayan konlar yeşile, kısa dalga boyu algılayan konları da mavi ışığa maksimum absorpsiyonla cevap verir. Konulardaki renk görme ile ilgili bu özellikleri eksikliğine bağlı olarak erkeklerin %8'inde kadınların %0,4'ünde resesif kalıtımla geçen renkkörlükleri ortaya çıkar."der (drmehmetinan.net/2015). Gözümüz her ışığı

algılamayabilir. Gözdeki sinir hücreleri eşyadan yansıyan kızılötesi ve radyoaktif ışınları algılayamazlar.

Işık, canlılar için önemli ve değerli bir kaynaktır. Bitkilerde fotosentez için gerekli olan ışık diğer canlılarda da oldukça önemli bir adrestir. Işık, kimi zaman da korkularımızı tetikler. Ya aşırı duyarlı ya da duyarsızlaşır. Bu durumda “*Psikolojik sebeplere bağlı olarak gözlerin aşırı derecede duyarlı olma sebebiyle ışık karşısında duyulan korkuya fofobi denir. Mavi gözlülerin kahverengi gözlülere oranla gözleri daha hassas*” olduğu bilinmektedir (Sağlık Ansiklopedisi, 1983: 672).

Göze renk veren iristir. İris, Yunanca gökkuşağı anlamına gelir. Kimi gözlerde iris tabakasında boya maddesi de olmayabilir. Bu durum hassas gözler için önemlidir. Modern tıp bu gibi durumlara tedavi çözümleri üretmektedir. İris ortasında bulunan yuvarlak deliğe “*pupil*” denilmektedir. Etimolojik olarak “*Pupil, Latince kız anlamına gelen pupilla kelimesinden gelir. Çünkü kişi karşısındaki insanın gözünde küçük bir kız veya bebek gibi görünür. Bunun içindir ki halkımız arasında adı da “gözbebeği” dir* (Çıkman, 2006: 26).

Yapılan araştırmalarda karanlık bir gecede gözün görebileceği maksimum mesafe için bütün şartlar oluşturulunca “*Karanlık ve berrak bir gecede bir mum ışığını 48 km öteden*” görmek mümkündür (egitim.aku.edu.tr, 2015). Ayrıca “*Gözümüz bir vatan 100.000.000’da biri kadar ışık veren bir yıldızı seçebil*” me yeteneğine sahiptir (Yeni Hayat Ansiklopedisi, 2.cilt: 1091-1092).

Gözümüzdeki görme hızının algısı yüksektir. Görme duyumuz, ses hızının ışık hızına oranından hızlı olduğu için geniş bir algıdır. Bakıp görmeme, görmedeki ayırtıştırmanın önemini vurgular. Her baktığımızı göremeyiz. Görmek dikkat gerektirir. Dikkat için ışığa ihtiyaç vardır. Onun içindir ki “*Bakmak bütünseldir görmek ise ayırtıştırma ile gerçekleşir. Fazla ışıkta göz bebeği küçülür, az ışıkta ise büyür.*” diyebiliriz (duyular-bes-duyu, 2015).

Bebeklerde ses ve ışık cinsiyete göre farklılık arz eder. İşte “*Bebeklik döneminde kızlar seslere, erkekler ise görüntülere daha duyarlıdır. Erkekler parlak ışıkta, kadınlar karanlıkta daha iyi görürler. Kadınların görme alanı daha geniştir, bu nedenle bir resmin bütününi daha iyi algırlar.*” ifadesi

gözlemlenebilir(Evlice,YunusEmre <http://www.bebekkokusu.com/news/templates/konular.aspx?articleid=381&zoneid=25>).

Tanpınar'ın olmazsa olmazları vardır. Mükemmeliyet fikri onda adeta “*fikri sabit*”tir. Varılacak son merhale olarak mükemmeliyet fikri üslubunu da belirler. Bu fikir, Batı edebiyatı akımlarının ilki olan klasisizmle birlikte Batılı sanatçılarda vardır. Edebiyatımızda “*Batılı teknikte*” yazılan ilk romanları Servet-i Fünun'da Halit Ziya vermiştir.

Mehmet Kaplan, *Huzur* romanının önsözünde “*Tanpınar son çağ Türk edebiyatında Halit Ziya Uşaklıgil'den sonra gelen en büyük “üslupçu”dur.*” der (Tanpınar, Ağustos 2004: 9). Onun eserlerini okuyanlar da bu güzel üslubun farkına varırlar.

Kâinatın altın anahtarı olarak güzellik bilinir. Tasavvufta, Tanrı kendi cemalini görmek amacıyla kâinatı yaratmıştır. Tanpınar'ın eserlerindeki güzelliğe vakıf olan Mehmet Kaplan, *Huzur* romanının önsözünde “*Tanpınar'ı sanatkârâne üslûba götüren başlıca âmillerden biri onun dünyaya bir ressam gözü ile bakmasıdır. Bir ressam için olduğu gibi, Tanpınar için de dünya bir ışık, şekil ve renk cümbüşüdür. Fakat Tanpınar tabiat ve insanın sadece dış görünüşüne bakmaz. Onların derinliğine de iner. Halit Ziya büyük bir yazar olmakta beraber, umumiyetin hayatın sathında kalmıştır.*”der (a.g.e., 2004: 9).Tanpınar'ı okurken güzellik unsurunu derinden hissederiz ve genellikle iyimser bir tablo ile karşılaşırız. Görselliğin ve güzelliğin de en önemli kapısı gözdür.

Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında görme duyusu geniş bir yer tutar. Bakmak, bakışmak, görmek, işaret etmek, göstermek, fark etmek, dikkat etmek, seyretmek, rüya görmek, göz süzmek, gözetlemek, nazar, gözlerinin önünde geçmek, göze çarpmak, gözlerini üzerine dikmek, aksetmek, ışık gölge gibi görme duyusunu ilgilendiren sözcükleri ve bu sözcüklerin anlam zenginliği içinde değişik anlam ilgilerini bulmamız mümkündür. Geniş bir kültür birikimine sahip olan Tanpınar, eserlerinde en fazla da görme duyusunu işlemiştir.

Görme duyusuyla ilgili hassasiyet ona, hocası Yahya Kemal'den geçmiştir. Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde “*Yahya Kemal, nesir ve resim bulunsaydı kültürümüz başka şekil alırdı, der ki yerinde bir mütalâadır.*” demek belki de Tanpınar'ı daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir (Tanpınar, 1997:

33). Bunu bilen İbrahim Şahin, *Haz ve Günah* adlı eserinde “*Huzur’daki tabiat yorumlarının tamamında, resim sanatının temel prensiplerini görürüz. Derinlik, renk, çizgi, desen, sınır, gölge, ışık gibi resmin teknik unsurları tabiata ilişkin yorumlarda algının düzenleyicileri olarak gör*”memizi sağlar der (Şahin, 2012: 153).

Huzur romanındaki İhsan, Mümtaz’ın hem hocasıdır hem de amcasının oğludur. Bu gerçeği Tanpınar’ın, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*’unda da görebiliriz. “*Şiirde ve fikirde ilk ve galiba yüzünü gördüğüm son hocam Yahya Kemal oldu.*” der (Kaplan, 1983: 257). Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* adlı eserinde “*Türkçede “güzel” kelimesinin aslı, Anadolu’da telaffuz edildiği şekilde daha açık olarak görüldüğü üzere “göz-el”dir. “Günlük ekmeği manzara olan” Tanpınar için, göze hitap eden her şey, sırf böyle olduğu için “güzel”dir.*” demekle Tanpınar’ı bize anlatır (a.g.e., 1983: 180). Yine aynı eserde “*Tanpınar’da daima uyanık, renkleri, şekilleri, nisbetleri yakalayan “estetik bir göz” yahut bir “estet gözü” vardır.*” diyen Mehmet Kaplan, bu durumu yakından bilir (a.g.e.,1983: 181). Bu çerçeve doğrultusunda Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında duyuların yansımaları her bir eserde ayrı ayrı ele alınacaktır.

3.1. Huzur’da Bakmak – Bakmamak

Tanpınar, *Huzur* romanında İhsan’ın küçük kızı Sabiha için “*İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı. Sabiha öyle değildi. O evin masalıydı. Durmadan konuşur, gezer, masallar uydurur, şarkı söylerdi. İhsan Bey Adasını çok defa onun neşesi ve şamatası doldururdu.*”

Üç gecedir ki, o da doğru dürüst uyumamış, babasının odasında, çıkmanın geniş sedirinde uyku taklidi yaparak onlarla beraber hastayı beklemişti.

Mümtaz, kızın solmuş yüzüne, içeriye kaçmış gözlerine, elinden geldiği kadar neşe ile baktı. Başı, üç günden beri olduğu gibi, kurdelesizdi.

Üç gün evvel Mümtaz’a “Kırmızı kurdelemi takmayacağım. Babam iyileşince süslenirim!” demişti. Bunu her zamanki şuhluğuyla, etrafındakilere anladığını, onlarla dost olduğunu göstermek istediği

zamanlardaki gülümsemesi ve kırıntısıyla söyle” mesi çocuğun o anki durumuyla ilgili bir gözlemdir (Tanpınar, 2004: 14).

Yazar, *Huzur*'da Sabiha için “*Durmadan konuşur, gezer, masallar uydurur, şarkı söylerdi*” demeden önce “*O evin masalıydı.*”der. Paul Valéry, “*başlangıçta masal vardı*” diyerek masal unsurunun önemini vurgulamıştır. Masalların giriş cümlesinde ilk söz: “*Bir varmış bir yokmuş*”. Her şey işte bu dört sözcükte gizlidir. Varlık ve yokluk, zıtlıktır. Aynı zamanda belirsizliktir. Böylece yazar masal motiflerini eserlerindeki kahramanlarına da aktarmaktan çekinmez. Masal bize yeni pencereler açar. Zümrüd-ü Ankayı görürüz, Kaf Dağını seyrederek. Masal unsurları renk ve şekil olarak karşımıza çıkar. Sabiha bununla da kalmaz. Şarkılar da söyler. Böylece kulağa da hitap eder. Onun, şarkıları bir eşya gibi mekânı da doldurur.

Huzur'da Sabiha hastalanan babasına oldukça üzülmüştür. Bu durum onun “*solmuş yüzüne*” yansımıştır. Mümtaz, küçük kızın “*içeriye kaçmış gözlerine, elinden geldiği kadar neşe ile bak*” mıştır (a.g.e., 2004: 14). Bu bakışta küçük çocuk her şeyden haberdar gibidir. Mümtaz'a “*dost olduğunu göstermek istediği*”ni sözlü olarak “*Kırmızı kurdelemi takmayacağım. Babam iyileşince süslenirim!*” diyerek cevap verir. Çocuğun “*süslenme*” ifadesi görsel bir şölendir. Sabiha bu kurdeleyi iki yaşını birkaç ay geçince yerde bulmuş ve iki seneden beri bir daha başından çıkarmamıştır. Onun için değerli bir “*süs*” aracıdır. Süslenmek, güzel görünmek, beğenilmek insana özgü durumlardır. Kimi zaman bir motivasyon unsurudur. Yazar *Huzur*'da Sabiha için şuhluk kavramını da kullanır. Görseelliği sağlayan diğer bir unsur şahane görünmek, “*şuhluk*”tur. Beğenilmek, takdir edilmek, kendini çevresindekilere hissettirmek ve çevresindekilerle dost olmak anlamlarına gelen şuhluk eski edebiyatımızda da şahane güzelleri bize çağırıştır. Can yakıcı bakışlarla sözünde durmayışa da işaret eder. Nihayetinde Sabiha sempatik bir çocuktur.

Huzur'da Mümtaz çocukluğuna gider. Savaş sırasında babasının öldürülmesinin ardından annesiyle şehir dışına kaçmış ve bir handa geceyi geçirmek üzere kalmışlardır. O handaki bir genç kızın o geceki Mümtaz'a yaklaşımı gençlik adımıdaki Mümtaz için unutamayacağı anlardan biridir. İşte bu genç kız B..'de onlardan ayrılır. Genç kızın bindiği araba durunca “*Hiçbir şey demeden, kimseye bakmadan kız arabadan atladi. Koşa koşa atların önünden karşı tarafa geçti ve oradan Mümtaz'a son defa baktı. Sonra yine koşa koşa yan*

sokaklardan birine saptı. Mümtaz ilk ve son defa, bu güneşin içinde onun yüzünü gördü. Sağ şakağından çenesine kadar henüz iyi olmuş bir bıçak yarası vardı. Bu yara yüze garip bir sertlik veriyordu. Fakat Mümtaz'a bakarken gözlerinin içi güldü ve çehresi yumuşa"dı(a.g.e., 2004: 29).

Yazar bize, geçmişin acı hatırasını anlatırken sığınılan bir handa gördüğü genç bir kızdan bahseder. Genç kız her ne kadar sıkıntılı bir dönem geçirse de kızın "Koşa koşa atların önünden karşı tarafa geçti ve oradan Mümtaz'a son defa bak" ması düşündürücüdür (a.g.e., 2004: 29). Genç kız sıradan bir olaya mı baktı - Mümtaz, kendine baktığını mı zannetti, yoksa Mümtaz'ın hissettiklerini sezinlediği için mi baktı - son cümlede "Mümtaz'a bakarken gözlerinin içi güldü ve çehresi yumuşadı." ifadesi yaşanılanların varlığını gösterir.

Mümtaz Sarıçiçek bu durumu Vergilius'un *Aeneis* adlı eserindeki benzerlikle "Aeneis, Dido'nun ülkesine varmadan az önce babası ölmüş, kahramanımız ölüm acısıyla aşk ateşini birlikte yaşamıştır." diyerek ilişki kurmuştur. (Sarıçiçek, 2000: 236). Mümtaz'ın kaldığı handa genç kızın da kalması ve de yakın temas durumu için İbrahim Şahin, *Haz ve Günah* adlı eserinde tensel yakınlığın "haz" ve babanın ölümü üzerine yaşanan tensel yakınlığın da "günah" olduğunu söyler. Adeta "bakarken gözlerinin içi gül"en genç kızın işvesi nazı Mümtaz için bıçak yarası gibidir. Bir şeylerin beklentisi ya da bir şeylerin bilgisi dahilinde olması da olabilir. Genç kızın gözlerinin içinin gülmesi mutluluk göstergesi de olabilir.

Mümtaz'ın güneşin içinde genç kızın yüzünü görmesi olağanüstülüktür. Genç kız güneşle eşdeğer ifade edilir. Güneş gibi üretken, hayat veren denilebilir. Güneş sembolü ikinci defa başka manalarda farklı bakışla ele alınır. Güneşin yakıcı, kavurucu özelliği arzularla örülmüştür. Tanpınar, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde "Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menziline ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir" diyerek güneş sembolünü açıklar (Tanpınar, 1997: 6).

İnci Enginün, Tanpınar’da sembolleri incelerken güneşin sembolik anlamı için “*Ruh ve sezginin sembolü güneş ve gün ışığıdır.*”der (Enginün, 2000: 435-443). Aslında bu imge yeni de değildir. Eski edebiyatımızda sevgilinin yüzü güneştir, çehresi de aydır. Güneş gerçekse ay hayaldir. Güneş, farklı medeniyetlerde de karşımıza çıkar. Eski Mısırdan en büyük tanrılarının biri de RA’dır. RA güneş tanrısıdır. Japonlar *Şinto* destanında atalarının güneşten geldiğine inanırlar ve bugün de bayraklarında güneş amblemi vardır. Bu bağlamda güneş, insanoğlunun değiştiremeyeceği gerçekliğin kendisidir.

Bütün bunlar bizi Tanpınar’ın engin kültür birikimine götürür. O, sevdiği iki hocasından biri olan Ahmet Haşim’in ölümü üzerine Haşim’in hocalık yaptığı Güzel Sanatlar Akademisi’nde hocalık yapmıştır. Sanat tarihi, estetik ve mitoloji derslerini okutmuştur. Haşim’deki imgesel duyuşu en iyi bilenlerden biri Tanpınar’dır. Edebiyatımızda şiirde *Öz Şiir* anlayışının ilk temsilcisi Haşim’dir. Tanpınar’ın da *Öz Şiir*’e ve dile verdiği önem Haşim’le benzerlik gösterir. Işıltıyı, aydınlığı sağlayan güneş, aynı zamanda biraz da Tanpınar’ın üslubudur. O, seçtiği sözcüklere güneş değerinde ısı ve ışık kaynağı hissini verir. Tanpınar, güneşin yakıcılığını anlatırken kadife gibi yumuşak bir varlık gibi ya da inci tanesi gibi anlatmaya çalışır. Her yönüyle güneş saati Tanpınar’ın zihninde durmaksızın çalışır. Güneş saatinin zembereği onun fikirleridir, yaşamıdır hatta eserleridir. Güneşin atmosferde süzülüp bize geldiği gibi onun sözcükleri de hem ısıtır hem de aydınlatır.

Tanpınar gerçekten de üslup ustasıdır. Güneşi de böyle kullanır. İstanbul Üniversitesinde hocalık yaptığı yıllardaki ders notlarında da bu konuya değinir ve “*Nuran, Güneş, Cemal, Ay kelimeleri birbirine tekabül ediyor*” der (Tanpınar, 2003: 199). Güneş akıldır, hayattır, gerçeğin ta kendisidir. Güneş “*...sarı, turuncu, kırmızı ve kırmızı renkleriyle, yani oluşturduğu bütün renk nüansları sayesinde neşenin, mutluluğun, başlangıcın, canlılığın, sıcaklığın simgesi*”dir (Yazıcı, 2002:158).

Tanpınar, *Huzur*’da “*–Benim için en büyük haz, ışığın değişikliği, tahlilidir*”der (Tanpınar, 2004:180). İbrahim Şahin, “*Tanpınar’da mekana ilişkin bütün pozitif imgeler ışık kaynaklıdır ve bu imgesel algılayıştaki önemli sıfatlar hep aydınlık ve parlaktır*”derken (Şahin, Temmuz 2012: 36) aynı eserde “*Uyanık hayatın kaynağı güneştir. Yani ışık/aydınlık! Hareket, ihsaslar,*

mantıklı tedai, devam fikri, ibda, değişme, yaşamak hep güneşten kaynaklanır.” Vurgusunu yapar (a.g.e., Temmuz 2012: 200).

Huzur'da Mümtaz'ın eline aldığı eski bir yazma eserde büyü tarifi yapılırken “*Arkasından kaplumbağa yavrusu kabuğu, ayın on beşinde sırça şişeye doldurulan yedi çeşme suyu, kırk nar tanesi, safran ve karabiberle gece yarısı ateşte kaynatılan, taze kiraz dalıyla iyice karıştırılıp, duası okunduktan sonra kırk gün güneşe asılan bir büyü tarifi. Onu da, görünmeden insanlar arasında gezmek için yine kırk gün kırk defa okunacak bir dua takip*” ettiği yazılıdır (Tanpınar, 2004: 50). Büyü için karışımlar hazırlanır ve “*duası okunduktan sonra kırk gün güneşe asıl*”ır. Başka bir açıdan bakılırsa büyüünün büyü olması için güneş sadece canlılara değil yapmak istediğimiz şeylere de kaynaklık eder. Güneş vurgusu önemlidir. Güneş, karışımı kırk günde olgunlaştırır, hazır hale getirir.

Huzur romanı dört bölümden oluşur. İkinci bölümün adı: Nuran (Nur-an)'dır. Nur, yaradanın yarattığı eşsiz güzelliştir. Melekler nurdan, Şeytan ateşten, insan topraktan yaratılmıştır. Romanda Mümtaz'la Nuran'ın aşkı eserin akıcı yönüdür. “*Nuran, adının telkin ettiği güneşin sofrasından çalınmış altın kadeh ve şafak bahçelerinde açılmış beyaz nilüfer hayaliyle, feyizli bir mevsim gibi her şeye kendi varlığından bir yığın sır ve güzellik kat*”ar (Tanpınar, 2004: 162). Yazar bir taraftan kaynağı işaret ederken bir taraftan da renkleri o kaynağın potasında eriterek “*güneşin sofrasından çalınmış altın kadeh*” benzetmesiyle “*şafak bahçeleri*” aydınlığın, parlaklığın başka bir adresi olduğunu anlatır. Nuran, beyaz bir nilüfer gibi kendine has kokusuyla “*Sanki su altında karanlıkta kalmayı tercih etmemekte, sürekli yukarıya doğru seyahat ederek hava ve güneşle irtibata geçmeyi arzu etme*”si Mümtaz'a yaklaşması bir beklentinin karşılığıdır (Ferda, 2003: 292). Mümtaz'ın hayatında Nuran vardır. Nuran, güneş ışığı gibi aydınlık ve parlaktır. Hüsn ü Aşk'ta da 256. Beyitte:

“*Âhına siper kılıp sipihri / Yâd eyledi Hüsn-i mihr-çihri*”

(*Âhına gökyüzünü siper ederek güneş yüzlü Hüsn'ü andı.*) der Şeyh Galip (Gölpınarlı, 2001: 164). Zaten eserde Mümtaz, Hüsn-ü Aşk üzerine çalışma yapmaktadır.

Mümtaz daima dalgındır. Baktığı şeylerde kendini kaybedercesine bir dalgınlık hali vardır. Mümtaz'ın aklından her şey geçer. Nuran, Mümtaz'ın

yanındayken Mümtaz çok mutludur. Saadet duygusu Mümtaz için bir türlü bulamadığı bir duygudur ve onu ancak Nuran'da bulur. Kimi zaman da Mümtaz, Nuran'ın yanındayken bile Nuran'a bir hasretlik duyar. Genç kadınla göz göze gelmek Mümtaz için olağanüstü bir durumdur. Bu bakış çatlayan toprak misali doyumsuz beklentilerin varlığına işarettir. *Huzur*'da “*Nuran'ın yüzü billûr bir kâse gibi bu parıltıyla dolu*” olması Nuran'ın aydınlık yüzüne işarettir. Bu aydınlık yüzü görmek, billûr kâseye vuran ışığın değişik renklerle görülmesi, parıltıyla dolu olması görsel şölene dönüşür. Nuran'ın yüzünün nurani bir hâl alması, ışığın “*billur bir kâse*”ye dönüşmesi ışığın somut bir durumudur. Tanpınar'ın kompozisyonuna hâkim olan prensip olan “*plastikleştirme*” ve “*billurlaştırma*” asli temayüllerinin varlığı bilinmektedir.

Nuran'ın sessiz gülüşü çiçek açmış erguvan ya da erik ağacı gibi yeni bir hayatın işaret fişeğidir. Mümtaz, Nuran'ın sessiz gülüşü karşısında “*garip bir gülüştü bu.*” diye düşünür. Bu gülüşteki gariplik, tuhafılık, anlamsız değildir. Mümtaz'ı kendine doğru çeken bir gülüştür. Yahya Kemal'in *Aşk Hikâyesi* şiirinde:

Âh o akşam o tirenden gülüşün!

O gülüş kalbime aksettiği an,

Duymadım ilk ateşin düştüğünü;

Şevka benzer bir ışık zannettim.

dizelerindeki gülüş gibi, ilk ateşin düştüğünü fark ettirmeyecek kadar etkili bir gülüştür Nuran'ın gülüşü (Kemal, 1990:137). Mıknatıs gibi çekicidir. Gülüş, eski edebiyatımızda da âşık için vazgeçilmez bir öğedir. İşve, naz âşık için arının çiçeğin içindeki usareye ulaşması gibidir. Hele de “*kendisinden esirgemeyen bir bakışla ona bak*”mak büyüleyicidir. Etki altında kalmaktır. Nuran'ın bakışı çok önemlidir. “*insana aydınlıktan ve arzudan biçilmiş libaslar giydiren bir bakış*”tır (Tanpınar, 2004: 82). Nuran'ın bakışları “*...en parlak mücevherlerden, en keskin kılıç parıltılarına kadar değişen bakışları*” vardır (a.g.e., 2004:164). Belki biraz da arzunun etkisiyle aydınlanmış beklentili bir bakıştır. Mümtaz bekar ve Nuran henüz boşanmamış bir kızı olan mutsuz; fakat mutluluğu arayan biridir. Aradığı mutluluğu kendince bulduğunu düşündüğü Mümtaz'a bu bakışlar “*Altın bir tepside veya kadife bir yastıkta bir galibe uzatılan o eski kale anahtarları*”dır. Bir

adım daha ileri giderek bütün hüviyetini Mümtaz'a hediye ediyor. Arada söz yok, bütün bunlar bakışla olur.

Mümtaz'ın Nuran'a bakışı, Mümtaz'ın onda gördüğü ışıktan dolayı Mümtaz, ona “*onun yaşadığı ülkelerden geliyormuş gibi ona bak*”ar. Bu durum dahi onun mutlu olmasına yeter. Mümtaz onun yanındayken de ona hasrettir, onu özler. Nuran güneştir, ışıktır. Işık motifi destan ve hikâyelerde de kullanılır. Edebiyatımızda birçok örneği de vardır. *Oğuz Kağan Destanı*'nda Oğuz'un ikinci eşinden söz ederken Oğuz, gökten inen mavi bir ışığın ortasında oturan aydan parlak bir kızla karşılaşır. Onunla evlenir. *Türeyiş Destanı*'nda Tola ve Selenge arasındaki bir ağaç üstüne inen kutlu bir ışık, ağacı gebe bırakır. Bu ışık baba motifiyken Tanpınar'ın eserlerindeki ışık doğurganlığı, anneliği temsil eder. Tanpınar, kullandığı motifleri bilinçli bir şekilde ele alır ve tekrara düşmez.

Bakma, bakış, dikkat *Huzur*'da değişik şekillerde ele alınır. “*Genç kadın hep o sessiz gülüşü ile onu dinliyordu. Çok garip bir dikkati vardı. Adeta gözlerinde yaşıyordu. Nasıl gün dediğimiz şeyi, güneşin hareketi idare ediyorsa, onu da bu gözlerin parıltısı idare ediyordu. Mümtaz, ona baktıkça iclâl'e hak veriyordu; gerçekten güzel*” görmesi Mümtaz'ın bakma eylemine yüklediği anlama bağlıdır (a.g.e., 2004: 78). Burada Mümtaz'ın onun hakkındaki düşüncelerine şahit oluruz. Mümtaz, ona baktıkça yıllardır aradığını nihayet bulan define avcısı gibi büyülenir. Nuran'ın gözlerinin parıltısı Nuran'ı idare ettiği gibi Mümtaz'ı da etkisi altına alır. Nuran'ın en sevdiği şarkılardan biri “*Şahane gözler şahane*”dir (a.g.e., 2004: 313). Tanpınar, özellikle ve öncelikle *Adem'le Havva* hikâyesinde olduğu gibi *Huzur*'da da kadını ön plana alan bir tutum sergiler. Hatıralarında “*Evin Sahibi , kayıtsız şartsız onundur. Aynı kitapta bulunan Abdullah Efendi'nin Rüiyaları bile onunla başladı. Beş Şehir onunla başladı (Bursa), onunla devam etti. Yaz Yağmuru'nda Teslim onundur. Yaz yağmuru'nda o yoktu. Son hikâye (...) onunla başladı. Huzur odur.*”der (Enginün, Temmuz 1995: 8).

Nuran'ın gözlerinin parıltısı Mümtaz'ın çok hoşuna gider. Çünkü Nuran, bakışı ile konuşur. Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında göz, merkezdir. Fethi Naci, Tanpınar için “*Müthiş bir “gözü” vardı*” diyerek gerekçesini de açıklar “*Huzur'u okurken, Tanpınar'ı yazı yazarken değil de hep elinde kamera çalışırken düşündüm; dikkati özellikle “ayrıntı çekimi”ne yönelik bir sinemacı...*” der (Naci, 1973: 195). Tanpınar'ın romanlarında özellikle *Huzur*, hikâyelerinde *Adem'le*

Havva görselliğin merkezidir diyebiliriz. Nuran'ın bakışları “*en parlak mücevherlerden, en keskin kılıç parıltılarına kadar değişen*” bir bakış sergiler (a.g.e., 2004:164). Nuran'ın bakışlarında kirpikleri ok, kaşları yaydır. Her şeye Nuran'ın gözüyle bakmak lazımdır. Çünkü “*Nuran'ın gözleri bazen de ona dünyanın en zengin taşlarını giydiren,*” hatta bir bakışla “*Mümtaz'ı giydiren*” de soyar da (a.g.e., 2004:164). Bir bakış Mümtaza çok şey kazandırır. Öyle ki “*Mümtaz bu bakışları, kucaklaşma hıçkırıklarına benzeyen gülüşleri gece gündüz beraberinde taşırdı. Onlar her yerde karşısında idiler. Onun ruhu Nuran'ın bakışlarının yorulmaz dalgıcıydı.*” der (a.g.e., 2004:165). Bu dalış sırasında kimi zaman “*yeni kudretler ve yeni azaplar bul*”an Mümtaz için bu bakışlar kimi zaman da “*gül bahçeleri*”dir. Bu bakışlar Mümtaz'ı adeta çılgına çevirir. Mümtaz onda “*maziyi, hâli, istikbali*” idrak eder. Tanpınar'ın estetiğinin en önemli unsurlarından biri zıtlıksa diğeri belirsizliktir. O, hep eşikte kalmıştır. Zamanın ne içindedir ne de büsbütün dışında, hayal ile hakikat arasındadır. Bu duruma göre ne mazidedir ne de istikbaldedir. O, yaşanılan an'dadır. Hâl veya an Tanpınar için önemli bir zamandır ve yaşanması gereklidir. Bu duruma oluş hâli diyebiliriz. Mümtaz'ın Nuran'a bakışı da böyledir. Görselliğe dair bütün unsurlar Nuran'da toplanmıştır.

Mümtaz'ın Nuran'a bakışı sıradan bir bakış değildir. Dikkatli bir bakıştır. Dikkat etmek Tanpınar'ın eserlerinde uzun soluklu bir eylemdir. Ona bu dikkat belki de Hocası Yahya Kemal'den geçen bir özelliktir. Mümtaz, Nuran'a nasıl dikkatle baktıysa bu bakış *Huzur* romanında İhsan için de geçerlidir. “*Mümtaz, İhsan'a dikkatle baktı. Çoktan beri onda ihtiyaçlama alâmetleri görünüyordu. Saçları adamakıllı kırılmış, hafif bir göbek gövdesini ağırlaştırmıştı. Gözünün altında büyük halkalar vardı. Fakat kolları hâlâ edalı, vücut atletikti. Yüzünden deruni bir kudret ifadesi akıyordu.*” der (a.g.e., 2004:235). Mümtaz'ın da Nuran'ın da ilk bakışta Suat'ı tanımaları onlar için sonun başlangıcıdır. Adeta Mümtaz'la Nuran'ın evlilik için gelinen en güzel günlerinde Suat'ın intihar olayı “*ikisinin de bütün ömürleri boyunca unutamayacakları cinsten*”dir. Gördükleri şeyin şokuyla derhal evi terk ederler. Bu olayın üzerine Nuran Bursa'ya gider ve bir mektup yazar Mümtaz'a. Aralarında bir ölünün olması evlilik kararlarını etkiler, “*her şey bitmiş*”tir. Tanpınar'ın Suat karakterinde Suat'ın adı, gizli mesajdır.

Su ve at ayrı ayrı da düşünülebilir. Tanpınar, kendi soyadında olduğu gibi zihinsel oyunları sever. Tanpınar'ın eşyaya bakışındaki güneş ışığının an be an farklılık arz etmesi gibi sözcükleri de seçerek oyuna devam eder. O, at'ı sembolik olarak bizim mahkumiyetimiz, kaderimiz olarak görür ve at ona göre “*ölümün*

timsali” dir (Uçman, 2003: 229). Tanpınar “*At, Rilke'nin Köpeği gibi insanla dolu bir varlıktır: Zekâ, arkadaşlık, savlet, yolculuk, kader fikrini verir.*” der (Uçman, 2003: 229). Suat da kader - ölüm- mahkumudur. Ölüm insanın kaderidir. *Huzur*'da “*-Suat adında biri. Garip bir adam. Sanatoryumda imiş! – Ata benziyor...*” diyerek neye benzediği açıkça söylenmiştir. (Tanpınar, 2004: 88) Yazar her ne kadar tanıımıyormuş gibi “*-Suat adında biri.*” dese de Suat aynı zamanda Mümtaz'ın akrabası, Nuran'ın da üniversiteden arkadaşıdır. Suat intihar eder. Huzuru arayan Mümtaz'ın huzursuzluğunun sebebi ölümdür (Suat'tır.) Sümerlerin ünlü *Manas* destanının ana teması “*ölümsüzlüğü arayan insanın yolculuğu*” dur. İnsanoğlunda ebedilik, ölümsüzlük fikri dün de bugün de aranan bir temadır. Bu tema Mevlana için sevgiliye kavuşulan zaman olan “*Şeb-i Arus*”tur. Beklenen bir durumdur. Adeta: “*Ölüm ne uzak ne yakın bize ölüm / Ölümsüzlüğü seçtik ne yapsın bize ölüm*”der gibi ebedi var olmanın ürünüdür. *Huzur*'da “*Çünkü hakikî ölüm ıstırap değil, kurtuluştur; hepsini, hepsini bırakıyorum, sonsuzluğa karışıyorum.*” dese de onun bu anlayışa yaklaşımı farklıdır. (Tanpınar, 2004: 69). Mümtaz'da bu durumlardan ziyade ölüm ötesiyle ilgili ebedilik arayışı farklı biçimlerde tezahür eder. Andre Gide gibi ölümün elinden bir şeyler kurtarmak adına yapılan çalışmalar olarak düşünülebilir. Tanpınar için ebedilik yazarak kalıcılığa ulaşmaktır.

Romanın akışına bakınca da Suat'ın ölümü Mümtaz ve Nuran'ı huzursuz ettiği için onları farklı kararlar almaya sevk eder. Nuran, eski eşi Fahir'e döner. Mümtaz'ın huzursuzluğunun sebebi ölüm “*fıkr-i sabî*”idir. Su ise narsızmin sembolüdür. Su imajı genellikle melankolik bir unsur olarak kullanılır. Suat da melankolik değil midir? Kendi zâfiyetlerinin açmazları içindedir. Yunus Balcı, “*Tanpınar'ın ayna ve su arasında güçlü bir bağlantı kurduğunu göstermektedir ki ilk akla gelen Narkissos efsanesidir. Fakat mitolojide Narkissos efsanesi haricinde su ve bakma, görünme, yansıma vs ile bağlantılı başka anlatıların da bulunduğu dikkate alınmalıdır. Bir estetik hocasının eski Yunan ve Latin mitolojisinden bir hayli faydalanmış olan Batı sanat, felsefe ve kültüründeki bu tip yansımaları bilmesi ve yine Batı edebiyatında aksettiği üzere kendi şiirinde de yansıtması gayet tabiidir.*” yorumunu yapar (Balcı, 2004: 5).

Mümtaz'ın İhsan'a dikkatle bakmasının öncelikli sebebi görünen hâldir. İhsan'daki yaşlanma belirtilerini ifade eder. Onun saçları adam akıllı kırılmış, gözünün altında büyük halkalar oluşmuştur. Bir ressamın portresi sözcüklere dökülmüştür. İkinci sebep de Nuran'ın İhsan'dan “*Birbirinize yaklaşıyorsunuz!*”der

gibi gülümsemenin beklentisi olabilir. Mümtaz, işte bana eş olacak kişi Nuran'dır, diyebileceği mesajın iletildiği bir aile toplantısına katılır. İhsan'ın "*Birbirinize yaklaşıyorsunuz!*" ifadesi Mümtaz için olumlu nottur, beklentinin karşılığıdır. Tevfik Bey'in yüzünü güneşe çevirmesi bu mesajın somut tarafıdır. Bu dikkat ya da dikkatli bakma *Huzur*'da Nuran ya da İhsan üzerine kurgulu değildir. Asıl dikkat Mümtaz'dadır. Günlüklerinde *Kendime Nasihatlar* başlığı altında "*Daima dikkatli ol...*" diye kendini uyarmayı da ihmal etmez (Enginün vd. 2007: 83)

Mümtaz'ın kimi zaman bir eşyaya, bir çocuğa, aynaya, tabiata hatta kendi eline de dikkatle bakması dikkat sözcüğünün bütün çağrışımlarını verebilir. Mümtaz "*ellerine büyük bir dikkatle bak*" ar (a.g.e., 2004: 342). Mümtaz'ın ellerine dikkatle bakmasının sebebi onun "*elleri hayatla doğrudan doğruya teması girmemiş*" olmasındandır. Mümtaz'ın henüz evlenmemiş olması, ev-aile sorumluluğu ve geçimiyle ilgili ilk hazırlıkların yapılması, hayatla doğrudan doğruya temas olarak görülebilir.

16. Yüzyılda Leonardo da Vinci'nin yaptığı Mona Lisa tablosu, ressamı için ne ise dikkatle bakılınca benzetilmek istenen Nuran da Mümtaz için odur. Mona Lisa'nın yüzü kadar elleri de Tanpınar'ın dikkatini çeker. *Huzur*'da "*Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmaya hazır gibi duran küçük ve toplu çenesi, kısık gözleri, çantası üzerinde kilitlenen elleriyle, bu sükkût ağacının bir meyvesi olmuştu.* (a.g.e., 2004: 116). şeklindeki açıklamada Nuran için "*çantası üzerinde kilitlenen elleriyle*" ifadesi dikkate değerdir. Bu durum Tanpınar için yeni de değildir. Tanpınar'ın Darülfünun'da Yahya Kemal'in ilk dersinden bahsetmesi gibi Ahmet Muhip Dıranas da Tanpınar'ın ilk dersini unutmaz. Dıranas "*Bundan otuz yıl önce belki daha eski Ankara'nın taş lisesinde, şimdiki Yenişehir'e; fakat o zamanki deve dikenli tarlaya bakan bir sınıf odasında bize ilk dersi vermeye geldiği gündür o gün. O ilk dersten şu anda tek hatırladığım kırk beş dakika müddetle bize sadece Jakonda'nın ellerini anlatmasıdır. Benim sanata tutkunuğum Jakonda'nın ellerine o gün duyduğum aşkla başlar*" der (Dıranas, Şubat 2002: 101). Gerek Tanpınar'ın Yahya Kemal'e olan dikkati gerekse de Dıranas'ın Tanpınar'a dikkati önemlidir. Dıranas'ın "*Benim sanata tutkunuğum Jakonda'nın ellerine o gün duyduğum aşkla başlar*" demesi Tanpınar'ın bakış açısının ne denli gerekli ve önemli olduğunu gösterir.

Dıranas'ın dikkati Tanpınar'da farklı tezahür eder. Tanpınar, *Şiire Dair*'de bir akşamüstü Moda'da Yahya Kemal'e rast gelir ve o sırada Yahya Kemal yeni

yazdığı şiiri Tanpınar'a okumaya başlar. Bu sırada Yahya Kemal'in elleri, parmakları şu hâli alır: “iki elinin baş ve şahadet parmaklarını görünmez bir maddeye şekil veriyormuş, çok nadir ve kıymetli bir şeyi düzeltiyormuş gibi oynatmağa başladı. Anladım ki oluşunun son haddine gelmiş olan mısra bütün uzviyetinden kopa kopa şimdi bu parmakların uçuna gelmişti ve orada son şeklini bulmağa çalış”ması Tanpınar'ın dikkatidir (Tanpınar, 1995: 24). Bakmanın, bakışın, gözlemin kişilere ve eserlere yansımaları olarak kabul edilebilir. Bu da gösteriyor ki ellere bakma ve ellerden etkilenme adeta usta çırak ilişkisi gibidir.

Tanpınar'ın tarif ettiği “eller” Emirgân'daki gecede Mümtaz'ın Suat'ın ellerinden zorla çektiği elleridir. Belki de bir pişmanlık vesilesi olacaktır bu eller. Mümtaz, Suat'ın ellerini samimi olarak tutmuş olsaydı Suat intihar edebilir miydi bilemeyiz. Suat'ın ölümü Mümtaz'ı etkiler. Mümtaz'ın gördüğü rüyanın etkisiyle bazı şeyleri hatırlamaya çalışması ve bunun neticesinde duyduğu bir acı var. Rüya olmayacak işler görülür. Güneş, birden Suat olur ve intihar eden de Suat'tır. Mümtaz, uyku ölümün kardeşidir, sözünü birden hatırlar. Rüya uykuda olur ve ölüm de uykunun kardeşidir. Suat'ın ıstırap çektiğçe daha fazla gülmesi trajik bir olaydır. Komedyenlerde olan bir durumdur. Samipaşazade Sezai'nin *Pantomima* adlı öyküsünde olduğu gibi derdini anlatamayan komedyen gibi Suat'ın birden cinnet haliyle intiharı öz konusudur. Mümtaz'ın elleri belki de Suat için hayata tutunabileceği bağıdır. Zayıf kişiliği Suat'ı samimi olarak tutamadığı ellerle kaçınılmaz sona getirir.

Suat, mümtaz için bir gölgedir. Kişide bilinçdışı ortaya çıkan durumlar arketip adı verilen semboller aracılığı ile dışarı çıkarlar. Jung'un üzerinde durduğu dört tür arketip vardır. Bunlardan biri de “gölge arketipi”dir (Atlı, 2012: 65). Kişinin kendisiyle bağdaştıramadığı ya da bağdaştırmak istemediği kimi zaman göz ardı ederek görmezden geldiği gölge, yaratıcılığın kaynağı olduğu için bu arketiple uzlaşmayan insan yalnız kalır. Uzlaşım olursa kişi olgun ve yaratıcı rolünü devam ettirir. Tanpınar için eserde bağdaştırmak istemediği bir gölge algısı da düşünülebilir. Suat'ın gölge olarak varlığını sürdürmesi için Suat'ın bir şeyleri kabullenmesi gerekir. Fakat Suat böyle bir mizaca sahip değildir.

Son yıllarda yapılan bir araştırmaya göre “Dünya çapında erkekler, kadınlara göre dört kat daha fazla intihara yatkındır.” (Merter, 2014: 414) ve yine aynı kaynakta intihara hazırlayıcı sebeplerin %87-98 oranlarında psikolojik rahatsızlıklarla ilişkisi var, denir. Psikolojik rahatsızlıklar ise “Mizaç

rahatsızlıklarında %30 (depresyonun tüm varyasyonları, çift kutuplu/manik-depresif durumlar), madde bağımlılıklarında %18, şizofrenilerde %14, kişilik rahatsızlıklarında %13 oranlarında intihar vakalarına rastlanır.”(Merter, 2014: 416) denmektedir. Suat’ın hem erkek olması hem de depresyona yatkın olması intihara neden olmuştur. Belki de Mümtaz’ın gölgesinde yaşamak ona zor geldiği için intihar etmiştir.

Dikkat, dikkat, dikkat. Dikkatli bakmak, dikkat etmek, dikkatsizlik Tanpınar’da en önemli görsel unsurdur. O, “Dikkat... İnsan dikkattir.” der (Tanpınar, 1969: 559). Dikkatin sonucu oluşan düşünce, hayata bakış açımızdır. Dikkat biraz da yavaşlıktır. Dikkat etmek için yavaş hareket etmek işin tabiatı gereğidir. Onda her şey yavaş yavaş aydınlanır.

Huzur’da Mümtaz hiçbir şey düşünmemeye karar verdiği için acele acele yürürken bir dilenciye rastlar. Sadaka isteyen dilencinin yüz ifadesi tasvir edilir. Bu sırada “*Mümtaz etrafına dikkat ed*”er (Tanpınar, 2004: 63) ve “*Başını kaldırdığı zaman, birkaç yolcunun durmuş, kendisine baktığını gör*”ür. Bu bakıştaki mana acaba bu adam neden böyle, adamın durumu pek de iç açıcı değil ya da neler oluyor anlamlı bir bakıştır. Varsa bir durum yardım edelim anlamlıdır. Kendisi de bir fenalık geçirdiğinin farkındadır. Bütün bunlar dikkatin neticesidir. Vizuellik işte bu.

Tanpınar’ın baktığı eşya ya da varlık değişik düşüncelerle karşımıza çıkar. Yazar ölüm-kader ilişkisinden dolayı okuyucuya Suat’ı kurban eder. Tam tersi de olabilirdi. Mümtaz, Suat’ın elini samimi ve güven verici bir biçimde tutsaydı Suat geri adım atarak böylece Nuran da Mümtaz’la evlenecekler ve de bu Mümtaz’ın baktığı eller, hayatla doğrudan doğruya temasa da geçmiş olacaktı. Bakmanın yazarda bıraktığı izlenim daha farklıdır. *Huzur*’da “*Yeniden durdu ve eliyle alnını sildi; tıpkı deminki hamalın, yolun ortasında, kendisinin bir adım önünde yaptığı gibi fakat onun elleri hamalınkiler gibi değildi. Mümtaz’ın elleri hayatla doğrudan doğruya temasa girmemişti. Onun fırınında pişmemişti. Hamalın elleri siyah, şişkin damarlı, kaba ve kalındı. "Benimkiler beyaz, itinalı ve yumuşak..." ve ellerine büyük bir dikkatle bak*”ar (a.g.e., 2004: 342). Biyolojik varlıkların en önemli araçlarından biri eldir. Bütün bunlar Tanpınar’ın bakmak fiiline eserlerinde ne kadar yer verdiğinin örneğidir.

Mümtaz'ın Nuran'la tanışması kış mevsiminin bitişine rastlar. Yani bahardır. Nuran'ın varlığı adeta Mümtaz için bahardır. Bahar gelmiştir. Acaba bahar mı gelmiştir yoksa Nuran'la tanışmak mı bahardır? Kurgusal olarak her iki durum birlikte yürütülür. Mümtaz, ona baktıkça arkadaşına hak verir. Nuran'ın varlığı Mümtaz'a erguvanların açılışlarını, her bahçenin üstünden dal dal uzanışlarını hatırlatır. Tanpınar için erguvan, lale gibi İstanbul'u temsil eder. Çiçek ya da erguvan çiçeği baharı müjdelir. Böylece “*Çiçek, Krezüs hazinesinin dışa vurmuş şeklidir denilebilir; mesela eskiler nergisi bir kuyumcu dükkânı gibi hatırlat*”mış olur (Tanpınar, 2003: 228). Erguvan bahardır, hayattır. Yeni bir başlangıçtır çiçek gibi, Nuran gibi.

Mümtaz'ın *Huzur* romanında genç kadınla göz göze gelmesi ve bu durumun gelecekle ilgili olarak önemli bir başlangıç olduğu söylenebilir. Sakin, yumuşak, çok derinlerden gelen, hiçbir şeyi kendisinden esirgemeyen bir bakışla ona bakması iyi bir gelişmedir. Çünkü duyular duygulara giden önemli noktalar. Romanda birinci bölüm İhsan ve ilkbahar, ikinci bölüm Nuran ve yaz, üçüncü bölüm Suat ve sonbahar ile dördüncü bölüm Mümtaz ve soğukluk ve de yalnızlıktır. Suat birinci selamın ortasına doğru gelmiştir ve Mümtaz'ın gözü de Suat'ın üzerindedir. Suat Mümtaz'ı hafif bir alayla selamlarken Nuran'a mahcup ve ümitsiz bakar. Daha sonra Mümtaz Suat'ın gözünde “*keskin bir hor görme ve isyanın, hatta hiddetin parladığını gör*”ür (Tanpınar, 2004: 273). Bu durumda Mümtaz “*serçenin atmacaya karşı duyduğu hisle*” doludur. Suat yorulmuş gibi bir köşeye oturur ve Mümtaz sadece ona bakar. Çünkü Suat'ın Nuran'a yazdığı mektuptan haberdardır. Mektup herkesi rahatsız ederken en çok da Mümtaz'ı rahatsız eder.

Mümtaz, çevresindekilere oldukça dikkatli bakar. Bu hassasiyet Nuran'da da var. Bu noktadan bakılınca Nuran'ın, kızı Fatma'nın bakışındaki üzüntüyü gördüğü için çevresine de “*Yapmayın!.. der gibi bak*”ması kızı Fatma'nın her an ağlayabileceğinin göstergesidir (a.g.e., 2004: 85). Burada bakışlar sözden daha etkilidir. Fatma bir şeylerden huzursuzdur. Çevredeki kişilerin Fatma'ya acır gibi bakmaları küçük çocuğu tedirgin eder. Huzursuzluğun kaynağı da budur. Fatma'ya acıma olayı gerçek olmasa Nuran da çevresindekilere yapmayın der gibi bakmaz. Bakışlar ya da beden dili burada devreye girer. Etkili bir dildir. Onlarca söz söylemektense bir dakika susmak daha etkilidir. Bu durumu fark eden Adile Hanım, Fatma'ya bakmadan yürür ve konuşmaya başlar. Fatma'ya bakmadan yürümek, onun davranışlarını fark ederek olabilecekleri önceden sezerek olumsuz

olabilecek durumun yönünü değiştirerek farklı bir yöne çekmek anlamında kullanılır. Bu durumu da en iyi Adile Hanım bilir. Çünkü iki yıl evvelindeki acı hatırayı da bilen Adile Hanım'dır. Adile Hanım Mümtaz'a zavallı hissiyle yaklaşır ve Nuran'la yakınlaşmasını da “*durup dururken başına iş açıyor.....*” diye düşünür. Belki de bu bakışların manası da budur. Geleceğe dair ipuçlarıdır.

Her bakışın ayrı bir anlamı ve değeri vardır. Hasta olan çocuğuna bakan annenin bakışıyla sevgilisine bakan birinin bakışı birbirinden farklı mesajlar iletacaktır. Yazar, *Huzur* romanında “*Dün sabahki kızın dudakları nar çiçeği gibiydi, ve hep ona dönmüş bakıyordu. Ben bile olduğum yerden bu dudakların davetini görüyor ve onun hesabına sabırsızlanıyordum.*” der (a.g.e., 2004: 114). Dönüp bakmadaki amaca göre nedir, kimdir sorularına da cevap aranır.

Kızın dudaklarının nar çiçeği gibi olması, Ahmet Haşim'in Karanfil şiirindeki: *Yarin dudağından getirilmiş / Bir katre alevdir bu karanfil (dudak-karanfil-alev)* dizeleriyle örtüşür. Bu da Tanpınar'ın sembolizmden etkilendiğini gösterir. Zaten onun hayatında Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in önemli yeri vardır. Tanpınar, Haşim'in ölümü üzerine onun üniversitedeki görevini üstlenir. Bu şiirde olduğu gibi dudakların davet olarak görülmesi, ikide bir ona bakması görsel unsurların Tanpınar'da ön planda olduğunu gösterir.

Nar, nar ağacı, nar çiçeği bize uzak yakın bir çok çağrışım zenginliği de katar. Tanpınar çocukluğunu hatırlamaya çalışır. Böylece “*Harem kısmının avlusunda, küçük bir havuzun başında, her yaz, yakut renkli çiçeklerini açan nar ağacı gözlerimin önünde canlandı. Tekrar onun dibinde, onun havuzun berrak sularına düşen gölgesini seyrede ede hülyalara dalmak istiyorum.*” diyen yazar için nar ağacı ve yakut renkli çiçekler, hülyalara dalmak için önemli bir araçtır.

Hülyalara dalmak için diğer önemli bir araç da sudur. İnci Enginün *Tanpınar ve Semboller* adlı makalesinde Tanpınar'ın su sembolüne verdiği değeri önce onun soyadından başlar ve “*Tanpınar, 1934'te çıkan kanun üzerine soyadını kendisi seçenlerdendir. Tan ve pınar kelimelerinden yapılan bu birleşik kelime onun şiirde önem verdiği unsurları gösteren iki semboldür. Bu iki kavramı ve onlarla ilişkili kelime ve diğer kavramları eserlerinde de buluyoruz.*” der (Enginün, 2000: 435) ve ilave eder “*1934 yılında Tanpınar, âdeta kendi estetiğini/güzellik anlayışını ifşa etmek üzere bu soyadını almış gibi geliyor.*” Tanpınar, Tan+pınar olduğu kadar aynı zamanda Tan-pı-nar'dır. Tanpınar'ın

monografisini yazan Orhan Okay, eserine *Bir Hülya Adamının Romanı* adını vermiştir. Ki gerekçesi olarak da *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'u adres gösterir. Tanpınar, eserlerinde hülya ile maziye yolculuk yapar. Çocukluk günlerine döner. Yazar bu düşüncesini *Kerkük Hatıraları*'nda “*Harem kısmı ise ortadaki ağaçlı, havuzlu bahçesiyle etrafa kapalı, içinden aydınlık şark eviydi....Bu bahçenin havuzunun başındaki büyük nar ağacının, mevsimine göre bu ağacın çiçek ve meyvelerinin sudaki aksini hiçbir zaman unutamadım.....Farkında olmadan birçok hikâyelerime bu havuz ve nar ağacı girmiştir.*” (Kaplan, 1983: 251) derken bir taraftan nar ağacını diğer taraftan da havuz ve suyu anlatmış olur. Yazarın hiçbir zaman unutamadığı ve dönüp baktığı kızın dudakları da nar çiçeği rengindedir. Renkler içinde kırmızının göz alıcılığı da unutulmamalıdır. Empresyonistler parlak, canlı renklere yer vermişlerdir. Üstadı Ahmet Haşim'in *Merdiven* şiirini hatırlatır. Bu şiirde kırmızı, baskın renktir.

Eğilmiş arza, kanar muttasıl kanar güller

Durur alev gibi dallarda, kanlı bülbüller

Sular mı yandı neden tunca benziyor mermer?

Bu bir lisan-ı hafidir ki ruha dolmakta

Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta (Alptekin, 1985: 33)

Böyle bir şiirde Haşim'in, bilinçli olarak kırmızı rengi kullandığı, çarpıcı bir şekilde ifade ettiği söylenebilir. *Huzur*'da Mümtaz'ın değişik bakmalarından biri de “*duya duya bak*”maktır. Mümtaz'ın hayal kurduğu zamanki bakışla “*Konuşurken Mümtaz'ın yüzüne biraz evvelki karanlık bir aynanın önünde öpüşükleri anın sıcaklığını duya duya bak*”ması arasında fark vardır (Tanpınar, 2004: 128). Mümtaz'la Nuran İstanbul'un her bir köşesini gezerken birbirlerine duydukları yakınlığın neticesinde öpüşürler. Bu sıcak ilişki bakışlara da yansır. Biraz önceki öpüşükleri an'ın sıcaklığını duymak Nuran'a ayrı bir haz verir. Karanlık bir ayna, kimsenin görmediği bir mekân olabilir. Tanpınar'da ayna sık sık kullanılır ve bu aynalar aydınlıktır. Tanpınar'ın ilk aynası belki de “*havuzun berrak sularına düşen gölge*”dir. Karanlık ayna ise görülmeyen bir mekân olabilir. Ayna, çoğunlukla yer (uzam) dir. Tanpınar'ın eserlerinde en çok kullandığı metaforlardan biri de aynadır.

Huzur'da "Taşlığın lambasını yaktı ve her zaman yaptığı gibi aynaya baktı. Mümtaz hiçbir aynayı kaçırmazdı. Aynalar onun için insan talihinin remzi, zihnin gaibe doğru uzatılmış bir imkânı gibiydiler. Bu sefer de aynaya baktı. Düz billurda aydınlık, küçük bir sarsıntı ile yerine oturdu. Ve bütün taşlığı derhal içine aldı. Aynalar garipti; derhal işe başlardı. Henüz uykudan uyanmış bir hâli vardı." demekle Mümtaz'ın aynaya olan dikkati çekilmiştir (Tanpınar, 2004: 359). Bu bakışlar gerçek anlamda kullanılmıştır. Yine *Huzur'da* "*Baştan aşağı bir aşkın olabilmek, bir aynanın içine iki kişi girip, oradan tek bir ruh olarak çıkmak*" arzusu vardır.

Yunus Balcı, "*Ayna insandaki değişimin şahididir, her bir görüntümüz, değiştiğimizi bize anlatır, ayna aksettirir. Fakat bunlar aynanın derinliklerindedir, onlara da ulaşmak imkânsızdır. Aynanın öbür yüzüne geçebilmek, imkânsızdır. İnsan bu konuda da ümitsiz ve çaresizdir. Kendi içindekiler, orada kalmasına, aynadaki görüntülerin silinmesine boyun eğmek zorundadır. Fakat bütün bunlar şairi, ebedi olanı aramaktan uzak tutamaz.*" der (Balcı, 2004: 9). Bu duruma "*Huzur'da ayna motifi*" makalesinde Metin Savaş "*İçine girmeyi arzuladıkları ayna öyle bir mistik penceredir, öyle bir geçiş kapısıdır ki, burada geçmişle gelecek, berzah âlemiyle fani dünya, vaat edilen ilahi saadetle dış duyuların algıladığı şimdiki hal iç içedir.*" diyerek işin metafizik boyutunu da gözler önüne sermektedir (Savaş, 2002: 23). Tanpınar'ın şiirlerine baktığımızda *Ayna* ve *Aynalar* adıyla iki de şiiri vardır.

Tanpınar'ın eserlerinde sıkça kullandığı eşyalardan biri aynadır. Onun deyimi ile ayna "*zihnin gaibe doğru uzatılmış bir imkânı gibi*" dir. Tanpınar aynasız gezemez. Suyu bakar aksini görür. O da bir aynadır. Sevgilisi onun en yakın aynasıdır. Mehmet Kaplan, "*Ayna, Tanpınar'da daima kaybolan, sadece hatırası kalan güzel bir kadın hayali ile beraberdir.*" der (Kaplan, 1983: 88). Onun hayali arkadaşı aynadır. Böylece ayna onun için çok yönlü bir metafordur. İşte burada devreye imge giriyor. "*Latince imago sözcüğünden gelen "image" sözcüğü taklit, öykünme, kopya anlamlarına geliyor. Zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihinde beliren bir resim, kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazanmış. Daha sonra da yazarın bağlamında, söz sanatı, özellikle de eğretileme ya da benzetme için kullanılır olmuştur.*" (Salman, Temmuz-Ağustos 2004: 65)

Farklı tanımları olmakla birlikte yine imge için "*İmge, bir benzetmeyle söylemek gerekirse, aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki*

sır.”(Atakay, Temmuz-Ağustos 2004: 67) diyen Kemal Atakay, Tanpınar’ın ayna imgesini ifade eder. İmge ile imajın farkını Oğuz Demiralp şöyle açıklar: “*İmaj gözün boyayıcısı, imge iç gözün ürünüdür.*” (Demiralp, Temmuz-Ağustos 2004: 75). Farklı bir yaklaşım da Serdar Rifat Kırkoğlu’ndan gelir ve “*İmge, sanat yapıtının kanıdır; eksikliği anemiye, fazlalığı ya da tutarlı olmayı ise eleştirel hacamatlarla sonuçlanabilecek kanamalara yol açabilir.*” der (Kırkoğlu, Temmuz-Ağustos 2004: 77). Tanpınar’da bunların hepsini görmek mümkündür. Hatta Day Lewis, “*kelimelerle yapılmış resim*”dir, diyerek Tanpınar’daki pitoresk sözcüğünün karşılığını verir (Kaplan, 1983: 179).

Bütün bunların adresi Tanpınar’dır. Tanpınar özellikle eserlerinde imge konusunda tekrara düşmemiş, her eserinde farklı çağrışımlarla konuyu ele almıştır. O, kalıcı olmak için eser verenlerdendir. İster gerçek anlamda kullansın isterse de mecaz anlamda, ayna denince narsizmden de söz etmek gerekir. Narsizmin esası kendini beğenme olup sembolü de ayna, su göl, akis, ikilik demektir.

Tanpınar’ın en çok kullandığı ikilemelerden biri de “*yavaş yavaş*”tır. Onun tabiatı gereği bu yavaşlık etrafta neler oluyor düşünelim, bakalım şeklinde yorumlanabilir. Onun acelesi yoktur. Olayları, durumları zihinsel muhakemeden geçirme önceliği vardır. Zihin süzgecinin bir adım önünde duyular vardır. Alain’ın “*Bir kitabı iki üç ayda okurum. Hülâsa acele başımı döndürür. Alain, “hareket, ruhu ve düşünceyi öldürür” diyordu.*” (Kaplan, 1992: 110) diyen M. Kaplan’a işte bu durumda hareketin ruhu ve düşünceyi öldürmesi fikri Tanpınar’da da yavaş yavaş ikilemesiyle örtüşür. Bu durumun tersi Tanpınar’ın mizacıyla da örtüşmez. Çünkü o, “*düşünmemeye karar verdiği için acele acele yürür*” (Tanpınar, 2004: 63). Demek ki düşünen adam acele acele değil yavaş yavaş yürür. İşin sırrı düşüncede gizlidir. Adeta kırk ölçüp bir biçmeli. Olaylara dikkatli, temkinli yaklaşmayı gerektiren bir ikilemedir. Acele yapılan bir işte birçok ayrıntıyı kaçırma durumu söz konusudur. Bu ikileme başka bir çağrışımı da Ahmet Haşim’in Merdiven şiirindeki “*Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenden*” dizelerindeki “*ağır ağır*” ikilemesiyle de benzerlik gösterir.

Tanpınar’ın *Huzur* romanının önsözünde Mehmet Kaplan yine Alain’ın “*düşünmek için durmak lazımdır*” diyerek düşünmeyi işaret eder. Bu düşünce yeni de değildir. Yüzümüzü nereye çevirdiğimize bağlıdır. Göz bakar beyin görür. Neyi görebileceğiniz nereye baktığınıza bağlıdır.

Düşünme eylemi yavaş yavaş yapılan her durumda görülebilir. Bu da onun kurgusal olarak düşünen adam olduğunu gösterir. *Huzur*'da “*Yokuşun başında tekrar durdu ve etrafına bak*”ma eyleminde “*Yokuşun başında tekrar durdu ve etrafına baktı. Sonbahar gecesi siyah ve çok cilâlı bir camın arkasında gibi, dağınık ve insanın içine kadar işleyen ışıklarıyla, her türlü değişme ihtimallerinin dışında parlıyordu. Uzakta deniz koyu kül rengi parlıtından bir çizgi olmuştu. Onun ötesinde karşı yakanın puslu yol fenerleri yıldızları taklit eden bir durgunlukla, sanki etraflarındaki hayatı değil, kendi sükûtlarım bekliyorlardı. Fakat hepsi, etrafında bulunan her şey, küçük gece çıtırtılarıyla tek tük kuş ve böcek sesleri, dal hışırtılarıyla beraber donmuş gibiydi.*”demesiyle Mümtaz'ın kendinden geçer gibi etrafına baktığı yer önemlidir, yokuşun başındadır. (Tanpınar, 2004: 298)

Uzun ve zorlu mücadeledir yokuşun başı. Fizikte bir kural vardır: Her çıkışın bir inişi vardır. Kurgusal anlamda yokuşun başında etrafa bakması mazidir. Çıkılan nokta hâldir. Mazi ise “*donmuş gibi*”dir. “*Yokuşun başında tekrar durdu ve etrafına bak*” ması hareketlerinin yavaş olduğu şeklinde yorumlanabilir (a.g.e., 2004: 298).

Bu şekilde etrafa bakmaya çalışıyor, bakıyor ama görmüyor denilebilir. Dalgınlık, bir düşüncenin varlığının işaretidir. Kimi zaman da dalgın dalgın bakar. *Huzur*'da “*Sokak ışık içindeydi. Mümtaz bu ışığa dalgın dalgın baktı. Sonra tekrar çocuğa, tekrar incir dalına ve onun üstünden -camiin, kurşunları bir elden eldiven gibi çıkarılmış veya bu incir ağacının meyvesinin kabuklan gibi kolaylıkla soyulmuş- kubbesine baktı. “Elâgöz Mehmet Efendi...” diye düşündü. “Hâlâ şu adamın kim olduğunu öğreneceğim!..” Eyüp'te bir camii daha vardı ve türbesi oradaydı. Fakat vakfiyeyi bulabilecek miydi?*” ifadesi iç monolog sırasında dalgın bir anda söylenir (Tanpınar, 2004: 18).

Cumhuriyet döneminde yazılan bu eserde başkent, Ankara'dır. Yazarın doğup büyüdüğü, okul yılları (Üniversite) ise hep eski başkentte geçer. Yaşanmışlıklar, alışkanlıklar hep devam ediyor. Tanpınar için İstanbul her konuda merkezdir. Yahya Kemal “*Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.*” der (Kemal, 1990: 15). Tarihi eserleriyle, boğaziyle eşsiz manzarasıyla İstanbul, tek taşına acem mülkü feda edilecek yerdir. Elâgöz Mehmet Efendi merkezin merkezindedir. Çünkü eski İstanbul, İstanbul'un surlarla çevrili olduğu yerdir. Yazarın doğduğu yer, sur içi diye tarif edilen Şehzadebaşı'dır. Onca yıla rağmen

yerinde duran Elâgöz Mehmet Efendi Camii'dir. Tanpınar için resim, müzik, mimari kol kola yürür. Elâgöz Mehmet Efendi Camii mimarının zirvesidir. Mimarının zirvesindeki kastımız estetik duruştur. Ebediyeti temsil noktasıdır. Tanpınar'ın gözünde bu tür yapılar, “geçmişin üsluplaşmış görüntüsüdür. Başka bir deyişle mimari, geçmişin görüntüsünü çeken bir fotoğraf aygıtı”dır (Işın, 2004: 56).

Görülen güzellikler Tanpınar için farklı eserlerde farklı şahıs kadrosuyla karşımıza çıkar. Tanpınar'ın roman kahramanları bilinen bir gerçektir ki biraz da kendisidir (Gürbüz, Ekim 2004: 427). *Huzur*'da Mümtaz, *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, *Aydaki Kadın*'da Selim, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal, *Mahur Beste*'de Behçet Bey'dir. Bu kahramanlar yazarın sesi soluğu olmuştur. Bakan, ayrıntıyı bize aktaran gözler bu kahramanlarındır. Dolayısıyla da Tanpınar'ındır.

Tanpınar'ın pasif, bedbin bir yaşamı olduğunu mektuplarında, günlüklerinde görmek mümkündür. Işığa ya da güneşe dalgın dalgın bakmak o ışığın verdiği çağrışım imajıyla birleşince onu geçmişe götürür. Mazi onun gözünde dondurulmuştur. Adeta bir fotoğrafa bakar gibi ışığa bakar. Işık onun için maziyi hatırlatan bir ana, ayna ya da ebedilik fotoğrafıdır. Tanpınar'da kimi zaman etrafına bakma eylemi “...ot, çiçek, toprak kokuları içinde etrafına bakındı.” (Tanpınar, 2009: 104) şeklinde olumluyu gösterirken kimi zaman da “Suat büyük bir huzursuzluk içinde etrafına baktı.” (a.g.e., 2009: 206) şeklinde olumsuzu da gösterebilir. Bazen bir endişeyle bakmak da olabilir. *Huzur*'da geceleyin ressam Cemil Bey'den Mevlevi ayininde ney dinlerken “İkisi de bir tanıdık çıkıp rahatlarını bozmasın endişesiyle etrafa gizli gizli bak”arlar (Tanpınar, 2004:107). Bu gizliliğin sebebi duygusal yakınlıktır. Ressam Cemil Bey'den ney dinlemek olağanüstülüktür. Bir taraftan göze hitap eden resim diğer taraftan kulağa hitap eden ney vardır. Bu iki vazgeçilmez unsur Cemil Bey'de toplanmıştır. Resim ve müzik Cemil Bey'dir.

Resim gündüzün, müzik gecenin aydınlık ışığıdır. Sanki zıtlıkları, gece ile gündüzü Cemil Bey toplamıştır. Mümtaz gece, Nuran gündüz gibidir. Her ikisinin birlikteliği de cemildir, güzeldir. Bakma eyleminde sadece Mümtaz bulunmaz. İhsan da Macide de bakar. Her birinin bakmaya yükledikleri anlam farklıdır. Bakma eylemi biraz da arz talep olayıdır. İçsel yaşantımızdaki dünyamızda neye talep var demek gerek. Macide'nin gökyüzüne, açık havaya bakması istediği bir

durumken bulutlu havayı istememesi geçmişteki olumsuz yaşantıyla ilgilidir. Bu durumu fark eden İhsan da durumdan etkilenir. İhsan “*O zaman hep içime bakıyorum.*” der (a.g.e., 2004: 243).

Bulut, hüznün simgesidir. Macide’nin geçmişteki hastane günlerine değin bir yığın düşüncesi vardır. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* adlı eserde Mehmet Kaplan, Tanpınar’ın özellikle bakma, görme üzerine “vizuel” olduğunu defalarca ifade etmiştir. Bu durum roman ve hikâyelerine de yansımıştır. Bakmak eylemi olumlu-olumsuz, içe bakma - dışa bakma, yakına bakma - uzağa bakma, sıradan bir duruma bakma – olağanüstü duruma bakma, çevreye bakma – kendine bakma, başkasının gözüyle bakmak gibi çok değişik bakmaların olduğunu söyleyebiliriz.

Huzur’un komplike yapısında yerli olduğu gibi yabancı sanatçılara da yer verir. Tanpınar’ın en çok etkilendiği Batılı yazarlardan biri Marcel Proust’tur. Proust bakmak/bakış için “*ne kadar göz varsa o kadar da bakış açısı vardır.*” diyerek bakmanın ve her bir bakışın farklı düşüncelere işaret ettiğini Tanpınar da gayet iyi bilir. *Sahnenin Dışındakiler*’de “*...iyi psikoloji, derin tahlil Marcel Proust’la başlar*”der (Tanpınar, 2005: 94). *Antalyalı Genç Kıza Mektup* adlı eserinde “*Nihayet bütün bunlara en sevdiğim romancı olan Marcel Proust’u da ilave gerekir.*” der (Kaplan,1983:258). Proust’un bakışı biraz da Tanpınar’a geçmiştir. Rıfat Günday; *Marcel Proust ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Yapıtlarında Görsel Estetik* adlı makalesinde Tanpınar’ın Proust’tan etkilendiğini belirterek her iki yazarın eserlerindeki benzerlikleri göz önüne serer ve “*Proust ve Tanpınar’ın betimleme yaparken çizdiği tablolar, bir romancının yarattığı tablolar olmasına karşın, yapıtlarında adlarından söz ettikleri ressamların tablolarına yakın boyuttur.*” sonucunu çıkarır (Günday, 2001: 234).

Huzur romanında “*Suat yorulmuş gibi bir köşeye oturdu. Rakı kadehini sıkı sıkıya elinde tutuyordu. Mümtaz sadece ona bak*”ması bir rekabetin sonucu ya da tepkisellik olabilir (Tanpınar, 2004: 289). Bu bakışta paylaşılamayan Nuran vardır. Romanın kurgusunda dört bölümde İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz vardır. Romandaki yapıyla ilgili birçok yazar romanın yapısal kurgusunu Dante’nin *İlahi Komedi*’sine benzetirler. Bu benzetmeler *Huzur*’a nerden baktığımızı bağlıdır. Bizim bu alışkanlığımız biraz da Halit Ziya’nın roman anlayışına dayandırılır. Halit Ziya’nın bütün romanlarında üçlü kurgu var.

Her nedense Tanpınar'ın eserlerinde de bu yaklaşım kolayımıza gittiği için ya da hazır bulmuşluğumuzdan ötürü benzetiriz. Lakin Tanpınar Dante'yi de Halit Ziya'ya da çok iyi analiz etme gücüne sahiptir. Mükemmeliyeti arayan biri için taklit duruma düşmek çok komiktir. Bunun bilincinde olan yazar böyle bir hataya düşecek kadar da zavallı olamaz. Halit Ziya'nın üslubundan daha ileri bir üslubu varsa kurgusu da daha ileridir.

Tanpınar üçlemeyi değil (Dante'nin İlahi Komedi'sinde; Cennet-Cehennem-Araf / Baba-Oğul-Kutsal Ruh / Bir bayan iki erkek üçgensellik varken) dörtlemeyi yani iki kere iki dört ederle kareyi formülize etmiştir. O, bunun için yazar, çizer, değiştirir, gerekirse Yahya Kemal gibi yıllarca bekler. Nuran; eski kocası Fahir, Suat ve Mümtaz tam dördtür. Dört mevsim vardır. Suat romana sonradan girmiştir, sonbahardır. Tanpınar'ın beş öyküsünün yapısal bir çözümlemesini 1975'te yapan Michigan Üniversitesi, Yakın Doğu Araştırmaları Bölümü'nde doktora tezi olarak savunmasını yapan Sarah G. M. ATİŞ bu durumu sezinlemiştir. Bunu Tanpınar'ın öğrencilerinden aynı zamanda Tanpınar'ın bitmemiş romanı *Aydaki Kadın*'ı, yayıma hazırlayan, *Tanpınar'ın Ders Notları*'nı yazan Güler Güven, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi dergisinde, *Öykü Çözümlemesinde, Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı* yazısında "Sarah G. M. ATİŞ gerek sözdizimi ve söz varlığı gerekse eylem, imge ve kişiler açısından çok yüksek düzeyde bir karmaşıklık gösteren Tanpınar'ın öykülerini bir çok kez okuma sonunda her bir öykünün dört bölümden oluştuğu yolunda yapısal bir özelliği, başlangıçta sezgiyle yakalar."der ve "Bu durum öyle görünüyor ki öykülerin dört parçalı bölümlenmesi, bu bölümlenmenin kendisi, tematik olarak güdüleyicidir. Çünkü öyle bir çerçeve sağlar ki ancak böyle bir çerçevede paradoks oluşturan böyle bir simetrik örüntü işleyebilir"diyerek devamını da getirir (Güven, 1980: 231). İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*'ta "...Tanpınar'ın dili, çok imgeseldir. Kaynağı dört element olan imgeler, nesnelere empresyonları yoluyla üretilir. Dört element, birbirine dönüştürüldüğünde, imge oluşur."der (Şahin, 2012: 15) ve "İmgeler özneye, beş duyu gerçekliğinden kopuşun emsalsiz hazzını yaşatır"ı ekler (a.g.e., 2012: 200).

Dört element olarak hava, su, toprak, ateş onun eserlerinde sıkça geçer. *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* adlı eserinde Tanpınar'ın "*Bursa'da Zaman*" şiirini

inceleyen M. Kaplan bu şiirin “44 dizeden” oluştuğunu söyler.⁷ Abdullah Uçman’ın hazırladığı ders notlarında Tanpınar “*Namık Kemal’in 8, 80 rakamlarına bir düşkünlüğü var.*” demesi de onun dikkatiyle alakalıdır .

Mümtaz, Rizeli Sadık’a, Giresunlu Remzi’ye, yedi cet Hisarlı Arap Nuri’ye, Bebekli Yani’ye bu düşüncelerin arasından bir zaman baktı. H.s.134

Dördüncü Mehmed’in av köşkünden kalma su hazinesi ve çeşme üzerindeki kahvede o gün Nuran’la geçirdiği saatlerden ayırmadı. H.s.167

“Bir gün beraberce Üsküdar’ı gezdiler. İlk önce vapuru iskelede beklememek için Mihrimah Camii’ni dolaştılar, sonra Üçüncü Ahmet’in annesinin camiine girdiler.

Türbeyi, küçük, bir meyve içi gibi dşseli camii Nuran pek beğendi. Vapuru çoktan kaçırmışlardı. Onun için bir araba ile Atik Valide’ye, oradan Orta Valide’ye gittiler.

Garip bir tesadüfle Üsküdar’ın bu dört büyük camii aşka, güzelliğe, yahut hiç olmazsa annelik duygusuna ithaf edilmişti. H.s.168

“.....Nuran, hayatına birdenbire gelişiyile kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul’u, ne Boğaz’ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. H.s.197

Nuran, hayatına birdenbire gelişiyile kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı adeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu

⁷ Huzur romanında dört bölüm olması yazarın bilinçli olarak kurgusal başarısıdır. Sadece dört bölümden olması yetmiyor ve eserin içinde de dörtlü kavram ilişkisi görülebilir. Örneğin “*Nuran köşkü hiç de hayal ettiği gibi bulmadı. Fevkalâdeliği yoktu. Dördüncü Murat, gözdesine hemen hemen küçük bir ev yaptırmıştı. Ancak Mümtaz’la kendisinin oturabileceği kadar bir yer.*”**H.s.127**

için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. H.s.207

Ve Ferahfeza Peşrevi, yahut imkansız uzlet çöllerinde yolunu seçmeğe çalışan ruh, dördüncü defa o mahzun hatırlayışa, o sular altında tutuşmuş akşam dünyasına döndü. H.s.265 Mümtaz silkindi. Dördüncü selamda idiler. H.s.272

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004) Huzur, İstanbul, (On üçüncü Basım), Dergâh Yayınları (Tanpınar, 2003:198). Ki kendisi de kurgusal anlamda 4, 14, 40, 44, 74 gibi hem içinde dört rakamı bulunan ifadeleri hem de eserlerinde bilinçli bir şekilde dörtle ilgili deyimleri kullanmıştır. Her bakışın ardında yaşanmışlıklar vardır. Aslında hayata bakışımız A.Schopenhauer'un “dünyayı nasıl tasarlıyorsanız öyledir.” Veciz sözünün karşılığıdır. Tanpınar eşyayı kişileştirir. Görsellik ve de resim önemli bir yer tutar Tanpınar'ın eserlerinde.

Tanpınar'ın eserlerinde müzik ve resim bir kuşun kanatları gibidir. Özellikle de *Huzur*'da oldukça açıktır. Batılı ressamı onu yakından alakadar etmiştir. Ondaki pitoresk unsurlar sembolistlerden ziyade empresyonistlerde fazlasıyla görülmektedir. En yakın dostu, arkadaşı, hocası Yahya Kemal bizdeki resim olayına neşteri vurur. Yahya Kemal'in tespitleri yerindedir fakat bunu kendi değil talebesi Tanpınar yapar. Tanpınar da hocası Y.Kemal gibi zor yazanlardandır.

Yahya Kemal bu hususla ilgili *Edebiyata Dair* adlı eserinde *Resimsizlik ve Nesirsizlik* yazısında “*Resimsizlik yüzünden cedlerimizin yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne feci hicrandır! Eski şehirlerimizi göremiyoruz; yanmış yahut yıkılmış nice binalarımızı göremiyoruz; eski kıyafetlerimizi göremiyoruz; o kıyafetlerin asırlar arasında, yavaş yavaş nasıl tekâmül ettiklerini anlayamıyoruz; vatani kurduğumuz eski seferlerimizi, eski meydan muharebelerimizi, bu muharebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. Ah, ah... Resimsizlik yüzünden daha neleri, daha neleri göremiyoruz.*” demekle yetinmiyor (Kemal, 1984: 69-71). Devamında ise “*Eğer Türk milletinin resim bir, nesir iki bu iki sanatı olsaydı bugün milliyetimizin kudreti, olduğundan yüz kat daha fazla olurdu.*” şeklindeki tespitlerini yerinde bulan Tanpınar için “*resim ve nesir*” bu iki sözcük çok önemlidir.

Tanpınar bu durumu bilir ve “*Nesrin ve resmin yokluğu, şiirin bir sanat oyunu oluşu yaşanmış çok gerilere atar.*”der (Tanpınar, 1994: 227). İnci Enginün, *Tanpınar ve Semboller* makalesinde “*1934 yılında Tanpınar, âdeta kendi estetiğini/güzellik anlayışını ifşa etmek üzere bu soyadını almış gibi geliyor.*” derken de bunun sebebi olarak “*Bu sanıyorum Tanpınar’ın resme olan düşkünlüğünden ve resimleri çok iyi incelemesinden ortaya çıkan bir durumdur.*” diyerek resmin Tanpınar’ın hayatındaki yerini açıklar (Enginün, Mayıs 2000: 435).

Huzur’da Mümtaz resim yapmış biridir. Ve “*-Mümtaz Hatice Sultan’la Beyhan Sultan’in portrelerini Nuran’ı düşünerek çizmiş*” tir (Tanpınar, 2004: 169). Yine *Huzur*’da Cemil Bey ressamdır hatta Nuran da resme meyillidir ve Nuran “*Kanepeye yarı uzanmış, dizlerine dayadığı büyükçe bir kitabın üzerinde üst üste bir yığın kâğıda, desenler çiz*”er (a.g.e., 2004: 175). *Aydaki Kadın*’da Suat önceleri empresyonist anlayışla resim yaparken zamanla resimde değişim olarak bir adım daha ileri gider ve nonfigüratif resim de yapmaya başlar.

Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* adlı eserinde “*Tanpınar’da âdeta gizli kalmış ressam yanı vardır. Onun resme düşkünlüğü aynı “vizuel” karakterinin bir neticesidir. Kendisinde bütün büyük ressamların en güzel baskılı reproduksiyonları vardır. Zaman zaman bunlardan birinin eserlerini her tarafa yayarak hayranlıktan sarhoş, sergiler açardı. En yakın dostları ressamlar ve heykeltıraşlardı.*” der (Kaplan, 1983: 177). Tanpınar’ın “*En yakın dostları ressamlar ve heykeltıraşlar*” olması sanata verdiği değerin ve yapması gereken kaynağın ne olduğunu bilmesi ve eserlerine yansıtması şeklinde görülebilir. Bu düşünceyi Maurice Sérullez, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*’nin giriş cümlesinde “*Empresyonist ressamların birçoğu aynı zamanda heykeltıraştı. Degas, balmumundan balerin ve at modelleri, Renoir bir sürü çıplak heykeller yapmıştır.*” şeklinde açıklar (Sérullez, 2004: 18).

Resim ve ışığın Tanpınar için ne denli önemli olduğu bellidir. M. Kaplan “*O, bütün ruhu ile dış âleme açık bir tiptir.*” der (Kaplan, 1983:184). Işığın resimdeki yeri 1860 sonrasında Fransa’da ortaya çıkmıştır. Rönesans ressamları kapalı mekânlar kullanırken 1860’tan sonraki dönem ressamları açık mekânları seçmişlerdir. Bunun en önemli sebebi de ışıktır, güneştir. Böylece ışığın resimdeki yeri daha sonra Avrupa’ya ve dünyaya yayılmıştır. 1874’te Claude Monet bir grup ressamla bir sergi açar ve bu sergiye “*güneşin doğuşundan alınan izlenim*”

anlamına gelen “*Impression*” adını taşıyan eserle katılır.⁸ Bu eserin sergilenmesinden sonra Empresyonizm sözcüğü yaygınlık kazanmıştır.

Monet, günün farklı saatlerinde değişen ışık değerlerini yakalamaya çalıştığı eserlerinde aynı biçim ve sabit duruşa sahip nesnelere, ışık-gölge etkisiyle dönüşüme uğrayarak görünüşlerinin değiştiğini kanıtlamaya çalışır. Monet’in yaptığı tablolarda “*Roune Katedrali’nin cephesinin günün türlü saatlerine göre yirmi tablosunu yap*”ması ve “*Yirmi tablo da birbirinden farklı*” olması ışığın gücüyle ilgilidir (Filizok, 1984: 82).

Bu durum *Aydaki Kadın*’da “*Güneş eşyayı hem yaratıyor, hem yiyor.*” derken güneşin doğuşuyla eşya görünür hale gelir ve de batışıyla da eşya, yenmiş, tükenmiş, gizlenmiş olur (Tanpınar, 2009: 18). Empresyonistlere göre eşyanın, maddenin, nesnenin değişik gözle algılanmasını sağlayan da güneştir. Güneşin anlık değişimi bizim baktıklarımızı da değiştirir ve bizdeki fikir değişikliğinin - gözle ilgili- sebebi, kaynağı da dış dünyadaki gözle algılayabildiğimiz güneşin etkisiyle olanlardır. Eşya sabit ve güneşin de doğuşundan batışına kadar eşyayı değiştirmesi görülebilir. Bu değişim sürecinde empresyonist sanatçılar da çalışmalarını bu an’lık değişimlere göre yaparlar. Güneşin batmasıyla önce akşam sonra gece gelir ve *Aydaki Kadın*’da kahramanlardan biri Leylâ’dır. Leylâ isminin çağrışımı oldukça yüksektir. Genceli Nizami’nin Leylâ ve Mecnun mesnevisine kadar inebiliriz.

Yahya Kemal’in *Nazar* şiirinde “*Gece, Leylâ’yı ayın on dördü, / Koyda تنها yıkanırken gördü.*” derken nazar-bakma, bakış - anlamlarında kullanılabilmesi ve “*Koyda تنها yıkanırken gördü.*” ifadesinde gece kişileştirilerek görme hatırlatılır. *Aydaki Kadın*’da “*Güneş hayattır, ışıktır, cüzamdır... Her şeydir. Her şey her şeydir ve kendisidir. Tıpkı Leyla gibi. Leylâ bütün kadınlara benzer, ama yine Leylâ’dır.*” (a.g.e., 2009: 18) ve bütün geceler gecedir ve hiçbir gece diğer bir gece değildir. Bu anlayış empresyonist sanatçılarda “*bugünkü gün, dünkü gün değildir*” fikriyle örtüşür.

⁸ Empresyonizm sözcüğünün ne zaman kesin kullanıldığı bilinmemektedir. Sérullez “Empresyonistler kelimesini ilk kullanan kişi, adı-sanı pek bilinmeyen bir gazeteci olan Louis Leroy’dur. ... Gazeteci Leroy bu deyim, resme olan geleneksel yaklaşımdan vazgeçerek, kendi kişisel görsel izlenimlerini yansıtmaya yolunu tutan sanatçıları aşağılamak, karşı çıkmak amacıyla kullanmıştır.” der. Başka bir görüşe göre Antonin Proust, bu sözcüğün 1858’deki sanat konulu konuşmalar sırasında ortaya çıktığını söyler. (Sérullez, 2004: 13-14).

S erullez bu durum için “ *Constable, resimdeki amacının “ışık, çiğ taneleri, esinti, tazelik ve  i ek” olduğunu vurgulayıp, “dünya yaratılalı beri ne bir ağacın iki yaprağı, ne ayrı ayrı iki günün her biri ve ne de iki saatin her biri birbirinin aynı olmamıştır. Doğanın bu gerçek ürünleri gibi sanatın ürünleri de birbirinden tamamen farklıdır” dediğinde, zaten Monet’yle aynı görüşte olduğunu vurgular” der (S erullez, 2004: 8). Beş Şehir’de Tanpınar’ın, “Türkçede Ő ve L harfleri daima en güzel terkipler yapar. Yeşil dediğimiz zaman, adeta bir  imen tazeliğini bir palet üzerinde ezilmiş bir renk gibi, günün ve saatin bir tarafında bir bahar müjdesiyle toplanmış buluruz.” sözleri tazelik ya da  imen tazeliği adına dikkate değerdir (Tanpınar, 1994: 110). Dünkü ve bugünkü günün farklılığı hem zamanla ilgilidir hem de bakmakla ilgilidir. Her an her Şey değişiyor ve baktığımız Şeyler de değişerek yeni görünümler, anlamlar kazanır. Değişeni tekrar yerine getirme imkânsızlığı karşımıza çıkar.*

Tabiat sürekli değişim içerisindedir. Gündüz ve gece değişiminin tek sahibi ışıktır, güneştir.⁹ Tanpınar da işte bu fikri bilen, gören ve de eserlerine uygulayan adamdır. Onun bakışındaki dikkat de buradan gelir. Tanpınar, ışık ve eşya arasındaki ilişkiden dolayı derin hülyalara dalar. Eşyanın ışık karşısındaki değişik algılanışını çözmeye çalışır. O, bizzat eşyayı konuşturan adamdır. Günlüklerinde “*Eşyayı bir imaj gibi görmek ve sembol yapmak, genişletmek, b y tmek, büyüleyici kılmak.*” diye not alır (Enginün vd.2007: 240-241).

Edebiyatımızda eşyaya ışık oyunlarıyla bu denli bakış, Tanpınar’dan önce oldukça sınırlıdır. Mehmet Kaplan, resmi Şiirin esas gayesi yapan C. Şahabettin için “*Cenab’ın Şiirleri kronolojik olarak gözden geçirilirse, bütün denemelerinin gayesinin “resim yapmak” olduğu görülür.*” der (Kaplan, 2012: 379). Bu bağlamda Servet-i Fünun Őairlerinde ışık, resim ilişkisi şeklinde Cenap Şahabettin’in Şiirlerinde görsek de ışığın eşya üzerindeki algılanma biçimini, değişimini sınırlı buluruz. Yine Servet-i Fünun’da Tevfik Fikret Őairdir, ressamdır fakat onda da rengin ve ışığın bu denli değişerek dönüşümün adresi olmadığı bir gerçektir. M. Kaplan, Tevfik Fikret’in resim konusunda “*büyük muvaffakiyet*” gösterdiğini yazar (Kaplan, 2012: 378). Hüseyin Tuncer, Fikret için “*O, edebiyatımıza “resim”i getiren Őairdir. Resim Yaparken’de o’nun ressamlığını görürüz*” der (Tuncer, 1994: 41).

⁹ Eski dilde gece sözcüğünün yerine “t n” kullanılmıştır. Yunus Emre’nin bir Şiirinde “*Ben yanarım t n   k n*” ifadesinde kullanılmıştır. Ayrıca “Şeb”, “Leyl” de gecedir.

Tanpınar, *Huzur* romanında Şeyh Galip'ten bahseder. Şeyh Galib'in eserlerinde kırmızı ve buna bağlı olarak ateş sözcüğünü kullanması çağrışım gücü anlamında Tanpınar'ı görsel olarak etkilemiştir fakat empresyonistler kadar etkilediği söylenemez. Yahya Kemal'in ışığa verdiği önemden dolayı Rıza Filizok "*Her şeyden önce ışık, yoğun olarak kullanılmış bir unsur oluşuyla Yahya Kemal'in şiirini impressionist resme yaklaştırır.*" der (Filizok, 1984: 82).

Yahya Kemal'in *Hayâl Şehir* şiirinde,

Eldede bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen,

Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmârı

diyen şair, *Üsküdar'ın Dost Işıkları* şiirinde,

Etrafı okşuyor mayısın taze rüzgârı;

Karşımda köhne Üsküdar'ın dost ışıkları...

dizelerinde köhneliğe karşı dost ışıkları vardır (Kemal, 1990: 25-30).

Tanpınar, Yahya Kemal'in kullandığı ışıktan etkilenmiştir. Her ikisi de Batılı kaynakları iyi bilirler. Bu kaynaklar onlardan sonraki nesle de ışık olacaktır. Çünkü kullanılan kaynakları aynıdır. Kullanılan kaynaklar bakımından Mehmet Kaplan "*Gözle görülen dış âleme karşı bu ressamca dikkat, onu ayrıntılı olarak, ışık ve gölge oyunlarına göre tasvir, bize batıdan gelir, hikâyeye ve romanın temel unsurlarından birini teşkil eder.*" der (Kaplan, 1992: 22). Yahya Kemal, Tanpınar'a rehber olmuştur. Hoca olmuştur. Işık olmuştur. Lakin Yahya Kemal özellikle şiirlerinde ışığı tek boyutlu, aydınlatma aracı olarak kullanırken, Tanpınar parlaklık, gölge, derinlik ve değişik açılarıyla çok boyutlu kullanır. Tanpınar hikâyeye ve romanlarında hem dışsal (vizuel) hem de içsel yönüyle de ışığı kurgular.

Deniz Bayav, *Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Yolculuk* makalesinde ışığı resimsel ve fiziksel ışık olarak ikiye ayırır. Resimsel ışığı da "*keskin ışık, yumuşak ışık, boyasal ışık, gün ışığı*" şeklinde sınıflandırır (Bayav, 2008: 23-37). Fiziksel ışığı gün ışığı, yapay ışık olarak ikiye ayırır. Bu makalede

barok ve rokoko dönemlerinde ışığın farklı ressamlar tarafında değişik şekillerde kullanımı ifade edilmiştir. Işık ve renk resmin asli unsurları olarak empresyonizmde yerini alır. Işık empresyonizmle birlikte araç değil amaç olmuştur. Renkleri birbirine karıştırmadan kullanmak empresyonist ressamlar için yeni bir tekniktir. Ressamlar palette fırçayla aldıkları boyayı, tuvale karıştırmadan darp ederler. Nuran bu durumu *Huzur*'da renkleri öbekler şeklinde ve sade kırmızı, sade mor şeklinde tarif eder. Amaç "*renkler karışmamalı*" fikri de empresyonist ressamların anlayışının bir neticesidir (Tanpınar, 2004:175).

Monet, Manet, Renoir ve Sisley empresyonist sanatçılardan birkaçıdır. Tanpınar'ı en çok da Monet ve Sisley etkilemiştir. Sisley'in çalışmalarında özellikle su yüzeyinde oluşan ışıltı, parıltı, ışık efektleri Tanpınar'ın eserlerinde resmin nesre yansması olarak görülebilir. "*küçük gümüşten akisler*" ve "*güneşe bir ayna tutulmuş gibi birden parla*"ması, "*billur avize*" gözle tesbit edebileceğimiz durumlardır. Aslında gümüşten akisler sudur. Işığın sudaki yansması gümüşten akisler olarak anlatılır. Bu ifadeler yazarın bütün hikâye ve romanlarında olduğu gibi şiirlerinde de vardır. En çok da *Huzur*'da vardır.

Tanpınar, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta "*Abdullah Efendi'nin Rüyalari'nda, Huzur'da sanatımın –eğer üzerinde duracak böyle bir şey varsa- iki kolumun birleştiği yerler vardır.*"der (Kaplan, 1983: 260). Bu da gösteriyor ki *Huzur*; bir şehir, aşk, ışık, bakış romanıdır. İç içeliği ile adeta sarmaşık gibidir. Eserde Nuran'a bakış da yazara ışıklı bir empresyonist tablo sunar. Nuran tablolaştırılır. Tanpınar'ın, bu renkli tabloları sunarken bunu "*dış âleme ait kelimeleri kullanmak suretiyle yapma*" sı onun sanata bakışıyla ilgilidir (a.g.e., 1983: 207).

Mümtaz'ın yakaladığı ışık oyunu "*Sağ taraflarından gelen bir ışık parçası genç kadının saçlarına yapıştı, oradan yavaşça boynuna doğru kaydı, küçük, insana alışık bir hayvan gibi beyaz tenin üstünde hazla oynamağa başla*"ması ışığın Nur-an'la dansıdır (Tanpınar, 2004: 107). Işık suya yansır ve su da ayna vazifesi yapar. Bu durumu M. Kaplan *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nda Tanpınar'ın şiirlerini tahlil ederken "*Şiirlerinde "ayna", "su", "ışık" unsurlarının mühim bir yer tutması da, onun gözleriyle yaşayan, seyirci bir tip olmasından ileri gelir.*"der (Kaplan, 1983: 213). İşte Tanpınar farkı da budur.

Empresyonist sanatçılardan Claude Monet'in resimde yaptığını ve Yahya Kemal'in resimsizlik ve nesirsizlik diye yakındığı durumu edebiyata taşıyan, empresyonizmi edebiyata uygulayan Tanpınar'dır. Güneşin anbean değişmesi gibi ".....andan ana değişen Nuran'lar, genç adamın hem lezzeti, hem de azabı ol"ması ışığın andan ana değişmesiyle ilgilidir (Tanpınar, 2004:178). Güneş zamanı temsil eder ve vakit geçtikçe güneşin eşya üzerindeki küçücük küçücük oyunları kendini andan an'a değiştirir. Bu durumu fark etmek ayrı bir dikkat ister. An'dan an'a değişen durum Tanpınar için bir araçtır. Bu araç *Huzur*'da Mümtaz'ın "Nuran'a olan hayranlığında Renoir'la olan benzerliği bazen daha ilerilere götürür, onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık bulurdu." demesi sanırım bütün bir kitabın özeti gibidir (a.g.e., 2004:177).

Zihinsel oyunlar Tanpınar'ın eserlerinin belirgin bir özelliğidir Zihinsel oyunlar kurgulama gücünü de dinamikleştiriyor. Renoir'dan etkilenen yazar, onun "insan kalabalıklarının üzerinde titreşen ışıkları ustaca betimle"mesi (Bayav, 2008: 23-27 *Huzur*'da "Daha ileride birkaç ağaç nasılsa kendilerine kadar yol bulan ilk ışıkların altında rutubetli havada, olduklarından daha narin, daha taze titreşiyorlardı." cümlesiyle örtüşür (Tanpınar, 2004:132).

Huzur'da doktor bulmak için giden Mümtaz, çevresinde gördüklerini tasvir etmeye çalışır. Gördükleri sanki bir tabloda çıkarılmış gibidir. Özellikle empresyonistlerdeki "gölge ve ışık oyunu" bu anlatılanlarda yoğun bir şekilde işlenir. Mümtaz gölgelere baka baka yürürken bu ışık ortama canlılık kazandırmıştır. Tramvay ameleleri bu ışık altında rayları tamir ederler. Işığın gece farklı, gündüz farklı görünümü mekânı dolduran bir unsurdur. Işığın, geceye her hareketi nakşetmesi bir usta işidir. Zamanı ayarlayan ustanın işi olabilir. Çünkü zaman ilerledikçe ışığın kırılma açısı da değişir. Bu da ışık için saltanattır ve bunun özünde değişim vardır.

Işık, farkın daha iyi görülmesi için bir unsurdur. Görmek yetmiyor. Farkı görmek önemlidir. Işık, farkı belirleyen en etkin araçtır. Işık dikkatin de aracıdır. Işık, görmenin vazgeçilmez parçasıdır. Bu durum Tanpınar'da yeni de değildir. *Huzur*'da "-Benim en sevdiğim şey nedir bilir misiniz? Tâ çocukluğumdan beri kapalı, arkasından ışık yanmayan, yalı pencerelerinde ışık oyunları." demesi aslında işin şifrelerinden biridir (a.g.e., 2004: 117). Işığın farklı zamanlardaki izlenimi Mümtaz için farklı duyguların kaynağıdır. *Huzur*'da ışık için "ışık inci rengi bir imbikten süzülerek gel"ir der (a.g.e., 2004: 134). Sabah saatini yaşamayı

çok güzel bulan Mümtaz bu zamanı bir gülüşe benzetir. Sabahın ilk ışıkları onun için sevinç gösterisidir. Yeni bir gün, taze bir başlangıçtır.

Yazar, ışığı bir senfoni gibi görür ve soyunmuş bir kadının oynayıpını çağrıştıran değişimi fark eder. Bu değişim, var olanın keşfidir. *Huzur*'da “*Bir ışığın olması kâfi. Işık, yani herhangi bir ihsaslar manzumesi ve onun emrinde, onunla işleyen bir şuur, bir hafıza... O hâlde ben lâzımım! Ben veyahut herhangi biri... İsterse en son insan.*” derken değişimin varlığı ışığa bağlanmıştır (a.g.e., 2004:360).

Mehmet Kaplan, Tanpınar'daki ışıkla¹⁰ ilgili “*Onun güneşin en parlak olduğu bir ayda (23 Haziran) dünyaya gelmiş olduğunu da ilave ed*”er (Kaplan,1983: 41). Işık, tabiatın bir parçasıdır. Boşlukta saniyede 299 793 km, hızla yayılan ve enerjinin bir şeklidir. Tabiatı görmek için Tanpınar ışığı farklı motiflerde karşımıza çıkarır. Vitrindeki ışık, yapaydır. Güneş doğal kaynaktır, her ikisi de somuttur. Demek ki gözlerimiz somut olanı görebilir.

Soyut olan, olduğu düşünülen, nuru ise gözümüzle algılayamayız. Çünkü görmenin de alt ve üst eşikleri vardır. Belirli frekans aralığını görebiliriz. İşte bunun için gece görüş dürbünü ya da termal kameralarla gece görüşünü sağlayabiliriz. Bugün için nuru görmemiz metafizik bir durumdur. Tasavvufu, dinle açıklanabilir. Duyu anlamında soyut ışığı görmemiz gayrimümkündür. Tanpınar'ın eserlerinden resim, fotoğraf, portre gibi göze hitap eden sözcükler sıkça kullanılmıştır.

Tanpınar'ın *Huzur*'unda gündüz kadar gece de işlenmiştir. Ay ışığı, yıldızlar, gemilerin projektör ışıkları, sokak lambaları, işçilerin elindeki petrol lambaları dış alemi aydınlatan diğer unsurlardır. Gündüzün tersi gece, Klasik Türk edebiyatında aşığın kendi kendisiyle baş başa kaldığı ve sabaha kadar ah edip gözyaşı döktüğü bir zamandır. Tanpınar 1928-1930 yıllarından önce “*gece*” ve “*karanlık*” sözcüklerini sıkça kullanırken sonrasında “*aydınlık*” ve “*sabah*” sözcüklerini kullanır. Çünkü Tanpınar'a göre “*Karanlık bir sembol, anahtarı olmayan güzel bir çekmece*” dir. Bu durumun ne zaman değiştiğine ilişkin M.

¹⁰ Alain, Goethe'nin şiirlerindeki aydınlık ve kozmik unsurları izah ederken, onun Ağustos ayında doğması ile bir münasebet kurar. Çocuğun dünya ile ilk temasının şahsiyeti üzerine tesiri olduğu bazı psikologlarca da kabul edilmiştir. (Kaplan, 1983: 41)

Kaplan “1928-1930 yıllarında Paul Valery’yi tanıdıktan sonra benimsediği ve hayatı boyunca bağlı kaldığı estetik görüşün, onun çok çalışmasına rağmen az eser vermesinde âmil olduğu muhakkaktır” demek suretiyle konuyu açıklığa kavuşturur (Kaplan, 1983: 12). Tanpınar, hatıra defterinde, otuz yaşında kendini bulduğum zaman ihtiraslarım çok değişti, der. Bu da Batı edebiyatını daha yakından tanımakla olur.

Güneş doğar ve aşğın yüzü güler, bir umut belirir. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*’ta “...şiirlerimin ana hatlarını roman ve hikâyelerim verir. *Mamañih roman anlayışım da şiir anlayışından fazla ayrılmaz.*” derken Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında ışık ne kadar yer alıyorsa şiirlerinde de bunu görmemiz mümkündür. (Kaplan, 1983: 259).

Tanpınar’ın *Leylâ* adlı şiirinde:

Leylâ... Elâ gözlü bir çöl ahûsu

Saçları bahtından daha siyahtır.

Kurmuş diye sevda yolunda pusu

Döktüğü gözyaşı, çektiği ahdır.

Leylâ...Elâ gözlü bir çöl ahûsu

saçları bahtından daha siyah olan Leylâ, *Elâ gözlü bir çöl ahûsu*” olarak tarif edilir (Tanpınar, 2000: 114). Bu şiirde C.G.Jung’un deyiimi ile “*anima archetype*”i vardır. Ayrıca Fuzuli’nin Leylâ ile Mecnun mesnevisinden çağrışımlar da var. Leyla imgesi, Tanpınar’ın ölen annesiyle de ilgili olabilir.

3.1.1. Huzur’da Görmek

Bizde toplum olarak geçmişten gelen bir alış veriş alışkanlığı vardır. Genele yayılmasa bile karşımızdakinin psikolojisi üzerine değişik oyunlar oynarız. *Huzur*’da adı anılmayan bu kiracı da böyledir. Hem ekmek kapısı olan dükkânı beğenmez, hor görür hem de on iki yıldır kiracılığa devam eder. Amaç daha düşük kira vererek daha fazla kazanç sağlamaktır. Hor görmek deyiimi, burada olduğu gibi karşıldakinin söz ve davranışlarını kontrol altında tutmak, beğenmemek için kullanılan bir deyimdir. Böylece kiralanan taşınmazın kira bedelini tespitite

önemlidir hor görmek. Adeta pazarlık için rol yapmaktır. Kiracı belli ki bunu hep yaptığı için on iki yıldır da devam ediyor.

Kiracı oldukça da kurnazdır. Bu şahıs “... *dükkâna girer girmez siyah gözlüğünü, bir kudret tulsımı, büyülü bir silâh gibi gözlerine takar,*” (Tanpınar, 2004:11) ve böylece yeni bir kimlik kazanan bu “*genç adam*” gözlük sayesinde “*kudret tulsımı*”yla “*adeta görünmez olur.*” (a.g.e., 2004: 11). Bu durum kurnaz kiracı için “*piyasanın durgunluğunu, hayatın ağırlığını, devlet memuriyetinde belli bir gelire çalışanların saadetini anlatır.*” kendince. Bütün bunların genç adamın “*siyah gözlüğü*”ne yansması da bir aldatmacadır. Çünkü bu genç adam öncesinde memurdur ve “*Rızık Allah'tandır.*” hadisine uyduğu için memuriyeti bırakmış ve ticarete yönelmiştir.

Kiracı olan bu şahıs, dükkân sahibini ve çevresini iyi gözlemleyen biridir. Bu gözlem aynı zamanda işin perdelenmesi ya da suistimal noktasında karşımıza çıkar. Gözlemin akli kötüye yönlendirmesinin bariz bir örneğidir. Duyularımız doğru algılıyor ve algılanan duyuyu beyinde akla yönlendiriyor. Akıl ise iradeyi değişik kullanma biçimiyle karşımıza çıkarıyor. İşte burada kişinin iradesi devreye giriyor. Aklın kötüye kullanılması da diyebiliriz. Burada duyuları, akli kötüye kullanma aracı olarak görmeyelim. Veri merkezi akıl olduğu için duyuların akli yanılması olabilir. Duyularımız sünger gibidir. Sünger hangi suya değiştirilirse o suyu çeker. Suyun temiz ya da pis olması önemli değildir. Duyularımız da dış dünyadaki olumlu olumsuz durumları sünger gibi çeker. Süngeri kullanan kişiye bağlı olma şartıyla süngerin nerede, ne zaman, nasıl kullanılacağı iradi bir durumdur.

Göz, gördüklerini dış dünyadaki resmi, merkeze iletmiş ve görevi sona ermiştir. Karar merkezi akıldır. Duyular karar merkezi değildir. Sadece aracıdır. Görmenin ya da gözlemin farklı tezahürünü *Huzur*'da bulmak mümkündür. İhsan'ın eşi Macide yıllar önce “*gördüğü ceset*”ten sonra ağır bir humma ile günlerce yatmıştır (a.g.e., 2004: 16). Beklenilmeyen bir durum “*cesedi görmüş*” olmanın insan ruhunda bıraktığı beklenilmeyen etki, bedensel ve ruhsal olarak Macide'nin Sabiha'yı doğurduğu âna kadar sürer. Görmenin insan ruhunda bıraktığı ağır travma söz konusudur. Bunun en bariz örneğini Yahya Kemal, annesi Nakiye Hanım için söyler *Ufuklar* adlı şiirinde, “*Nakiye Hanım'ın teverrümü ve ölümü, Yahya Kemal'i öylesine etkiler ki, ömrünün sonuna kadar onun sabit bakışlarını üzerinde hissettirecektir:*

Annemin na 'sını gördümdü;

Bakıyorken bana sâbit ve donuk gözlerle

Acidan çıldıracaktım.

Aradan elli dokuz yıl geçti.

Ah o sâbit bakış el'an yaradır kalbimde

diyerek içinde bulunduğu durumu açıkça ifade eder (Ayvazoğlu, 1995:119).

Macide'nin beklemediği bir anda gördüğü ölünün donuk gözleri onun aklından çıkmaz. Bu durumu hatırlar ve bu hatırlayış onu rahatsız eder. İşte Macide'nin beklenmeyen durumunu Yahya Kemal tam elli dokuz yıl hatırlar. Görme eyleminin etkisinin somut örneğidir. Görme eylemi çaresiz biri için daha farklıdır. Tanpınar'ın bakma, görmeyle ilgili dışa dönük en çarpıcı ve merkezde olan romanı *Huzur*'dur. Mümtaz, İhsan'ın odasına gelerek onun durumunu kontrol ederken “*İhsan, onu görünce sevin*”ir (Tanpınar, 2004: 16). Mümtaz, İhsan için sevinç, mutluluk, umut kaynağıdır. Onu yetiştiren amcaoğlu İhsan'dır. Mümtaz'ı görmek onun için geleceğe yazılmış mektup gibidir. Mümtaz'a göre onun hastalığı nedeniyle sözü olmayan biri olarak gördüğü İhsan'ın durumunun pek de iyiye gitmediğini görsel unsurlarla anlatır. “*Yüzü gene kırmızıydı. Göğsü ağır ağır kalkıp iniyordu. Mümtaz, onu sabah ışığında olduğundan çok zayıf buldu. Uzayan tıraşı yüzüne garip bir ifade ver.*”mesi görselliğin ne kadar canlı olduğunu gösterir durumdur. Bu durumda duyularla algıladıklarımızın yaşantımız üzerindeki kanaatimiz şudur ki: görme duyusu dış dünyanın fotoğrafçısıdır. Deklanşöre basılıyor ve fotoğraf beyne iletiliyor. Her biri, bir kare fotoğraf olabileceği gibi bir film şeridi de olabilir.

Gazetelerde görülenlerin benzerlerini çadırcılar içinde gezerken gören Mümtaz için maziye ait çeşitli eşyalar olabileceği gibi fotoğraf da bulmak mümkündür. Orada bir “*fotoğraf*” gözüne ilişir. Modern romanda kullanılan bir tekniktir fotoğraf kullanmak. Bu durum postmodern romanda da vardır ve yeni de değildir. Edebiyatımızda geçmişte fotoğrafların üzerine, altına şiir yazma geleneği oluşturulmuştur.

Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret* adlı eserinde “*Fikret’in daha sonra geliştireceği konuşma sentaksı ve resim altına şiir yazma usulü de Servet-i Fünun’dan önce başlamıştır.*” der (Kaplan, 2014: 27). “*Türk edebiyatında resim-tablo veya tablo altına şiir yazma, onun konusunu kelimelerle tasvir, tefsir ve şahısları konuşurma modası 1882 yılında Mir’at-i Âlem dergisinde başlamıştır. Bu dergide ilkin Hüseyin Hâşim, daha sonra M.Fâik ve Muallim Naci tablo altına şiirler yazmışlardır.*” diyerek başvurulacak kaynağın bir tez çalışması olduğunu da beyan eder. “*dükkânın kepengine kalın, sarı, tahta çerçeveli iki büyük fotoğraf dayalı*”dır, (Tanpınar, 2004: 53).

Huzur’da fotoğraf Mümtaz’a geçmişle ilgili olumsuz bir durumu hatırlatır. Mümtaz: “ – *Acaba fotoğrafçı, onları da benim vesika fotoğraflarımı çeken adam gibi itip kaktı mı?*” diyerek itilip kakılarak çekilen vesikalık fotoğrafını hatırlar. Bunlar maziye yolculuktur. Sadece fotoğraf değil çadırcılar içindeki eşyalar da bizim eskittiğimiz mazimizdir. Görsel yolculuğumuzdur. Mümtaz uzunca bir sokağa bakarken “*Bir yığın eski eşya, karyolalar, kırık dökük mobilyalar, bezi yırtık paravanalar, mangallar yol boyunca iki tarafta üst üste yan yana dizili*” görür.

Böyle bir durum Tanpınar için maziye hâl’de yaşamaktır. Bakılan bir fotoğrafta, bir eşyada ya da Elâgöz camiini seyrederken zihinsel bir mazi yolculuğu vardır. Maziye, kaybettiklerimizi, kenarı sararmış bir fotoğrafta görmek bugün bizim için belki de şanstır. Çok eski zamanlara gitmeyelim. Fatih’ten önce hangi padişahın fotoğrafı var elimizde? Fotoğraf teknolojik bir ürün diyelim. Hangi padişahın resmi var? Yahya Kemal’in dediği gibi resimsizlik ve nesirsizliğin cevabını vermeye çalışıyor Tanpınar.

Dilcilik çalışmalarıyla tanınan Amerikalı bilim adamı N.Chomsky dil için çok kanallı televizyon benzetmesi yapar. Bizim hangi ortamda dili öğrendiğimiz ve kullandığımızın şifresi beyindeki algı odacıklarıyla ilgilidir. Yani bu dil makinesinin hangi dilin kurallarıyla programlanacağı çocuğun çevresine bağlıdır. İnsan, çevresinde hangi dil konuşuluyorsa o dili konuşacaktır ve ana dilini konuşan kendi dilinin dilbilgisine sezgisel olarak sahiptir. Dil için yapılan bu benzetme pek tabii ki duyular için de geçerlidir. Dil için bulunulan çevre önemlidir. Daha sınırlı bir çevre ile iletişim sağlarız. Duyular daha kapsamlıdır ve

evrenselidir. Belki bir yabancı dil bilmiyor olabiliriz; fakat yabancı bir yere gittiğimizde duyularımız yine açıktır.

Başa dönecek olursak olumlu olumsuz algıladıklarımız beyinde arşivlenir. Uzun yıllar yüzünü görmediğimiz bir arkadaşımızı gördüğümüzde bu acaba o mu diye arşiv dosyasına gireriz ve resimleri karşılaştırırız. Bizde geçmişi olmayan birini elbette hatırlamayabiliriz. Duyular ilk müracaat noktasıdır. İlk bilgiler burada alınır. Yaşantımız boyunca da kullanırız. Andre Gide anı yazmanın önemine vurgu için “*Anılar ölümün elinden bir şeyler kurtarmaktır.*” der. İşte kurtarılan bu dosyanın –anılar- ilk gerçekleştiği yer duyulardır. A.Gide’in 1914’te yazdığı *Bursa, 2 Mayıs, Cumartesi*, tarihli günlüğünde “*Birinci Murat Camiinin bahçesinde oturduğum yer balkon tarzındaki taraçanın merkezinde bulunan ve suların kenarından yavaş yavaş aktığı havuzun yanı değil, ama taraçanın tamamıyla sol tarafında boyalı ahşap bir köşkün barındırdığı daha küçük bir havuzun mermer kenarı idi.*” cümleleri yer alır (Gideé, 1997: 229).

İşte ölümün elinden kurtarılan ve gelecek nesillere aktarılan bilginin ilk noktası duyulardır. İlk noktadan sonra uygarlığın gelişmesine kadar bu süreç gelişme gösterir. Bu noktada Tanpınar zaman çarkının içinde Andre Gide’in görsel duyumunun içinde bir nesneyi, bir varlığı çıplak gözle görmek, hayal görmek, rüya görmek şeklinde farklı durumlar için değerlendirilebilir. Geçmişte yaşananları hatırlayabilmek, onu tasavvur etmek ve nihayetinde hayal etmek maziye yolculuktur. *Huzur*’da Mümtaz annesiyle şehri terk ederken ikide bir arabanın arkasındaki annesini görmeye çalışır. Onun solgun, erimiş yüzünü görür. Bu görmek net değildir. Belli belirsizdir.

Bu nedenle “*Bazen hayal daha vazıh olur.*” (Tanpınar, 2004: 24) daha nettir. Tanpınar’ın ilk yazdığı şiirlerden biri annesi içindir. Musul’da hastalanarak ölen ve oraya defnedilen annesi için yazdığı bir şiirde hayali netleşir. *Annem İçin* adlı şiirde annesine duyduğu özlem, şiirde netleşmiştir.

Bir günümüz bile sensiz geçmezken

Şimdi mezarına hasretiz anne....

Bir yığın toprakla bir parça mermer

Üstünde yazılı yaşınla, adın;

Başucunda matem renkli serviler

Hüznüyle titreşir sanki hayatın.

(Tanpınar, 2000:104)

Bu dizelerde “*Şimdi mezarına hasretiz anne...*” diyen Tanpınar için annesinin mezarı “*Bir yığın toprakla bir parça mermer*” demekle anneye duyulan özlem “*Bazen hayal daha vazih olur.*” düşüncesine işaret eder. Göremediği annesinin mezarını hayalleriyle görmeye çalışır. Yazar *Huzur* romanında rol değişikliğine giderek annesiyle olan duygusal bağının yerine babasının ölümünden bahseder. Babasının ölümünden sonra bir hana gelen Mümtaz, annesinin yanına gelir ve on sekiz yirmi yaşlarında genç bir kız görür. Belli ki o kız ve annesinin de Mümtaz ve Mümtaz’ın annesine benzer sıkıntılı bir durumu var. Mümtaz genç kızın “*annesinin yanına olduğu gibi boylu boyunca uzanmış, gözleri açık, yüzü adeta kaskatı, hıçkırdığını gör*”ür ve annesi ona yer açar (Tanpınar, 2004: 26). Kız şokta gibidir. Bütün bir gece Mümtaz’a yakın temas halinde uyku arasında sayıklamalar yaşar. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah*’ta bir Tanpınar yorumu yapar ve ilk “*haz*” ve “*günah*”ın işlendiği zaman ve mekânı yorumlar. Genç kızın dokunuşları Mümtaz için o güne kadar tecrübe etmediği durumlar yaşatır. Nihayetinde “*gaz lambasının ışığında gözlerinin kendinde olmayan pırıltısını görmemek için gözlerini yum*”ar. Belki gözü görmeyecek ama gözlerin yumulması yaşanılanları unutturacak değildir. İkinci defa “*gaz lambasının ışığı*” geçici bir durum için nitelendirilebilir. İlkinde babasının ölümü üzerine ağaç dalına asılan “*henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı*” vardı.

Işık, göz ve görsellik için tek kaynaktır. Biz buna ister yapay isterse de doğal kaynak diyelim. Mümtaz’ın Bitpazarı’nda gördükleri “*ne şaşılacak, ne de öyle korkulacak*” şeylerdir. Gördüklerimiz bizimle yaşar. Mümtaz’ın gördükleri hayatın içinde rutin denilebilecek şeylerdir. “*Bu çarşı şehrin hayatından bir parça*”dır. Eski eşyasını satmak ya da eski eşya almak için gelinen bu mekân şehrin bir parçasıdır. Görünenler yaşanmışlıktır. Yaşanmışlıklar da tecrübelerdir. Bir vitrinde “*sanki düşünülenle yaşananın arasındaki fark iyice görülsün diye*” bir elektrik ışığı yanar (a.g.e., 2004: 58). Böylece maziye yolculuk başlar.

Kimi zaman gördüklerimizin doğruluğu duygularımıza esir edebilir, böyle bir durumda arzu etmediğimiz felaketler bizi bekler. Dışarıda bir gerçek var ve duygularımıza esir oluruz *Huzur*’da Fahir’in de durumu böyledir. Fahir’in, Nuran’ı

ve kızı Fatma'yı gördükten sonraki hali düşündürücüdür. Fahir'in, sevgilisi Emma'nın elinde oyuncak olması ve pişmanlığının yansması onun Emma'ya karşı tutumu ve bakışıyla ortaya çıkar. Zevk makinesi olarak görülen Emma bize biraz da G. Fleubert'in Madam Bovary'sindeki Emma'yı hatırlatır: "*Zevk makinesi*". Gerçi Fahir, Köstence Plajı'nda gördüğü Emma'yı başta böyle düşünmez. İtici bir fiziksel görüntüye karşın "*imkânsız lezzetler*" onları birbirine yakınlaştırır. Emma'nın özellikle de dişleri "*teferruat*" olarak görülür. Hatta "*hiç şaşmadan işleyen bir cihaz*" ya da "*her rast geldiğini öğütebilecek bir değirmen hissini*" verir. Bu görüntüsüyle Fahir'in canını sıkır. Emma da Fahir'i kullanmak ister. Emma, Fahir'i kullanmak adına rakı dahi içer. Emma'nın Fahir'e "*muhabbetli bir bakışı*" vardır fakat kendi kendine de "*En aşağı bir ay dost kalmalı*" der (a.g.e., 2004: 97). Bağlı gibi davranma modeli devreye girer. Buna göre "*...kişinin yeterince yaşam paylaşımı olmamasına rağmen ilişkiye çok bağlıymış, karşı tarafı çok seviyormuş gibi davranmasıdır. Bu davranış modeli genellikle erkeklerde ortaya çıksa da, artık kadınlarda da görülmektedir.*" der Mustafa Topkara (Topkara, 2011: 462). Bu da gösteriyor ki Emma'nın bakışı muhabbetsizliğin bakışıdır. Çıkar amaçlı bir bakıştır.

Görüntü ya da dış âlem bizi aldatabilir. Görüntüyü sağlayan sistemin iletildiği bilgilerin kendi kendini değerlendirmesi yoktur. Değerlendirmeyi yapan duyu merkezinden sonraki aşamadır. Yani akıldır. Duyularımız adeta uzaya gönderilen uydular gibidir. Hangi amaçla kullanılacaklarına bağlıdır. *Huzur*'da Mümtaz, Nuran'ın "*dünkü kadar neşeli olmadığını, dalgın, hatta mahzun olduğunu gör*" ünce onunla konuşma gereğini düşünür ve bu durumu ona anlatır (Tanpınar, 2004:107). Mümtaz Nuran'a "*Fahir Beyle karşılaşmanızı gördüm.*" der. Mümtaz, bu bakışın altında genç kadının hayatına dair çok hususî bir şey görmüş olmaktan üzülür. Mümtaz'ın durumu anlattığı sırada Nuran da Mümtaz'a "*ben de seni gördüm*" der ve neden seyirci kalındığını merak eder. Tabi ki Mümtaz'ın "*genç kadının hayatına ait çok hususî bir şey görmüş olma*"sı Nuran'ın, Mümtaz'dan uzak durmasına da vesile olabilir. Geleceğe dair planları olduğu düşünülen Nuran bu durumdan üzüntülüdür. Mümtaz için kazanç da kayıp da değildir. Bir şeylerin varlığını görmüş olmak bireylerin tutumuna bağlıdır. Dikkat mi etmemiz gerekecek yoksa görmezden mi geleceğiz. Bu hususlar geleceğimizi nasıl şekillendirecek diye düşünmeliyiz. Mümtaz belki de bu durumu anlayışla karşılayacaktır.

Mümtaz'la Nuran evli değildir. Sadece sevgililerdir. Nuran, Mümtaz'ın evine gelir. Pancurları sımsıkı kapalı odada Mümtaz, Nuran'ı ilk defa “*yarı aydınlıkta çıvrıplak gördüğü anı*” daima hatırlar (a.g.e., 2004: 141). Bu hatırlayış kimi zaman “*mücevher ışığı*”, kimi zaman “*yıldız parıltıları*”, kimi zaman da “*mîraç*”tır. Buradaki görmek erotizm olarak düşünülebilir. Karşı cinslerin birbirlerini arzulamasıdır. Bu durumu sadece Mümtaz görmez. Bütün duvarlar, bütün tavanlar, her döşeme parçası bir mukaddes ziyaretin takdisini almış olarak ifade edilir.

Görme eylemi farklı durumlar için ele alınır. Boyacıköyü'ndeki kahveci çırağı Mehmet, üç yıldır Mümtaz'la tanışır ve belki biraz da buna bağlı olarak Mümtaz onun yüz ifadesindeki manayı çıkartabiliyor. Canı sıkılmış ve yüzü de solgun durur. Mümtaz'ın çocuğun yüzünü solgun görmesi ve “*Gül gibi sol*”an Leyla'nın solgunluğu vardır Mehmet'te. Haşim'in Merdiven şiirinde: “*Sular sarardı...yüzün perde perde solmakta*” demesi de aynı durumdur. Yüzdeki solgunluk; yorgunluk, bitkinlik, tükenmişlik emaresidir. Yahya Kemal'in *Nazar* şiirindeki Leyla'nın da yüzü solgundur. Bu şiirde,

Bu öpüş gül gibi soldurdu kızı

Soldu, gündün güne sessiz, soldu

Dediler hep: “Kıza bir hâl oldu”

der Yahya Kemal (Kemal, 1990:144).

Hem amcaoğlu hem de hocası olan İhsan aslında Yahya Kemal'dir. Onun büyük tesiri vardır Tanpınar üzerinde. *Huzur*'un ilk bölümü de İhsan'dır. “*Gece, Leylâ'yı ayın on dördü,*” dizesine mukabil Mümtaz'la Nuran küçük bir lokantada yemek yerler. Yemek yedikleri gece “*ayın on üçü*” dür (Tanpınar, 2004:176). Leyla bütün bir şarkın Leyla'sıdır, sevgilisidir. *Huzur*'da “*Nuran gülümseyerek ayı gösterdi. Karşı tepelerden birinin kenarı kızarmıştı. Sonra ince bir parıltı gördü. Bir masal meyvesinin yarım dilimine benze*”tilmesi şiirsel bir özellik gösterir (a.g.e., 2004: 180).

Ayın on üçünde hem de ağustos ayında ayın parlaklığı ve şekli masalarda sıkça kullanılan “elma” ya da “yarım elma” gibi durması Nuran için görsellik adına ele alınırken masal meyvesi olması aldaticılığı da çağırıştır. Elmanın yarım olması Nuran açısından evlenip ayrılması olarak da değerlendirilebilir. Tanpınar’ın *Hatırlama* adlı şiirinde,

Ömrün gecesinde sükûn aydınlık

Boşanan bir seldi avuçlarından

Bir masal meyvası gibi paylaştık

Mehtabı kırılmış dal uçlarından. (Tanpınar, 2000: 38)

şiiriyle bir çağırışım görülebilir. Ayın parlaklığı sanki film izler gibi seyredenlere ayrı bir haz verir.

Mehtaplı bir gecede ay, suyun yüzeyinde ikizleşir. Tam bir yansıma yaşanır. Elmanın bir yarısı gökte diğer yarısı su yüzeyindedir. Bu durum çevredeki insanlar kadar sudaki canlıları da coşturur. Böylece “*Bir yunus balığı sürüsü mehtabı kovalıyormuş gibi suda kavisler çizerek yanı başlarından geçti. Daha ileride bir vapur projektörü aydınlığın en ziyade toplandığı yerleri, başka bir şekilde görünür yaptı. Sanki eski ve güzel bir metni tefsir eder gibi, bütün müphem parıltılar keskin vuzuha kavuştur*”ması izleyenler için insan tabiat ilişkisinin farklı bir boyutudur (a.g.e., 2004: 182). Bir vapur projektörü ay ışığının toplandığı yerleri başka bir şekilde aydınlatması, görünür yapması ayrı bir atmosfer yaratır. Kapalı durumları tam, açık, net ve hiçbir yoruma muhtaç olmadan anlatması işte bu iki ışığın buluşmasıyla açıklığa kavuşur. Ayın ışığı Nuran’da vapur ışığı da Mümtaz’dır. Her ikisinin birleşmesi adeta “*güzel bir metni tefsir*” etmektir. Işık ebediyeti de temsil eder. Ebediyet ise zihnin, zaman zaman çok derinlere uzattığı müphem bir ışıktır.

3.1.2. Huzur’da Işık-Gölge

Rönesans döneminde ressamlar kapalı mekânları tercih etmişlerdir. Kapalı mekânlarda ışık gölge etkisi de sınırlıdır. Halbuki 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra ressamlar açık mekânları tercih etmişlerdir. En başta açık mekânlarda yapılan empresyonist resimlere toplum tepki göstermiştir. Toplumun eski

alışkanlıklarından vazgeçmesi tabii olarak zor bir süreçtir. Biraz da sancılı bir dönemdir. 1850'den sonra yeni bir anlayışla resim sanatına bakılmış ve de bu sanat anlayışı toplum tarafından benimsenmiştir. Açık mekândan resim yapmak suretiyle tabiatın göz alıcı renkleriyle ışık-gölge unsurları birleşerek yeni bir form oluşturulmuştur.

Empresyonist anlayışla eser verenleri belki de en önemlisi C. Monet günün farklı saatlerinde değişen ışık değerlerini yakalamaya çalışmıştır. Eserlerinde aynı biçim ve sabit duruşa sahip nesnelere, ışık-gölge etkisiyle dönüşüme uğratarak görünüşlerinin değiştiğini kanıtlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda Monet “1890 ve 1891’de aynı zamanda iki resim dizisine birden başladı: bunlardan biri *Ot Yığınları*, diğeri ise *Epte Kıyılarındaki Kavaklar adını taşı*”r (Sérullez, 2004: 137). *Ot Yığınları* serisinde on beş, *Kavaklar* serisinde ise altı resim sergiler. Monet bununla da yetinmez 1892-1895 yılları arasında kırka yakın *Katedraller* serisini hayata geçirir. Monet bütün bunları ışığın değişik açılardaki görünümü üzerine yapmıştır. Nesnelere üzerindeki ışık-gölge, bu seri resimlerin en önemli yanındır.

Işık kadar gölge de Tanpınar’ın dikkatini çekmiştir. Nasıl ki gündüz gün ışığı ile gölgeyi fark edebiliyorsak gece de gerek ay ışığı gerekse de yapay ışık kaynaklarıyla görmemiz mümkündür. *Huzur*’da “*Mümtaz’ın babası, S.,’nin işgali gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürül*”ür (Tanpınar, 2004: 23). Şehirden kaçmayı düşünen aile, yaşadığı şokla Mümtaz’ın babasını hemen defnetmeye çalışır. Henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı altında, bahçenin bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde, alelacele bir mezar kazarlar. İslî bir “*Fenerin ışığı ikide bir rüzgârla kısıyor, sönecek gibi oluyor, ihtiyar bostancı ceketinin eteğini kaldırmış, lambanın sönmemesine dikkat ediyordu. Bu iki ışık altında gölgeler büyüyor, küçülüyor, top sesleri arasından annesinin çığlığı kazma seslerine karış*”ması görülür (a.g.e., 2004: 23). Kıpkırmızı bir göğün altında çalışmak belki savaş olmasaydı görsel bir şölen olabilirdi. Fakat iki felaket (Hem babasının ölümü hem de savaşın çıkması) gerçekten de çocuk yaşta unutulmayacak derin izler bırakan, ömür boyu taşınan yüküdür. Işık ve gölge empresyonist özellikleri çağırıştırıyor. İslî fenerdeki “*ışık altında gölgeler büyüyor, küçülüyor,*” olması adeta denizde dalga etkisi yaratır. Denizin dalgası gider, gelir izlenimi yaratılır.

A (ntalya)'ya gelen Mümtaz için güneş ve deniz onun vazgeçilmezidir. Tıpkı empresyonist ressamı gibi. A (ntalya)'da “Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derecede tabiiye benzer yapılmış rokay bir havuza benzeyen gölceğiz, ortasındaki küçük taş parçası adasıyla kalıyordu. Burası mağaranın deniz tarafından yaklaşılabilen kısmıydı. Onun arkasında, geldikleri taraf daha geniş ve biraz yüksek, fakat hep kaya parçalan dolu büyükçe bir salon teşkil ediyordu. Dalga çarpıp mağaranın ağzını örttüğu zaman her taraf yemyeşil oluyordu. Sonra garip, adeta toprak altından gelen bir yığın gürültü ile su boşanıyor, etraf güneşli denizin gönderdiği akislerle aydınlanıyordu. O gün Mümtaz, kısa pantolonuyla, iki eli çenesinin iki yanında, çömeldiği bir taşın üstünden saatlerce, hiç konuşmadan bu ışık gölge oyununu seyred”er (a.g.e., 2004: 33). Bu bir seyirden ziyade karşıdakine poz vermek gibi bir duruştur.

Bu duruş Tanpınar'ın sanatının da en önemli dönüm noktası olur. Işık-gölge oyunu Mümtaz'a değişik hazlar verir. Tanpınar'ın ömür boyu aklında çıkaramadığı bu durumu *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta “Denizin iki manzarası beni çıldırttı. Biri..... Bu kayalarda beni mesut eden şeylerden biri de yine sakin saatlerde kovuklara suyun dolup boşalmasıydı. Bir de öğle saatlerinde güneş vuran suyun elmas bir havuz gibi genişlemesi. Bunlar benim muhayyilem için büyük mânâları olan şeylerdi.” der (Kaplan, 1992: 256). Belki de görselliğin zirve yaptığı bu durum resmedilir.

Doktor bulmak için giden Mümtaz, çevresinde gördüklerini tasvir etmeye çalışır. Gördükleri sanki bir tablodan çıkarılmış gibidir. Özellikle empresyonistlerdeki “gölge ve ışık oyunu” bu anlatılanlarda yoğun bir şekilde işlenir. Rembrandt'ın tablolarındaki ışık-gölge oyunu *Huzur*'da “Yalnız ta ileride, caddeye çıktığı noktadan caddenin biter gibi göründüğu dirseğinde birkaç tramvay amelesinin teşkil ettiği bir grup, gece içinde daha keskin görülen pembesi üstün eflâtunü bir aydınlığın üstüne eğilmişler, insana ister istemez Rembrandt'ın tablolarını hatırlatan bir gölge ve ışık oyunu içinde rayları tamir ediyorlardı. Gece içinde bu ışıkla, onun kıldığı karanlığa, parlayan çehre ve elbiselere ve karanlığa yavaş yavaş modele ilerledikçe daha fazla gömülen gölgelere baka baka yürüdü. Işık, her hareketi ayrı ayrı geceye nakşediyor ve çok saltanatlı bir gölge içinde yavaş yavaş ve emin şekilde, formları tamamlıyordu. Böylece alelâde bir iş çok kesif surette canlı ol”ur (Tanpınar, 2004: 362). Mümtaz gölgelere baka baka

yürürken bu ışık, ortama canlılık kazandırmıştır. Tramvay ameleleri bu ışık altında rayları tamir ederler. Tanpınar için “*gölgeli yol alacakaranlıkta bir eski mabet dehlizine benze*”r (a.g.e., 2004: 212). Işığın gece farklı, gündüz farklı görünümü mekânı dolduran bir unsurdur. Işığın, geceye her hareketi nakşetmesi bir usta işidir. Zamanı ayarlayan ustanın işi olabilir. Çünkü zaman ilerledikçe ışığın kırılma açısı da değişir. Bu da ışık için saltanattır ve bunun özünde değişim vardır.

Işığın farklı zamanlardaki izlenimi Mümtaz için farklı duyguların kaynağıdır. Sabah saatinde yaşamayı çok güzel bulan Mümtaz bu zamanı bir gülüşe benzeter. Ayrıca “*Her şey güzeldi, taze ve ahenkliydi. Bir gülüşün yumuşaklığıyla insana geliyordu ve Mümtaz bir akasya yaprağına, bir küçük hayvan yüzüne, bir insan eline bu saatte bıkmadan ebediyet boyunca bakabileceğini sanıyordu. Çünkü hepsi, her şey güzeldi. Bu belirsiz ışık bir senfoniydi;*” demesi de ışığın yeri ve rolünü gösterir (a.g.e., 2004: 385). Işığı bir senfoni gibi görür ve soyunmuş bir kadının oynayışını çağrıştıran değişimi vardır. Bu değişim var olanın keşfidir. Sabahın ilk ışıkları onun için sevinç gösterisidir. Yeni bir gün, taze bir başlangıçtır.

3.1.3. Huzur’da Seyretmek

Mehmet Kaplan, Ali’ye Mektuplar’da Alain’in bir sözünü hatırlatır: “*Düşünmek için durmak lazım.*” Çevremizde olup bitenlere bakarız, onları görürüz, hatta düşünmek için seyre dalarız. Seyretmek uzun metrajlı bir film gibidir. Bu film kimi zaman seyredenini maziye de götürür. Mümtaz’ın “*Kapının önüne çıktığı zaman sokağı adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki camiin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vaat edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. “Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman cami böyle değildi...” Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı: “Ne de mahalle...”* demesi hem mahallenin hem de kendi geçmişini hatırlaması görülen ya da seyredilenle ilgilidir (Tanpınar, 2004: 18).

Kimi zaman yanı başımızda her gün onlarca canlı cansız varlığa rastlarız fakat dikkat etmeyiz. İşte bu durumda Mümtaz’ın “*Kapının önüne çıktığı zaman sokağı adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti*”ği durum gerçekleşmiştir. Hayatın içinde olup da fark edemediğimiz onca durumun farkına

varmak için çevremizi yakından uzağa doğru seyredince fark etmek çok daha kolay olacaktır. Seyretmek, seyre dalmak bir çok şeyi düşünmemize de vesile olabilir. Benzer durum Mümtaz'da gerçekleşir. Çevremizde neler olup bittiğini öğrenmek için gözlemek, seyretmek, seyrettikçe de düşünmek gerek. Belki pasif bir eylemdir ama bir medeniyeti yaratmak için düşünmek gerek. Düşünmek için de seyretmek. Bu iç içe girmişlik Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında görülebilir. Görme duyusunun ne kadar önemli ve aktif olduğunu söylemek için çok dikkatli bir biçimde seyretmek gerekir. Seyretmek ne kadar pasif bir eylem olsa da bakanın gözünde maziyi hatırlattığı için aktifleşir.

Mümtaz “*çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında,*” derken de “*Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi...*” diyerek geçmişe yirmi yıl öncesine uzanıyor. İncir ağacına bakan çocuk yirmi yıl evvel belki de kendisiydi. İnsan değişiyor ve de bu değişim dün olduğu gibi bugün de yarın da olacaktır. Seyretmek adeta değişimin adresi oluyor. Değişimi fark etmek için seyretmek lazım. Değişen sadece Mümtaz'ın kendisi için değil “*Fakat o zaman cami böyle değildi...*” diyerek caminin hatta “*mahalle*”nin değişimine de tanık olur.

Seyredilen ve tanık olunan şeyler için “*Sokak ışık içindeydi. Mümtaz bu ışığa dalgın dalgın bak*”ar. Bu dalgınlık ne çocuğa ne de incir ağacınadır. Bu bakış maziyedir. Mazi için bakış ati için bakışın habercisidir. Mazi köklerimizdir der Tanpınar. Köksüzlüğü felaket olarak düşünür. A. Haşim'de gördüğü öksüzlük ve köksüzlük sorununu bilir. Bütün bunlar için bakmak, seyretmek, düşünmek lazım.

Yalnız kalmayı seven Mümtaz A(ntalya)'da “*yoldan denize kadar inen büyük kayalar üstünde oturup akşam saatlerini geçirmeği*” ve “*Bey Dağları'nın üstünde güneş*”in batışını seyretmeyi sever. “*Bazen de daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son. ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışı ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüştünü seyret*”mesi farklı duyguların adresini verir (Tanpınar, 2004: 31).

Sahile vuran dalgaların eşliğinde güneş “*bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını*” alışı yaşatırken Mümtaz da bu durumdan büyük haz duyar ve Antalyalı gence yazdığı mektupta olduğu gibi her akşam bu doyumsuz manzarayı

seyretmeye gider. Seyredilen iki sembol su ve güneş mitolojik unsurlardır. İkisi de canlıların hayat kaynağıdır. Güneş gökyüzünde, su yeryüzünde ve ikisi birleşir doğurganlık, üretkenlik, hayatın değişimini sağlayan ana unsuru kadını temsil ederler.

Seyretmek ve seyredilen hakkında düşünmek Mümtaz'ın hoşuna giden bir durumdur. Hele de "*Beyazıt Camii'nin yan tarafında, büyük kestanenin altında güvercinleri seyretmek,...*" seyreden için tadına doyumaz bir temaşadır (a.g.e., 2004: 42). Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* şiirinde "*Güvercin bakışlı sessizlik*" ve "*kanat şakırtısı*" şiire ayrı bir hava verirken *Huzur*'da "*Yemleri biraz kalksınlar, bir parça etrafında kanat şakırtısı olsun diye çok yüksekte, elini başının üstüne kaldırarak dök*"er. Dökülen yem istenilen heyecanı yaratmasa da bir beklenti, heyecan vardır. Bu durumda "*güvercinleri seyretmek*" belki de özgürlüktür. Hürriyetini arayan hülya adamın kendini gerçekleştirme modeli de olabilir. Güvercinlerin masal gibi bir varmış bir yokmuş varlığı sembolik olarak değerlendirilebilir. Hatta bir adım daha ileri gider ve Mümtaz için bu güvercinler, "*İstanbul'un sevilen kadınlarda bizi kendilerine o kadar bağlayan zaafklar cinsinden bir nevi "vice" idi.*" der.

Güvercinin Tanpınar için sembolik bir yanı vardır. Güvercin düşünceyi de temsil eder. Tanpınar'ın üstadı Ahmet Haşim, *Güvercin* adlı yazısında "*Çini gibi, Şark mimarisinin tamamlayıcısı olan güvercinler gökyüzünün her köşesinden üşüşerek, kubbe ve minare olan yerlerde küme halinde toplanırlar, Sinan'ın en hakiki hayranları, şadırvanlar etrafında, fiskiye serpintileri ve su alâimsemaları içinde oynayan bu lacivert kanatlardır.*" benzetmesini yapar (Alptekin, 1985: 70). Seyredilen varlık sadece bir güvercin değildir. Sinan'dır, medeniyettir, mazidir. Tanpınar, Maziye kapanmış bir sayfa değil de bugüne taşınmış film olarak yeniden yaşama imkânı bulur.

Huzur'da Mümtaz sadece güvercinleri seyretmez. Kırılancı da seyrederek. Kırılancıları seyrederken yaptığı tasvir Cenap Şahabettin'in Elhan-ı Şita şiirindeki kar taneleri tasviri formunda içten, samimi ve de göze hitap eden seyredildiği zaman farkına varılabilen bir durumdur. Tasvirde "*Uzakta henüz gelmiş kırılancılar yuvalarını hazırlama telâşu içindeydiler. Köprüünün kenarında kahvenin saçağında, mânasını anlamadıkları hızlı konuşmalar oluyor, bazen bir kırılancı küçük kanat çırpınılarıyla, tıpkı yüzen bir insanın kendisini sadece olduğu sulara tutmağa çalışsan hâliyle boşlukta tutunduğu noktadan hudutsuz*

maviliğe kendisini bırakıyor, dikine bir hamle ile yüksekliklere fırlıyor, sonra gözlerinin artık takip edemeyeceği noktadan aşağıya doğru süzülüyor ve bu süzülüş tam sonuna kadar böyle gidecek vehmini uyandırdığı zaman, birdenbire ufkileşiyor, kendi üzerinde münhaniler, helezonlar çiziyor, bilinmez bir hendese davasını ispat eder gibi bir yığın kesik ve iç içe hareketler birbirini takip ediyor ve nihayetinde bu kendi ördüğü ağdan bir kanat darbesiyle kurtuluyor, telâşlı ve sevinçli yuvasına kavuş”ması anlatılır . (Tanpınar, 2004: 48-49).

Kırlangıçların her bir hareketi dikkate değerdir ve “*Uzakta henüz gelmiş kırlangıçlar yuvalarını hazırlama telâşı içinde*” olmaları, “*dikine bir hamle ile yüksekliklere fırlıyor, sonra gözlerinin artık takip edemeyeceği noktadan aşağıya doğru süzül*”meleri, “*bir yığın kesik ve iç içe hareketler birbirini takip et*”meleri, “*nihayetinde bu kendi ördüğü ağdan bir kanat darbesiyle kurtul*”maları gözle takip edilen ya da seyredilen bir unsur olduğunu anlatan cümlelerdir. Sabit bir yerden çevrede olup bitenleri seyrederken yeni gelmiş kırlangıçların telaşla yuva yapmaları sanki kamerayla seyircilerin gözlerinde canlandırılmak istenmiştir. Görme duyusu verilmeden sunum yapılmıştır. Çevre tasviriyle belki de ileride olabilecek durumlar sezdirilmeye çalışılmıştır. Kırlangıç ve yuva yapma telaşı. Mümtaz’ın hali gibi bir hal var tasvirde.

Mümtaz için maziye yolculuk devam eder. Seyre daldığı çadırcılar içinde “*Bir nefer yaklaştı, önünde durduğu eşyanın arasından gözüne ilişen bir şey aldı. Bu bir tıraş aynasıydı. Onu çok ihtiyar bir adam takip etti. Kısa boylu, zayıf, temiz ve eski elbiseliydi; evvelâ sedef yelpazeyi eline aldı; bir dans esnasında sevdiği kadının kendisine emanet ettiği eşyayı, kimse görmeden içinde birdenbire coşan tapınma duygusuyla elinde evirip çeviren, o güzel mahlûka ait olmasına şaşırır gibi yoklayan çok toy bir delikanlı hâliyle, adeta gizlice birkaç defa açıp kapadı; sonra yerine aşikâr bir kurtuluş hissiyle koydu, geyik boynuzundan baston sapının fiyatını sordu. Mümtaz, eski Şûra-yı Devlet azasından Behçet Beyefendi'yle ayak üstünde konuşmak hoşuna gitmediği için yana çekildi ve oradan ihtiyar adamın yarı kukla hareketlerini içinde tam bir yıkılış ile seyred”er (a.g.e., 2004: 55).*

Çadırcılar İçi her zamanki gibi şaşırtıcıdır. Bir halk deyimiyle kör satıcının kör alıcısı olurmuş. İşte burası böyle bir yer. Tabiat kanunuyla ifade etmek gerekirse bir madde vardan yok, yoktan da var olmaz. Değişim devam eder. Bir zamanlar zenginlerin eşyasıydı bunlar şimdi de alım gücü ona yetenlerin eşyası olacaktır. Mümtaz “*eski*”, “*Şûra-yı Devlet azasından Behçet Beyefendi'yle*”

konuşmak istemediği için yana çekilir. Şûra-yı Devlet azasından Behçet Beyefendi'nin önünde “*eski*” sıfatı var. Behçet Beyefendi bir zamanlar gençti ve belki de kullandığı eşyalar da yeniydi. Şimdi o yaşlandı ve onunla birlikte eşyalar yeni sahiplerini buluyor. Eşyadan ziyade Mümtaz’ın tavrı çok önemlidir. Eski Şûra-yı Devlet azasını adeta eşya gibi “*yarı kukla hareketlerini*” seyrederek Mümtaz mazarını iyi bildiği Behçet Beyefendi'yi komik bulur. Neydi, ne oldu. Dün kıskanç bir koca ve bugün karısı hayatta olmayan bir kukla. Bir erkek için asıl medeniyet, kadının varlığıdır. Behçet Bey için karısı vardı ve Şûra-yı Devlet azasıydı. Bu devlet, karısı Atiye Hanım’dır, Behçet Bey de o devletin azasıdır. Seyredilen “*Behçet Beyefendi*”nin geçmişi ve bugünüdür.

Mümtaz gezip gördüğü yerleri seyretmeye devam eder. Her birinin ayrı ayrı mazarını hatırlar. *Huzur*’un altyapısı diyebileceğimiz ve ilk romanı *Mahur Beste*’yi, onu yazanı, yazanın yaşamı bir bir hatırlanır. *Mahur Beste*, Mümtaz için oldukça önemlidir. Bu eser aşkın, ölümün garip ve zalim bir terkidir. Sahibine uğur getirmeyen bir eserdir. Mümtaz derin düşüncelere dalar. Önce kül rengi denize bakar sonra “...*hemen hemen aynı renkte tül tül bulutların dolaştığı göğü seyred*”er (a.g.e., 2004: 109). Kül rengi gökyüzü denize rengini verir. Deniz de gökyüzü de sonsuzluğu sembolize eder. Gökyüzüyle deniz arasında Adem’le Havva ya da Mümtaz’la Nuran vardır. Mümtaz seyrettiği şeylere bir hayranlık duyar. Belki de hayranlığın gerçek sahibini bulma isteği vardır. Onun “*göğün gittikçe değişen rengini gör*”mesi kadar değişikliğin de olması dikkate değerdir. Bunu “*duyularımızın her gün, her an eşya ile yaptığı temaslara benzemiyor*” olmasıyla derinleştirir (a.g.e., 2004: 383). Bu bakışa biraz da metafizik eklemek gerekir. Görünmeyenin görünen yanını seyretmektir. Eritici aydınlıkla yutucu karanlık arasında değişimin kimliği seyredilir.

Tanpınar, Mümtaz’la Nuran’ı anlatırken uzaktan çocukluğunda kendi kendine icat ettiği bir elini dürbün yaptığı oyunu hatırlar. Tanpınar, bu oyun için “*Benim için en büyük haz, ışığın değişikliği, tahlilidir, diyordu. Galatasaray’da iken bir elimi dürbün gibi gözümün üstüne koyar, onun içinde tavandaki lambanın ışığının kırılmasını seyredirdim.*”der (a.g.e., 2004: 181). Mümtaz “*tavandaki lambanın ışığının kırılmasını seyret*”mek için elini dürbün şekline getirmesi onun bakışını sınırlayan unsurdur fakat görülmesi gerekeni görmek de kuyumcu titizliğini gerektirir. Işğın yansımaları, kırılması, gölge empresyonist ressamlarca etkili bir şekilde kullanılmıştır. Dürbün sadece bir noktayı yakından gösterir. Bir şeye odaklanmak, görmek için bir araçtır. Değişimi gözlemek için seyretmek

lazımdır. Seyrederken de ânı yakalamak değişimin ilk basamağıdır. Tavandaki lambanın ışığının kırılması da an meselesidir.

3.2. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Bakmak

Ne zaman, nerede, neye baktığımız önemlidir. Hayri İrdal rüya görmeye başlar. Rüyasında yakın çevresinde bulunan Nuri Efendi, Seyit Abdullah, Abdüsselam Bey, Aristidi Efendi de vardır. Aristidi Efendi'nin simyaya merakı anlatılır. Aristidi Efendi'nin altın yapma işinde bilgisine güvenilir. Bu sırada altın, ışık, renk gibi empresyonist unsurlar devreye girer. Tablo tasvir edilmeye başlanır ve yazarın “*O zaman inbiğin üstü yemyeşil bir ışıkla aydınlandı. Siyah bulut aşağıya bir çamur gibi çökmüştü. Onun üstündeki kükürt rengi ışığın ortasında yavaş yavaş o açık bahar bulutlarına benzeyen henüz kıvamsız bir şekil peydahlanmağa başladı. Ben korkudan yüreğim ağzımda aynanın içine girecekmişim gibi eğile eğile bakıyorum*” demesi baktığı nesneye bağlıdır (Tanpınar, 2012:128). Oldukça dikkatli olarak “*aynanın içine girecekmişim gibi eğile eğile bak*”ması yapılan işin ciddiyeti ve de merakıyla aynaya bakma eylemi gerçekleşir. Ayna metaforu yeni de değildir. Herhangi bir şeyi yansıtan araç olma özelliğinden ziyade merak duygusuna da işaret eder. Bachelard, ayna için “*aydınlattıcı bir obje, kolay bir rüya nesnesidir.*” der (alcı, 2004: 69-84).

Bakılan unsurun içine girilecekmiş gibi bakılması ayna, su ilişkisini gündeme getirir. Suda yansıyana baktığımızda suyun içine girilebilir. Bu da bizi Narkissos efsanesine kadar götürebilir. İşte Tanpınar'da bakma eylemi sadece bakılan nesneyle ilgili değildir. Bakılan bir ayna ya da ayna özelliği taşıyan su olabilir. Bu eylemde baktığımız kadar bakamadığımız maziye de yolculuk yapılır. İşte Tanpınar'ın yarattığı kurmaca dünyada bütüne ilişkin yolculuk vardır. Onun bakmaya yüklediği anlam da budur.

Tanpınar'ın eserlerinde önemli bir yere sahip olan Yahya Kemal, farklı bir isim ve duruşla olayın içinde yer alır. *Huzur*'da nasıl ki İhsan varsa *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de işleri ayarlayan adam Halit Ayarcı var. Hayri İrdal'a yol gösteren, fikir veren adamdır. Bununla da kalmaz Hayri İrdal, Halit Ayarcı'ya velinimet gözüyle bakar. Hayri İrdal onun için “*Seni mezbeleden çekip çıkarttı.*” der (Tanpınar, 2012: 11). Her şeyi ve herkesi Hayri İrdal'a dost yapan da Halit Ayarcı'dır. Bir akşam Hayri İrdal ve eşi yemek için masaya oturur ve bir sandalyenin boş olduğunu görür ve “*Dün akşam yine onun masamızdaki yerini boş*

gürdüm. Karımın dolmuş gözlerle bütün yemek müddetince bu boş sandalyeye bakışını bir türlü unutamayacağım.”diyerek bu bakışın Hayri İrdal’a hatırlattıklarına şahit oluruz (a.g.e., 2012: 11). Hayri İrdal eşine hak verir ve “*Halit ayarcı benim velinimetimse, onun da büyük dostu idi.*” demek suretiyle maziye döner. Hakkı teslim eder. Bakılan nesne, o nesneyi dolduran, bütünleyen biri varsa değer bulur. Boş bir sandalye bir şey ifade etmez. O sandalyeye boş boş bakılması anlamlıdır. Çünkü Hayri İrdal’ın gördükleri ve yaşadıkları hep Halit Ayarcı’nın sayesinde. Bunu Hayri İrdal bildiği için “*birkaç insanın ömrünü birden yaşa*”ma fırsatını Halit Ayarcı ona kazandırmıştır. İşte “*bu boş sandalyeye bakış*” bu şekilde yorumlanabilir.

Yazarın zihni her daim tasavvuftaki gibi “*her şey zıddıyla kaimdir*” fikriyle doludur. Bu fikir yazarın ister hikâyeleri olsun isterse de romanlarında oldukça açık bir şekilde karşımıza çıkar. Tasavvuftaki bu düşüncenin karşılığı edebiyatta nasıl karşılık bulabilir dersiniz o da masallarla olabilir diyebiliriz. Masal unsurları *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde “*hazlar aleminde*” Aselban adındaki kahramanla oluşturulmaya çalışılır. Bu durum yazar tarafından ezbere bilinir. Aselban için “*Aselban’ın gecedен daha siyah saçları, yıldızlardan daha parlak bakışları, yaseminden beyaz teni, sülünlere haset edilecek edalı yürüyüşü vardı.*” ifadesi olağanüstülikle doludur (a.g.e., 2012: 45). Aselban’ın “*gecedен daha siyah saçları*”na karşılık “*yıldızlardan daha parlak bakışları*” vardır.

Tanpınar yıldızları ya da yıldızların parlaklığını imgesel bir dille kullanır. Belki de ona bu dil çocukluğunda kaldıkları Siirt’i hatırlatır. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*’ta yazar “*Siirt’te uzak dağlara akşam saatlerinde çöken yalnızlığı ve yıldızlı geceleri tanıdım. Yazları çok sıcak olan bu memlekette damlarda yatardık. Yıldızlı gece beni büyülerdi sanki. Sonsuzluk dalga dalga vücudumu ve ruhumu doldurdu. Bir Sümer rahibi gibi muhayyilem hep yıldızlarla meşguldü.*” derken anlatmak istediği dili etkin bir şekilde kullanır (Kaplan,1983:256). Yazar *Beş Şehir*’de Erzurum’u anlatırken çocukluğuna gider “*Büyük annemin masallarıyla Kerem’den, Yunus’tan okuduğu beyitlerle, bana öğretmeye çalıştığı ‘yıldız adlarıyla’ muhayyilemde büyülü hatırası hâlâ pırıl pırıl tutuşur.*” der (Tanpınar,1994: 21). Yine *Beş Şehir*’de “*Kervankıran’la, Çobanyıldızı’nı, Büyük ayı’yu, Küçük Ayı’yu*” öteki yıldızlar gibi “*mücevher salkımlarına*” benzetir ve böylece onun yıldızlarla olan yakınlığına tanık oluruz (a.g.e., 1994:23). Öğrencilik yıllarında İstanbul’da buluştukları kahvehanelerden biri de Divanyolu’ndaki “*Yıldız Kahvesi*”dir. Sevdiği türkülerden biri de “*Yıldız Türküsü*”dür (a.g.e.,

1994:23). Babasının tayini Kerkük'e çıkınca "Yıldız Dağı"na yakın bir yerde konaklamak zorunda kalırlar. Bir denemesinde ise "Yıldız parkında gezinti"sini anlatır (Uçman-İnci, 2002: 408). Sadece hikâye ve romanlarında değil "Tanpınar bütün şiirlerinde gökyüzüne, yıldızlar âlemine doğru gitmek ister." diyebiliriz (Kaplan, 1983: 239). Son cümlelin açıklamasını yine Mehmet Kaplan yapar ve Kaplan'a göre bu durumun sebebi "Tanrı ile buluşmak için gök katlarını aşan peygamberlerin miracına benzer bir iştiyakın ifadesi"dir.

Gece ne kadar karanlık olursa olsun dış âlemi aydınlatan yıldızlar vardır. Yıldızlar kapkaranlık bir gecede gözümüzün göremeyeceği dış âlemi sınırlı da olsa bize gösterir. Bu durum belki ilk karşılaşılabileceğimiz temaşa unsuru olarak görülebilirken bir de Tanpınar'ın dediği gibi ruhunu dolduran muhayyilesi her daim yıldızlarla, tabiatla meşguldür. Bu bakımdan yıldız ve yıldızlı gece eserlerinde aydınlığı ya da görseiliği temsil eden gün gibi, güneş gibi değerlidir. Tanpınar'ın bu duygularına katılmamak mümkün değildir. Yaz aylarında ve yalnızsanız evlerin damlarında yatanlar için yıldızlar hayal kurmak için birebirdir. Bu duyguları tekrar yaşamak mümkündür. İşte bu çağrışımlar okuyucuyu içine çekebilin, okuyucuya yaşanmışlık hissi veren eserlerdir. Yıldızlardan daha parlak bakışlarda da bu vardır.

Yazar, parlak veya parıltılı bakışların formunu değiştirerek yeniden yoğurur ve "Elmas, diye fışıldadı. Kısık gözlerinde hep aynı parıltılı bakışlar vardı. Bana kim bilir neler anlatmak istiyordu? Daha ertesi akşam, patron beni içeriye çağırıldı. Şerbetçibaşı Elması'nın hikâyesini dinlemek istiyordu. Kendisine vaziyeti anlat"ır (a.g.e., 2012: 98). Bu da demektir ki Tanpınar, bir taraftan "parıltılı bakışları" dile getirirken bir taraftan da renk unsurlarını hikâyeleştirir. Tanpınar; altın, gümüş gibi değerli madenlerin yanı sıra elması da sıkça kullanır. Fuzulî ve Bâkî adlı makalesinde Tanpınar, "Bâkî, renkliyi, parıltıyı ve kıymetli olanı sever." diyerek devam ederken "Hatta Bâkî'nin kullandığı bütün bu parlak madenler, taşlar, çok defa Fuzulî'de kısılmış bir lamba gibi renk ve parıltılarını bile kaybeder." kıyasında bulunur (Tanpınar, 1995: 149).

Mümtaz Sarıççek, Tanpınar'ın *Huzur* romanı için etkilendiği yazar ve eserleri sıralar ve bunların içinde Halit Ziya ve romanı *Mâi ve Siyah* da var ve "Tanpınar, *Huzur*'u kaleme alırken bizim kanaatimizce, *Aeneis*, *Ulysses*, *Mâi ve Siyah*, *Aşk- Memnû* ve *Eylül* romanlarının tesiri altındadır."der (Sarıççek, 2000: 235). Sarıççek'in tespitlerine katılmamak mümkün değil. *Mâi ve Siyah*'ı sadece

Huzur için etkilenilen değil *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* için de saymak mümkündür. Şöyle ki *Mâi ve Siyah*'ta “*Baran-ı Elmas*” varken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde “*Şerbetçi Elmas*”ı var. Mehmet Kaplan'ın dediği “vizuel”lik yani göze hitap eden unsurlar Tanpınar'ın olmazsa olmazıdır. *Huzur*'da Sabiha'nın kırmızı kurdelesini, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Şerbetçibaşı Elması'ndaki elmasının rengi empresyonistlerdeki canlı renk kullanımıyla ilgili olabilir desek de *Kerkük Hatıraları*'nda renge karşı düşkünlüğünü çocukluğunda getirdiğini söyleyebiliriz. Tanpınar, *Kerkük Hatıraları*'nda buldukları evi tarif ederken “*Bu evin küçük renkli tahta çubuklardan yapılmış tavanları ve bilhassa harem kısmının ayvanında (binanın bünyesine dahil balkon) yine tahta sütunların böyle renkli süsleri vardı. Bilhassa bu sütun süsleri çok zıd halde renklerle benim hoşuma giderdi.*” cümlesinde görüldüğü gibi renk unsuru Tanpınar için yeni de değildir (Kaplan, 1983: 248). Yine *Kerkük Hatıraları*'nda “*Yıllar sonra, rahmetli mimar Taut'un hemen hemen bu renklerle süslediği yanan Akademi binasının tavanına bakarken, o genç yaşta duyduğum şeyleri duydum.*” der.

Bu durumu değerlendiren Tanpınar, renklerin de kendine göre standardı olduğu kanaatine varır. Özellikle de kırmızı rengin çekiciliği söz konusudur. Mehmet Kaplan “*Tanpınar'ın Dergâh mecmuasında çıkan şiirlerinde hâkim renk “kıızıl”dır. Bunda Haşim ve Mütareke devrinin tesiri olduğu muhakkaktır.*” der (Kaplan, 1983:216). M. Kaplan'ın söyledikleri mütareke dönemi için doğrudur. Bunun bir de sonrası yani 1930 sonrasında Batılı sanatçıları yakından inceleme fırsatı buldukça edebiyata resim ve müziği de eklemesiyle yeni bir sentez çalışması karşımıza çıkar. Bu çalışmalarında resimde baskın olarak empresyonizmden söz edilebilir. Tanpınar'ın, ressam hassasiyetiyle baktığı şeylere karşı bir “*lezzet ya da haz*” şeklinde bir duruşu var. Buna skopofili denir. Skopofili için İbrahim Şahin “*Skopofili bakmanın hazzı demektir ve Tanpınar sanatını bakmanın hazzı üzerine inşa etmiştir*” der (Şahin, 2012: 76).

3.2.1. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Görmek

Tanpınar, oldukça geniş bir bakış açısıyla eserlerini kaleme alır. Oldukça da geniş bir tür yelpazesi vardır. Bu türler hepimizi ilgilendiren hayatın içinde, hayata dair ve de günümüzde en yaygın türlerdir. Roman, hikâye, anı, mektup, deneme, makale gibi türlerdir. Tanpınar bu türleri yazarken kılı kırk yaran bir üslupla en başta görsel ve işitsel duyulardan yararlanır. Kendisi de bu durumun farkındadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde durumu bilinçli olarak açıklığa

kavuşturmak ister. Bu eserde “ *Bana öyle geliyor ki, gördüklerimi ve işittiklerimi yazmak, gelecek nesillere karşı en büyük vazifemdir.*” der (Tanpınar, 2012: 11). Gerçekten de söylediği bu durumu kendine vazife olarak gören Tanpınar’da dış dünyayla en çok ilişki içinde olan duyuları görmek ve işitmektir. O, görmek ve işitmek deyince biz salt görmek ve işitmek olarak algılamayalım. Bu iki duyunun insan yaşamındaki yeri ve medeniyete etkisi ve katkısı olarak düşünmek gerekir. Zira görülen ve duyulanların bir sonraki kuşaklara aktarılması medeniyet için bir tuğladır. Yazar bu durumu “*gelecek nesillere karşı en büyük vazifem*” demek suretiyle yapmak istediklerini açıkça söyler.

İronik bir dille ele alınan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde görme eylemi Seyit Lütfullah üzerinde devam eder. Seyit Lütfullah yıkık dökük eski bir medresenin bir odasında kalmaktadır. Seyit Lütfullah, Hayri İrdal’a çok gizli bir şekilde kaldığı yerin muhteşem bir saray olduğunu söyler. Hayri İrdal, Seyit Lütfullah’a inanır ve “ *Mamañih dostumuzun bana çok mahrem bir şekilde söylediklerine bakılırsa bu medrese hiç de öyle görüldüğü gibi yıkık ve harap değildi. Bilâkis muhteşem ve aydınlık bir saraydı. Nasıl biz Seyit Lütfullah’ın hakiki güzelliğini göremiyorsak bu sarayın ihtişamını da öylece göremezdik. Ancak define meydana çıktığı zaman bu saray da som altın sütunları, firuze ve elmas kubbeleriyle parlayacaktı. Zaten o zaman her şey yoluna girecekti.*” der (a.g.e., 2012: 50). İşte eserdeki ironi de kendini belli eder. Lütfullah’ın Seyitliği gibi yıkık dökük medresenin de ahı gitmiş vahı kalmıştır. Seyitlik dini yönü olan özel bir durumdur. Peygamber Efendimizin soyunda gelen kişilerde olan soya dayalı maneviyatı yüksek bir makam olarak kabul edilir.

Dün bir medrese vardı fakat zamana yenik düşmüş ve tek bir odasında Seyit Lütfullah kalıyor. Bu kadar muhterem biri otelde kalacak değil ya. Yazar biraz da mantığa büründürerek “*Nasıl biz Seyit Lütfullah’ın hakiki güzelliğini göremiyorsak*” diyerek bir açıklamada bulunur. Seyit Lütfullah’ın güzelliğini göremeyenler “*bu sarayın ihtişamını da öylece göremezdi*” demek suretiyle açıklar. Bu açıklamada “*Ancak define meydana çıktığı zaman bu saray da som altın sütunları, firuze ve elmas kubbeleriyle parlayacak*” ve ebedi lezzetlerle dolu bir hayat yaşayacaklarının hayalini kurmaya çalışır. Som altındaki kasıt, mitin güneşe yüklediği anlamın madenler içindeki karşılığıdır diyebiliriz. Güneş ise hayattır. Görünen ve görünmeyen yönüyle som altından sütunlar, firuze ve elmas kubbeler göz kamaştıran muhteşem bir görüntüdür. Mehmet Kaplan, “*Esas “altın” hiç şüphesiz sevilen kadındır,*” der (Kaplan,1983: 174). Belki de A. Maslow’un

ihtiyaçlar hiyerarşisindeki son nokta olan kendini gerçekleştirme diye de düşünebiliriz. Tanpınar'ın eserlerinin çok yönlü olması eserlerine değişik yorumlar getirmemizi de sağlıyor. Güzel bir eser, eseri okuyan herkese değişik düşüncelere sevk eder. Bu da eserin zenginliğidir.

Görülen şey alışılan bir durum olabileceği gibi beklenilmeyen bir şey de olabilir. Tanpınar için deniz, “*hayatın kendisi*” olarak söylenebilir. Tanpınar'ın karşılaştığı ilk deniz, Sinop'tadır. Sonra Antalya ve İstanbul'da denizin tadını çıkarmaya devam eder. Onun denize yüklediği anlam üretkenlik, doğurganlık ya da kadın gibi değişik metaforlardır. Uzak çağrışımlarla uyaran da alabilir. Yazar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde “*Dolmabahçe'ye gelirken denizi görmüştüm, sonbahar güneşinin yaldıza boğduğu mavilik, yavaş yavaş alışmağa başladığım talihimle arama, birdenbire uyandırıcı bir şey gibi girmişti*” der (a.g.e., 2012: 103). Sonbaharda yaldıza boğduğu mavilikler içinde sanki empresyonist ressamın tabloları gibidir. Adeta oyun oynar gibi bir şaşkınlık, tuhafılık da sezilir. Bir taraftan denizi görmenin olumlu yanı, bir taraftan da alışmaya başlanılan talihi ile araya girmenin uyararı olarak düşünülebilir.

3.2.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Seyretmek

Tanpınar için seyretmek, seyre dalmak en çok haz aldığı durumlardır. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'unda henüz küçük yaşlarda bu durumun farkına varmış ve bir kış günü dışarıda yağın karı buğulu cam arkasında seyretmek olarak biliriz. Bu durum Tanpınar'da “*Çok lezzetli bir hayranlık duygusu*” yaratır. Ondaki çevreyi dikkatli dikkatli seyir hali anlaşılan çocukluğunda getirilen bir durumdur ki “*Fatih Rüştüyesi'ndeki sınıfımızın kalabalık mevcudu bana, etrafımdaki yarışı en geri sıralardan, isterseniz buna kıral locası deyin, seyretmek imkânını verdi. İnsan işlerine uzaktan bakmayı oradan öğrendim.*” demesi sanırım bu durumu açıklar (a.g.e., 2012: 23). En geri sıralardan yarışı kral locası diye tabir edilen yerden seyretmek bir imkân olarak görülür. İşte bu imkân, saatleri seyrettiği zaman ona ayrı bir haz verir. Bunu “*Onları sadece seyrediyor, varlıklarından lezzet alıyordum.*” diyerek pekiştirir. (a.g.e., 2012: 30). İ.Şahin “*seyretme/temaşa içte başlar. O iç bilinçtir.*” der (Şahin, 2012: 76). Tanpınar'da nesneden uzaklaştıkça, seyre daldıkça, üslubun güzelleştiği kanaati oluşmuş Şahin'de.

3.2.3. *Sahnenin Dışındakiler*'de Bakmak

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, iyi bir gözlemcidir. Roman kahramanlarından Kasım Ağa, Cemal'in dikkatini çeker. Kasım Ağa aslında deniz inşaatı denilen gemi yapımıyla uğraşır. Kasım Ağa'nın bu işe pek merakı yoktur. O, daha ziyade filozofça bir duruş sergiler. Gün boyunca deniz kenarına uzanır ve kimi zaman değişik düşüncelere dalar, kimi zaman da eline aldığı tekerlek şeklindeki yassı taşları denize fırlatır. Bu taşlar altı yedi defa seker ve denizin dibine doğru bir yolculuk yapar. Kasım Ağa derin hüyalara dalar “*taşın düştüğü yere birkaç saniye hüzünle sanki “sen de gittin gelmeyecek şeylerin dünyasına gömüldün; bir daha dönmen, güneşi görmen imkânsızdır...” der gibi uzun uzun bak*”ar (Tanpınar, 2005: 16). Bu uzun uzun bakış Kasım Ağa'nın atılan taşlara yüklediği anlamla ilgilidir. Her bir taş sanki kişiselleştirilmiş ve bir canlının ölümü gibi “*sen de gittin gelmeyecek şeylerin dünyasına gömüldün; bir daha dönmen, güneşi görmen imkânsızdır...”* der.

Yahya Kemal'in *Sessiz Gemi*'deki gibi “*Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler; /Bilmez ki giden sevgililer dönmeyecekler*” dizeleriyle örtüşür (Kemal,1990: 84). Hele de Tanpınar'ın dünyasını dolduran güneş imgesi varsa işte bu üslup Tanpınar'ın tâ kendisidir diyebiliriz. Hedefi tutturan ok gibidir. *Bilmez ki giden sevgililer dönmeyecekler*” dizesindeki sevgili bu romanda “*güneşi görmen imkânsızdır*” ifadesindeki güneştir. Özellikle *Huzur* romanında aynı görsel öğeler kullanılmıştır. *Huzur*'da güneş, Nuran olarak karşımıza çıkar. Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*'nı incelerken konunu özü olarak özellikle beyaz rengin onun şiirlerinde egemen olduğu kanaatine varır ve de katılmamak da mümkün değil. Tanpınar'ın şiirleri kadar roman ve hikâyelerinde de bu aydınlık, ışık, ay, güneş bilinçli ve ustaca eserde yer almıştır. Mehmet Kaplan onun için ikide bir Tanpınar için “*vizüel*” bir bakışa sahiptir der. Tekrar *Sahnenin Dışındakiler*'de Kasım Ağa'ya dönersek uzun uzun bakış, bir seyir halidir. Mazi kadar istikbali de ilgilendiren bir durumdur.

Yazar, eserin girişinde dikkatli hatta çok dikkatli bakışlar sergilerken eser ilerledikçe okuyucu esere girdikçe, kimin kim olduğunu anladıkça yazar da bakışları yavaşlatır ya dalgın dalgın ya da romanın yönü seyre doğru gider. Bilinçli ve oldukça hesaplı bir kurguyla Sabiha ile Cemal arasındaki diyalog başlar. Cemal devrin havasını Sabiha'ya anlatırken Sabiha da pencereden dışarıyı seyre dalmış ve Cemal'in söylediklerini dinlemeden “*O pencereden dışarıya,*

parlak gümüş rengi bulutlar arasından, Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin tek kubbesi üstünde parçalanan akşam güneşine dalgın dalgın bakıyordu. Neden sonra: Hürriyet güzel şey... de”mesi aslında Sabiha'nın hürriyete ne kadar değer verdiği ya da en önemli meselenin hürriyet olduğunu ifade eder. (a.g.e., 2005: 51).

Hürriyette kastedilen, fikir hürriyetidir. Yazar birkaç defa hürriyetin ilan edildiğini fakat bunun bir çözüm olmadığını anlatmaya çalışır. Fikirlerin arkasında duracak kimsenin olmaması hürriyeti de sınırlar. Düşünülenlerin dile getirilemediği sürece hürriyetten de söz edilemez. Bu düşüncelerle birlikte Sabiha'nın “*Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin tek kubbesi üstünde parçalanan akşam güneşine dalgın dalgın bak*”ması sembolistlerin gurub vakti gibi renk unsuruyla tek kubbenin tablolaştırılması bütünleyici bir yapıyı göstermektedir. Bu durum yazarda devam eder. Elâgöz Mehmet Efendi Caminin kubbesinin yanı sıra başka yerlere de bakar ve “*Kapının biraz ilerisinde başımı kaldırıp camie baktım. Kurşun kubbesi, üzerinden bir eldiven gibi sıyrılıp alınmıştı. Fakat bahçe kapısının üstünden incir ağacı, çocukluğumdaki gibi meyve yüklü dallarını sarkıtıyordu. Biraz uzakta ceviz ağacı manzarayı kapatıyordu. Yarabbim, gök ne kadar güzeldi.*” der (a.g.e., 2005: 130). İşte sonsuzluğun teması diyebileceğimiz bir durumla karşı karşıyayız.

Mehmet Samsakçı, *Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi'nde Hayat* adlı yazısında Elâgöz Mehmet Efendi'nin tevriyeli kullanıldığından bahisle Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi için “*Sahnenin Dışındakiler'in mahallesidir*” der (Samsakçı, Haziran 2008: 20). *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, Tanpınar gibi yıllar sonra ayrıldığı evin adresini tarif eder. “*Evimiz Şehzadebaşı ile Horhor arasında yukarıda bahsettiğim Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi'ndeydi.*” (Tanpınar, 2005: 14) derken onun öncesinde bu caminin 17.yüzyılda yapıldığını yol çalışmasından dolayı da yıktırıldığını anlatır. Orhan Okay, Tanpınar'ın monografisinde buranın gerçekten olabileceği gibi kurmaca olma durumu da var, der. “*Kaldı ki Karagöz Mehmet Efendi'nin, Tanpınar'ın kurmacasıyla Elâgöz Mehmet Efendi'ye dönüşmüş olması da akla yakın görünüyor.*” (Okay, 2012: 47) demesi de bu yerin Elâgöz Mehmet Efendi değil Karagöz de olabileceğini gösterir. İster Kara-göz olsun isterse de Elâ-göz olsun her iki sözcükte de ortak nokta gözdür. Kaldı ki yazar her yere dalgın dalgın bu gözlerle bakar. Bu dalgın bakışlar kendinden geçme ya da kendini kaybetme şeklinde değildir. Geçmiş hatırlama, geçmişin hatırlatılması şeklindedir. Maziye dönüştür bu dalgınlık.

Yine Mehmet Samsakçı'nın ifadesiyle “*Cemal'in hatıralarına göre Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi kendisini dört devrede idrak eder: Abdülaziz devrinin bütün şehri kapsayan ferah, cömert hatta müsrif yaşantısı, 93 harbi'nin sefaleti, Meşrutiyet'in, herkesin herkesten şüphelendiği şaşkınlık havası ve nihayet Balkan Harbi'nden sonraki göçlerin, hızlanan nasb ve azillerin getirdiği bir yığın karışıklık...*” diyerek dört dönemin¹¹ de ayrı ayrı incelenebileceği gerçeğini dile getirir (a.g.e., Haziran 2008: 21).

Yazarın “*Yarabbim, gök ne kadar güzeldi.*” deyişi memnuniyetin, bakmanın ve kendi kendisiyle baş başa kalmanın içsel huzuruyla ilgilidir. Çocukluğunda baktığı, gördüğü ve de sonraları da hatırladığı her şey yerli yerinde durur. Örneğin “*bahçe kapısının üstünden incir ağacı, çocukluğumdaki gibi meyve yüklü dallarını sarkıt*”ması sanki yıllara meydan okumuş ve değişen şeylere karşın meyve yüklü incir ağacı değişmemiş gibidir. Tanpınar'ın eserlerinde erik ağacı, mürdüm eriği, nar, incir, ceviz, servi, erguvan ağaçları dile getirilir. Dikkat edilirse kimi ağaçlar meyvelidir kimi de meyvesiz fakat asırlara hükmeden ağaçlardır. Tanpınar, “*İki ağaç Türk muhayyilesinde ve hayatında izini bırakmıştır: “Servi ve çınar.”* der ve ekler “*En çok sevdiğim ağaç çınardır. Geniş, pençe pençe yaprakları, munis dev gölgeleriyle onlar bana Peçevi'nin anlattığı o sefer meşveretlerinde söz alan, kumandanlara yol gösteren, akıl öğreten serhat gazilerini hatırlatır.*” diyerek onun bir tek ağaca yüklediği anlam zenginliği aynı zamanda üslubunun da zenginliğidir (Tanpınar,1994: 191). Tanpınar'ın ölümünden önce (24 Ocak 1962) İstanbul Belediyesi, şehrin tabii varlıklarını

¹¹Daha önce *Huzur* romanı için de romanın kurgusunun dörtleme şeklinde ifade etmiştik. Sahnenin Dışındakiler'de de iki kısım var ve her bir kısım eşit olarak 11ara bölümden oluşmasına rağmen romanın kurgusunda dörtleme hakimdir. Örneğin: Dört muharebe senesinde.s.13, dört evliyamız,..s.14, on dört sene iş bekleyen s.19, benim yalnız dört devresini saydığım..s.20, Benim çocukluğumda bahçenin iki incir ağacıyla, mürdüm eriği ve büyük ceviz ağacı semtte meşhurdu.s.21, biri Tıbbiye'ye, ikisi Galatasaray'a, biri Mülkiye'ye giden dört talebe s.23, İsmail Efendi dört kızını iki sene içinde onun sayesinde evlendirmiş. s.23, ...her biri vilayet kadar geniş dört çiftlik, s.34, kendileri gibi dört aile ile Elagöz Cami'ine muvakkaten yerleşmişler. s.54, merdivenleri dörder dörder atlayarak aşağıya indi.s.59 , evet, hiç olmazsa dört asırlık bir hürriyet terbiyesi. s. 72, bu musiki tarihini dört cilt üzerine yazmak doğru değil. s.73, her Perşembe toplanırlar. s.74, küçük bir kız dört hizmetçi ile sokağa çıkar mı s.99, cebinde dört şahadetname olmazsa kendini adam zannedemezsin. s.102, Dört bin ciltlik el yazısı...kül oldu. s.108, onlar geleli dört ay olmuştu, s.130, dört günlük sakalıylaihsanı hatırlıyordu.s.13, hemen her gün bu dört kişiden birisi muhakkak bize uğradı.s.146, ev sahibinin çocuklarına on dört maddelik bir nasihatnamesi asılıydı.s. 169, dört tarafını saran ihtiyaçla, s.174, aradan yirmi dört saat geçmeden...s.208,

korumak için bir toplantı düzenler ve bu toplantıya Tanpınar da davetlidir. Komisyon başkanı Kerim Yund “*İstanbul’daki ulu ağaçları konuşuyorduk. Bütün ulu ağaçlar üzerinde bilgisi, ilgisi, duygusu vardı.*” diyerek hayretini dile getirir (Yund, Nisan 1962: 7).

Sahnenin Dışındakiler’de bir bahçenin içindeki ağaçlar sayılırken gördüğü ağaçlara eski dostlar nitelemesi yapar ve “*Mandalı çekerek köşkün bahçe kapısını açtım ve içeriye girdim. Çocukluğumdan beri tanıdığım ağaçları yerlerinde görünce içim ferahladı. Sağ tarafta, duvarın dibindeki ayvayı bu köşkte oturduğumuz sene babam, bahçe meraklısı olan Rasim Bey’i memnun etmek için dikmişti. Onun yanındaki dut da bizim Sinop’tan saksı içinde getirdiğimiz ve Şehzadebaşı’ndaki bahçeyi iki senede kapladığını hayretle gördüğümüz dut ağacının akrabasıydı. Fakat bu eski dostlara uzun zaman bakamadım.*” der (Tanpınar, 2005: 147). Tanpınar için ağaç, mimarinin bir parçasıdır. Mimari de medeniyetin bir parçasıdır. Bütün bunlar gösteriyor ki Tanpınar, çevreye, tabiata, insanlara oldukça dikkatli bakar. Çocukluğunda bıraktıklarının yerli yerince durması nasıl ki içini ferahlatırsa göremedikleri de onu oldukça üzer. Yaşanmışlığın hatırasını korumak için ya yazmanın ya da resmetmenin gerektiğini iyi bilir. Resmedemese de yazdıkları yeni kuşaklar için kaynaktır. Nitekim de öyle olmuştur.

Beş Şehir’de İstanbul’dan bahseden Tanpınar için İstanbul, Yahya Kemal’in “*Baktım, konuşurken daha bir kerre güzeldin.*” dizesinde övgüyle bahsedilen güzele benzetilir (Tanpınar, 1994: 162). Tanpınar yine bu eserde “*Doğrusu da budur. İstanbul, ya hiç sevilmmez; yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir.*” der (a.g.e., 1994: 162). Tanpınar, İstanbul’u “*çok sevilmiş bir kadın gibi sev*”er. Değil *Beş Şehir*; *Huzur* başlı başına bir İstanbul klasiğidir. *Sahnenin Dışındakiler*’de İstanbul sahnedir. Anadolu, sahnenin dışıdır.

Sahne, İstanbul’da, Tanpınar’ın mağlup kafesi diye tarif ettiği yerli halkı asil gösterip överken “*İskelenin etrafındaki kahvelerde, bu kahvelerin önlerindeki alçak iskemlelerde, tıpkı vapurdakiler gibi, bir yığın yarının şüphesi ve korkusu bakışlarında toplanmış insanlar oturmuşlar, dalgın dalgın etrafa bakıyorlar, yahut birbirleriyle konuşuyorlardı.*” şeklinde tasvir eder (a.g.e., 2005:

147). Bu tasvirde halkın iletişim sağladığı mekânlardan biri olan kahveler vardır.¹²

Sahnenin Dışındakiler'de olay, mütareke dönemleridir. Bu dönemle ilgili yazar, *Beş Şehir*'de ise “*Mütareke yıllarında Şehzadebaşı çaycıları duruyorlardı. Fakat biz daha ziyade Sultan Ahmet kahvelerinde ve Nuruosmaniye'deki İkbâl'de toplanıyorduk.*” demek suretiyle romandaki kahveler ile *Beş Şehir*'de anlatılan kahvenin benzer yerler olduğunu söyleyebiliriz (Tanpınar, 1994: 162).

Kahvelerin¹³ Tanpınar'ın hususi hayatında da önemli bir yeri vardır. İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalığı sırasında en çok uğradığı mekânların biri de kahvelerdir. İnönü ve Sakarya muharebelerinin en son havadislerini bu kahvelerde alır. Yazarın *Sahnenin Dışındakiler*'de anlattıklarında işte bu kahvelerde duyulan havadisler vardır. *Beş Şehir*'de “*Umumi hapishaneye ve Adliye'ye yakınlığı dolayısıyla milli mücadele senelerinin, mühim dâvaları bu kahvelerde her yerden fazla konuşulurdu.*” diyerek kahvelerin devrin umumi havasını yansıttığını söyleyebiliriz (a.g.e., 1994: 212). Tanpınar'ın Yahya Kemal'le, ressam Zeki Faik ve Elif Naci'yle ve daha nice sanatçılarla tanışılan yer kahvehanelerdir. Bu kahvehaneler Akademi, Küllük, Yeni Şark, Yıldız, İkbâl'dir.

Sahnenin Dışındakiler'de kahvede oturanların yarının korkusu ve şüphesiyle dalgın dalgın etrafa bakarlar. Savaşın, işgalin getirdiği belirsizlik bakışlara da yansır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Tanpınar'da bakma eylemi sürekli değişim gösterir. Süleyman Bey için “*Süleyman Bey de bakıyordu. İштиha ile, hırsla, şüphyle, zaman zaman şüphesiz vicdan azabıyla bakıyordu. Sabahleyin başka türlü bakmıştı. Akşam kapıdan gittiğim zaman başka türlü bakmıştı. Şaşkınlığından kurtulduğu zaman başka türlü... Fakat taşıdığı duygular ne olursa*

¹² 1915 yılında Madam Elekciyan'ın hayatında dört mühim hadise olmuştu. s.222, Fransız mı, İngiliz mi, İtalyan mı, Japon mu? s.225, geçen hafta dört bin liraya satıldığı söylenince. s.250, sabahtan beri seni dört gözle bekliyordum. s.277, beni bu yorgunlukta dördüncü ziyaretçim kurtardı.s.288 şirket kırk bin lira sermayelidir. s.289 Tanpınar, Ahmet Hamdi-Sahnenin Dışındakiler, İstanbul, Dergâh Yayınları, Yedinci Basım, Ekim, 2005, 352 s.

¹³ Kahve, kültürümüzde önemli bir yere sahiptir. Bizde kahve ve kahvehaneler kimi tarihçilere göre 1554-1555'te gelmiştir. Kimilerine göre ise 1543'te geldiği rivayet edilir. Peçeviye göre “İki Suriyeli, biri Şam'dan, öbürü de Halep'ten İstanbul'a geldiler. Şems ve Hakem adlı bu iki kişi Tahtakale'de aynı sırada iki kahvehane tesis ederek işletmeye başladılar.”(Yaman, 2004: 5) Ayrıca İlyaz Bingül'ün Osmanlı'da Bir Cinsellik Mekânı: Kahvehane, (Varlık Dergisi, Mart 2004, s.66), makalesine de bakılabilir.

olsun, ölmüş bir şey gibi bak”ması yazarın bakma eylemine ne denli önem verdiğinin göstergesidir (Tanpınar, 2005: 259).

Süleyman Bey’in bakışları umutsuz ve çaresizdir. Bu umutsuzluk, çaresizlik Süleyman Bey’in bakışlarına da yansıyan duruma göre “*Sade bir ölü gibi bakmıyordu. Baktığı her şeyi bu bakışlarla öldürecek gibi bak*”ması da duyularımızın bizim ruh halimize ayna tutan ve de doğru ya da yanlış karar vermemizi sağlayan önemli iletişim araçlarımız olduğunu gösterir. (a.g.e., 2005: 259). Yazar bununla da kalmaz romandaki birçok kahramanın bakışıyla ilgili yazmaya devam eder.

Yazar, Süleyman Bey’in bakışlarındaki olumsuzluk kadar Alâiyeli Ahmet’te ise kendine güvenen, özgüveni bakışlarına yansımış Behçet Bey, Atiye Hanım’ın bakışları gibi hayatla barışık bir bakışı da ele alır. Bütün bu bakışlar Tanpınar’ın gözlem gücüyle ilgilidir. Her bir roman kahramanının bakışından bir hayat hikâyesi romanın sürükleyici yanındır. Bu romanda Abdullah Bey, karşısındaki gençle konuşmaya devam eder ve o gencin söylediklerini beğenmediği “...için sözü söyleyen patavatsız genci ayaklarının altında ezmediği için bakışlarıyla ez” er (a.g.e., 2005: 192). Leyla ile tatlı sohbete giren paşanın kızı ise Cemal’i “*bakışlarıyla alkışla*”r. Bakmak, görmek, bakış beden dili denilen jest ve mimikler için oldukça önemlidir. Bakışlar şahsileştirilerek bir taraftan bakışlarıyla ezme, diğer taraftan da bakışlarıyla ödül niteliğinde alkışlar vardır.

Sahnenin Dışındakiler için İnci Enginün, “yazarın insan uzuvlarına dikkati bu romanda bilhassa göze çarpmaktadır. Bu uzuvlar, el, göz ve burundur. Göz üzerinde romancının durması, her biri kendi oyununun oyuncusu olan kahramanları seyreden “sahnenin dışındakiler”in farklı bakışlarına tekabül eder.” der (Enginün, 2001: 238). Bu tespitlerin ardında Çingenenin, Alaiyeli Ahmet’in, Süleyman Bey’in, Behçet Bey’in, Talat Bey’in, Muhlis Bey’in, Nasır Paşa’nın, Sabiha’nın, Cemal’in bakışları örneklendirilmiştir. Devamında ise “romanın bütününde Cemal ile birlikte yürüyen gözler vardır” cümlesi de gösteriyor ki Tanpınar, gözü bütün özellikleriyle kurgusal formda kullanır.

3.2.4. *Sahnenin Dışındakiler*'de Görmek

Umumi Harp'ten sonra İstanbul işgal edilmiştir. İşgalciler içinde Fransız, İngiliz, İtalyan, Japon askerleri de vardır. İşgalcilerden Fransızlardan bahsedilirken “*Daha Babıali yokuşunda, süngü takmış bir Fransız kıt'asının başlarında mahut Marseyez, muntazam bir yürüyüşle yukarıya doğru çıktığını gördüm.*” der (Tanpınar, 2005: 12). Görülen Fransız askerleri kendilerine ait Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkan özgürlük marşı olarak bilinen Marseyez'i söylerler. Marseyez Fransızların özgürlük marşıdır ve işgal ettikleri İstanbul'da söylenmesi tamamen tezattır. Özgürlük için söylenen marşın işgalin aracı olması özgürlüğün kendilerine aitmiş gibi bir algı yaratılmasıyla marşın ruhuna terstir. Tezat da buradadır. Haklının hakkı değil, güçlünün hakkı sahnedekileri rahatsız eder. Bir asker bir çocuğu dövmeye çalışırken ihtiyar, uzun boylu, kuru ve zayıf, parmakları elmas yüzüklerle dolu bir kadın ileriye atılır ve elindeki şemsiye ile çocuğu yabancının elinde kurtarmaya çalışır. Bu sırada “*Bütün bunlar bir an içinde olmuştu. "Seni domuz herif, ne istiyorsun zavallı çocuktan!" Bütün iskele halkı şemsiyenin sapının bu ecnebi çehresinde iki parça olduğunu gör*”ür (a.g.e., 2005: 143). Romanın başında marş söyleyerek yokuş çıkan işgalci askerlerinin halka zulmü hemen karşılık bulur ve de seyirci niteliğindeki bütün iskele halkının ecnebi çehresinde şemsiyenin iki parça olduğunu görmesi işgale sessiz kalınmayacağına da göstergesidir.

Huzur'da Mümtaz'ın yanında Nuran vardı. *Sahnenin Dışındakiler*'de ise Cemal'in yanında Sabiha var. Cemal'in çocukluk yılları, okul yılları hep Sabiha ile geçmiştir. Birbirlerini anlar ve birbirleriyle dertleşirler. Cemal “*Sabiha'yı tanıyana kadar, asıl mektebim bu sokak olmuştu. Orada hayatla arama gerilmiş perde birdenbire kalkar, görebildiğim nispette her şeyi görürdüm.*”demesi görme eylemini sınırlandıran bir durumdur (a.g.e., 2005: 50). Çünkü Sabiha'yı tanıyana kadar bütün dünyası sokak olan Cemal için Sabiha, Cemal'in miladı olmuştur. Bu sebepten dolayı Cemal'in göremedikleri gördüklerini sınırlandırmıştır. Görünmeyenin görüneni sınırlandırması gerçek anlamdan mümkün değilken mecâzi olarak Sabiha'yı tanıdıktan sonra Cemal'in hayata karşı tutumu ya da bakış açısının değişmesi, perdenin kalkması gibidir. Bu sebeple yazar “*görebildiğim nispette her şeyi görürdüm.*” demesi bu işin başka boyutudur.

Sokak, görme eyleminin hem çeşitliliğini hem de yaşamla olan sınırının belirleyicisidir. Yazar sokak için “*Bereket versin sokak vardı. Çocuğun tek*

yardımcısı sokaktır. Her yerde ve her nesil için çocuğu hayata sokak ayarlar. Büyükler orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler. Sokakta herkes kendisidir. Orada hayat sıcak bir ekmek gibi karşınıza çıkar. Orada iyice ayıklanmış, sentetik bir ilâç gibi süzgeçlerden geçmiş, aslının dışına çıkmış şeylerle karşılaşmazsınız. İnsanı, işi, hürriyet aşkı, sefaleti, merhameti çocuk orada tadar. Korkutacak şeye rast gelse bile, bu İçtimaî makinenin ezen ve değiştiren korkusu değildir. Belki size aksülamel imkânı bırakan, kaçıp kurtulduğunuz zaman peşinizden gelmeyen bir korku ile korkarsınız. Sokak, evinizin kapısından başlayan hayat, ayrıldığınız zaman hüznü duyduğunuz arkadaş, bir humma gibi sizi saran macera ve yarın içine gireceğiniz kör dövüşüdür.” açıklamasında bulunur (a.g.e., 2005: 50). Servet-i Fünun romancılarından Halit Ziya için konu sıkıntısı yoktur. Halit Ziya “Konu mu istiyorsunuz? Masayı sokağın başına atın, işte size konu.” diyerek bir yazar için konuyu sokakta başlatır. Sokak, Tanpınar’ın deyimi ile “Büyükler orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler.” dediği, reel bakışın olduğu yerdir. Tabii görünme realizmin de kendisidir. İnsanın kendisi olduğu, görüldüğü gibi olduğu yerdir. Hayatın somut verilerini ilk defa sokakta tanırız. Cemal gibi tamamını görmesek de tanıma fırsatını bulduğumuz kişilerle de tamamlamaya çalışırız.

Tanpınar’ın görme eylemi sadece sokaklarda olmaz. Onun oldukça dikkatli bakışları vardır. Yurt içinde ya da yurt dışında gezip gördüğü resim sergileri ve müzeleri de sıralamak gerekir. Yazar “Mahmut Şevket Paşa’nın içinde öldürüldüğü otomobili daha sonraları, Askerî Müze’de gördüğüm zaman ne kadar şaşırmıştım.” demesi romanın içinde düşünülebilir fakat gerçek hayatta onu tanıyanlar için şaşırtıcı değildir.(a.g.e., 2005: 56). Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı* adlı monografi denemesinde Tanpınar’ın resim sergileri ve müzeler hakkında geniş bilgiler verir. Tanpınar’ın resim/heykele düşkünlüğü için Güzel Sanatlar Akademisi’nden önce bu konuya ilişkin bilgi yoktur diyerek Güzel Sanatlar’daki hocalığı sırasında başladığı şeklinde tahmin yürütür. Tanpınar, Paris’e ilk gidişinin henüz üçüncü gününde otuz galeri gezmiştir. Mektuplarında ve günlüklerinde bu konuya da değinir. Aykut Kazancıgil Tanpınar’ın müzeleri büyük bir dikkatle hem gezip hem de notlar aldığını söylerken “Müzeleri geziyor, büyük kültür merkezlerini inceliyor ve çok iyi bildiği konuları ve yerleri sanki tavaf ediyordu.” der (Okay, 2010: 198). İyi bir ressam ya da heykeltıraş duyarlılığı ile olaylara ve konulara yaklaştığı bilinen bir gerçektir. Bunlarla da

kalmaz “22Nisan 1958’de Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde açılacak olan XIX. Devlet Resim ve Heykel Sergisi’nin Resim Jürisi’ne “sanat yazarı ve münekkidi olarak seçildiği,” görülmektedir (a.g.e., 2010: 213). Mehmet Kaplan’ın, “Kendisinde bütün büyük ressamların en güzel röprodüksiyonları vardı.” demesi Tanpınar’ın resimle ne denli ilgili bir sanatçı olduğunu gösterir (Kaplan,1983: 178).

Sahnenin Dışındakiler’de devrin paşalarından Nasır Paşa’nın devlet yönetimindeki etkisi bilinir ve çevresiyle de ilgili biridir. Onun çevresiyle ilgili olmasından ziyade çevresindekilerin onunla alâkadar olması paşanın hoşuna da gider. Çevresindekiler paşadan aradıklarını bulamayınca teker teker çevresinden ayrılırlar ve paşa da beklentilerinin hüsranı içinde maziye ait ne varsa yakmaya başlar. Yanında da Cemal vardır. Birçok şahsi eşyasını yakar ve en son da Harbi Umumi’de, Enver Paşa’nın idare ettiği Sarıkamış harekâtında şehit olan genç süvari zabiti oğlu, Abdurrahman Bey’e ait resmi de ateşe atar. Kendi mazisini yakar. Paşaya göre “*Mademki her şeyin geçici olduğunu, bütün ikbal hülyalarının beyhudeliğini görmüş, mademki nesillerin ömrüne meydan okuması lâzım gelen şeylerin çöküşüne şahit olmuştu, her şeyi yakacak*” olması elbette ki sorgulayıcı bir düşünceyle haklılık payını da yanında getirir (Tanpınar, 2005: 270). Burada Nasır Paşa’nın tutumu “*bütün ikbal hülyalarının beyhudeliğini görmüş,*” olmasıyla ilgilidir. Aslında yakılanlar bir nevi “*nesillerin ömrüne meydan okuma*”dır. Böyle bir tutum 16.yy. şairlerinden Baki’yi anımsatır. Baki’nin Seyhülislamlık gibi bir beklentisi var ve Şeyhülislam olamaz. Bunun üzerine hiciv tarzı şiirlere yönelir. Nasır Paşa, sanırım makamın verdiği gücü kendi gücü olarak gördüğü için “*bütün ikbal hülyalarının beyhudeliğini görmüş,*” olması ona biricik evladının şehadeti neticesinde kendine kalan resmi de ateşe attırır. Mazi, Nasır Paşa için resmin ateşe atılmasıyla bitmiş gibi görünse de duyularıyla beyne ilettiği resimler ölene kadar onunla yaşayacaktır. Bu da gösteriyor ki reddetsek dahi mazimiz bizimle yaşayacaktır. Fakat maziye ait eşyalar var oldukça da mazinin varlığı kuşaklar boyu sürecektir. Tanpınar’ın sanata bakışı ya da “*ebedilik*” fikri yazarak yerine getirilmiş olur.

3.2.5. *Sahnenin Dışındakiler*'de Seyretmek

Tanpınar'ın çocukluğunda gördüğü ya da yaşadıkları onun için eşsiz bir hatıra ve hazinedir. Maddenin üç hali; katı, sıvı, gaz Tanpınar'da mazi, an, istikbal olarak eserlerinde andığı, özlemini duyduğu, onunla maziyi hatırladığı ve de mutlu olduğu durumlardır. Bilim adamları çocuklukta geçirilen olumlu, olumsuz durumların kişinin hayatı boyunca taşıdığını ve de yalnız kalıp maziyi düşündüğü vakit de tekrardan dondurulan mazi birden su olup tekrar o anı canlandırmak Tanpınar'ın daima yaptığı yolculuktur.

Yazar, çocukluğundaki evlerini hatırlamaya çalışır ve “ *Bu evde ve yalnız benim odamın çıkma penceresinden, o da ayağa kalkmam şartıyla deniz görülürdü. Bu da beni çok yorardı. Öyle ya, bir müzede tablo seyrederek gibi bir manzaraya ayakta bakılmaz. Halbuki dün geçerken gördüm. Hiçbir yüksekliğe çıkmadan bizim mahallenin her tarafından şimdi Marmara alabildiğine genişliğiyle seyredilebil*”mesi dünün güzelliğini bugünde aramaktır (Tanpınar, 2005: 12). Hele de denizi seyretmek yazarı belki Sinop'a belki de Antalya'ya götürür. Antalya Lisesi'nde okuduğu yıllarda seyre daldığı deniz, yazar için “*çok tılsımlı bir ayna gibi*”dir.

Yazar denizin seyrinden ziyade evlerinin, mahallelerinin değişimini söylemek istiyor. Çünkü “*Hiçbir yüksekliğe çıkmadan bizim mahallenin her tarafından şimdi Marmara alabildiğine genişliğiyle seyredilebiliyor.*” olması mahalledeki değişimle ilgilidir. Yazarın evlerinin önündeki yapıların yok olmasıyla Marmara da daha rahat seyredilir. Bu düşüncüyü “*İstanbul mahalleleri yirmi, otuz senede bir değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, “hâlî arsa” geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire kaybolurlar.*” demek suretiyle açıklamaya çalışır. Bu da gösteriyor ki yazarın çocukluğunda zor da olsa seyretmeye çalıştığı denizi şimdi daha rahat seyrettiği söylenebilir.

Güneş ve deniz vazgeçilmez imge unsuru olarak karşımıza çıkar. *Şiir ve Sonsuzluk* makalesinde Tanpınar, “Denizle insan ruhu arasındaki baş döndürücü uygunluğu ilk bulan şâir Baudelaire’dir. ‘Hür adam denizi daima seveceksin’ diye başlayan manzumesi” tespitini yapar (Tanpınar, 1995: 302). Burada olduğu gibi seyir ve temaşa (Contemplation)¹⁴ gözlem gücünün ne kadar etkili olduğunu gösterir. Bu etki de onu hülya adamı yapar.

3.3. *Aydaki Kadın’da Bakmak*

Aydaki Kadın’da, Selim’in hizmetçisi Heleni dışarı çıkar ve yerine de yeğeni Marie’yi bırakır. Marie, genç ve güzeldir. Yazar, onu tarif ederken “*Kız bu sabah saatinde çiçek açmış bir erik ağacı gibi güzel ve tatlıydı.*” benzetmesini yapar (Tanpınar, 2009: 24). Erik ağacı gibi çiçek açmış güzel ve tatlı kız, Selim’e dikkatlice bakar. Bu bakış Selim’in de dikkatini çeker. Selim, sabahki gördüğü kızla şimdiki kız arasında zihinsel benzerlikler ve farklılıkların hesabını yapar. Kızın sabahki duruşuna göre yaşı şimdikine göre biraz daha olgun gösterir. Selim bu durumu kendince sınıflamaya çalışır. Bu sınıflamada kızın kolları kızın yaşını göstermez. Kızın bakışları için yazar “*Marie’nin kolları tasnifin dışında kalmıştı. Kız, hep üzerine dikilmiş büyük çingene gözleriyle avının bir köşesinde bekleyen örümcek gibi ayakta ona bakıp gülümsüyordu. ‘Selim’i şaşkırtan bir gülüştü bu.*”der (a.g.e., 2009: 36).

Marie’nin ecnebi olması oldukça önemlidir. Çünkü yazar “*Leylâ nasıl Boğaziçi ve muhayyilemizdeki eski İstanbul ise Marie de Beyoğlu...*” diyerek ilk sınıflamayı yapmış oluyor (a.g.e., 2009: 25). Tanpınar’da yapacağı işle ilgili mutlaka bir plan vardır. Planlarını hayata geçirirken biraz dağınık olsa da üstü başı düzenlidir. Evine giden arkadaşlarının ifadeleri hatıralarına bu şekilde yansımıştır.

Marie’ye gelince aslında o, Selim uyanınca Selim’e daha yakın davranmaya ya da Selim’i kadınlık içgüdüleriyle kendine yaklaştırmayı dener fakat Selim’den o ilgiyi göremez. Teyzesinin dışarı çıkmasını fırsat bilir. Çünkü “*Kız, hep üzerine dikilmiş büyük çingene gözleriyle avının bir köşesinde bekleyen örümcek gibi ayakta ona bakıp gülümse*”r. İşte duyuların bizde yarattığı intiba net

¹⁴ Latince contemplatiodan gelen bu sözcük, seyretmenin verdiği haz dolayısıyla bir şeyi seyretmek için seyretme anlamlarına gelir. Bu sözcüğü estetik mânâda ilk kullanan, Eleştirci Felsefe’nin kurucusu İmmenuel Kant’tır. (İsmail Tunalı, Estetik, İstanbul, 1984, s.43.).

bir şekilde yorumsuz bir halde karşımıza çıkar. Marie için avını bekleyen örümcek benzetmesi yapılır.

Tanpınar'ın gözle ilgili çokça kullandığı eylemlerden biri, bak-maktır. Bakmak eylemine yüklenen anlam da her defasında değişir. Az sözcükle değişik anlam zenginliği için Mehmet Kaplan “Az tekrarlanan kelimelerin kazandığı mânâlar mahdut, çok tekrarlananları ise zengindir” demek suretiyle ihtisaslaşmayı dile getirir (Kaplan, 1983: 210). Bunun en güzel örneklerinden biri de *Aydaki Kadın*'dir.¹⁵ Selim'in Leylâ hakkında düşündükleri ve düşündürdükleri bizim için emsalsiz bir hazinedir. Selim'in merdivenin başında birdenbire durması ve farkında olmadan bir desenin önünde durması, bir şeyleri araması ve de bulması baktıklarıyla ilgilidir. Selim, soyut bir resme bakıyormuş hissiyle, bir ressam gözüyle “Bir kadın ağaçlar arasından doldurulan havuzun boşluğunda sık yağın yağmura bakıyordu. Kadının ne çehresi ne de bakışları belliydi.” diyerek bu kadının omuzlarının duruşundan Leylâ olabileceği kanaatine varır (a.g.e., 2009: 128).

Tanpınar'ın eserlerindeki empresyonizm konusunu inceleyen Nezahat Özcan “Klasik bir manzara tasvirinde ressam peyzajın görünümünü” ele alır derken, empresyonizmde ise bakılan, görülen nesnelere izlenimleri ele alınır demek suretiyle empresyonizmde önceki resimde fotoğrafik görüntünün varlığı söz konusuysa empresyonizmde an be an değişen, dönemine göre modern resim vardır (Özcan, 2014:220). Zaten Türkiye'deki modernleşmenin ilk eserlerini veren de Tanpınar'dır. *Bir Entelektüel Olarak Tanpınar*, yazısında Berkiz Berksoy “Esasta ve sonuçta *Aydaki Kadın*, modernliğin romanı” olduğunu söyler (Berksoy, 2006: 121). Fakat bu eserin “modernliğin romanı” olması ilk değildir. Tanpınar'ın *Aydaki Kadın*'dan önce “modernliğin romanı” olarak *Huzur* vardır (Özgür, 2010: 2). Tablodaki kadın Leylâ değilse bile zihinsel bir süreçten sonra odaklanılan kişi Leylâ olduğu için “Kadının ne çehresi ne de bakışları belli” değildir. Bu yarı saydam durum empresyonist unsurlar taşır. Leylâ ile Selim'in arasında geçmişte gelen yakınlık ve bu yakınlığın da canlılığını koruduğu söylenebilir. Burada “sık yağın yağmura bak”ması ya da yağmurun sürekli yağması yerle gök arasında kendini yenileyen atmosferik hava hadisesinin gelişmesi olarak düşünülebileceği gibi suyu da temsil eder. Su ise hayatın ilk kaynağıdır. Selim'in su ile Leylâ

¹⁵ Romanın olay örgüsü için bakınız: Mehmet Törenek, *Başka Hayatlar Peşinde Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir Deneme*, Eser Ofset Matbaacılık, Erzurum, 2006

arasındaki bağı ise Leylâ'nın anne formuna bürünmesi ve hayatın başlangıcı olarak görülmesi şeklinde yorumlanabilir.

Aslında bu tabloyu tek beğenen Selim de değildir. Sevim Hanım da çok beğenir. Hatta Sevim Hanım, Suat Bey'e "*iki teknikte nasıl çalışıyorsunuz*" der fakat Suat bu sözleri geçiştirir (a.g.e., 2009: 206). Geçiştirirken de huzursuzluk içinde etrafına bakar. Yazarın deyimi ile "*Tuzağa düşmüş bir hayvan gibi*" dir (a.g.e., 2009: 206). Suat, Paris'te resim eğitimi alır ve soyut resim diye adlandırılan nonfigüratif resimle modern resmi birbirinden ayırmaz. Hatta soyut resmin başlangıcı olarak empresyonist ressamlardan Manet'in adını anar. Manet'ten beri aynı ihtilalin içinde olduğunu da hatırlatır. Bu durum, iki teknikte çalışmak değildir. Edouard Manet (1832-1883) 1860'lı yılların başında "*Rue de l'Hôtel-de-Ville'daki üç odalı bir apartman dairesinde yaşayan ve Rue Guyot yakınlarındaki stüdyosunda resimlerini yapan, tam anlamıyla bohem bir yaşam sürdür*"mektedir (Özkan, 2012: 250).

Ayrıca "*Kentte olup bitene sanatçı gözüyle bakmak*" Manet'in başlattığı bir yaklaşımdır (Hauser, 2006:336). Tanpınar için mitoloji, imge, kent yaşamı gibi unsurlar zenginlik kaynağıdır. Böylece bakılan unsurlarda bir zenginlik yorumu yapılabilir. Tanpınar'ın eserlerindeki şahıs kadrosu oldukça geniştir. Yazar, bu geniş kadroyu sergi salonlarında, kahvelerde, plajda, verilen bir resepsiyonda kullanmaya çalışır. Kalabalık bir ekip diyebileceğimiz ortamları bilinçli bir şekilde seçerek yalnızlaşan insan vurgusunu yapar. Leylâ da bu formda biridir. Leylâ evinde bir kokteyl verir ve davetliler arasında dikkatini çeken biri vardır. Onun kim olduğunu, merak edip tanışma fırsatlarını düşünür. Yabancı olmadığı belli ki "*Leylâ "Bu adam...Bu adam..." diye düşündü. Esmer delikanlı yolun başında durmuş ince bıyıklarının altından gülümseyerek ona bakıyordu. (...) * bir çocuğa bakar gibi bak*"ması tanıdık birine delalettir (a.g.e., 2009: 243). Elbette ki bir davet var fakat davetli sayısı çok olunca Leylâ da hatırlamakta güçlük çeker. Delikanlının gülümseyerek Leylâ'ya bakması adeta "*beni tanımadınız mı*" dercesine bir bakıştır. Bir samimiyet beklentisinin bakışıdır.

Aydaki Kadın'da estetik göze sahip olan Selim vardır. Selim'de hassas -estet- bir göz vardır. Resim yapmaz, resme bir ilgisi vardır fakat ressam değildir. İyi bir sanat eleştirmenidir. Yakın dostları ressamlardır. Resmi ve de dolayısıyla kullanılan sözcüklerin çağrışım gücünü, tarihsel ve imgesel gücünü bilen yazar Suat'ın yaptığı tablolara bakarak modern romanı kurgularken post modern

romanın da ilk adımlarını atmıştır. Böylece post modern romanın yanında modern roman da klasikleşmiş olur. Tanpınar, ilk romanı *Mahur Beste*'yi yazar ve *Mahur Beste Huzur*'un alt yapısını oluşturur. *Huzur* ise *Aydaki Kadın*'ın alt yapısını oluşturur. Bu üç roman arasında bir çizgisellik vardır. Birbirini bütünleyen ve de geliştiren çizgiselliklerdir.

Aydaki Kadın'da Suat Paris'te resim üzerine eğitim görmüş ve yenilikçi bir ressamdır. Bu eserlerde resim ve müzik atbaşıdır. Leylâ'nın daveti tam da güneşin batmasına yakın saatlerde başlar. Güneş perde perde inerken de çevrede yarattığı ışık renk oyunlarına devam eder. Ölüm çılgılığı gibi bir sessizlikle her bir hareketi, yazar için danstır. Bu dans “*Akşam yatağına zor sığan kıpkızıl bir dere olmuş, karşı sırtlarda şekil değiştiren bir çeşit yelpaze halini alan mor bulutun arasında akıyor. Birkaç bulut bu alev derenin hızıyla sanki didik didik dağılıyor.*” şeklinde tarif edilirken bizim de zihnimize Etna yanardağını, dağın yamaçlarından derelerle daha aşağılara akan lav tablosunu getirir (a.g.e., 2009: 138). Yanardağın adı çok da önemli değildir. Bir yanardağ tablosu oluşturulmaya çalışılır. Renk ve şekil görüntünün vazgeçilmezidir. 1890'da ünlü ressam Van Gogh'un ölümü üzerine Georges-Albert Aurier “*Madde ve doğanın, ürkütücü bir biçimde yabancı eğrilip bükülmelerle birbirine dolandığını görürüz. Biçim bir karabasan, renk ise lavlar ve değerli taşlar saçan kızgın alevler olup çıkmıştır.*” açıklamasında ünlü ressam Van Gogh'un eserleri için ilk izlenimlerinin bunlardan başka olmadığını söyler (Sérullez, 2004: 24). Tanpınar'ın tarifıyla Georges-Albert Aurier'in tarifi birbirine çok yakındır.

Oluşturulmaya çalışılan tabloda “*Güneş eski Girit vazolarının ahtapotu olmuş, karşı sırttan alev kollarını dört yana uzatıyor. Ve kendisi bu ahtapotun ta ortasında kırmızı kanlı bir göz gibi bak*”masıyla benzetilmek istenen de Leylâ'dır (a.g.e., 2009: 139). Çünkü romanda Leylâ için “*Akşam, başının bütün bir tarafını büsbütün başka bir kadın yapıyor. Kendilerine kadar uzanan kıpkırmızı bir ışıkta gözleri, yakut küpeleri, dudakları parlıyor.*” demek suretiyle de anlatılan ya da tasvir edilen tablonun Leylâ olduğu gayet açıktır (a.g.e., 2009: 138). Leylâ'ya duyulan sevgi volkan seline benzetilir. *Aydaki Kadın*'da yapılan alıntılar adeta Ahmet Haşim'in “*Kızıl havaları seyret ki akşam olmakta*” dizelerinin öncesi olan tablodur. Empresyonist unsurlarla donatılmıştır. Çünkü “*Bundan önceki sanatın tümü bir sentezin sonucu ortaya çıkmışken, empresyonizm, bir analizin sonucudur, özgül konusunu işlerken sadece duyu organlarının verilerine göre hareket ettiğinden, bilinçdışı olan ruhsal mekanizmaya dönüş yapar ve bize deneyi*

oluşturan hammaddelerin bir bölümünü verir” ve böylece Tanpınar’ın eserlerindeki - özellikle görmeyle ilgili olan - duyunun neden empresyonizme kaydığının göstergesidir (Hauser, 2006: 333).

Ünlü ressam Renoir kadar Van Gogh’un resimleri de sanki Tanpınar’ın üzerine sinmiş gibidir. *Aydaki Kadın*’da “*Güneş eski Girit vazolarının ahtapotu olmuş, karşı sırttan alev kollarını dört yana uzatıyor.*” olması kendi kişiliğini hiçbir zaman bastırmayan Van Gogh için Sérullez “*Sanatçının tablolarında, fırfır dönen, sendeleyerek dolaşan sarhoş güneş ve aylar,*” olduğunu yazar (Sérullez, 2004: 24). Bu da gösteriyor ki sanatçı elindeki aynı malzemeyi farklı formlarda ve farklı dallarda özgün bir biçimde kullanabiliyor. Farklı alanlar olsa da görsel unsurların sanatçıların ruhlarında benzer etkiyi bıraktığını görebiliriz.

3.3.1. *Aydaki Kadın*’da Görmek

Aydaki Kadın, bilindiği gibi Tanpınar’ın yarım kalmış son romanıdır. Müsveddeleri üzerinde çalışma yapan öğrencisi Dr. Güler Güven, Tanpınar’ı yakından tanıyan Mehmet Kaplan’a da danışarak bu eseri oluşturmaya çalışmıştır. Bu ön bilgi okuyucuyu romana odaklama konusunda tabii olarak sınırlar. Merak duygusunu da zayıflatır. Tanpınar’ı takip edenler için bu odaklanma konusu yoktur diyemeyiz; fakat en aza indirgenebilir diyebiliriz. Romanın tamamını okuyup romanı kenara bıraktığımızda yoğun bir biçimde Batılı sanatçıların adlarıyla karşılaşırız. Çoğu da ressamdır. Chagall, Hartung, Kandisky, Miro, Daumier, Boudin, Rubens, Dubout, Goya, Botticelli, Bonnard, Renoir gibi dönemine damga vurmuş ünlü ressamlardır. *Huzur*’da da ünlü ressamlardan Renoir’ın adı sıkça geçmektedir. Renoir’ın 1876’da Durand–Reel Galerisinde açılmış bulunan ikinci empresyonist sergiye verdiği çıplak kadın resimlerinden birinin adı *Güneşteki Kadın*’dır (Sérullez,2004: 163). Sanırım *Aydaki Kadın*’da Tanpınar’ın esin kaynağı da Renoir’dır. Tanpınar’ın *Aydaki Kadın* adlı eserindeki Zümrüt Hanım belki de “*Güneşteki Kadın*”dır.

Renoir’ın “*Resim yaptıkça siyah rengi seviyorum*” demesi, resimlerinde mavi ve kırmızı renge düşkünlüğü apaçık görülecektir (Sérullez, 2004: 163). Yazar *Beş Şehir*’de “*Sultan Ahmed’in içi bütün bir mavi bahar rüyasıdır. Pek az mimari, ışığı bu kadar lezzetle dokur.*” der (Tanpınar, 1994: 171). Böylece yazarın maviye tutkusunun adresi çözülmüş oluyor. Kandinsky’nin renk bilimine yaptığı katkılar bilinmektedir. Kandinsky’nin mavi için açıklamasında “*Renklerin en*

derini olan mavi, en özdeksiz (immatérielle) renktir. Kullanıldığı nesnelere biçimi derinleştirir, hafifletir, yapısını çözer ve değiştirir. Mavi bir yüzey artık yüzey değildir. Hareketler, ses ve şekiller mavide yüzer, erir, kaybolur. Mavi kendi özdeksizliğini rengini verdiği tüm nesnelere de aktarır.”der (Kefeli, 2003: 59) *Aydaki Kadın*’da Fatma için“Fatma griyi sevmezdi. Bu da beyhude bir sözdü. Griyi sevmez değil, sade kendiliğinden griye gitmezdi. O mavi ve kırmızıyı tercih ederdi. Kendi rengi koyu siyah olmasına rağmen. Koyu, parlak, kadife siyahı.” der (a.g.e., 2009: 236). Böylece Fatma’nın ağzından Renoir anlatılır.

Fransızcada noir, siyahtır. Ressam Renoir’ın siyaha düşkünlüğü adından geliyor. Renoir’ın tabloları incelendiği vakit Fatma’nın söylediği renklere ulaşılır. Renkler konusunda Tanpınar’ın duyarlılığı iki nedene bağlanabilir. Bunlardan ilkinin çocukluğunda, ikincisini empresyonizmden aramak gerekir. Tanpınar’ın “*Çocukluğumun biricik sarhoşluğu olan bu bal ve akik sarısı ışığı, onun yanındaki aydınlık yeşili, bütün o kırmızı laleleri yerinde bulmam bana yeter.*” demesi bize görseiliği sağlayan yol haritamızı ortaya çıkarır (Tanpınar, 1994: 171). Empresyonizmde ise empresyonist ressamlar “*Fransaya döndükleri vakit kirli toprak boyaları, mürekkep ve karanlık renkleri paletlerinden atıp yalnız sekiz renge inhisar eden bir palet yaptılar ki bu boyalar sarılar, turuncular, vermiyonlar, lâklar, kırmızılar, maviler ve yeşillerden ibareti*” olduğu vurgulanır (Arseven, 1958: 525). Tanpınar’ın üstadı Yahya Kemal’e dönecek olursak, Yahya Kemal’in “*nesirsizlik ve resimsizlik*” sorununu kendine vazife bilen Tanpınar, verilen eserleri tekrardan şekillendirerek yeni bir eser yaratma peşindedir.

Tanpınar’ın “*bizimkiler*” dediği ressamlardan biri de Suat’tır. Suat, Selim’in yakından tanıdığı biridir. Selim’in on beş yıldır evinin hizmetini gören Heleni, Selim’e Suat’ın geldiğini haber verir. Heleni, gelen kişiyi anlatmaya çalışır. Anlaşılmayınca “*O ki geldi babası öldüğü vakit Paris’ten. Ressamdır, nedir?*” *Ve birden adı bulunca haykırdı: “Suat Bey canım! Suat Bey. Size resim getirmiş.”* diyerek hatırlamıştır (a.g.e., 2009: 30). Leylâ Hanım’ın Boğaz’da Selim’i beklediğini haber vermek için gelmiştir. Heleni Suat’ın adını hatırlamakta güçlük çekmiş ve Suat’ın hatırlanacak güçlü yönü olan ressamlığı ile konuya giriş yapmıştır. Edebiyatımızda roman kahramanlarından birinin ressam olması yeni de değildir. Bu çığır, Samipaşazade Sezai’nin *Sergüzeşt* adlı romanında Celal Bey’le başlar. Celal Bey de Paris’te resim eğitimi almıştır. Daha sonra Servet-i Fünun döneminde Halit Ziya ile devam etmiştir. O romanlardaki ressamlar sadece resim yaparlar. *Aydaki Kadın*’da ise resimle ilgili bütün incelikler, akımlar, yerli ve

yabancı ressamlardan söz edilir. Dahası Tanpınar'ın resme düşkünlüğü söz konusudur. Suat, Hartung'un üç litoğrafisiyle bunlardan biri Chagall'den, diğeri Kandisky'den kopyasıyla bir de Suat'ın kendisinin “*Rüya*” adlı tablosunu sıralar. Eleştirel gözle bakıldığında sanatçı değil, sanat eseri ön plandadır diyebiliriz. Resim, ressam, renk, göz, görmek birbiriyle sıralanırken eserde, tabloları yerleştiren Selim, tabloları yerleştirdiği zaman “*çocuk gibi eğlenmiş*”tir. Odanın tek minyatürünün yanına Kandisky'nin tablosu asılır ve aynanın karşısında her iki tablo aynada birleşir. Böylece ayna, hem eski hem de yeni sanatı birleştiren unsurdur. Bachelard'ın *yansıyan* ve *yansıtan* diyalektiğini, dengeli bir şekilde götürdüğünü görürüz. Bir aynada iki tarz resim anlayışı oyun oynayan çocuğa benzetilir. En güzel oyunu da Tanpınar ayna üzerinde vererek oynuyor. Satranç oynar gibi düşünüyor, bilardo oynar gibi de yazıyor.

Tanpınar'daki görme eylemi salt görme değildir. Gördükleriyle ciddi bir şekilde oynar, eğer, büker ve eminse görünenleri son haliyle okuyucuyla paylaşır. Zümrüt Hanım'ın Selim'e olan yaklaşımı Selim'i şaşırtır. Selim, henüz lise son sınıftadır ve arkadaşının annesi Zümrüt Hanım ise Selim'den yirmi yaş büyüktür.¹⁶ Selim, Zümrüt Hanım için “*Ve boynuna sarılarak salondaki sedire çekmişti. Fakat Selim bu iki hareket arasında bir an kadının sertleşen yüzünü, bu yüzde birdenbire büyüyen acayip bakışı görmüştü. Zümrüt Hanım o anda hiç de bakışı ve sesi Selim'in içine erimiş altın gibi bütün varlığıyla, nabzının velveleli gürültüsüyle akan kadın değildi*” derken sanki ağır çekimde bir film seyreder gibiyiz (a.g.e., 2009: 57).

Selim için, Zümrüt Hanım'ın “*sertleşen yüzünü, bu yüzde birdenbire büyüyen acayip bakışı gör*”mesi şaşırtıcı gelmiştir. Selim, başta bu duruma bir anlam verememiştir. Ta ki “*Kadının kollarını boynunda hisseder etmez bütün o aşk anatomisi, ay ışığı, altın tebessüm dolu ilhamı unutmuş, başlayan anın lezzetlerine gömülmüştü. Fakat sevgilisinden ayrılıp da gece dar talebe yatağına yatınca bu akşam hülyalarının kalesine getirdiği ganimetleri düşünürken birdenbire bu bakışı olduğu gibi görmüş ve şaşırma*”ya devam etmiştir. (a.g.e., 2009: 58). Yazarın anlattığı bu durum Renoir'ın “*Hoşlandığım resimler, eğer bir manzara resmiyse içine dalıp yürüyüş yapabileceğim, eğer bir kadın resmiyse, göğüslerini ve sırtını okşayabileceğim resimlerdir.*” diyerek verilen eserdeki

¹⁶ Ayrıca *Huzur*'da Nuran, Mümtaz'dan yaşça büyüktür.

doğallık ve canlılığın açıklayıcısıdır (Sérullez, 2004: 160). Bu durum Tanpınar'ın Zümrüt Hanım için yazdıklarıyla örtüşür.

Aydaki Kadın'da Selim sanki Fransa'da bir sergide *Güneşteki Kadın* tablosunun önünde durmuş da “*Selim bu gülüşü bilhassa bakışlarından seyrediyordu. Bir ara teninin güzelliğine dikkat etti. Bütün ömrünü pekâlâ bu kadının dizlerinin dibinde, sadece sesinin mırıltısını dinleyerek, gözlerinin sessiz gülüşüne hayran olarak, teninin en cins kadifeler gibi okşayarak geçirebileceğini düşündü. Bu arzu değildi. Sadece kendini vermek ihtiyacıydı.*” düşüncesi Renoir'ı hatırlatır (a.g.e., 2009: 89). Gerçekten de Tanpınar'daki bakış için “*Bu arzu değildi. Sadece kendini vermek ihtiyacı*”dır cümlesini Tanpınar bizim yerimize kullanmış bile. Tanpınar'daki görme eylemini anlamak için bunu iyi bilmek gerekir. Yoksa onun eserlerindeki derinliği göremeyiz. Aşk, sevgi cümlelerine takılır kalırız, bir kaşık suda boğuluruz. Çok yönlü bir sanatçı olan Tanpınar, bir yönüyle yazdıklarıyla edebiyatın Renoir'i olmuştur.

Zümrüt Hanım, Selim'in düşüncelerinin seyrini değiştirir. Başta arzu dolu olan kadın profili sergileyen Zümrüt Hanım, Selim'in zihninde geceyi ışığı ile dolduran ay halini alır “*Ve ay, buldukları yerden sade ışığını gördükleri denizden tıpkı Zümrüt Hanım gibi çıplak yıkıyor, kendisini hazza bırakmış akıyordu.*” diyerek *Aydaki Kadın* imajı çizilir (a.g.e., 2009: 69). Gece ayın ışığının suya yansması sanki gökyüzündeki ayın bir ikizi varmış izlenimi yaratır. Burada dolunaydan, yani ayın on dördündeki halinden bahsediliyor. Makalesinde Tanpınar, “*Boğaz körfezindeki durgun sulara bütün bir mazi saltanatı, bizim geçmiş günlerimiz ve sevdiğimiz kadın çehreleri mehtapla beraber yüzerler.*” der (Tanpınar, 1995: 111). Güzin Dino'nun “*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın anısına*” yazdığı eserinde Namık Kemal'le ilgili incelemede *Gelibolu Mektubu*'ndan bahserderken “*... ayın bedir olduğu zamanlara tesadüf olunur, serv-i simin bakılsa sanılır ki şüleden mâhluk bir peri deryaya girmiş, nâzan nâzan şinaverlik ediyor.*” cümlesi bize beslendiği kaynağı da hatırlatır (Dino,1978: 167). Bu durum Mehmet Kaplan'ın deyimi ile “*Aslanın vücudu yediklerinden mürekkep*” değildir. Ay, gecenin bütün kasvetine karşı ışığı ile Zümrüt Hanım gibi çıplak bir halde tasavvur edilerek herhangi bir yardımcı unsura başvurmadan tablolaştırılır. *Aydaki Kadın* adlı eserin (2009 baskısı için) kapağı da bu cümlelerden esinlenerek yapıldığını düşünüyorum. Deniz suyunun “*kendisini hazza bırakmış ak*”ması ayın suyun dalgalarıyla akışı olarak resmedilmiştir. Bu simgesel durum için “*Su simgesi; saflığın, çoğalmanın, gücün ve dinamizmin bir arada verildiği yaşamın,*

temel kaynağıdır. Ay ışığıyla sembolize edilen kadın unsuru, sudaki yansımısıyla asıl varlığına ve değerine ulaş”tığını görürüz (Yazıcı, 2002: 180).

Şarpi gezintisine çıkan Selim kotranın idaresini Ziya’ya bırakır ve “...sıcak Eylül güneşinin altında yavaş yavaş eşyanın kaygısızlığına benzer bir uyuşukluğa dal”ar (a.g.e., 2009: 73). Eşyanın uyuşukluğuna benzeyen dalışta “Sadece kulaklarıyla ve gözleriyle yaşıyor gibi”dir. Diğer duyular etkisiz eleman gibidir. Kulaklarıyla denizin sesini dinlerken gözleriyle de “sadece bulutsuz, çıplak, masmavi bir gökyüzü, sayısızlığıyla sonsuz dalgalar ve her sarsıntıda inip çıkan ve bu çift maviliğin ortasında olduğu için yaz günününun ağırlığından, can sıkıntısından sıyrılmış bütün bir manzara...”yı seyreder (a.g.e., 2009: 73). Yazarı “masmavi gökyüzü” her daim ilgilendirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları çalışmasıyla İbrahim Zeki Burdurlu “Sıfatlar, dilbilgisinin içindeki görevlerini, bir sanatçının eline geçtikten sonra çok çok aşarlar, bambaşka bir güç kazanırlar. Sanatçı, sıfatlara, dilbilgisi ödevlerinin dışında, daha önemli, daha değişik, daha güçlü ödevler verir. Niteleme sıfatlarının niteleme ödevleri, sanatçının sezgi gücünde, yeni söyleyişlerle yeniden doğar, bambaşka bir akışa girerek yeni bir anlam ve büyü kazanır.” diyerek Tanpınar’ın kullandığı büyümlü dilin görsel unsurları sadece şiirde değil roman ve hikâyelerinde de güçlü bir gözlem yeteneği ile renklere ve sıfatlara genişçe yer vermiştir. (Burdurlu, Mayıs 1968:137).

Aydaki Kadın’da Naşit Bey’in “Masmavi gözleri”¹⁷ vardır (a.g.e., 2009: 41). Tanpınar’ın eserlerinde beyaz kadar ana renklerden mavi de sıkça geçer. Onun eserlerinde kimi zaman mavi, bir boyunbağı olur kimi zaman annesinin elbisesi mavidir. S. Freud’a göre mavi renk okyanusu temsil eder. Deniz ya da okyanus hayal kurmak için önemli unsurlardan biridir.¹⁸ Tanpınar’ın Şiirlerinde Duyular başlığı ile özgün bir çalışma yapan Bâki Asiltürk Mavi maviydi Gökyüzü şiiri için “ Mavi Maviydi Gökyüzü şiiri ise daha çok, “görme” duyusuna ait renkler (mavi, beyaz, mor...) ve şekillerle (gölgeler, mahmur bakışlar, sabahların

¹⁷ Halk arasında “Mavi gözlülerin, baktığı her şeyde gözleri kalır.” inancı vardır. Bu inanışa göre “Mavi gözlüler zararlıdır diye bir söz dolaşır. Bu sebeple halk mavi gözlüleri sevmez. Onlarla temas edenler, nazar değmesin diye türlü tedbirlere başvururlar. Halbuki Amerika ve Avrupa milletlerinde mavi renk ve mavi göz uğurlu sayılır.” diyen Z. Çıkman’ın araştırmasına bakılabilir (Çıkman, 2006: 49).

¹⁸ Fransızca’da la mer, denizdir; la mère ise ana-annedir. Tanpınar’da imgesel anlamda deniz daima anne, anne rahmi şeklinde yorumlanmıştır. Fono Fransızca Standart Sözlük (2009), (Haz. Aydın Karaahmetoğlu), İstanbul, Fono Yayınları.

aynası, ışıklı yağmur) kurulmuştur.” der (Asiltürk, 2003: 34). Mavi mavi olan gökyüzü; genişliğin, ferahlığın adıdır. İnsanlar sıkıntılar, engeller, baskılarla dolu olan yeryüzüne karşılık, hudutsuz genişliği ile gökyüzünü daima bir kurtuluş yeri olarak görmüşlerdir. Açık hava aynı zamanda gözü de dinlendirir. Mehmet Kaplan’a göre “*Yeni Türk edebiyatında Teyfik Fikret, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar da gökyüzünü bir kurtuluş sembolü olarak görmüşlerdir.*” diyerek Tanpınar’ın eserlerindeki gökyüzü huzursuzluğun, iç sıkıntısının kurtuluş vesilesidir (Kaplan, 1990: 276) Fransız ünlü empresyonist ressam Renoir’ın etkisi görülen *Aydaki Kadın*’da birçok defa mavi renge değinilir. Renoir’ın tablolarından biri *Mlle Charpentier Maviler İçerisinde* ve diğeri *Pembe ve Mavi* adlı iki tablosunu sayabiliriz. Edebiyatımızda Servet-i Fünun döneminin başyapıtı *Mai ve Siyah*’tır. Mai; suyu, hayali, gökyüzünü temsil eder. Görsellik adına renk, şekil ve hareket Tanpınar’ın eserlerinde dikkatimizi çeken asıl öğelerdir.

Mavi renk üzerine yapılan araştırmada mavi renk “*Sakinleştirici bir renktir, Batı’da mavinin sakinleştirici etkisinden dolayı intiharları azaltmak için köprü korkuluklarını maviye boyarlar. Amerika’da bir ilkokulda, duvarların rengini beyaz ve turuncudan maviye çevirmişler çocukların notlarının yükseldiğini görmüşler. Yaramazlıkları da azalmış. Mavi özellikle lacivert verimliliği, otoriteyi ve sonsuzluğu ifade eder. Dünyadaki birçok markanın logosu mavi renktir.*”¹⁹ şeklinde mavi, renkle ilgili bilinenlerle dikkatimiz çekilmektedir.

Küresel dünyada araştırmalar göstermiştir ki “*Renkiletişimin en çok göze çarpan ilk noktası olduğu için, marka yapılandırma sürecinin temel bir unsuru*” olmuştur (Lindstrom, 2007: 59). Küresel dünyada renkler marka yaratmada kullanılırken Tanpınar renkleri tüm canlılığı ile yansıtır, onlara hayat verir. Elmas, zümrüt, yakut, pırlanta, altın, gümüş kullanılarak ışığın bu değerli madenler üzerindeki yansımaları onun için yeni bir yolculuk, başka başka limanlara yelken açmaktır.

¹⁹ Renkler ve anlamları konusunda (<http://www.ekatalog.com.tr/renkler-ve-anlamlari.html>) sitesinde görülebilir.

3.3.2. *Aydaki Kadın'da Seyretmek*

Açık mekânda seyretmek, kapalı mekânda seyretmek, canlı veya cansız bir varlığı seyretmek durağanlık ister. Seyretmek için statik bir çevre ve dinamik bir göz bütün çevreyi resmeder, analiz eder. Tanpınar'da genellikle maziye bir dalış ve seyrediş vardır. *Aydaki Kadın*'da Selim'in, lisedeki arkadaşı, sevgilisi Atife'nin ileriki yaşamı hakkında olumsuz düşünceleri vardır. Selim, Atife için annesi Zümrüt Hanım'a benzeyebileceği konusunda kaygılıdır. Çünkü "*Atife'de yüzünün püskürme benlerinden saçlarının rengine uzun parmaklarının güzelliğine kadar her şeyi annesine benziyordu.*" ifadesi bize biraz da Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* adlı eserini hatırlatır (Tanpınar, 2009: 63). O romanda Bihter'in korkusu, annesi Firdevs Hanım'ın mazisinin kendisine geçebileceği korkusudur ve de öyle olur. Tanpınar bu durumu "*Filhakika romanın belki en canlı tarafı*" olarak görür (Tanpınar, 1995: 280).

Aydaki Kadın'da ise Selim'le Zümrüt Hanım arasında yaşanan yasak aşk Selim'i düşündürür. Selim'de fiziksel olarak annesine benzeyen Atife için, ileride annesi gibi mi olur endişesi yaratır. Bu durum bize *Aşk-ı Memnu*'nun bir adım önceki hali izlenimi verir. Tam da o diyemeyiz. Bu durum soyut resimdeki fluluğun nesirsel izdüşümüdür. Bu izdüşümde "*Bir ara genç kız gözlerini kaldırarak ona baktı. Selim daha düne kadar rüyalarının Seba kraliçesini adeta soğuk bir dikkatle seyret*"mesi oldukça manalıdır (a.g.e., 2009: 63). Selim'i düşündüren de Atife ya annesi Zümrüt Hanım'a "*benzerse*"dir. Selim, Zümrüt Hanım'ın "*Sağ kalçasının üstündeki büyük beni hatırla*" r (a.g.e., 2009: 63). İşte Selim'in "*daha düne kadar rüyalarının Seba kraliçesini adeta soğuk bir dikkatle seyret*"mesinin gerçek nedeni de budur. Selim'le Zümrüt Hanım'ın ilişkisini Atife'nin bilmemesidir.

Bir şeye bakmanın ya da seyretmenin en önemli yardımcısı ışıktır. Işığın aydınlattığı ortam canlı, cansız varlıklara hayattır. Işık aynı zamanda hareket kabiliyetimizi de sınırlar. Bütün bunların dışında Tanpınar için ışık ve ışığın kırılışı ona ayrı lezzetler verir. Selim için de durum böyledir. Selim, Leylâ konusunda derin düşüncelere dalar ve aklından zihinsel bir tablo geçirir. Bu zihinsel süreçte geçmişin hatıraları depreşir ve "*Selim bu hiddet kadar içinde geçen şeylerin hiçbirine şaşırılmazdı. Selim kendi içinde eski yılanın kimildanısını bir çeşit lezzetle seyred*"er (a.g.e., 2009: 138). Büyük bir sabırla içinde duyduğu acı, lezzetli bir seyre dönüşür. Bu durum onun için yeni de değıldir. Rihtımda da

benzer bir tutum var. Selim, acele acele gelir ve bir yer bulup oturunca “ *Beyoğlu lokantalarından tanıdığı ihtiyar bir garson yaklaştı. Hal hatır sorduktan sonra eline bir cinfis (Gin fizz) kadehi tuttu. Selim adam gittikten sonra kadehi güneşe doğru uzattı. Bulanık içkide suyun kırılışını seyretti, sonra pencerenin pervazına yüzünü buruşturarak bırak*”masından ziyade kadehi güneşe doğru uzatıp bulanık içkide suyun kırılışını seyretmesi Selim için ayrı bir lezzettir (a.g.e., 2009: 120). Seyrin lezzetini yakalayabilmek ayrı bir incelik ister. Tanpınar’ın lezzet söylemi yemek yemenin lezzeti değildir. Kendisi *Beş Şehir*’de “*Her zaman olduğu gibi çok güzel şeyler görmüş, çok lezzetler tatmışım.*” derken görmenin ona verdiği lezzetten, doyumdan bahseder (Tanpınar, 1994: 131).

Güneş ışınlarının içkide kırılışı arzu edilen bir durum ve de renk cümbüşüdür. Tanpınar tek bir rengi değil renk cümbüşünü sever. Bunun için de ışığın cam gibi saydam bir yüzeyden geçirilirken renk tayfi güneşin sanatsal halidir. Tanpınar, güneşi her defasında yeniden yorumlar. Bir ressam için boya olmazsa olmaz bir malzemeyse Tanpınar için de güneş böyledir. Ressamın tuvalde yaptığını Tanpınar, nesirde yapar. Nasıl ki resim bitene kadar ressamın malıysa Tanpınar için de yazdıkları öyledir. Hilmi Yavuz, *Zaman*’daki köşe yazısında Handan İnci’nin Tanpınar’ın kitaplığındaki kitapların listesini gönderdiğini ve de bir yorum yapmasını ister. Hilmi Yavuz, oldukça şaşkındır. Tanpınar’ın kütüphanesinde toplam 568 kitabı var der. Bunların içinden “*yabancı dille yazılan 371, telif 178 ve tercüme olarak 19 kitabı olduğu*”nu yazar (Yavuz, Zaman: 2012). Üşenmeden saydığını söyleyen Yavuz, Tanpınar’ın kendi yazdığı eserleri vermemiştir. Sonuç itibariyle ressamın yaptığı resimleri satması ya da hediye etmesi gibi Tanpınar da eserlerini elden çıkarmıştır.

Bakmaya ve görmeye göre seyretmek mekânsal anlamda daha geniş ve zamansal olarak da daha uzun süreli bir eylemdir. Tanpınar anlık olanlardan yani bakmaktan ve görmekten ziyade seyretmeyi tercih eder. Çünkü seyretmek ona yeni imgesel kapılar açar. Leylâ’nın verdiği davet oldukça kalabalıktır. Bu davet Renoir’ın *Moulin de la Galette*’deki *Balo*’yu (1876), ya da *Sandal Partisi*’ndeki (1881) kalabalığı hatırlatır. İlerleyen saatlerde Leylâ ile Selim diyaloga başlar. Onların konuşmaları sırasında çevredeki projektörün ışığı her ikisinin üstünde durur. Leylâ’ya ve Selim yan yanadır ve sanki poz verir gibi projektör bir an onların üzerinde durur. Bu bir anlık ışık kişiselleşerek bu bir andan sonra ordan ayrılır. İşte bir anlık durumda Selim, Leylâ’ya bakar. Sanki o anlık durum seyredilen bir bakışla uzar ve tasvir edilir. Denizi yalayan projektör ışığı “*Sonra ikisinin üstünde*

durdu. Selim keskin aydınlıkta demin güzelliğini kendi kendinden kışkırdığı kadına bir daha baktı. Gözlerinin altını ve şakaklarındaki kırışıklıkları, çenenin hafif topluluğunu merhamet, hatta bir çeşit dehşet hissinde çoğalan ve değişen bir sevgi ve hayranlıkla seyret”mesi seyrin lezzetli anıdır (Tanpınar, 2009: 220).

3.4. Mahur Beste’de Bakmak

Işıltılı, parlak nesnelere dikkatimizi çeker. Tanpınar’ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Mahur Beste*’de de bir parlaklık, ışıltı söz konusudur. Kahramanımız Behçet Bey bunu iyi bilir. En önemli aracı da tabii ki yapay yansıtıcı ayna ve doğal yansıtıcı sudur. Behçet Bey, aynayı hem sever hem de aynadan korkar. Aydınlıkta güler yüzü gösterirken oldukça sevimli bulurken haşın ve sert bakışları da korkunç bulur. Hatta zamanın timsali olarak görür. Sanki o aynanın karşısında kimler geldi kimler geçti der gibi zamanın karşısında dimdik duran bir abide gibi maziye göndermede bulunur. Behçet Bey bir an maziye yolculuk yaparak aynayı tablollaştırır. Psikanalitik edebiyat eleştirisinde Ferda Atlı, aynayı değişik işlevleriyle ele alır. Freud’un çocukluğa dayanan analizinin dışında başka işlevlerine de değinir. Bunun sebebi olarak “*Kişi yetişkinlik aşamasına geldiğinde de hayatında kişisel bütünlüğünü sağlaması gerektiği zamanlarda geri dönüşler yaparak geçmiş bütünlüğüne ayna tutma yoluna gidecektir. Böylelikle çocuklukta deneyimlediği ve ayakta kalmayı başarmasını sağlayan yöntemleri yetişkinlikte de gerekli zamanlarda tatbik edecektir.*” der (Atlı, 2012: 269). Bu ifade bizi Tanpınar’da daha doğrusu Behçet Bey’de mazi vardır düşüncesine götürür.

Behçet Bey’e göre tarif edilen durumda “*Behçet Bey, sanki donuk parlıtsında geçmiş günlerden bir şey ister gibi tekrar aynasına döndü. Kim bilir, belki de orada, Târidil Hanımefendinin her biri başka bir diyardan gelmiş, sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınık nergisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını arıyordu. Şüphesiz, bu genç kızların hepsi birçok defalar bu aynaya bakmışlar, orada, bu durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler, yüzlerine pudra sürmüşler, korselerini bağlamağa veya küçük çıtıtların üzerine narin parmaklarını incite incite, elbiselerini iliklemeğe çalışmışlardı.*” diye Behçet Bey’in düşüncelerine tanık oluruz (Tanpınar, 2012: 22). Maziye dönüşün simgesi ayna ile biz, Renoir’ın, *Gabrielle Aynasının Önünde* (1913), tablosunu hatırlarız. Gabriella’nın yarı çıplak, aynanın önünde saçını düzeltirken hali tasvir edilir. Aynanın önünde kendini düzelterken ister cariyeye olsun isterse de

fotomodel olsun her ikisi de ayna karşısında “*durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler,*”dir. Bütün bunlara rağmen Behçet bey’i düşündüren ve eğlendiren tek şey “*Kadınların giyinip süslendikten sonra, çıkmadan evvel aynalara son bir defa bakmaları*”dır. Behçet Bey’in anlattıkları sözcüklerle yapılan resimken (tasvir), Renoir’ın yaptığı canlı renklerle resimdir. Behçet Bey’in aynaya bakması belki de onu yüzyıl öncesine kadar götürür. Çünkü bu aynanın bilinen eski sahibi Necip Paşa ailesidir. Bütün bu hatırlayışlar bir anlık aynaya -maziye- bakınca olabiliyor. Çok yönlü bir sanatçı olan Tanpınar’da ayna sır dolu bir eşyadır. Bunu keşfeden Tanpınar, her eserinde aynayı joker olarak kullanmıştır.

Sükûtun nişanı olan mânâlı bakışlar İsmail Molla’nın biricik oğlu Behçet Bey’i derinden etkiler. Halbuki Behçet Bey mülkiyeyi dört yıl boyunca birincilikle bitirmiş fakat otoriter babanın “*En haklı olduğu yerde bile ağzını açar açmaz herkesin “Sen sus, böyle şeylere karışma!” der gibi baktığı bir adam için rütbenin, nişanın, hayatta muvaffakiyetin bir manası olabilir miydi? Yaradılış ona bu zulmü yap*”ması da dramatik bir durumdur (a.g.e., 2012: 60). Bu durum ilk de değildir. Ata Molla’nın kızı Atiye Hanım’la evlenmeden önce Behçet Bey, tesadüf başmabeyncinin odasına girer ve Ata Molla’nın elini öpmek ister. Canı çok sıkılan Ata Molla’nın Behçet Bey’e tepkisi “*Molla ona elini vermek şöyle dursun, kızgın kızgın bakarak yüzünü öbür tarafa çevirmişti.*” şeklindedir (a.g.e., 2012: 38). Görüldüğü gibi otoriter olan sadece baba değil aynı zamanda kayınbaba da otoriterdir. Yaşanılan devir II. Abdulhamit devridir. Devrin havası en tepeden en tabandaki memuruna kadar sirayet etmiştir. Kızı Atiye Hanım’ı Behçet Bey’e vermek istemeyen Ata Molla “*Kullarını yegân yegân düşünen zat-ı şahane*”nin emriyle Behçet Bey’e verir. En tepedekinin emriyle yerine getirilen düğün merasimi de bu otoritenin göstergesidir. Ferdin hürriyetine başta ebeveynler, sonra da “*zat-ı şahane*” tarafından el konulmuştur. Behçet Bey gölge bir hayat yaşar. Tanpınar, bir nevi bu durumu inceden inceye eleştirir. Ata Molla, tasvip etmediği emrivaki tutumu Behçet Bey’e gösterir. Kimi zaman “*Ata Molla, Behçet Bey’e dik dik bak*” ar, kimi zaman da “*kızgın kızgın bak*” mıştır (a.g.e., 2012: 38).

Bir bakıma evlilik müessesinin eleştirildiği romanda ne Behçet Bey’in ne de Atiye Hanım’ın düşünceleri sorulmadan en kısa evlendirilmelerine tanık oluruz. Bütün bunlar zat-ı şahanelerinin irade-i seniye buyurmasıyla gerçekleştirilir. Yani evlenecek kişilerin kendi iradeleri ipotek altında ve büyükler tarafından böyle uygun görüldü şeklinde olay cereyan eder. Gelinle damat evlendirilir ve onlar

odalarına çekilirken Behçet Bey'in Atiye Hanım'a karşı tutumu soğuk ve ürkektir. Cesaretini toplayan Behçet Bey "*Birden büyük bir cesaretle genç kadının ellerini yakalayarak yüzüne bak*"ar (a.g.e., 2012: 56). Hem dokunma hem de gözle temas vardır. Bu bakış ilk olmamıştır. Behçet Bey'in "*çok değişmiş ve güzelleşmişti*" demesi Behçet Bey'in kendisinden birkaç yaş küçük olan Atiye Hanım'ı daha önceden tanıdığıının delilidir. Çocuklukları birlikte geçip oyun oynamışlar. Bir süre değişik sebeplerle ayrı kalmışlar fakat tekrar sonrasında bir yerde buluşma söz konusudur. O gün Atiye Hanım'ın, yüzünde biraz solgunluk görülürken biraz da ürkeklik yüzüne yansır. Bu durumu yazar "*Bir gelinden ziyade, zalim bir nezri yerine getirmek için talihin kucağına atılmış bir kurbana benziyordu.*" diyerek eleştirisine devam eder (a.g.e., 2012: 56). Görücü usulü evliliğin neticesi olarak mutsuz ailelerin dramını anlatan ifadelerdir diyebiliriz. Tasvip edilmeyen bir durum, evlilik, söz konusudur.

Fiziksel anlamda Atiye Hanım'ın boyu Behçet Bey'den bir buçuk karış daha uzundur. Atiye Hanım'ın yaşı Behçet Bey'den küçük, boyu uzundur. Behçet Bey düşünceli bir tutum sergiler. Atiye Hanım'ın çoluk çocuğa karışmak gibi beklentilerini karşılayamaz. Behçet Bey'in pasif durumundan dolayı araya İsmail Molla girer. Gelinine baba şefkatiyle yaklaşır. Oğlunun yapması gereken sosyal hayata ilişkin durumları İsmail Molla yerine getirmeye çalışır. Yine devreye baba motifi girer. Oğlu, kızı, gelini adına karar veren ebeveynler eleştirilmektedir. Yazar bu tür işlerin çözümü için "*Saraydan köylü kulübesine kadar, şark son sözünü söylemedikçe hür olamayız, yaşadığımız zamana sahip olamayız. Bir medeniyet günün efendisi olmalıdır*" diyerek toplum hayatına ilişkin çok önemli bir konuya değinmiştir (a.g.e., 2012: 92). Olay ne kadar da Behçet Bey'le Atiye Hanım'ın evliliği gibi görünse de "*Saraydan köylü kulübesine kadar*" bütün bir toplumda kadın konusu tartışmaya açılmıştır. Tanpınar, *Romana ve Romancıya Dair Notlar II*, makalesinde, *Kadın Meselesi* başlığında "*Bu ilk romancılarımızı okurken, muharrirlerinin her akşam sofralarında karı, anne, kız kardeş olarak gördükleri şeklinde bile kadını tanımadıklarına hükmedeceğimiz geliyor. Eserlerindeki kadınlar o kadar hakiki hüviyetten mahrumdurlar.*" der (Tanpınar, 1995: 62). Görüldüğü gibi toplumsal anlamda kadın meselesine her fırsatta değinen Tanpınar "*Saraydan köylü kulübesine kadar*" bütün bir toplumda kadın konusu tartışmaya açmıştır. Yoksa hür olmamız zor, hatta imkânsız gibi görünmektedir. Behçet Bey'le Atiye Hanım hür müdür? Sorusuna doğal olarak

hayır deriz. Asıl mesele de toplumların prangalarından kurtulması meselesidir. İnsan kendi iradesini kullanamıyorsa hür değildir.

İsmail Molla, Sabri Hoca'nın konuşmasını dinlerken “*hep gelinine bakıyordu. Tavandaki renkli Bohemya billûrundan küçük avizenin altında genç kadının yüzü olduğundan çok küçük ve renksiz görünüyordu. O kadar ki dikkat, üzüntü bu yüzü yemiş gibi*” olmasının sebebi olarak yaşanan zamana sahip çıkılmamasıdır (a.g.e., 2012: 92). Bu da düşüncede özgürlük sorununu gündeme getirir. Şekilciliğin eleştirildiğini “*zalim bir nezri yerine getirmek*” şeklinde okumaktayız. Bu sebepten dolayı Atiye Hanım'ın yüzü “*üzüntü*” sebebiyle “*çok küçük ve renksiz görün*” ür. Halbuki Atiye Hanım'a sorulsaydı, o da hür iradesini kullansaydı belki de bu üzüntü olmayacaktı.

İnsanların kaderleriyle toplumların kaderi birbirine benzerler. Yazar biraz daha ileri giderek “*Bu avizenin, altındakiler kadar imparatorluğun kaderiyle sıkı sıkıya alâkalı bir hikâyesi vardı.*”denir (a.g.e., 2012: 92). Tavandaki Bohemya billurundaki küçük avize de “*yüz elli yıl önce kazasker olan dedelerinden birine, ilk müsveddesini imzalamaya mecbur kaldığı bir muahedenin sonunda hediye etmişlerdi. O zamandan beri yalının bu odasında asılı*” durur. Aslında yüz elli yıldır asılı duran billur bir avize gibi görünse de hürriyetin başkalarının elinde tutulmasının yanlışlığı mesajı da var.

Hürriyet kavramı edebiyatımıza Tanzimat'ta, Namık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi* şiiriyle girmiştir. Namık Kemal'e göre fertler hürdür ve fertlerin hür olması da elzemdir. Orhan Okay “*Namık Kemal'in Rüya'sındaki genç kadın hürriyetin ... alegorisidir.*” der (Okay, 1990: 196). Yine Namık Kemal, “*Hakiki cemaat hür fertlerden teşekkül eder.hürriyet ferde Allah tarafından verilen bir haktır, 'insan hür doğar'....*” diyerek hürriyetin kaynağını işaret etmiştir (Tanpınar, 1942: 14). Modern hayatla hürriyet ilişkisini irdeleyen Mehmet Samsakçı “*Gelenek saadeti cemaate, toplanmada, bereketi birliktelikte ararken modern duyuş ise bireyin arzularının, bireyin hürriyet ve saadetinin peşindedir*” der (Samsakçı, Haziran 2008: 22). Mehmet Aydın, Tanpınar'ın “*bir zamanlar, milliyetçi/ muhafazakâr kesimlerin ilgi alanındaymış gibi görünmesine rağmen aslında bu alana sığdırılmayacak kadar modernist*” olduğunu yazar (Aydın, 2010: 16). Modernizmin en önemli tensilcisi Tanpınar için ferdin hürriyeti ele alınan öncelikli konulardandır. Hürriyet kavramı ayrıca egzistansiyalizmde varlığın var olabilmesi için elzem görülürken “*varoluş hürriyete muhtaçtır*”

şeklinde ifade edilir (Çetişli, 2011: 145). Bu da gösteriyor ki kendini gerçekleştirmenin temelinde hürriyet vardır.

Bütün bunları toparlayacak olursak Tanpınar da “*Hakiki cemaat hür fertlerden teşekkül eder.*” düşüncesinden yola çıkarak “*şark son sözünü söylemedikçe hür olamayız,*” diyerek toplumdan ferde doğru bir değişimden bahsedilir. Bu değişimin ilk adımını İsmail Molla atar ve “*Molla Bey bir gelinine, bir de avizeye baktı. “Buraya asıldığı gündən beri altında hep böyle şeyler konuşulur. Fakat ilk defa olarak bunları bir kadının yanında konuşuyoruz, bu bir değişiklik değil mi?” diye düşün*”mesi yeni bir konuyu daha gündeme getirir (a.g.e., 2012: 92). O da toplumun bir parçası olan kadının yanında önemli meseleler konuşulur. Böylece Tanpınar, tartışılan konuda evliliğin bir ayağı olan kadının toplumun da bir parçası olarak dışlanmadan söz sahibi olmasından yanadır. Bu sebepten ötürü Molla Bey, bir avizeye bir de gelinine bakar. Bohemya billurundan avize, hürriyet fikrinde, ışığın avizede yansıdığı gibi çevreyi aydınlatacağı için kullanılmıştır. Tanpınar’ın eserlerinde kadın kimliği önemli bir yer tutar.

Tanpınar’ın ilk romanı *Mahur Beste*’dir. Bu eser, daha sonra gelen *Huzur*’un da alt yapısını oluşturur. Gerek resim gerekse de müzikle birbirini tamamlayan eserlerdir. Resme karşı bir düşkünlüğü olduğunu bildiğimiz Tanpınar’da göze hitap eden unsurlar canlı renkleriyle tablolaştırılır. Yakın çevresi de bu durumu bilir ve “*Tanpınar “resimci”dir, perspektive- bu sözcüğü çok severdi- önem verir. Bir çağın genel tablosunu çizer, ya da bir sanatçıyı değer ölçüsüne vururken, tam bir ressam gibi davranır. Renkli ve pırıltılı bir deyiş, eleğimsağmanın yedi rengini önünüze serer.*” değerlendirmesini yapar (Dizdaroğlu, 2002:131). *Mahur Beste*’de Doktor Refik, güzel konuştuğu gibi güzel de resim yapar. Ablası Ruhsar Hanım’a uğrayan Atiye, bir sürprizle karşılaşır. Ruhsar Hanım kardeşine “*Gel sana bir şey göstereyim*” diyerek görselliğin penceresine yönelir. Aradan tam on beş yıl geçmiştir. Ruhsar Hanım, Doktor Refik’in yaptığı Atiye’nin bir suluboya çalışmasını gösterir. Atiye şoktadır. Çünkü resme bakınca kendini aynada sanır. Atiye şaşkınlığını gizleyemez. Ablası devam eder: “*Hep sora sora yaptı. Yarabbim, neler hatırlamıyordu! “Çenesinin üstündeki o küçük yarık hâlâ duruyor mu? Eskisi gibi zayıf mı? Konuşurken yüzüne bakılınca utanıp sözünü unutuyor mu? Gözleri gene öyle sarı bal renginde mi? Dinlerken eskisi gibi gene büyük büyük gözlerini açıp bakıyor mu? Elbise de senin*

elbisen. Hani geçen kış Abdurrahman Beylerin düğünü için senden aldığım elbise.” diyerek portrenin yapılış hikâyesini anlatır (a.g.e., 2012: 103).

Görüldüğü gibi Tanpınar, bir yazar ya da şair sıfatlarının yanı sıra bir ressam duyarlılığı ile portre çalışmaları, sulu boya veya yapılacak portreyle ilgili ancak bir ressamın dikkat edeceği hususlara dikkat eder. Doktor Refik de resim konusunda oldukça yeteneklidir. Doktor Refik’in karşısında model olabilecek Atiye yoktur. Ruhsar Hanım’a sorarak bu portreyi yapmıştır. İyi bir gözlemci olan Doktor Refik, ayrıntıları yakalamada başarılıdır. Doktor Refik’in, Atiye Hanım’a ilişkin hatırlayışları çizgi çizgidir. Atiye tekrar portreye bakarken “*Refik onu sade çizgi çizgi hatırlamamış, kendisinden kalan çocuk hayalini adeta içinde çok nazlı, çok güzel bir şeyi büyütür gibi büyütmişti. Onu düşünmüş, onun üstünde hülya kurmuştu. Başka türlü olsaydı bu kadar basit surette kendisi olan bir şeyin karşısında böyle şaşırmazdı. Gerçekten bu portrede, çocuk başlarının birbirine doğru eğildiği o acayip ve sırlı geceden, beraberce köşkün balkonuna renkli Venedik fenerlerini astıkları o cülus gecesinden kalma bir şey vardı. Küçük kandil mumlarının titrek ve bir musiki notası canlanır gibi derin akisli ışığı altında,*” kendini görür ve şaşkınlığını gizleyemez (a.g.e., 2012: 104). Gelecek demek olan ati-ye- “*Küçük kandil mumları*” gibi etrafını aydınlatır.

Bir ressam hassasiyeti, kuyumcu titizliği ile renkli ve hülyalı portreler yapan Doktor Refik’in resimlerinden birinin adına “*Buz çiçekleri*” der (a.g.e., 2012: 103). *Buz çiçekleri*, bize *Huzur*’da bahsi geçen Ç.Baudelaire’in, orijinal adıyla “*Les Flours du Mal*” yani “*Şer Çiçekleri*” şiirine mukabil şiirin resmedilmiş halidir. *Huzur*’da İhsan, Mümtaza “*Şer Çiçekleri*”ni okumasını tavsiye eder. Tanpınar’ın bütün roman ve hikâyelerinde “*Şer Çiçekleri*”nin zihinsel alt yapısı vardır ve görülebilir. Çünkü kurgusal olarak “Hem bıçağım hem de yara / hem yanağım hem de tokat / hem kurbanım hem de cellat...” şeklinde bir iç içelik vardır.

Bu durumda “*O gece Atiye, “Çamlıca” dediğimiz o şaşırtıcı tabiatın bütün akıl alıcı güzelliği ve sükûnu ile yıldız şelâleleriyle üstüne yıkıldığını, parıltılı bir Cebrail kanadı değmiş gibi içindeki her aydınlığı adetâ söndürdüğünü sanmıştı. İşte bu küçük portrede o geceden bir hâl, bir nevi uyanış vardı. Muhakkak ki yarı karanlıkta etrafa bir portredeki gibi şaşkın ve bıçare gözlerle bak*” ması yapılan portrenin ne kadar canlı ve etkileyici olduğunu da gösterir. Şaşırtıcı tabiatın bütün akıl alıcı güzelliği olarak gösterilen “*Çamlıca*” ya da

“Çamlıca Tepesi” edebiyatımızda anılan önemli mekânlardan biridir. Namık Kemal’in İntibah’taki tasviriyle başlayan macera Recaizade Mahmut Ekrem’in Araba Sevdası’yla adından söz edilen bu mekân, edebiyatımızda Tanpınar’la varlığını sürdürür.

Namık Kemal, İntibah’ta “ *İstanbul denilen güzellikler topluluğunun kapsadığı her türlü nadir güzellikleri bir bakışta gösterecek nokta ise Çamlıca’dır.*” derken sebebi mucibi olarak “ *Çamlıca’ya Yüce Firdevs’in yere inmiş bir kıtası denilse yaraşır. Bolluk veren Allah âlemde âb-ı hayatı yaratmak isteseydi, bu güzelliği Çamlıca suyuna verirdi.*” satırlarıyla romanın giriş cümleleri abartılı bir şekilde devam eder (Kemal, 2001: 16-17). Tanpınar’ın hazırladığı *Namık Kemal Antolojisi’nde* de bu fikri yakalamak mümkündür. Tanpınar’ın tasvirdeki başarısında İntibah’ın “Çamlıca” tasviri yadsınamaz şekilde kendini gösterir. Göz alıcı tabiat için “*Güzele bakan güzel görür; güzel gören, hayattan zevk alır.*” denilebilir. İşte “Çamlıca” ise bakan kişiye zevk verecek güzelliğe sahiptir. Fiziki olduğu kadar metafizik güzellik de ihmal edilmemiştir. Bu da “*Cebrail kanadı*”nın değmesiyle tamamlanır. Yine bu ifade “*Osmanlı minyatürlerinden ve Batı tablolarından taşınan bir benzetme*” olarak yorumlanmıştır (Özcan, 2012: 85),

3.4.1. Mahur Beste’de Görmek

İsmail Molla, eve geldiği vakit oğlu Behçet Bey’i göremez ve derhal hanımefendi ve dadiya “*Behçet nerde?*” diye sorar. Hanımefendi ve dadi, Behçet’in “*tavan arasında*” olduğunu söyler ve Molla Bey de tavan arasına çıkar ve biricik oğlu Behçet’in çalışma mekânını görür. Behçet’in “*tavan arası*” sanki gerçekten de tavan arası olabileceği gibi “*Ne varsa kendi hafızasında, kendi hafızasının içinde, o acayip tavan arasındaydı.*” demek suretiyle düşünce de olabilir (Tanpınar, 2009: 53). Aslında Tanpınar’da her daim sözcükleri gerçek anlamla yazıp eserin sonuna doğru ya da diğer eserlerinde mecâzi ya da örtük niyetin izlerini bulmak mümkündür. Onun eserlerinin karmaşık olmasının sebeplerinden biri de bu olabilir. Görülen şeyin görülenin dışında başka bir şey olduğu yönü de unutulmamalıdır.

Babasına göre Behçet Bey daha çalışkandır. Behçet Bey, psikomotor becerisine sahip olduğu için işe ciltçilikle başlar. Molla Bey bu durumdan bihaberdir. Oğlunu gören İsmail Molla, memnuniyetsizliğini oğluna belli etmez. Molla Bey'in gördükleri ona oğlu hakkında “*sabrın, küçük ve devamlı çalışmanın, kanaat ve tevekkülün birtakım şeyler, hatta, çok iyi şeyler yapabileceğini samimilikle düşün*”meye sevk eder (Tanpınar, 2012: 31). Bu düşünce *Huzur*'da göze çarpar. *Huzur*'da Behçet Bey'in daha geliştirilmiş versiyonu olan Mümtaz için, asıl amaç sanatkârca yaşamak olduğu bilinir. Önemli olanın ünlü ya da kahraman olarak yaşaması değil “*kesif*” bir yaşam da yeterli görülür. Yine de İsmail Molla'nın içindeki “*Hayır, herkes kendisi gibi "fatih" doğamaz, her adımında bir zafer borusunu çalarak yürüyemezdi.*” düşüncesiyle İsmail Molla'da baba – oğlun kıyası söz konusudur. Zıt kutuplu karakterler görülmektedir. Baba – oğlun karakter yönüyle durumunu atasözüyle tarif edecek olursak “*Ağaca çıkan keçinin dala bakan oğlağı olur.*” değil de “*Ak koyunun kara kuzusu olur.*” diyebiliriz.

İsmail Molla, kendisi gibi olmadığı için oğluna acır. Çünkü Behçet, “*hiç de Molla Bey'in umduğu gibi değildi; sırtını geniş şehnişinden gelen aydınlığa dönmüş, elleri çiriş ve boya içinde, bir türlü çeviremediği kocaman bir mengenenin üzerinde, zayıf omuzları yukarıya doğru bir gölge gibi çırpınıp duruyordu. Sıcak yaz akşamında, iki kanadı birden açık pencereden dolan gölgeli ışıktta, Molla Bey oğlunu, bir insandan ziyade kendi ördüğu ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı bir örümceğe benzet*”ir (a.g.e., 2012: 30). Örümcek yaşamını sürdürmek için içgüdüsel davranır. Behçet Bey'in çalışması da bedensel olduğu için takdir görmez. Molla Bey'e göre asıl iş, düşünce işidir. Diğer bir husus Behçet Bey'in “*sırtını geniş şehnişinden gelen aydınlığa dönmüş*” olmasıdır. Veleve ki sırtını değil de yüzünü aydınlığa dönmüş olsa belki de ikinci İsmail Molla olabilirdi. İsmail Molla'ya göre Behçet “*gölge*”dir. Bu gölge Behçet Bey'in kendisidir. İsmail Molla'ya göre “*herkes kendisi gibi "fatih" doğamaz,*” düşüncesinden dolayı gerekçesi de hazırdır.

Tanpınar'a göre romancılıkta çiraklık eseri olan *Mahur Beste*'de ideal bir aile portresi çizen İsmail Molla, güzel gören biridir. Kimi zaman da bu görme ona acıyı ve mutluluğu bir arada yaşatır. Yazar bu duruma açıklık getirmeye çalışırken “*Istırap insanoğlu için gündelik ekmek, ölümse sadece bir kaderdi, ikisinden de kaçılmazdı.*” tespitinde bulunur (Tanpınar, 2012: 64). İsmail Molla'nın güzel, kibar, süslü göstermeye çalıştığı Atiye Hanım, kendinden hiçbir şeyi

esirgenmediğini gayet iyi bilir. Böylece “*Atiye, az zamanda, bütün İstanbul’un taklit ettiği kadınlar arasına gir*”er (a.g.e., 2012: 64). Asıl davanın ise kendini gerçekleştirmek olduğu bir bakış tarzında İsmail Molla’nın, “*Kaç defa kızı gibi sevdiği gelininin eski bir besteyi dinlerken birdenbire yüzünün değiştiğini, ürperdiğini, yakalanması imkânsız olan bir şeyi yakalamak ister gibi ta içten çırpındığını görmüş*” olması kendini bulmak, asıl saadeti yakalamaktır (a.g.e., 2012: 64). Dinledikleri bestenin bitmesini hâlin bitmesi gibi gören genç kadının, yakalanması imkânsız sayılabilecek içten çırpınışları İsmail Molla’nın gözlerinden kaçmaz.

İyi bir yorumcu olan İsmail Molla, Sabri Hoca’yla şark meselesini konuşur. Bizde şark meselesi Tanzimat’tan önce de olabilir fakat çizgilerin birbirlerinden ayrımı Tanzimat’la birlikte Batı’nın ekonomik, askeri, siyasal yükselişiyle ortaya çıkan bir meseledir. Osmanlı imparatorluğunun güç kaybetmesiyle ortaya çıkan bu mesele, Batı’yı gören aydınların işin farkında olarak verilen eserlerde karşımıza çıkar. Köklü bir medeniyet olan şark medeniyeti Tanzimat’la birlikte devrin aydınlarınca sıkça işlenmiştir. Başta Şinasi, devrin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa’ya “*Acep medeniyet resulü dense sana çok mudur*” dizeleriyle övgüler yağdırdığı şiirinde medeniyet kavramı yerini almıştır. Devrin en çok eser veren yazarı Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Beyle Rakım Efendi*’de, Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*’nda medeniyet kavramını irdelemişlerdir. Evveliyatında şark, güçlü ve azametliyen zamanla yaşadığı döneme ayak uyduramayınca da şark meselesi aile meclislerinde dahi konuşmaya başlanmıştır. Sabri Hoca, özeleştiride bulunur ve onun yüzündeki ifadenin “*hayatları tam olmayanların*” hali olduğunu söyler. Tanpınar, şark ya da garp meselesini açarken medeniyet meselesi dile getirilir.

Şark meselesi ya da medeniyeti bağlamında milli bir duruş sergilediğini söyleyen Sabri Hoca “*Ellerini geniş geniş açarak masaya dayandı. Bu iri eller üzerindeki kılların, avizenin sarı, turuncu, kırmızı, yeşil ışığı altında küçük dikenler gibi kabardığını gör*” mesi bir ürperti durumuyla tarif edilebilir (a.g.e., 2012: 93). Çünkü Sabri Hoca, bu durumu “*Şark yok, şark öldü. Bizler yetimiz. Unutmaktan başka çaremiz yok. Yetimlikten kurtulmak için unutmalıyız.*” sözleriyle açıklamaya çalışır. İşte bu tutum Tanpınar’ın tam da 1932 öncesini hatırlatır. Tanpınar, “*1932’ye kadar çok cezri bir Garpçı idim. Şarkı tamamıyla reddediyordum.*” diyerek itirafta bulunur (Okay, 2010; 173). Orhan Okay, Yahya Kemal’in 1933’te yurda dönmesinin bu değişimde etkili olabileceğini söyler.

3.4.2. Mahur Beste’de Seyretmek

Romanda görsel unsurların en zayıf olduğu noktalardan biri seyretmektir. Seyir için daha çok açık mekânlar kullanılır. Osmanlının son döneminin ilmiye sınıfı ve toplumsal durumların birlikte ele alındığı romanda seyretmek oldukça sınırlı tutulmuştur. Yine de bu romanın yazılma macerasının seyir üzerine ortaya çıktığını mektuplarından öğreniyoruz. Bir mektubunda “*Sana Ankara’daki kızdan bahsetmiştim. Üsküdar’da bir müddet dolaşmama rağmen kendisini görememişim. Çarşamba günü Maarif Müdürlüğü’nden çıkarken rast geldim. Bir müddet konuştuk. Kıza epeyce serzeniş ettim, beni pekâlâ beş on sene bekleyebilirdi, acelesi ne idi?... Dün Beyoğlu’nda ona gene rastladık. Yanında kısa boylu bir adam vardı; kocasıymış. Herif o kadar çelimsizdi ki, önünde durduğumuz tütüncü dükkânının aynasında uzun müddet ve hiç de mütevazı olmayan bir hazla kendi yüzümü seyrettim...*” diyen Tanpınar’da seyretmek kavramı eser yazmak için yeterlidir (Mutluay, 2002: 258).

Perşembenin gelişi çarşambadan bellidir sözüyle roman yazarı, hazırladığı kurgusal metinde olabilecekleri okuyucuya sezdirmeye çalışır. Usta bir yazar olan Tanpınar, Sabri Hoca aracılığı ile şark meselesini açar. Dolaylı olarak söze başlayan Sabri Hoca “*Hatırlıyor musun Molla Bey? Bir gün seninle Beykoz’a gitmiştik. O gece ben sizde misafirdim. Gece yangın olmuş, teyzenin evi yanmıştı. Ne oldular, görelim, diye sabahleyin erkenden yola çıkmıştık. Biz vardığımız zaman ne koca konaktan, ne de mahalleden eser kalmıştı. Yalnız enkaz ortada tütüyordu. İtfaiye, tulumbacılar²⁰, fakir halk dumanı tüten kirişlerin, kararmış tuğlaların, demir parçalarının, su birikintilerinin ortasında dolaşıyor, bir şeyler kurtarmaya çalış*”ması imparatorluğun son halinin tasviridir (a.g.e., 2012: 94).

Bir yangının ardından görülebilecek somut unsurlar inşaatta kullanılan malzemeler ya da ev halkının gündelik eşyalarıdır. Üstüne üstlük halk da fakir olursa durum gerçekten de içler acısıdır. Sabri Hoca’nın anlattıkları böyle bir manzaradan alınmıştır. *Beş şehir*’de “*Bu yangınlar yüzünden şehir hemen otuz*

²⁰ Osmanlıda yangınlara müdahale etmek için “1720 yılında Nevşehirli Damat İbrahim paşa tarafından Yeniçeri Ocağı bünyesinde kurulan Yangın tulumbacıları Ocağı (bu ocağın ilk ağası, aynı zamanda tulumbayı icad eden bir Fransız dönmesi olan Davud Gerçek Ağa’dır.), Vak’a-i Hayriye’de yeniçeri ocağı ile birlikte ortadan kaldırılmıştır.” daha sonra da yerine itfaiye taburu oluşturulmuştur (Ayvazoğlu,1997:80). Ayrıca *İstanbul Yangınları* (1994), İletişim Yayınları, adlı esere ve Niyazi Ahmet Banoğlu’nun *İstanbul Cehennemi Tarihte Büyük Yangınlar* adlı eserlerine de bakılabilir.

senede bir yeni baştan yapılyordu.” diyen Tanpınar da biri kendi mahallesinden olmak üzere birkaç yangına tanık olur (Tanpınar, 1994: 195). Tanık olunan bu yangınlar Tanpınar için maziye hatırlayış biçiminde bir hayıflanma duygusu içinde *“Yangının devamı boyunca hep, kendi gençlik günlerimin böyle yanışını seyretmiş olmanın şaşkınlığı içindeydim.”*der (Tanpınar, 1994: 201). Tanpınar için felaket, iktisadi anlamda toplumun fakirleşerek perişan olduğu yangın felaketidir.

İstanbul’da Cibali yangını gibi büyük yangınlarda halk adeta biraz üzülerken biraz da meraktan yangın seyrine çıkarak olup biteni seyredermiş. Mahur Beste’de *“Halit Bey’in büyük meraklarından biri olan yangın seyretmek için içkiyi feda ettiği gecelerdi. İstanbul halkı; servetlerini, saadetlerini kemiren bu afetle baş başa yaşamaya ona garip bir surette alışmış, önüne geçemeyeceğini anlayınca onuhayatının çerçevesi içine almıştı. Yangın seyrini estetik bir örf gibi benimseyen, her sınıftan yığınlarca insan vardı, zenginlerin alelacele hazırlattıkları arabalarıyla, ihtiyarların sırtlarında ağır kürkleriyle, tiryakilerin içinde küçük ispiro lambasıyla ve kahve takımları bulunan sepetleriyle, hatta ufak tefek kahvaltı nevaleleriyle gittikleri bu alevli eğlenceye Halit Bey de dumanlı olmayan bir kafayla gitmek itiyadında”* olduğu söylenir (Tanpınar, 2012: 109). Yazar Beş Şehir’de *“Ne gariptir ki hayatımızı o kadar çıplak bırakan yangın Tanzimat’tan sonra İstanbul’da şehirli arasında bayağı bir çeşit zevk yarattı. Kırmızı ceketli, yarı çıplak, ellerindeki kargı kadar ince köşklüler koşarak bağırdıkları o korkunç “yangın var!” sesi duyulur duyulmaz bu işin amatörü olan insanlar, tanınmış beyler ve paşalar yangın seyrine çıkarlardı. İçlerinde arabasını koşturarak, yanlarına üşümek için mevsimine göre sırtlarındaki kürkten başka battaniye götürenler, kaminota denen ispiro lambaları ile kendilerine seyir esnasında kahve hazırlatanlar bile vardı. Benim çocukluğumda Şehzadebaşı’nda epeyce itibarlı bir paşa böyle atı ve arabasıyla yangına gidenlerdendi”* derken her iki eserde benzer unsurlar göze çarpar (Tanpınar, 1994: 200).

Mahur Beste’nin girişinde İbrahim Paşa ailesine ait konağın yanışı konuşulurken sebep olarak “Elbette yanardı. Üzerinde bu kadar göz kaldıktan sonra,.. Nazara taşlar bile dayanmazdı.” ifadesinde yangının en mühimi sebebi olarak nazar gösterilir (Tanpınar, 2012: 13). Nazar, toplum hayatımızda gerek geçmişte gerekse de günümüzde sıkça karşılaştığımız bir durumdur. Sözlükte *“bakmak, beğenmek, görmek, düşünmek”* anlamlarındaki nazar kelimesi canlıya veya eşyaya bakıştaki enerjinin olumsuz etkisi olabilir. Bu konuyla ilgili en kapsamlı çalışmayı yapan Alan Dundes’e göre *“coğrafi açılımından hareketle*

nazarın Mezopotamya kökenli bir inanış olduğu” ve sadece kıskançlıktan değil beğenme de nazarın olmasına sebeptir (İslam Ansiklopedisi, 2006: 444). Kur’an-ı Kerimde dolaylı olarak Nas ve Felâk surelerinde bahsi geçer ve bu surelerin okunması olumsuz enerjiyi (Psikokinetik) yok edeceği söylenir.

3.5. Hikâyeler’de Bakmak

İlk hikâyemiz *Abdullah Efendi’nin Rüyaları*’nda kullanılan ilk mekân lokantadır. Aslında hikâyede geçen lokanta, Tanpınar’ın gerçek yaşamda devam ettiği hatta kendisine ayrılmış bir masanın da olduğu yerlerden biri “*Beyoğlu’ndaki ünlü Abdullah Efendi lokantası*”dır (Okay, 2010: 59-169). Bu hikâyedeki rüya, uykuda gördüğümüz rüya değildir. Tanpınar’ın, *Antalyalı Genç Kıza mektup*’ta dediği gibi “*hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur.*”(Kaplan, 1983:258).

Bir akşam arkadaşlarıyla yiyip içip eğlenmeye giden Abdullah, önce bir lokantaya uğrar ve oradayken çevresine bakar. Abdullah’ta bir görünen bir de görünmeyen iki kişilik vardır. Bilinçaltındaki “*ben*”i kibirli ev sahibine benzetilir. Bu “*kibir*”, yılan gibi her an onu zehirlemeye hazırdır. Böyle bir duruma fırsat vermeyen “*Abdullah geniş, ağır ve kaypak halkalarını bütün vücuduna doladıktan sonra, zehirli dişini en can alacak yerine geçirmeye hazırlanan bir yılanın ayaklarının ucunda birdenbire uyuyup kaldığını gören bir çöl yolcusunun inanılmaz sevinci içinde kadeh kadeh üstüne içiyordu. Bütün bunları düşünürken birdenbire nasıl oldu da lokantada bulunan diğer müşterilere bakmağa başla*”ması Abdullah’ın birinci beninden sıyrılmasıyla devam eder (Tanpınar, 2002: 12). Yılanın kıvraklığı ile “*Yazarın anlatmak istediği bu yılan, kişilerin bilinçaltına attıkları ve sürekli çatışma halinde buldukları gizli düşüncelerinin simgesi*” olduğu bilinir (Gürbüz, 2004: 426). Bu durum için Vahap Kabahasanoğlu “*Yılan motifi aslında çocukluk devrinde meydana gelmiş bir yasak arzu çatışmasıdır*” der (Kabahasanoğlu, 1977: 16).

Abdullah Efendi’nin lokantadayken bakma eylemi devam eder. Bu bakışta Abdullah Efendi’nin “*Sonra gözleri daha ileriye gitti, karşısındaki pencere hücrelerinde oturan kadınla erkeğe, salona ilk girdiği zaman gördüğü çiftlerden birincisine baktı. Bu, ufak tefek, zarif, her istediği zaman dudaklarının ıslaklığına ve gözlerinin parıltısına biraz daha mânâ koymasını bilen kadınlardandı. Esmer ve çok tatlı bir teni vardı. İki dirseğini masaya dayamış, birçok şeyler söylemek*

isteyen bakışlarıyla karşısındaki erkeği dinle”mesi özlem duyulan tablodur (a.g.e., 2002: 13). Bu tablo, Tanpınar’ın bilinçaltındaki “*kadın*” tablosudur. Bütün benliği ile yanındaki erkeğe bakan kadının “*birçok şeyler söylemek isteyen bakışlarıyla karşısındaki erkeği dinle*”mesi bir hayranlığın ifadesidir. Üçüncü şahıs olarak Abdullah Efendi’nin etrafındakilere dalgın dalgın baktığında zihninde onlarca düşünce geçer. Böylece bakıp da etkilendiği en önemli varlık kadındır.

Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda bazı sayıları toplar, çıkarır ve bir’e ulaşır. 1873, otomobilin plakasıdır. Zihinsel olarak bire ulaşır ve bir “*kadın*”a işaret eder. Bu hikâyede “*Abdullah’ta tâ çocukluğundan beri bu rakam hastalığı vardı*” der (Tanpınar, 2002: 20). Bu da gösteriyor ki Tanpınar’da kendini aşma fikri var. Abdullah Efendi’yi ilgilendiren sadece kadın değildir. Aynı zamanda kadının üstlendiği rol de önemlidir. Bu rolde “*bütün dikkatiyle bakmağa başla*”rken “*saadetin hazzı*”nı yaşamaya çalışır. Sanki Abdullah Efendi seyirci, lokantadakiler de tiyatro oyuncusu algısı yaratılırken Abdullah Efendi’nin hülyalarına da şahit oluruz. Abdullah Efendi’de bakma eyleminde duyulan haz arının çiçeğin içindeki usareye yönelmesi gibi istekli ve vazgeçilmezdir. Bu tabloda “*Abdullah Efendi bütün şaşkınlığına rağmen gözlerini onlardan ayırmıyor, dikkatle bu acayip oyunun tekrarlanmasını bekle*”mesi olarak tarif edilir (a.g.e., 2002: 19).

Abdullah Efendi bir randevu evine gider ve gözü duvardaki resme ilişir. Evli bir çiftin resimlerine bakarken içkinin de etkisiyle bu bakma eylemine kendini kaptıran Abdullah Efendi halüsinasyon görmeye başlar. Beynimiz ve duyu organlarımız var olmayan bir algılama yapabilir ve gözümüzde canlanabilir. Bu psikolojik rahatsızlıkta tedavi de mümkündür. Duyularıyla halüsinasyon gören kişi bu duruma inanır. Abdullah Efendi’ye göre “*Filhakika duvardaki resim birdenbire canlanmış; yeni evli karı koca delice bir raksa başlamışlardı. Abdullah ilk önce buna inanmak istemedi, elleriyle gözlerini oğuşturarak tekrar bakıyor, “Artık bu kadarı olmaz.” diye söylen*”ir (a.g.e., 2002: 29). Görüldüğü gibi bütün bu durumlar içkinin tesiriyle duyu organlarında oluşan bozukluğun neticesidir. Bu hikâyeye hakim olan edebi akım sürrealizmdir. Çünkü “*Bilinçaltı, sarhoşluk, ateşli hastalık, akli rahatsızlık gibi hallerde de su yüzüne çık*”an bu akımda aklın devre dışı bırakılmasında rüya, çılgınlık, çocukluğa dönüş, “*otomat*” sözcüğü de önemlidir (Çetişli, 2011: 137).

Bu hikâyede Abdullah Efendi, lokantada birini tarif eder. Tarif edilen kişi Tanpınar'ın Antalya Lisesi'ndeki tarih hocası Süleyman Fikri Erten'e²¹ çok benzer. Orhan Okay, Tanpınar'ın eski edebiyata ilişkin ilk bilgileri ve tarihe ilgisini Süleyman Fikri Bey'den aldığını belirtir (Okay, 2000: 17). Hikâyede benzetilen “*sefarethane kavası kılıklı bir adam, dik bıyıkları ve şakuli burnuyla her kıvılcığında kitle hâlinde gidip geliyormuş zannını bırakacak derecede hayat çevikliğinden mahrum cüssesiyle bir nevi bostan korkuluğuna benzeyen, esmer tenli bir adam*”dır (Tanpınar, 2002: 13). Bu adamın otomata benzeyen hareketlerle yazı yazması değil de makarna yemesi yazarın dikkatini çeker. Sürrealizmde harikulade diye açıklanan şaşkınlık, büyüleyicilik bütün hikâye boyunca süregider. Mesela “*Küçük, yedi sekiz yaşlarında bir çocuk bir köşeden, dehşetten açılmış büyük gözlerle ona bakıyor*” olması Abdullah'ın dikkatini bir daha çeker (a.g.e.,2002: 48).

Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde ve *Erzurumlu Tahsin* hikâyelerinde kapalı mekândan açık mekâna bakış vardır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde geceyi korkunç bir labirente benzetirken “*Karşı pencereye baktım; belirsiz bir aydınlık camları bulandır*”ması yeni bir umut ışığı olarak işaret edilir (a.g.e., 2002: 68). Benzer durum da *Erzurumlu Tahsin* hikâyesinde “*Korku, hiddet, uykusuzluk içinde perişan, perdesiz pencereden dışarıya göz attım. Ay, dün akşamki yerinde, kavak ağaçlarına sırmalarını giydirmiş, sakın ve aynı gülümseyen yüzle bak*’arken kişileştirme sanatı yapılmıştır (a.g.e., 2002: 89).

Bu iki hikâyede görüldüğü gibi açık mekân, Tanpınar'da belirgin bir şekilde ufuk açıcı, ümit verici ve yaşama utunup geleceğe dair planların yapıldığı görsel unsurdur.

Evin Sahibi hikâyesinde en unutulmaz sahnelerden biri yazarın annesine duyduğu özlemdir. Tanpınar, henüz 14-15 yaşlarındayken tifüsten ölen annesini kaybetmiş olması onun üzerinde derin etkiler bırakır ve eserlerine de yansıtır. Yazar, annesini anlatırken “*Yine annemi, dinlediğim. masalların diyarında yüzü sırtındaki gömlekten daha beyaz ve solgun, uyumuş gör*”mesi annesinin ölümüdür. Ölüm, yılan formunda “*Karşısında büyük ve siyah bir yılan, gözlerinin dondurucu parlıtısıyla muttasıl ona bak*”masından dolayı bir ürperme, korku hali görülür (a.g.e., 2002: 105).

²¹ Bu resim için Orhan Okay'ın (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, adlı esere (s.98) bakılabilir.

Ayna gibi yılan da Tanpınar'ın sıkça kullandığı metaforlardandır. *Kerkük Hatıraları*'nda “*Kerkük’de üçüncü evimizde biz de bir yılan öldürdük.*” derken yazarın, çocukluğunda yilandan etkilendiği bir gerçektir (Kaplan, 1983: 252). Yine aynı eserde “*Mari ile Yılanlı Yalı’nın saçağı altına sığındık. Birdenbire uzunca bir yılanın önümden akıp gittiğini gördüm.*” der. Tanpınar, gerçek anlamda gördüğü yılanları düşünce bazına taşıyarak olumsuz düşünceye benzettiği yılan, zehriyle ölümün adresi olur. *Evin Sahibi*'nde tam 22 yerde yılan ve yılan gömleği sözcükleri tekrar edilir. Yılan mitolojik olarak hayat, ölümsüzlük, doğurganlık, kadın gibi anlamlara gelebileceği gibi “*kandırmanın, günahın, dünyevi olanın sembolüdür. Kadın ile yılan arasında açık ilişki, ilk Akdeniz dinlerinden başlayarak görül*”mesi bu sembolün ne kadar eski ve zengin olduğunu da gösterir (Enginün, 2000: 436). Ona göre “*bütün bir masalı olan adam*”ın eserlerinin içinde en fazla yılan motifi geçen eseri *Evin Sahibi*'dir.

Yaz Yağmuru hikâyesinde yazar, bakma eylemini “*gökyüzüne baktı*”, “*bulanık manzaraya bakıyordu.*”, “*etrafına şaşkın şaşkın baktı.*”, “*hayranlıkla bakıyordu.*”, “*dikkatle baktı.*” şeklinde defalarca kullanmıştır. Bütün bunlar sıradan bir kahramanın bakışından öteye gitmeyen bakma eylemleridir.

Tanpınar'ın eserlerinde rüya konusu esere yeni kapılar açar. *Rüya* adlı hikâyesinde yazarın teması da rüya üzerinedir.²² Eski edebiyatta rüya tabirlerini için habname kavramı kullanılırken Tanzimat'ta ilk defa *Rüya* adlı eserleri Ziya Paşa ve Namık Kemal Londra'dayken vermişlerdir. Rüya uyku halinde görüldüğü için bizim incelememizin dışında ele alınabilir. Tanpınar, üniversitedeki derslerinde rüyaya değinirken “*Freud ‘Rüyalar ruhi hayatın anahtarlarıdır’ der.*” diye hatırlattığını görürüz (Güven, 2004: 23). Bir başka derste ise “*Eski edebiyatta uyku pek yoktur. Uyku yeni edebiyata girer. Yunanlılarda uyku ilahı İbnos'tur ve uykuya ölümün kardeşi İbnos diyorlar*” demek suretiyle iç içe geçmiş uyku, ölüm, rüya kavramları bütün boyutlarıyla hem derslerde hem de eserlerde yerini alır (a.g.e., 2004: 49).

Bu hikâyede Cemil'in bahçesinde erguvan ağacı vardır. Yazar bu bahçede ışığı, ışığı yaran mızrağa benzetir.“*Bu sayfiye evine taşındıkları ilk günlerde, nisanın başlarında, Cemil de karısı da bu ağacı sevmişlerdir. Cemil ona Perséphone adını vermişti, kışın karanlıklardan bu kadar süslü ve güzel geldiği*

²² Rüya ile ilgili Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de, *Şiir ve Rüya* I-II'ye bakılabilir

gibi, bir altın mızrak gibi pırıl pırıl sabah sislerini yardığı için.” diyerek erguvan ağacını tablo gibi görsel şölene dönüştürür (Tanpınar, 2002: 228). Bu hikâyede ayrıca *“vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey bu rüyalara giriyordu. Mesela evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi...”* diyerek erguvan ağacının soyut âleme uzanışını da görebiliriz. Süheyl Ünver *“ Erguvanı Boğaz’dan görmeli, karadan geçip gitmek olmaz. Bu hem Boğaz’a hem de erguvana hakarettir.”* diyerek yılda sadece yirmi gün kadar seyredilebilen bu müjdecî ağacı anlatır. Tanpınar, *Fuzulî ve Bâkî* adlı makalesinde *“ Düşünün ki, ağaçlar içinde en sevdiği, kendi başına bir sefahat olan erguvandır. Bâkî sadece bu ağacı sevmekle kalmaz, sevgilisini erguvanî elbiselerle bile giydirir. Belki erguvan o devirde gelmiş veya çok mükemmel ki yeniden moda olmuştu.”* demek suretiyle geçmişin izlerini sürer (Tanpınar,1995: 149). Tanpınar, *Beş Şehir* adlı denemesinde erguvan için Bursa’da *“Erguvan Bayramı”* yapıldığından bahisle *“...bizim iklimde gülden sonra bayramı yapılacak bir çiçek varsa o da erguvandır.”* diyerek onu mahmur bakışlı kandillere benzeter ve *“...bu erguvan ağacı benim için ezeli ve ebedî a rzunun, daima yenileşen hayat aşkının timsalidir.”* diyerek son noktayı koyar (Tanpınar, 1994: 127).

Biz dış dünyayı beş duyunun dışında gelen uyarımlarla algılarız. Beş duyu ile somut olanları inceleriz. Algıladıklarımız asıl hakikatı bulmada yetersiz olunca devreye hayal, rüya ve akıl girecektir. Tanpınar’ın estetiğinde rüya, güzelliğin de kaynaklarından biridir. O, kendi estetiği için *“rüya estetiği”* der. Güzelliği arayan sanatçı için rüya dini ya da ilmi yönüyle değil de sadece ve sadece *“estetik”* yönüyle ele alınır ve Tanpınar da bunu yapar. Nevin Önerk *“ Tanpınar için rüya, tıpkı akıl gibi, hatta ondan daha üstün ve derin bir bilme aracıdır”* der (Önerk, 1991: 230). Orhan Okay, Tanpınar’ın estetiğinde üç anahtar kelimenin varlığından söz ederken *“Bakmak, lezzet ve hayranlık. Bu üç kelimenin ifade ettiği ortak duygu bir ‘kontamplasyon: temaşa’ psikolojisi ile izah edilebilir.”* der (Okay, 2000: 16). Âdem’le Havva hikâyesinde Havva adeta Âdem’in rüyasında doğar. Bu da açıkça bir kontamplasyondur.

Evveliyatında da söylediğimiz gibi Tanpınar’ın hikâyelerinde görselliğin en fazla olduğu hikâyesi de *Âdem’le Havva*’dır. Hikâye, rüya âleminde var olan bir durumun, dış dünya dediğimiz duyuyla algılayabileceğimiz âlemde cereyan etmesidir. Bu yönüyle göze ilişkin geniş tasvirler sergilenmiştir. Mehmet Kaplan, *“Tanpınar’ı başlangıçtan itibaren rüyaya, hikâyeye, güzelliğe sürükleyen esas âmilin zamanın dışına taşmak”* olduğunu ifade ederken *“dinin insana vaat ettiği*

'ebediyeti' arıyordu" der. Devamında M. Kaplan, 'ebediyet'i de boşluk duygusuna bağlar ve boşluk duygusunun "ta çocukluğunda şuuraltında yerleşmiş, kaybolmuş bir kadın hayalini, annesini bulamamaktan ileri gel"diğini söyler (Kaplan,1983:115).

Kendini yalnız hisseden Âdem, Havva ile karşılaştıktan sonra "Onu kollarının arasına aldı. Uzun uzun baktı. Daha sonra, Serendip'te o kadar yorgunluktan sonra ilk rast geldiği kaynaktan nasıl içmişse şimdi de Havva'ya öyle doyamadan bakıyor" olması uyku ile uyanıklık arasında bir bakıştır (Tanpınar, 2002: 244). *Antalyalı Genç kıza mektup*'ta "sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım" diyen Tanpınar, *Zaman Kırıntıları* şiirinde suskunluğuna devam eder ve:

Rüya ile

Hayal arasında

Hayal ile

Hakikat arasında

Yalnız sen varsın

Gece ile

Gündüz arasında

Güneşle

Gün arasında

Yalnız sen varsın! (Tanpınar, 2000: 74)

diyerek "yalnızlığın aynasında" onu görür. Yalnızlığın aynasında bakılan kişi Havva'dan başkası değildir. Mehmet Kaplan " Tanrı, insanı yalnızlıktan kurtarmak için kadını yaratır ve kadın adeta Tanrı'nın yerini tutar." diyerek konuya açıklık getirir (Kaplan, 1992:161). Tanpınar'ın eserlerinde kadın kadar yalnızlık ve arada kalmışlık sıkça işlenirken arada kalmışlık bir belirsizlik doğurur. Yazar bu hikâyede niyet ettiği şeyden emin olamamanın ıstırabını hisseder. Bu,

arada kalmışlığın tek çıkış yolu da kadındır. Tanpınar baktığı unsurlarda olumsuzu gördüğü şeylerde yukarıdaki şiirin devamında kadına sorar: “*Niçin sen yaratmadın bu dünyayı?*” der. Kadın, doğurganlığı ile hayatı değiştiren tek varlıktır. Dünyayı değiştiren güç odağı olarak kadın vardır. Bunu kadın-erkek olarak tek cinste görmek de yeterli değildir. Tabiattaki yaratılan bütün unsurlarda bunu görmek mümkündür.

Tanrı, kâinata her şeyi çift yatmıştır. Çift yaratılan diğerinin ikizi değil, eşidir. Bir elmanın yarısı gibidir. Mayası, hamuru, çamuru aynıdır. Âdem’le Havva da böyledir. Onlar somutluk kadar soyutluğu da görürler. Âdem’le Havva “*mânâsını henüz bilmedikleri*” kaderle karşılaşır ve “*Havva ile Âdem ona büyülenmiş gibi bak*”arlar (Tanpınar, 2002: 246). Mitolojik unsurların da kullanıldığı bu hikâyeye, sanattaki gerçekliği yakalamada önemli bir yere sahiptir. Tanpınar’ın hikâyelerini inceleyen Latife Dalkılıç, “*Tanpınar’ın hikâyelerinde fazlasıyla kullandığı benzetmeler ekseriyetle “gibi” edatı etrafında teşekkül eder. “Gibi” sözünün kullanılmadığı sayfa yok denilebilecek kadar azdır.*” der (Kılıç, 2003:144). Bu da gösteriyor ki seçilen sözcüklerde özellikle de “*gibi*” edatının beş duyuya hitap edebilen bir yönünü de düşünebiliriz. Çünkü bir şeyin varlığı diğer şeye benzetilmesi için adrestir. Onun yerini de tutmayacağı da bir gerçektir.

Bir Tren Yolculuğu hikâyesinde bakma eylemi Âdem’le Havva hikâyesinde olduğu gibi derin anlamlar içermez. Yapılan tren yolculuğunda trenin ilk kalkış noktası yani tren garında yolcuların “*Hemen hepsi, son bir defa pencereden bir şey unutup unutmadıklarını anlamak için terk ettikleri yere bak*”maları tedbirli tutum olarak görülebilir (a.g.e., 2002: 252). Hikâyede yolcuların birbirlerine bakarak ilettikleri kısa mesajlar da görülebilir. Nihayetinde yapılan tren yolculuğunda varış noktasına geldiğinde bakma eylemi yerini hüzne bırakır. Ayrılığın verdiği duygusallıkla yazar, “*pencereden bak*”madan önce “*Çocuklu kadın, çok insanca bir nankörlükle, ihtiyar memuru unutmuş, nazik delikanlının gözlerinin içine bakıp gülümsüyor, ayaklarını sabırsızlık içinde oynat*”ması gözden kaçmayan unsurlardır (a.g.e., 2002: 259).

Yaz yağmuru’nun son hikâyesi *Yaz Gecesi*’nde sekiz sene aynı odada yatan hasta ve bekâr adamın ıstırabının yansıtıldığı hikâyede hastanın “*eski ıstırabın tortusu hâla orada imiş gibi vehimle, korku ile bak*”ması maziye dönüşün ifadesidir (a.g.e., 2002: 260). Geriye dönüşlerin sık sık işlendiği hikâyede maziye bakış ve tükenmişlik sendromu görülebilir.

Tanpınar'ın sağlığında kitaplaştırdığı *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ve *Yaz Yağmuru* adlı hikâyelerinden başka daha sonra *Hikâyeler* adı altında kitaplaşmamış hikâyeleri de vardır. *Emirgân'da Akşam Saati* bunlardan biridir. Sonuç itibariyle *Yaz Yağmuru*'na benzer. Tanpınar belki de tekrara düşmemek için ilk kitabına almamış. Bu hikâyede Sabri, yeni tanıştığı genç kadına sorular sorar. Konuşma sırasında genç kadın hayatı “*bir satranç tahtası*”na benzetir. Bu yorum aslında Tanpınar'ın Halit Ziya'nın eserleri için söylediği bir sözdür. Bu diyalogların geçtiği zaman genç kadın olduğu yerde durmuş ve Sabri'ye bakmıştı. Sabri genç kadının güneş vurmuş bir ayna gibi parlıtı ile dolu gözlerine bakarak: “*Nihayet genç kadın dayanamadı:*

-Hayat... diye söylendi. Sesi mahzundu, fakat yüzü gülüyordu. Gözlerinin içinde alaycı bir şekvat vardı. Kendi felsefesiyle kendisi alay ediyordu; Sabri onun kalkık kaşlarına, böyle zamanlarda gözlerinden fazla konuşan çenesine, renkli, ıslak dudaklarına, boynuna bak”ması bize bir fotoğraf ya da bir tabloyu çağırır (a.g.e., 2002: 304).

3.6. Hikâyeler'de Görmek

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah Efendi, biraz da içkinin tesiriyle lokantada yemek yiyenleri seyre dalarken “*Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile âşığını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit ed*” er (a.g.e., 2002: 14). Fakat ümit ettiği ayaklar yerine iki kadın bacağı görür. Ayaklar ise kişileştirilirken “*isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuş*”turulur. Abdullah Efendi'nin gördüklerinin hiç biri olan bir durum değildir, hepsini de kendisi uydurur. Uydurduğu şeylerin doğruluğu için bir daha etrafına bakar. Bu tavır sanki uyku sersemliği haliyle tekrar görülür. İnsanlar değişirken eşyanın değişmemesi Abdullah'ı rahatlatır. Hatta “*Eşyanın sükûneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı*” olur (Tanpınar, 2002: 20). Görmeyen biri için ayna, mirat ve gözgü hiçbir şey ifade etmez.

Klasik Türk edebiyatında da ayna sıkça kullanılmıştır. Gazali'ye göre kalp, insan vücuduna yerleştirilen bir aynadır. İskender'in aynası gemiler için yön

taininde kullanılmıştır.²³ Tanpınar aynayı her zaman aynı anlamda kullanmamıştır. *Adem'le Havva* hikâyesinde kadını “*yalnızlığın aynası*” (Tanpınar, 2002: 243) olarak görürken yine aynı hikâyede Abdullah Efendi arkadaşlarıyla lokantada çıkarlar ve bir randevu evine giderler. Bu evde mezara benzeyen bir odaya davet edilir. Odanın hali perişandır. Yatağın bir kenarına ilişmek arzusuyla yatağa yaklaşır gördükleri onu oldukça şaşırtır ve “*ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemiş*”tir (a.g.e., 2002:24). Aslında Tanpınar, o devirdeki sosyal hayatta karşılaşılabilen “*kirli, sefil*” hayatları da gündeme getirir. Bu sırada Rum şivesiyle birinin sesini işitir. Hafif alaylı bir ihtiyar çehresi görür. Abdullah büsbütün şaşırr. Sanki masal kahramanlarından biriyle konuşur. Tahmini yaşı en az yüz elli, iki yüzdür. Masal havası devam eder. Mehmet Kaplan “*Sanatta 'gerçeklik'i sadece görülen ve var olanı tasvir etmekten ibaret sananlar, insanlık tarihinde masal, efsane ve dinin oynadığı büyük rolü unutmuş olurlar*” der (Kaplan, 1992: 159). İşte Tanpınar’ın yaptığı sanatsal gerçeklikte masal ve diğer unsurlar birlikte yürür. Hikâyede “*birdenbire “bulanık bir ayna olan yarım uyku*” olabileceği gibi karşı karşıya konmuş iki aynadan da bahsedilir. Tanpınar aynı eserde nesnelere, varlıkları, durumları değişik anlamlarda kullanır. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* 'nda “*fersiz ayna*” takma göğüslü kadın için kullanılır.

Gecenin karanlığında boşluktaymiş gibi yürüyen Abdullah, çevresini görebilmek için sağa sola bakınır ve “*bu zifiri karanlık bir tarafından delinse, güneş, ay, yıldız ışığı, ecinni gözü, her ne olursa olsun biraz ışık gelse, tanıdığım, tanımadığım bir şeyler görsem...*” diye düşünürken hayata dair her şey aklında geçer (Tanpınar, 2002: 44). Işık geceyi delen ok gibidir. Işık yoksa görme eylemi de biter. Gerçek anlamda görme eylemini sağlayan ışıktır. Mecazi olarak da Abdullah’ın yaşadığı kâbus gibi bir gecenin bitmesidir. Böylece Abdullah rahatlayacak ve huzura erecektir.

Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde²⁴ kahramanımız kumar oynarken *başımı kaldırdım ve karşımda, bir eliyle oyuncuların birinin iskemesine dayanmış, ayakta duran bir kızın bana dikkatle baktığını gördüm.*” der (a.g.e., 2002: 54). Kumar oynamayan kızın (Keti'nin) kazanan kişiye bakması kumarhanelerde

²³ Ayna Farsça (ayine) aynısını gösterendir. Arapçada mirattır. Aynanın Türkçesi gözgüdür. 16.yy'da Çağatay edebiyatındaki şiirlerde gözgü olarak kullanılmıştır. Gözgülü, göze yansındır.

²⁴ *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, 1975'te Metin Erksan tarafından TV filmi olarak çekilmiştir. *Bir Tren Yolculuğu* da 1988'de TV filmi olarak çekilmiştir. (Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt I-VIII).

çalıştırılması işletmecinin bir taktiğidir. Yazar Ketî için “*Merhametli genç kız yine karşında idi ve gözlerini üzerime dikmiş, ısrarlı bir büyü veya ispritizma²⁴ vaziyetinde, hiçbir hareketimi gözden kaçırmıyordu.*” der (a.g.e., 2002: 56). Kazanan kahramanımız güzel, endamlı, alımlı genç kıızı görünce tabîî ki motivasyonu bozulacak ve kaybetmeye de mahkûm olacaktır. İşin özü itibariyle temel felsefe de budur. Oyun süresince güzelliği ile ön plana çıkan Ketî’nin bakışları da devam eder. Mehmet Kaplan, bu hikâyenin tahlilinde “*Tanpınar, şahsi hayatında da hoşuna giden kadınları masallaştırırdı*” der (Kaplan, 1980: 140).

Beşir Ayvazoğlu, “*Türkiye’de ilk ispritizma tecrübesinin Halide Nusret Zorlutuna’nın babası Avnullah Kazımî Bey tarafından 1896 yılında Bergana’da yapıldığını*” yazar. İspitizmanın 1847 yılında Amerika’nın New York eyaletinin Hydesville kasabasındaki Fox kız kardeşler tarafından ortaya çıkarıldığını, Fransa’da Allan Kardec adlı bir tıp doktoru tarafından doktrin haline getirildiğini, Victor Hugo’nun ciddi bir şekilde ilgilendiğini, Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde ve Peyami Safa’nın Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda yansıtıldığı ifade edilmektedir. Beşir Ayvazoğlu (Eylül 2008). Türk Edebiyatının Medyumları, *Türk Edebiyatı dergisi*, , s.20-26. Ayrıca ‘Ey Ruh, Geldinse Haber Ver!’ adlı yazı 14 Ağustos 2008’de, Zaman gazetesinde yayımlanmıştır.

Tanpınar’ın yazdığı ikinci hikâye *Erzurumlu Tahsin*’dir. Tanpınar üniversiteden mezun olur ve edebiyat öğretmeni olarak ilk görev yeri Erzurum’a gider. İki yıl görev yaptıktan sonra 1925’te Konya Lisesi’ne tayini çıkar. Erzurum’dayken eşraftan da birçok dostlukları olur. Erzurum’la ilgili düşüncelerini gerek bu hikâyede gerekse de *Beş Şehir*’de bulmamız mümkündür. Bu hikâyenin kahramanı meczup biri olan Tahsin Efendi’dir. Yazar hikâyeye başlarken “*Tahsin Efendi’yi ilk defa olarak bir kış gecesi gördüm...*” der ve duyduklarını anlatmaya başlar (a.g.e., 2002: 81). Henüz savaştan çıkmış fakir halk ikinci bir felaketi yani zelzeleyi yaşar. 1924’ün sonbaharında yaşanan bu felakette halk oldukça tedirgin olur. Coğrafi konum ve toplumsal yapının neticesi yazar “*Hakikat şu ki, bu zelzele sayesinde ben Erzurum’da birkaç kadın yüzü görebildim.*” der (a.g.e., 2002: 87). Bu durum Tanpınar’ı oldukça etkiler. İleride yazacağı hikâyeye, roman ve şiirlerinin yegâne teması da kadın olacaktır. Eserlerinde bu yansımayı görebiliriz.

Gerçeklik payı olmakla birlikte kurgusal anlamda anlatılan hikâyede Abdullah Çavuş’un görme eylemi masalların girişindeki “*bir varmış, bir yokmuş*”

havası verir. Tezatlara ahengi diyebileceğimiz özellik, masalların olmazsa olmazıdır. *Evin Sahibi*'nde “ Abdullah Çavuş, karanlıkta siyah ve uzun bir şeyin birdenbire evin içine girdiğini görüyor ve peşinde koşarken ayağı takılarak düşüyor ve tekrar kalktığı zaman ortalıkta bir şeyler göremiyor.” cümlesi sıradan bir cümle gibi görünse de Abdullah Çavuş'un yılanı bir görüp bir görememesi Tanpınar'ın kurgusal başarısıdır (a.g.e., 2002: 111). Çünkü o “*masalı olan adam*”dır. Eserde masal havasının yanı sıra büyü, tılsım gibi masalarda kullanılan sözcüklere de yer verilmiştir. Bunda çocukluğunda büyük anneannesinde dinlediği masalların da payı vardır. Masallarla rüyalar arasında çok sıkı bir ilişkinin olduğunu söyleyen Ali Fuat Bilkan “*Aslında masallar, mitler ve rüyalar aynı kaynaktan gelen ve nitelik olarak da iç içe girmiş bir özellik taşımaktadır.*” tespitinde bulunur (Bilkan, 2001: 52). Bu da gösteriyor ki oldukça geniş bir kültürel yelpazede beslenen Tanpınar'ın estetiğinde masal ve rüya unsurları hikâyeleriyle birlikte romanlarında da değer bulan kavramlardır. *Kerkük Hatıraları*'nda muhayyilesi, okuduğu eserlerle işlediğini söylerken bir yandan da bize iki ciltlik *Bin Bir Gece*'yi okuduğunu da haber verir. Böylece Tanpınar'ın beslendiği kaynaklar görülebilir. *Evin Sahibi*'nde yılan, eserin başından sonuna kadar hâkim semboldür. Yılan, evin her yerinde görülür. Kahramanımız kimi zaman birlikte oynadığı çocuklar tarafından “*Yılanlı evin çocuğu*” diye çağrılır. Yılan konusuna daha önce değindiğimiz için tekrar değinmeyeceğiz. İnci Enginün'ün, *Tanpınar ve Semboller* makalesinde birçok yönle ele alınmıştır.

Yaz Yağmuru'nda hikâyenin girişinde bir kadın, kapının önünde bardaktan boşanırcasına yağın yağmurdan korunmak için kurumuş bir palmyenin altına sığınır. *Emirgân'da Akşam Saati* adlı hikâyede de benzer cümleler göze çarpar. *Emirgân'da Akşam Saati*'nde Tanpınar “*Eve geldiğinin üçüncü günü şiddetli bir yaz sağnağının bahçe kapısının sundurması altına sığınmağa mecbur ettiği genç bir kadın gördü. Kadın sırsıklamdı.*” tahkiyesi mükerrer olmasın diye Tanpınar kitaba almamış olabilir (Tanpınar, 2002: 289). Benzer veya örtüşen hususların olduğu da bir gerçektir. Bu bağlamda Turan Alptekin, Tanpınar'ın bir kelimesini bile feda etmemek lazım, der.

Yaz Yağmuru'nda Kahramanımız Sabri'nin onu gördüğünü fark edince kadın elini ağaçtan çeker ve mesut bir gülümsemeyle Sabri'ye bakar. Sabri kadını içeri davet eder. Islanan elbiselerini değiştirmesini teklif eder ve kadın da öyle yapar. Hikâyede bir tuhaflık olduğu kesin. Hangi bayan tanımadığı birinin evine gider ve gittiği evin hanımının elbisesini giyer. Tamer Kütükçü bu hikâyedeki

kadının elbise değiştirmesine “*Bu noktada vurgulanan, hiç kuşkusuz, kişiliğin değişmesidir. Elbise, Tanpınar’da ‘kültürle, kimlikle’ ilintili*”olduğunu söyler (Kütükçü, Eylül 2001: 279). Kadının kimlik değişimindeki araç da yağmur olur. Yağmurun bitmesiyle kadın tekrar kendi elbisesini giyer. Sabri “*Döndüğü zaman kadının sırtında kendi elbiseleri vardı. Mavi ketenin içinde çıplak boynu, kollarıyla onu görünce bir kere daha ve çok başka şekilde güzel bul*” ur (Tanpınar, 2002: 160). İşte Tanpınar farkı da bu. Çünkü o, bu elbise kavramı altındaki ‘kültürle, kimlikle’ ilişkisini romanlarına taşıyarak geliştirip yazmaya devam edecektir.

Görme eylemi kimi zaman da hayal ederek, zihinde varsayarak gerçekleşir. *Teslim* hikâyesinde yazar aynadan bahsetmez; fakat aynanın varlığını sezeriz. Bu hikâyede “*düşünce içinde hem yürüyor hem yürüdüğü yolda kendisini, paltosunun eskiliğini daha iyi meydana çıkaran hafif kanburuyla, kısa ve tıknaz cüssesiyle, kırılmış nahvetiyle yürür görüyordu. “şu anda bakan biri varsa muhakkak beni, benim gördüğüm gibi görür.” de*”mesi zihinsel yansıtma, ayna özelliği gösterir (a.g.e., 2002: 203). Yazar yeni girdiği ortam için “*benim dışımdaki biri benim hakkımda ne düşünür*” fikriyle yürür. Düşünce odaklı bu yürüyüşte görünen ve görünmeyen gerçekliğin atışması söz konusudur.

Acıbadem’deki Köşk’te mucit bir kahraman görürüz. Bazen bir “*gusülhane*” yapma gayretinde bazen de bisikletten at arabası yapma peşindedir. Bunu yaparken de “*Tadil, ıslah, ikmal ve tanzim*” eder (a.g.e., 2002: 225). Yazar, Sâni Bey’in icatlarıyla alay ederken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün de alt yapısı oluşturur. Sâni Bey’in “*aķamları bahçede beni o kadar korkutan üst katın pencerelerinde gördüğüm hayalet ehre*” dediği Derviş’tir (a.g.e., 2002: 226). İronik bir dille anlatılan hikâyede Sâni Bey, evin üst katında sakladıkları Derviş adını verdikleri atına tekrar kavuşurken İbrahim şahin “*at uzviyeti içinde mahpus insan psikolojisiyle vasıflandırılır. At Yunan mitolojisinde Pegasus’tur.*” der (şahin, 2012: 355). Zaten Sâni Bey’in “*uzviyeti içinde mahpus*” mucitliği ve gülünçlüğü ele alınırken modernleşme de sorgulanır. Ne kadar da mitolojik bir hayvan olsa da tarihte Türkler için at, mekân ve medeniyet değiştirmede kullanılan

önemli bir hayvandır.²⁵ Tanpınar, eserlerindeki evcil hayvanlara ad vermeyi de sever. *Aydaki Kadın*'da Nâşit Bey'in atının adı Bacı'dır. *Aydaki Kadın*'da

Süleyman'ın horozunun adı Efendi ve arabacının atının adı da Velinimet'tir. Yine bu romanda Leylâ'nın köpeğinin adı da Emir'dir. *Yaz Yağmuru* hikâyesinde evin kedisinin adı Çavuş'tur.

Âdem'le Havva hikâyesinde Âdem'le Havva “mânâsını henüz bilmedikleri” kaderle karşılaşır ve “*Havva ile Âdem ona büyülenmiş gibi bak*” tıklarında “*Önce bir şey görmediler. Sanki iç ve dış gözleri beraberce sönmüştü. Sonra siyah yuvarlak cilalanmış bir abanoz sathı gibi parladı; orada ilk önce kendilerini, demin beraber oldukları zamanki hâlleriyle gördüler. Sonra yeryüzünü gördüler. Aden bahçesinin, büyük her şeyin ilk kaynağı ve aynı ebediyet remizlerinden, mücevher parıltılı çiçeklerinden, acayip ve rüzgârsız ağaçlarından başka remizler, başka türlü çiçekler, başka türlü ağaçlar gördüler. Ve otların arasından kıvranan, atılan, bükülen, avlanan, yavrularım emziren hayvanları ve cins cins kuşları gördüler. Coşkun dereleri, ağırbaşlı büyük nehirleri, köpüre köpüre akan selleri, dumanlı dağ başlarını, yeşil ovaları, sararmış tarlaları gördüler. Sonra denizi gördüler, fırtınalı havalarında büyük dalgaların göğe doğru kalkışını, küçük çırpıntuların her türlü hayal oyununa elverişli köpüklerini, dalgaların sedef rengi kumsallarda ilerleyip gerileyişini, denizi ve onun değişik yüzlerini gördüler. Kulübeden başlayıp şehirlere doğru genişleyen mahşer yığınını, büyük ve aydınlık sarayların yoksulluğunu ve can sıkıntısını, fakir evlerinin kanaatli sabrını ve sükûnunu tattılar. Akşamın altın tozları arasında sürülerin dönüşünü, arslanların sabah saatlerinde derelerden su içişlerini, boğa yılanlarının büyük ağaç gövdelerine sarılmış halkalarını, arıların kaya oyuklarında bal yapmalarını gördüler.* (Tanpınar, 2002: 246). Diyebiliriz ki yokluk âleminden gözle görülebilecek varlık âlemine ilişkin ilk yaratılmaya şahit olurlar. Bu tablo bize 5-10 sayfalık resim defterine ilk defa bakan birini anımsatır. Her şey bir film şeridi gibi ilk yaratılandan şu an var olana değin gözlerimizin önünden geçer.

²⁵ Türkler, tarih boyunca atı ehlileştirerek çoban kültürünü geliştirmiştir. Ali Esen Minkarı'nın *Türklerin Devlet Kuruculuğu* makalesine bakılabilir. Bilge dergisi, 1998. Bahar, s.16.

3.6.1. *Hikâyeler*'de Seyretmek

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda beş arkadaş bir lokantaya giderler yerler, içerler ve eğlenirler. İçkinin verdiği gevşemeyle oldukça da rahat tavırları vardır. Lokantadaki diğer müşteriler beş kişilik arkadaş grubunun “*neşeli gürültü*”sünü hayret ve merakla seyrederek. Bu neşenin kahramanı içilen içkilerdir. Bu netice itibarıyla Abdullah Efendi'de “*bir nevi hafiflik*” vardır (Tanpınar, 2002: 11). Tabii ki diğer dört arkadaşta da bu hafiflik var ki konuşmalarına rağmen kimse kimseyi dinlemez. Müşteriler de onları seyre dalar. Beş arkadaşta hafiflik veren içki, sürrealistlerin kullandıkları önemli bir araçtır. Onlara göre eser akılla yazılmaz. Aklın devre dışı bırakılması gerekir. Devre dışı bırakılan akılla bilinçaltındaki yerli yersiz kaygılar açığa vurulur. Tanpınar'ın deyimi ile insan “*kendi*” olur. İki katlı eve benzetilen Abdullah'ın kendi olan bilinçaltı, evin asıl sahibi olarak görülür. Bu durumda “*Üst kat kiracısı burada aklın ve vicdanın sembolüdür. Alkolün etkisiyle akıl ve vicdanı bir tarafa bırakan Abdullah Efendi, alt kat kiracısı şeklinde nitelendirdiği bilinçaltının ve doyurulmamış isteklerinin oluşturduğu ikinci kişiliğiyle hareket etme*”si hikâyenin özüdür (Erdem, 2003: 18). Lokantadaki sekiz kişinin, beş arkadaşı seyrinde toplumun kabullerinin dışında bir durum vardır. Zaten Tanpınar, bu hikâyenin sürrealist özellikler taşıdığını söyler.

Tanpınar'da seyretmek ayrı bir tutkudur. Önceki eserlerinde de söylediğimiz gibi bakmak başka bir şeydir, görmek başka bir şey ve tabii seyretmek daha başka bir şeydir. Seyir ona daima rahatlık, huzur, mutluluk ve haz verir. Abdullah Efendi, ufka ve manzaraya bir balkondan bakar gibi üstten bakmayı, seyretmeyi sever. Abdullah Efendi, yüksekçe bir yerden denize doğru inmeye başlar. Uzaktan deniz, büyük bir havuza benzer. Böylece “*Abdullah Efendi, gecenin sükûneti içinde bu manzarayı doya doya seyretti. Yavaş yavaş o da sükûnet bulmuş*” olması nabzın ve kalbin de sükûnet bulmasıdır (Tanpınar, 2002: 37). Bütün bu sükûtin olmasının sebebi “*manzarayı doya doya seyret*” mesidir. Panoramik ve göz alabildiğine müthiş bir tablo var. Deniz, havuz, su...hepsi de Tanpınar'ın vazgeçemediği metaforlardır. Beşir Ayvazoğlu, “*Mahallelerin genellikle fazlaca meyilli araziler üzerine kurulmuş olması, bu şehirlerin en önemli hususiyetlerinden biridir. Böylece her çeşit suya tabii akıntı imkânı verildiği gibi, her evin ufkunun açık olması ve güneşten faydalanması sağlanmış oluyordu.*” der (Ayvazoğlu, 1997: 49). Evin ufkunun açık olması ev sahibinden ileri gelir. Tanpınar'ın yukarıdan aşağıya doğru yürüyüşü ve denizi seyretmesi

eserlerine de yansıyan ufuk olayıdır. Atalarımız bu bağlamda deniz olmasa da evlerini yamaçlara, meyilli arazilere yapmış ve yaptırmışlar, dere yatağına ya da tarım arazilerine bina inşa etmemişlerdir.

Yazar, *Bir Yol* hikâyesinde yolculuğun faziletlerinden bahsederken “*Yolculuk benim üzerimde daima iyi ve unutturucu bir tesir yapar. İstiraplarımızın, üzüntülerimizin mekânla yahut hayatımızın tabii muhiti ile sıkı bir alakası olsa gerek.*” der (a.g.e., 2002: 74). Eskilerin tabiriyle tebdil-i mekânda ferahlık vardır. Bu hikâyede “*bütün ömrün en kötü muhasebesini yapa yapa kendimi seyred*” erim demesinin nedeni “*Bütün bir mazi, en kötü, en karanlık, en tamir edilmez taraflarıyla içimde canlanır, hortlaklarımla baş başa kalırım. Böyle zamanlarda hayat sanki bütün çeşmelerini kapatır, yalnız bir tanesi, azap ve üzüntünün kaynağı kalır ve ben onun bulanık aynasında*” kendisini seyreder (a.g.e., 2002: 74). Kimi zaman da seyretmek bir iç hesaplaşmaktır.

Evin Sahibi hikâyesi Tanpınar’ın yaşamından kesitler sunan, otobiyografik izler taşıyan bir hikâyedir. Tanpınar, *Kerkük Hatıraları*’nda bu durumu açıkça yazar. Hikâyede Raif Paşa’nın torununun başından geçenler anlatılır. Raif Paşa’nın torunu birdenbire evini özler. Bu özleyişte “*Harem kısmının avlusunda, küçük bir havuzun başında, her yaz, yakut renkli çiçeklerini açan nar ağacı gözlerimin önünde canlandı. Tekrar onun dibinde, onun havuzun berrak sularına düşen gölgesini seyrede ede hülyalara dalmak iste*”r (a.g.e., 2002: 119). Hülyalara dalmak isteyen yazar, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*’ta “*meyve bahçelerinde dolaşırken yavaş yavaş bir hülya adamı oldum*” der (Kaplan, 1983: 255).

Yaz Yağmuru hikâyesinde aniden yağan yağmur, seyrin en güzel, en leziz yanı olur. Yazar hikâyede “*Ayakta pencereden yağmuru seyrediyordu.*”, “*Pencerenin önünde, iki defa içmeğe hazırlandıktan sonra vazgeçtiği votka kadehi elinde yağmuru seyrediyordu.*”, “*Kadın oturma odasının penceresinden denizi seyrediyordu.*” şeklinde cümlelere şahit oluruz. Su; yağmur olur, deniz olur, havuz olur nihayetinde su, hayat olur. Anâsır-ı erbain (Hava, su, toprak, ateş), duyularımızı etkin kullanmak için çok önemlidir. Tanpınar da suyun değişik hallerini seyretmekten hoşlanır. Bardaktan boşalıncasına yağan yağmur ona bereketiyle bir kadınla tanışmasına vesile olur. Gelen kadın da yağan yağmuru seyreder. Böylece seyir, duyguları harekete geçirir.

Emirgân'da Akşam Saati'nde Sabri, babasının odasında iken kendini kimseye göstermeden babasının dolabına yaklaşıp “*anahtar deliğinden içerisini seyretmeğe özen*” mesi bilinçten alt bilince bakma olarak yorumlanabilir (a.g.e., 2002: 278). Sabri'nin babası deve derisinden yapılmış olan Hacivat-Karagöz figürlerini bayram gibi özel günlerde çıkarır ve çocuklarını eğlendirir. Bu durum Sabri'nin çok hoşuna gittiği için onlara ayrı ayrı anlamlar yükler. Onlara canları sıkılan biçareler olarak bakar ve acır. Canlandırılan Hacivat ve Karagöz'ün aynı kişi tarafından şive taklidiyle seslendirilmesi, rengârenk elbiseleriyle Sabri'nin ve dönemin en önemli eğlence aracı olması Beş Şehir'de “*Karagöz o kadar ramazana mahsus bir şeydi ki repertuarı bile yirmi sekiz - Kadir gecesi ve ilk gece tabiatıyla çıkıyordu - oyun üzerine idi.*” der (Tanpınar, 1995: 209). Yaşadıklarını yazan Tanpınar için seyir, sihre dönüşür esere olağan üstülük kazandırır. Bu da onun sanata ve hayata bakışıyla ilgilidir.

Adem'le Havva hikâyesinde insanın yani Âdem'in görme eşiği aşılmıştır ve melekleri görür. Âdem, Havva'ya sorduğu sorunun cevabını alamayınca meleklerle Havva'nın kim olduğunu sorar. Cevabı da melekler verir: “*Yalnızlığın aynası.*” Bu diyalog çerçevesinde Âdem'le Havva “*Her türlü mücevher parıltısı içinde her an değişerek onları seyrediyorlardı.*” (a.g.e., 2002: 243). Melekler, Âdem'le Havva'nın gözünde “*Her türlü mücevher parıltısı içinde*” dir. Buradaki seyir metafizik unsurlara bürünmüştür.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında görme duyusuna ilişkin, ondaki görme duyusu çok yönlüdür. O; bakmayı, görmeyi, seyretmeyi ve görmeye ilişkin diğer hususiyetleri başta gerçek anlamıyla kullanırken cümle, paragraf derinleştikçe boyut değiştirir. Sizi başka başka diyarlara yelken açmaya sevk eder. İşin dilsel, kültürel, sosyolojik, psikolojik, siyasal, ekonomik, bireysel, toplumsal boyutları iç içeliği ile matruşkaya ve bu iç içeliğin zenginliği ile içinde mücevher bulunan çekmeceye yönlendirir. Onun olaylara insanlara bakışı an'lık değildir. Neydik, ne olacağız sorularının arasındaki hâl'in karşılığı bir düşünüşün bakışı vardır. Kültürel zenginliği medeniyete taşıyarak moderniteye kapı aralayan, hatta o “*Dar Kapı*”dan içeriye girmeye çalışan, Doğu medeniyeti ile Batı medeniyetini kucaklayan bir bakışla eserlerini kaleme almış. Mehmet Kaplan'ın, Tanpınar için söylediği “*vizüel*” bakışta bunlar vardır. Hayatın içinde olan ve olması muhtemel olan bütün durumlar, yaşadığı dönemin havasıyla gerçekçi bir duruşla temaşa edilmiştir. Bizim olan her şeye sıcak ve samimiyetle bakmıştır. Bizim olmayanı da dışlamadan seyr-ü sefer halinde yerinde gözlemlemiştir.

Ondaki görme duyusu doğuştan getirilen ve geç keşfettiği bir durumdur. Yine de gelecek nesillere bırakılan güzel bir mirastır.

4. İŞİTME (SES) DUYUSU (HÂSSETÜ'S - SEM)

İşitme (Ses) duyumuzla dış dünyada gelen sesleri ve sözleri duyarız. İşitme duyusunun organı kulaktır. Kulak için “*Kulak, omurgalılarda, sesleri toplayan, ses dalgalarını elektro-kimyasal uyarılara çevirip beyne gönderen, ayrıca vücudun dengesini korumasını sağlayan işitme ve denge organı. Omurgalılarda vücut yapısı ve yaşama ortamı çok farklılıklar gösterse de işitme organları şaşırtıcı biçimde birbirine benzer.*”tanımı yapılmıştır (Ana Britanica, 1989: 46). Ayrıca “*Dış kulağın bir huni gibi yakalayarak içeri kulak kanalına yönlendirdiği bu titreşimler burada Mors işaretlerine benzer bir işlemde geçerek kulak zarına kadar ilerler....kulak zarının içindeki salyangozda 25.000 reseptör gelen sinyalleri seçerek beyne gönder*”mesi diğer ayrıntılardır (Lindstrom, 2007: 32). Seste, yaşa ve cinsiyete göre de farklılık olduğu ve “*Çocukların yetişkinlerden daha keskin kulakları olduğu*” söylenir (a.g.e., 2007: 32). David Bothenberg, Eskimolardan birinin sözünü nakleder: “*Konuş ki seni göreyim.*” Ses böyle bir şey. Bay mısın, bayan mısın, hasta mısın, çocuk musun şeklinde soru veya soruların cevabını bulabiliriz.

Duyduklarımızın hepsi anlamlı olmayabilir. Düzensiz, karışık sesler gürültü; düzenli sesler de anlamlandırılarak müziği meydana getirirler. Müzik seslerinde ölçü, ahenk vardır. Seslerin üç özelliği vardır. Bunlar yükseklik, şiddet ve tınıdır. Kulağın duyum eşiği “*frekansları saniyede 20 ile 20.000 titreşim arasında olan yani 10 oktavlık sesleri duyabilir. Piyano 7 oktavlık ses verir (Saniyede 27 ile 3.480 titreşim).*” Her insanın ses perdesinde “*iki oktavlık*” ses varken sanatçılarda daha fazla ses olabilir. En kalından en inceye doğru ses perdeleri “*bas, bariton, tenor, kontralto, mezzo-soprano, soprano*” şeklinde sıralanır (Meydan Larousse, 1987: 217).

Tanpınar’da göze ve kulağa hitap oldukça önemlidir. Bunun yansıması olarak resim ve müzik vardır. Resim mekânı temsil edip doldururken ses ya da müzik de zamanı temsil eder. Tanpınar için varlık yaşanan bir şey olmaktan ziyade, seyredilen ve işitilen bir şeydir. Tanpınar sesi, süzülüp yükselen kartala benzetir. Kartalın süzülüp yükselmesiyle ruhun da yükseleceğini söyler.

4.1. *Huzur*'da İşitme (ses) Duyusu

Huzur'da ahenkli sesler kadar ahenksiz-düzensiz- sesler de vardır. Edebiyatımızda ahenk²⁶ “ *Talim-i Edebiyat'tan (1879) beri, yenileşme devri Türk edebiyatında harmonie karşılığında üsluba ait bir özellik olarak edebiyat nazariyesi kitaplarında yer almış bir terim*” olarak kullanılmıştır (Yetiş, 1988: 516).

Bir rivayete göre de gagasında 360 delik bulunan (İskender Pala'ya göre, Ansiklopedik Divan Şiiri Ansiklopedisi “*Kaknus*” maddesinde, Kaknus kuşunun gagasında 360 delik var ve her bir delikten ayrı ayrı sesler çıkmaktadır. Ferideddin-i Attar'ın Mantık Al-Tayr adlı eserinin II. Cildinde bu kuşun gagası neye benzetilir ve “*yüze yakın delikten başka türlü ses çıkar.*” denir), efsanevi kuşun çıkardığı seslerden musiki doğmuştur. Mantık Al-Tayr'da müziğin oluşumunu “*Bir filozof vardı; bir müddet onunla düştü kalktı, onun sesini dinledi de müzik bilgisini, onun sesini taklit ederek meydana getirdi.*” şeklinde yazar. İskender Pala (Kasım 1999). *Ansiklopedik Divan Şiiri Ansiklopedisi*, (Altıncı baskı), İstanbul, Ötüken Neşriyat, s.297 Ferideddin-i Attar (1991). *Mantık Al-Tayr*, (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), Ankara, MEB Yayınları, s.5.

4.1.1. Araç veya Eşya Sesleri

Huzur, İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazılmaya başlanmıştır ve savaşın toplumda yarattığı tedirginlik anlatılırken roman kahramanımız Mümtaz, amcasının oğlunun hastalığından dolayı tedirgindir. Bu tedirginlik bireysel olduğu kadar aynı zamanda toplumsaldır. Romanda musikinin dışında da gündelik hayatımızda karşılaştığımız birtakım seslere bu romanda da tanık oluruz. Bu seslerin bazıları tabiat sesleriyken bazıları da insanların icatları olan çeşitli araç gereçlerden çıkan seslerdir.

²⁶ İlk çağlardan itibaren sesin titreşim özelliği üzerine durulmuştur. “Pitagoras; seslerin yükseklik orantılarını, titreşimli tellerin orantısıyla bağlayarak incelemiştir. Müzik akustiğinin gerçek kurucusu Fransız Sauveur titreşimlerin kesin olarak sayılarını hesaplama yolunu bulan ve daha önce P. Mersenne (1588-1648) tarafından meydana çıkarılan armoni fenomenlerini ilk açıklayan adamdır.” Meydan Larousse, (1987). Büyük Lügat ve Ansiklopedi, (11.Cilt). s.218, İstanbul, Meydan Yayınevi.

4.1.2. *Huzur*'da Zil Sesi

Mümtaz, dükkânın kirası için gittiğinde adı söylenmeyen kiracı, kira kontratlarını Mümtaz'a verir ve mühürlemesini isterken "*Tam o anda telefon çalmağa başla*"r (Tanpınar, 2004: 66). Kiracı hemen telefona cevap verir. Emredici bir dille ne kadar varsa "*kalay ve kösele*" almasını söyler Savaşın yaklaştığını ve stokçuların fahiş fiyatlarla kısa yoldan zengin olduklarını görebiliriz. Böylece savaş vurguncuları, savaş zenginleri oluşur. Telefonun sesi kiracı için beklenen bir sestir. Bu ses kiracıyı bir gecede zengin yapan sestir. Ahlakı sorgulama yönüyle önemli bir tespittir. Sömürü düzeninin ilk adımıdır.

Suat hasta ve Heybeliada'da sanatoryumda yatmaktadır. Hacer'le olan gayri meşru ilişkisinden dolayı hamile kalan genç kadının bu çocuğu dünyaya getirmesini istemez. Hayali bir senaryo ile "*telefon sesi*"yle birlikte istenmeyen bir canlıyı, ölüm ağacının istenmeyen meyvesi, şehrin lağımina atılacaktır. Zaten daha sonra Hacer'le Suat'ın konuşmasında onları gizlice dinleyen Mümtaz "*burnuma lağım kokusu geldi*" der.

Tanpınar, hayatın bütün canlılığını sokakta bulur. Kulağı ve gözüyle yaşayan Tanpınar'da sokak, hayatın kendisidir. Mümtaz'ın Nuran'ı beklediği günlerden bir gün Nuran, onaa uğrayamaz. Mümtaz'ın kulağı kirişte gözü yollarda ve beklemeye devam eder. Mümtaz beklerken "*Bu esnada, apartmanda ziller çalınır, komşu kapıların önünde konuşmalar olur; yan katta, yemek masasının hazırlıkları başlar; çatal, bıçak gürültüleri, radyo sesleri birbirine karışır; sonra merdivenlerden acele çıkış ve inişler peydahlanır, nihayet bütün apartman, sessizliğe gömülür*" ve de Mümtaz'ın bütün dikkati ister istemez sokağa açılır, kulağı yine kiriştedir (a.g.e., 2004: 308). Apartmandaki sesler beklemeyi ıstıraba çevirir. Yine de bir umut ışığı olarak sokak vardır.

4.1.3. *Huzur*'da Araç Düdükleri

Yazar, İhsan'ın hastalığı üzerinden "*bir insan bir dünya*" felsefesinden dolayı sıkıntılı bir günün sabahında uyanır. Bu uyanış kendiliğinden olmaz. Bir dış uyaran, yani tren düdüğü ile olur. Saat dokuza yaklaşırken "*tren düdüğününin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan, Mümtaz gene bu üzüntü ile uyan*"ır (Tanpınar, 2004: 9). Mehmet Kaplan "*Tanpınar'ın romanının "aktüel*

zamanı”nı yirmi dört saat olarak almasından James Joyce’un *Ulysses*’ini örnek tuttuğu aşikârdır.” der (Kaplan, 1994: 371).

Böyle bir zamanda “*tren düdüklelerinin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan*” tren ya bir yere yaklaşıyor ya da bir yerden uzaklaşıyor. Trenin yaklaşıp uzaklaştığını romanın dördüncü bölümünde “*Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler’in o gece verdiği hücum emrini tekrarlar*”ması Mümtaz’a bütün macerayı unutturur (Tanpınar, 2004: 391). Mümtaz “*Harp başlamış... de*”r. Romanın başında bir tren düdüğü ve sonunda radyonun sesi var. Roman, bir sesle başlar, bir sesle sona erer. Birinci sesi Mümtaz ya da çevredekiler duyarken ikinci sesi bütün dünya duyar. Öyle bir sestir ki dünyayı karıştırır. Huzursuz eder.

Tren düdüğü uyaran olarak romanda birçok defa geçer. Mümtaz “*Bütün gece tren seslerinden uyuyamadım. Sevkiyat mı var nedir bilmiyorum ki...*” demesinden de anlaşılıyor ki tren düdüğünde savaşın başlaması an meselesidir (a.g.e., 2004: 17). Henüz II. Dünya Savaşı başlamamış ve savaş hazırlıkları devam ediyor. O günün şartlarına göre trenlerin sesinden Mümtaz rahatsız olup uyuyamaz. Elbette ki savaş öncesi bir sevkiyat varsa bu da gece yapılacaktır. Mümtaz’ın evi belli ki tren yoluna pek yakındır. Rutin bir seferde sizi fazla rahatsız etmeyen bu ses, Mümtaz’da olduğu gibi gecenin sessizliğini bölerek bütün gece sizi uykusuz bırakabilir. Aslında Mümtaz’ın uykusuz kalması çıkacak olan savaştan dolaydır. O tren, evveliyatında da o yolu kullanıyordu. Tanpınar, Çehov’un dediği gibi duvarda asılı duran tüfeği gösterir. O tüfeğin sağını solunu kurcalarken tüfeğin büyük bir gürültüyle patlaması II. Dünya Savaşı’dır. Romanın kurgusal yapısı böyledir. Roman ilerledikçe Mümtaz “*Kaç gündür hadiseler üzerinde düşünüyordu. Geceleri birdenbire artan şimendifer düdüklelerinin sesi onun için kâfi bir tehdit*” olması düdükle sesleriyle daha da artar (a.g.e., 2004: 46). Bu mekanik yapıda Mümtaz’ı tren düdükleleri rahatsız etmeye devam eder.

Tanpınar, romanın sonunda “*Şimendifer düdükleleri, ayrılık şarkıları...*” diyerek tren düdükleleriyle sevgilisinden ayrılan Mümtaz’ı, ve barıştan ayrılan dünyayı işaret eder (a.g.e., 2004: 380). Hem bireysel hem de toplumsal ayrılığın şarkısı olur tren düdükleleri. Yazar bir aile toplantısında Nuran ve Fahir’in kızları Fatma’nın hırçınlığını dile getirir. Adile Hanım, Fatma’ya oyuncak treni için “*Şimendiferini ne yaptın? Sesi ne kadar yumuşaktı.*” derken küçük kızın babasıyla geçirdiği son yılbaşı gecesine ilişkin hatırlatmalarda bulunur (a.g.e., 2004: 85). Amacı Fatma’yı huzursuz ederek Nuran’la Mümtaz’ın birlikteliğini engellemektir.

Yazar, insanların zalimliğinden bahisle Adile Hanım'ın bu tutumunu, kendi bacağına yiyen örümceğe benzetir. Küçük bir çocuk için oyuncak seçimi kişisel gelişim anlamında önemlidir. Oyuncak trenin sesi kulağa hoş gelen türdendir. Halbuki gerçek trenlerin sesi acıdır. Yetişkin biri için çocukluk dönemi sınımlanacak bir limandır. Oyuncaklar hayal kurmaya yarayan masallar gibidir. Yazar'ın, oyuncak tren vasıtasıyla Adile Hanım tarafından çocuğun nasıl uyarıldığını, aynı zamanda Adile Hanım'ın “*Nasıl insanın ta derinliklerine kaymasını bil*”diğini söylemesi önemlidir.

Huzur'un bir İstanbul ve de Boğaziçi romanı olduğu bir gerçektir. Romanda tren olduğu gibi vapur da vardır. Romanda ikinci bölümün adı Nuran'dır. Mümtaz'la Nuran'ın tanışması bir vapurda olur. Boğaz vapurundan Üsküdar'a doğru yol alan bu vapurda diyalog başlar. Neden Üsküdar? Eminönü ya da Beşiktaş değil? Bu sorunun en güzel cevabını sanırım Yahya Kemal'in *Hayal Şehir* şiirinde Üsküdar'ı anlattığı dizeler verir. Henüz İstanbul alınmamıştır (Sur içi); fakat Müslüman Türk orduları Üsküdar'ı almış, ezan sesleri minarelerde duyulmuş ve Üsküdar'da bayram namazı kılınmıştır. Ayrıca Tanpınar, “*Çocukluğumda İstanbul'un hemen her evinde, saat başlarında 'Entarisi ala benziyor'u yahut 'Üsküdar'dan geçer iken'i çalan masa saatleri vardı.*” diyerek Üsküdar'ın muhayyilesinde bıraktığı izlenimi aktarır (Okay, 2010: 67). *Huzur*'da Tanpınar için de Üsküdar'ın ayrı bir yeri vardır. Boğaz vapurundan Üsküdar'a yol alan vapurda Nuran'la konuştuğu sırada hayal kurmaya başlar. Hıncahınç dolu olan vapurda “*Mümtaz, çok küçüklük hatıralarına eğilip de vapur düdüklelerinin bu tepelere çarpa çarpa kendine kadar gelen akislerini dinlediği zaman, ara sıra içinde kabaran ve kendisini gündelik hayatın ortasında birdenbire o kadar zengin yapan hüznün şifasızlığının hangi pınarlardan toplanıp geldiğini anlar*”ken daldığı hayal ikliminden, vapur düdüklelerinin akisleri onun maziye dönüşüyle birlikte, onu hüznün şifasız pınarlarına götürür (Tanpınar, 2004: 115).

Vapurla Üsküdar'ı geçtikten sonra bir yalının önünde geçince “*Filhakika her pencerede birkaç baş görünüyordu. Hepsi üst üste yığılmış, vapuru seyrediyordu. Bir vapur düdüğü öttü. Daha vapur düdükleleri yazlık seslerini bulmadı...*” diye düşünür Mümtaz (a.g.e., 2004: 115). Nuran'la Mümtaz'ın tanışması romana göre geçmiş bir zamanda gerçekleşir. Yazar geriye dönüş tekniği ile maziyi an olarak yaşatır. Mazide vapur düdükleleri güzelliğin timsali Nuran'ı hatırlatırken an'da tren düdükleleri olabilecek savaşı çağırıştırır.

Huzur'da Hacer'le Suat arasında geçen diyalogda onların seslerini duyan Mümtaz, Hacer'le Suat'a fark ettirmeden onları dinler. Aşk-ı memnudan (Yasak Aşk) dolayı Hacer hamiledir ve Suat da doğacak çocuğu istemiyor. Suat'ın sesi "*Hırıldayan gramofon*"a benzetilir (a.g.e., 2004: 228). Hacer gramofon, Suat da bozuk plaktır. Nasıl ki bozuk bir plak insanı huzursuz eden bir ses çıkarırsa Suat'ın sesi de öyledir. Bozuk bir plak ya tamir edilir ya da çöpe atılır. Romanda Suat intihar eder. Bu hırıltılı ses gayrı meşru ilişkinin sembolleştirilmiş yansımasıdır. Tasvip edilmeyen yaşam tarzıdır. Velew ki düzgün bir yaşam biçimi olsaydı belki de bu ses gramofon sesi değil de daha anlaşılır ve de daha modern iletişim aracı olan radyo da olabilirdi. Yazar eşine sadık Macide'yi imgesel anlamda "*Macide gözlerini silerek, ona doğru yaklaştı. Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu.*" şeklinde "*gür sesiyle, herkes için konuş*"ması olarak gösterir (a.g.e., 2004: 391). Halbuki Suat'ın gür ve herkesin anlayabileceği değil hırıltılı bir sesi vardır. Gramofonu birkaç kişi dinlerken, radyo frekansla çalıştığı için aynı anda daha fazla kişi dinler. Netice itibariyle *Beş Şehir*'de radyo için "*Radyonun yayılması, musiki takımlarını kahvelerde kovdu.*" denir (Tanpınar, 1994: 216). Hacer'le Suat'ın konuşmasının sonunda "*Erkeğin sesi bir daha, fakat bu sefer kopmağa hazır bir keman sesi gibi gıcırda*"r (a.g.e., 2004: 228). Bu ses, biraz önce de söylediğimiz gibi somutlayabildiğimiz ölçüde duyularımızla algılayabildiğimiz şekliyle Suat'ın intiharının habercisidir diyebiliriz. İntiharın altında yatan sebepler duyularımızın dışında olan sebeplerdir.

4.1.4. *Huzur*'da Silah Sesi

Romanın girişinde Mümtaz'ın yetim kalmasına sebep olan, adı söylenmeyen bir savaş vardır. İlk savaş, "*Umumi Harp*"tır. Roman hem Umumi Harp'in hem de İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcını konu edinir. Mümtaz'ın babası Umumi Harp'te S'nin işgali gecesinde öldürülmüştür. Ailece gitme hazırlıkları yaparken babası silahla vurulmuştur. Duyulan silah sesi, "*tek, kuru, hatta akissiz bir ses*"tır. Ana oğul bir an şaşkınlık geçirirler. Ardından top sesleri duyulur. Şehir işgal edilmektedir. Bir silahla beş dakikada Mümtaz'ın babası öldürülürken topla da şehir işgal edilir. İçerideki işbirlikçiler de unutulmamalı. Çünkü Mümtaz'ın babası "*oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürülmüş*"tür (a.g.e., 2004: 23). Silahla birey, topla da şehir orantılanmıştır. Her halükarda dün de bugün de insanı ve insanlığı huzursuz eden seslerdir.

Savaşta kaçanların toplandıkları handa insanların çaresizliği ve her an tetikte oluşu yaşanan trajedinin başka bir tezahürüdür. Küçük çan sesleri, nöbetçilerin bağırışları bulunulan mekânın çok da güvenli olmadığını da gösterir. Sesler ister insan olsun ister de hayvan olsun iç içe girmiş hayatları, varlıkları harekete geçirir. Etraftaki sessizlik ürkütücüdür ve “*en ufak ses, en küçük gürültü, kırılan bir camdan içeriye düşen bir madde gibi büyük bir şangırıyla, bir yıkılış, bir devriliş hissiyle onlara geliyordu. Hemen herkes pencereye ve hatta dışarıya üşüş*”ür (a.g.e., 2004: 25). Bu hal bozkır sessizliğini bozar. Tabiatın gelen sesler işitilen seslerdir. İşitilen sesler pasif eylemler olsa da savaşlar insanda yaşananların etkisinden dolayı kalıcı izler bırakır. Mümtaz’ın mazisinde bu izlerden olduğu için romanın başında duyduğu tren düdüğü onu romanın sonuna kadar kovalar.

Tanpınar’da kendi kendisiyle konuşmalarda duyulacak şekilde, fısıltıya yakın bir sesle konuşmasına da şahit oluruz. Bu konuşmaların birinde “*Elbisesini giyinirken “insan denen bu saz parçası...” diye birkaç defa tekrarladı. Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı severdi. - “Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey...” şeklinde konuşmalar görülebilir* (a.g.e., 2004: 10). İnsanın kendi kendisiyle konuşması biraz tuhaf da olsa bir ihtiyaçtan kaynaklandığı muhakkaktır. İnsan niçin bu ihtiyacı duyar? Öncelikle yalnızlığın bir sonucu olabilir. Çünkü Mümtaz “*Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kal*”mıştır. Düşüncelerin dışı vurumu olarak kişinin kendi kendisiyle konuşması çevresindekilerle de ilgili olabilir. Farkında olmadan konuşma, yalnızlık kadar stres kaynaklı da olabilir. Fakat bu alışkanlık Mümtaz’ın “*Çocukluğunun mühim bir devrinde*”n beri vardır. Mehmet Kaplan, yakın arkadaşı Âli’ye gönderdiği mektupta Fransızca bir şiir parçasına yer verir. 27 Mart 1945 tarihli mektubunda:

PENSEUR

Parler avec soi-méme....

Ce n’est pas toujours amusant;

Rendre la conversation amusante

Intéressante, instructive, imprévu

Avec soi mème,

C'est se faire penseur...

(Düşünen Adam: “Kendi kendine konuşmak her zaman eğlenceli değildir; kendi kendine konuşmayı eğlenceli, enteresan, yapıcı beklenmedik yapmak, insanı düşünür kılar.” (Kaplan, 1992 : 166).

İşte M. Kaplan'ın mektubunda sözünü ettiği şiirde kendi kendiyile konuşmak insanı “ *eğlenceli, enteresan, yapıcı beklenmedik yapmak, insanı düşünür kılar*”mak için yapılan bir durumdur. Bunun bilincinde olan Tanpınar, bilir ki insanın kendi kendisiyle konuşması her zaman eğlenceli de olmayabilir. Tanpınar'da bilinçli bir konuşma vardır. Tanımadığınız bir kişiye kapınızı açtığınızdaki ilk tepkinin yansıması olan “*ciddi*” bir ses tonu ile cevap vermektedir. Bu ciddiyet biraz da “*harp olursa*” düşüncesinden kaynaklanıyor. Ağabeyi askerde olan Fatma'nın görülen lüzum üzerine hasta bakıcı kursuna katılması, fakat kendini yeterince hazır görmemesi üzerine verdiği cevapta ciddi bir ses tonu vardır.

4.1.5. *Huzur*'da Satıcı Sesleri

Tanpınar için satıcı sesleri, yaşadığı dönemin güzel anıları olarak hatırlanır. *Beş Şehir*'de “*Eski İstanbul mahallelerinde bu sesler bütün bir günü baştanbaşa idare eder, saatlerin rengini verirdi. Tıpkı ucuz bir aynada saçlarını düzelden güzel bir kadın gibi İstanbul mahalleleri bu seslere eğilir, onların yer yer genişleyişinde günün değişmez merhalelerini kabule hazırlanır.*” diyerek güzel kadına benzettiği İstanbul ve şehrin aynası olarak kabul edilen sokak satıcıları onun kaleminde böyle yazılır (Tanpınar, 1994:152).

Çılgılık daha doğrusu kalabalığın çılgılığı, sokağın sesi, yalnızlığı seven Mümtaz için sarhoş eden bir durumdur. O, İstanbul'da kalabalık olmayan gürültüsüz yerlerini sever. Bir Orhan Veli'nin tabiatına göre *Mahmutpaşa* “*Cıvı cıvı*”dır. Kalabalık, kuru gürültü, Mümtaz'ı rahatsız eder. Sarhoş eder. Bu ortamdaki kurtulmak için “*Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyar*” ve onu dinlendiren sahaflara gider (a.g.e., 2004: 42).

Bilindiği gibi Tanpınar'da sokak, hayatın başlangıcıdır ve o, gerçek nizamın sokakta kurulduğunu söyler. Tanpınar'a göre “ *Hakikatta bir romancı sokağa, halka ne kadar yaklaşırsa o kadar kazanır. “Sokağın anahtarını” kendisinde bulan romancının, sanatkâr doğmak şartıyla, kaybetmesi ihtimali yoktur*” (Tanpınar, 1995: 323). Kapalı mekândan boğulan Tanpınar, açık mekân yani sokakla nefes almaya başlar. Nuran'ın Mümtaz'ın evine gelme saati bellidir ve Nuran'ın gelmesini beklediği zaman dilimi Mümtaz için geçmek bilmez. Burada an ve zaman kavramı devreye girer. Mümtaz için “*Kararlaştırılan saat yaklaştıkça beklemek denen şey, insanın o kapı eşiğinde, zilde ve saatte parça parça ve sadece helecan yaşayışı başla*”ması sevgiliye duyulan özlemin karşılığıdır.

İstanbul'daki sokak satıcılarını en güzel tarif edenlerden biri de Tanpınar'dır. Böyle bir durumda “*Saat ona doğru yoğurtçunun sesi, sadece ev kadınlarına ilk kolaylığı bahşetmekten başka bir şey ifade etmezken, on ikiye doğru adeta düşüncesini Nuran'ın gelişi meselesinde teksif etmeği genç adama hatırlatır, ikide aynı satıcı aynı sesle “Nuran'ın gelmesi saatidir” diye haykırır, üç, üç buçukta “Bugün de geçen haftaki gibi olacak, gelmeyecek!” der, akşama doğru ilk karanlık arasından bağırdığı zaman ise bu sesin kıvrımlarında “Ben sana söylemedim mi?..” gibi bir nevi itap başlar*” ve kalp ağrısı kendini gösterir (a.g.e., 2004: 308). Yoğurtçunun sesi bir nevi guguklu saat gibi düzenlidir. Bu düzen Mümtaz'ın İhsan için ilaç almaya gittiği sabah da yaşanır. Sabahın erken saatlerinde “*Caddenin Aksaray'a doğru giden tarafında sabah yolcuları, gazete satıcılarının, simit ve poğaçacıların sesleri şehrin sabahını kurmağa başla*”ması kendi ahengini oluşturan bir hayata işarettir (a.g.e., 2004: 383).

4.1.6. Huzur'da Ağlama Sesi

Huzur'da ağlama sesi baştan sona Sabiha ve Fatma'ya aittir. İhsan'ın küçük kızı Sabiha ev halinden anlayan bir çocuktur. Bilir ki babası hastadır. Babaya düşkünlüğün verdiği duygusallıkla “Sabiha'nın iki türlü ağlaması vardır. Birisi çocuk ağlayışıdır; zorla ve ısrarla zalim olanların ağlaması. O zaman yüzü çirkinleşir, sesi acayip perdeler bulur, durmadan tepinir, hülasa, hodbinliği içinde her çocuk gibi küçük bir ifrit olur. Bir de gerçek kederle, çocuk kafasının anlayabileceği kadar olsa da, karşılaştığı zamanlardaki ağlaması vardır. Bu, sessiz olur ve çok defa yarı yolda kalırdı. Hiç olmazsa bir zaman için gözyaşlarını tutardı. Fakat yüzü değişir, dudakları titrer, dolan gözleri insandan kaçardı.

Omuzları birincisi gibi katılaştırmazdı; adeta çökerdi.” (a.g.e., 2004: 14). Sabiha'nın ağlayışındaki sesin perdelenmesi biraz da aldatmaya yöneliktir. İki türlü ağlaması vardır ve Sabiha'yı tanıyan biri bunu ayırt edebilir. Zalim olanların ağlamasıyla bir de gerçek kederle ağlaması arasında ses tonu farklılığı vardır.

Huzur'daki ikinci çocuk Nuran'ın kızı Fatma'dır. Fatma da Sabiha gibi olayların farkında olan bir çocuktur. Sabiha'ya göre daha aktiftir. Nuran'ın huzursuzluğunun kaynağı da Fatma'dır. Emma'yla Fahir gezerken Fatma ve Nuran'a rastlar. Emma'nın kendini sevmesine tepkili olarak annesinin eteklerine yapışarak ağlar. Bu durumu gören Mümtaz “yanından geçerlerken Fatma'nın katılasıya ağladığını gördü. İçi garip surette burkul”ur (a.g.e., 2004: 88).

4.1.7. Huzur'da Sessizlik, Titrek Ses, Gürültü, Fısıltı

Tanpınar için ses kadar sessizlik de önemli ve bütünü tamamlayan unsurlardır. *Huzur*'da Mümtaz'la Nuran birbirlerini tanımak için bir kayıkla gezintiye çıkarlar. Bu sırada “*Kayıkta hemen hemen hiç konuşmadılar. Mümtaz ayakları, sandalın ucundaki delikte, motörü idare ediyordu. Deniz ağır bir sessizlik içindeydi ve bu sessizlik onları mumyalamış gibi*”dir (a.g.e., 2004: 128). Bu sessizlik, onlar için ruhlarını denize bırakmış kayık gibi arınma vesilesi olur. Bir kayık hayal iklimine yelken açmış ve mutluluğun tablosunu çizerler. *Huzur*, dinamik bir roman olduğu için sessizlik çok az kullanılmıştır.

Bir başka sessizlik de İhsan'ın odasında yaşanır. Zatiürreden dolayı hasta yatan İhsan'ın odasında “*Küçük bir sessizlik oldu. O zamana kadar duymadığı cinsten bir sessizlik. Buna sessizlik de denemezdi. Çünkü masa saati alabildiğine işliyordu. Sanki her şey onun emrine verilmiş*” olmasıyla zamanın sessizliği aşan bir durumu dile getirilir (a.g.e., 2004: 356).

Dükkân kirasını almak için giden Mümtaz kiracıyla konuşur. Kiracı olan genç adam birkaç güne kirayı vereceğini vaat eder. Mümtaz tam da dükkândan çıkacağı vakit kiracı “*sesi titreyerek; “on beş günde de kabil olur mu, bilmem ki...” diyerek tekrar söze başlar.....*” Sesin titremesi verilen sözün yerine getirilmesinin zorluğu olarak düşünülebilir. Kiracı tereddütlü “*on beş günde de kabil olur mu, bilmem ki...*” diyerek mal sahibiyle her yıl yaptığı kira artışını az tutmayı amaçlamaktadır ve bundan da başarılı olmaktadır (Tanpınar, 2004: 11). On iki yıldır da kiracıdır. Bunlar kiracının ayak oyunlarıdır. Çünkü yakında savaş

çıkacağı vakit, Mümtaz dükkâna kira için gittiğinde kiracının gelen telefona verdiği cevapta “*piyasada ne kadar kalay ve kösele*” varsa almasını söyler (Tanpınar, 2004: 66). Bu da gösteriyor ki titreşim ses aldatmaya yöneliktir.

Romanın her bir bölümü, her bir kahramanı ve her bir temasında iç içelik ve tezat fikri bir makinenin dişlileri gibi hiçbir şekilde boşluk bırakmadan çalıştığı gibi bu roman da aynı şekilde çalışır. Nuran’ın kızı Fatma, babasını görünce heyecanlı bir şekilde “*Babam!., anne, babam geliyor, diye bağırarak ileriye atıl*”ır (Tanpınar, 2004: 87). Mümtaz’ın şahit olduğu bu durumda Emma’nın yarı Türkçe, yarı Fransızca “*Fahir, Allah aşkına sustur şunu, diye fısıldadığını duy*”ar (Tanpınar, 2004: 87). Görüldüğü gibi bir taraftan bağırtı bir taraftan fısıltı yan yana yürür.

4.1.8. Huzur’da Tabiat Sesleri

Mümtaz’la Nuran yürüyerek Nuran’ın evinin olduğu sokak başına kadar gelirler. Sokak feneri ortalığı aydınlatır. Aslında bu fener her ne kadar çevreyi aydınlatsa da Nuran’ın Mümtaz’ın yanında olması Mümtaz’a ayrı bir iç huzuru verir. Bu iç huzur sayesinde su ve kurbağa sesleri de onlara eşlik eder. Bu tasvirde yazar, Mümtaz’la Nuran “*Başlarının üstünde bir sokak feneri, büyük bir çınarı sanki içinden aydınlatıyordu. Üstlerine yaprak yaprak dökülen bu aydınlığın altında, bahar kokuları, çeşme ve kurbağa sesleri içinde birbirinden ayrıldılar.*” der (Tanpınar, 2004: 119). Üstlerine yaprak yaprak dökülen aydınlık değil mutluluktur. Kurbağa da orkestradır.

Yaz mevsimi bitince de “*Tek bir kuş sesi, uzakta tıpkı bir orkestrada kemanlar ve viyolonsel arasında bir flüt sesinin birden uyanışı gibi, acayip bir hasreti iki üç defa tekrarlardı. İkisi de bu hasretin arkasında çalışan, şüphesiz onunla müphem surette alâkalı, belki onu besleyen, böyle keskin yapan, fakat ondan ayrı faciayı düşün*”ceye dalmaları sanki mevsim bitiyor biz de birlikteliğimizi bitirelim der gibidir (Tanpınar, 2004: 212). Tabiat zamana bağlıdır. İnsanoğlu her ne kadar zamanı ölçen ve onlara ad veren konumunda olsa da asıl işleyiş dış dünya dediğimiz sistemde mevcuttur. Yaz bitene kadar Nuran’la Mümtaz, kumrular gibi birbirlerini sevmişlerdi. Yazar romanda “*Tek bir kuş sesi*” diyerek yalnızlığa gönderme yapar. Tabiat insanın psikolojisine göre ses çıkarmaz; fakat biz onu bu şekilde o anki ruh halimizden dolayı yorumlayabiliriz. Görüldüğü gibi tek kuş, iki üç defa ses verir ama hiçbir karşılık bulamaz. Bu,

geleceğe dair göndermede Mümtaz'ın yalnız olacağına işaretler. Mümtaz, ne kadar yalnız olsa da sokağa çıktığında bu yalnızlığını paylaşacak sesler bulabilecektir. Kulağın gözden üstün yanlarından biri, kulak; gece gündüz duyarken göz, sadece gündüz ya da ışık bulunan ortamda aktif hale gelir. Gece sokağa çıkan Mümtaz için “*Sokak ıssız, geceye rağmen, az çok aydınlık ve gecenin sesleriyle doluyordu. Uzakta yolun ta başında, bu sokağa ve açıldığı daha büyük yola, ortada duruşuyla, yere yatırılmış bir terazi hâli veren çeşmenin açık lülesi, birkaç kurbağa ve böcek sesiyle bu yaz gecesini tek başlarına kurmağa yetiyor gibi*” olmasında “*kurbağa ve böcek ses*”lerinin olması tabiatın ne kadar aktif olduğunu gösterir (Tanpınar, 2004: 361).

Mümtaz Antalya'dayken denizin kenarına gider, kayalıkların üzerinde denizin dalgalarının kayalıklara çarpmasını seyrederken su sesi için “*.....suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.*” der (Tanpınar, 2004: 32). Su sesi ebediyetiyle ölümü çağırır. Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* şiirinde “*şakırdayan su*” geceye yön veren sestir. Uhrevi âlemin kapısı bu sesle açılır. Romanın sonuna doğru “*Hafiz, papaz, doktor, Kur'an sesi, eczacı havanı, gözyaşı, takdis edilmiş su, çan sesi... Ancak bunlarla ölüm tamamlanabil*”eceği söylenir (Tanpınar, 2004: 358). Yaz gecesi doktor aramaya çıkan Mümtaz, “*çekiç sesleri, ağaç hışırtıları, uzaklarda yolları deneyen boş tramvay arabalarının sarsıntılı geçişleri*”nin seslerini dinleyerek yola koyulur (Tanpınar, 2004: 358).

4.1.9. Huzur'da Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler

Tanpınar, şiirin zihinsel süreç işi olduğunu söylerken nesirde de aynı hassasiyeti gösterir. Kullandığı sözcüklerde şiirsel ve sihirsel bir üslubu vardır. Her bir sözcüğü zanaatkâr gibi ele alır ve değerli bir maden gibi onları ısıtılı yapar. Kimi zaman bir duyuyu kullanırken kimi zaman da birden dazla duyuyla bu işi yapar.

Huzur'da İhsan'ın durumu için Mümtaz, Macide'ye “-Geceyi nasıl geçirdi? Macide yumuşak ve taze çimen rüyası sesiyle cevap verdi:

-Hep böyle Mümtaz, dedi, hep böyle...” der (Tanpınar, 2004: 17). Verilen cevapta “*yumuşak*” sözcüğü ile dokunma, “*ses*” sözcüğü ile de işitme duyuları birlikte kullanılmıştır. Tanpınar'ın bazı sözcükleri var ki bunlarda

alışılmamış bağdaştırma vardır. İşte burada Macide'nin sesi “*yumuşak ve taze çimen rüyası ses*”i böyledir. Kulağa hoş gelen bir sestir. Yumuşak bir ses aynı zamanda taze çimen rüyası bir ses, çimenden ötürü baharın sembolize edilişi, yeniliği temsilen taze çimen kullanılmıştır. Duyudan duyuya aktarım söz konusudur. Macide'nin kızı Sabiha'nın da “*hava fişeği gibi renkli, taze kahkahaları,*” nı unutmamak gerekir (Tanpınar, 2004: 323). Şiirsel ve akıcı bir dil var. Bu ses olumlu, güzeli, geleceği temsil ediyor. Macide'nin kulağı müziğe yatkındır. Bu nedenledir ki yazar Macide için “*Macide'nin hayatına kulağının yoluyla girilirdi, İhsan'ı sesi için beğenmiş, Mümtaz'ı o yoldan kabullenmişti. Şimdi de ruhunu büyük bir sedef gibi Nuran'ın sesine açıyordu. Bu damla damla konuşmalar orada bir yığın inci olacaktı.*” der (Tanpınar, 2004: 193). Macide'de olduğu gibi bir şeyi beğenmek, kabullenmek için duyular hayatımızı yönlendirebilir.

Mümtaz'ı yanlarına almayı kabul eden Macide, kulaklarını değil, ruhunu Nuran'ın sesine açmaya çalışır. Yazar'a göre “*Macide'nin üzerinde insan sesinin garip, adeta metafizik bir tesiri vardır. Ne elbise, ne yaş, hatta bir nispette kalmak şartıyla ne güzellik, ne iş ona tesir ederdi. O insan sesinde yaşardı, orada en toplu şekilde mevcuttu. Yeni bir insanla tanışınca bütün dikkatini toplar, sesini dinler, bu sesin inhinalarına göre hükmünü verir, ya sever, ya sadece lâkayt kalır, yahut da: Sesi insanın içine yılan gibi kayıyor, diye düşman olurdu. Onun bu ses miyarı bizim ölçümüzdeki yüksek, ağır, kırık, yumuşak sesler değildi. Bizim için güzel ses, çirkin ses vardır. Macide için insan sesi başka ölçülere göre ayrılırdı. Hatta dinleyişi bile ayrılırdı. Kulağı birdenbire bazı cisimleri bulmak için, yahut sinir cihazlarının potansiyelini ölçmek için kullanılan o hususî âletler gibi, uzviyetten adeta ayrılırdı.*” diyerek iki tane kadın kimliğini çıkarır (a.g.e., 2004: 192). Romanda geçen kadınlardan Macide, Nuran'ın prototipi ve Nuran da romanın prototipidir. Macide sedef, Nuran inci olacaktır. Biri diğzerinin rakibi değil hazırlayıcısıdır.

Mümtaz meydanadaki güvercinlere yem verirken güvercinler “*iştahsız bir alkış gürültüsü ile, adeta ıslak bir gürültü ile alçaktan uçarak biraz öteye, bir başka yem serpenin ayakları dibine gid*”er (Tanpınar, 2004: 45). Görüldüğü gibi Tanpınar, “*ıslak bir gürültü*” ile dokunma ve iştirme duyularını ekonomik bir dille kullanır. Islaklık sözcüğe bir canlılık, parlaklık kazandırır. Gürültü hoş gitmeyen bir sestir fakat ıslak bir gürültü ile sesteki kulağı tırmalayan durum yumuşatılarak ifade edilmiştir. Benzer bir durum Adile Hanım için “*Adile hınçla kocasına baktı*

ve yavaşça, fakat içinde bütün bir katliâm arzusu parıldayan sivri bir sesle fısıldadı: Sokakta topluyorsun, değil mi?Sabih karısına her zamanki tatlı bakışla bir göz işareti etti (a.g.e., 2004: 95). Adile'nin bu tutumuna Sabih rıza göstermez. Onu eski bir otomobile benzetir. Adile'nin “parıldayan sivri bir sesle fısılda”ması ilerde olabilecekler için oldukça önemlidir. Parıldayan sözcüğü ile göz, sivri sözcüğü ile dokunma ve fısıldamak sözcüğü ile de işitme duyusu birlikte kullanılmıştır.

Fahir'le Emma birlikte lokantaya giderler. Sipariş için bir garson gelir ve Emma ısrarla Fahir'in de yemesini söyler ve “Emma'nın sesi şefkatten neredeyse ateşte kalmış bir cam parçası gibi çatlayacak”olması Fahir'i rahatsız eder (Tanpınar, 2004: 97). Ateşin ve çatlayacak olan cam parçasının dokunma ve işitme duyularına hitap etmesi görülmektedir. Tanpınar, sözcüğe yine ışıldayan, parıldayan vasıflar kazandırır.

Mümtaz, Tünel taraflarında bir meyhaneye girer ve etraftakileri gözler. Burası oldukça kalabalık bir mekândır. Bu gözlem sırasında “Küçük ve tecrübesiz, bir orospu, esmer ve cılız vücuduyla çamurda kalmış bir mısır koçanına benzeyen biçare bir mahlûk, dirseğini âşığının dizine dayamış, ona yavaş bir sesle şarkı söylüyordu. Sesi ekşimiş ve küllü bir hamura benziyordu. İkide bir hıçkırıyor, gırtlığına kadar yükselen alkolün tazyiki altında yüzü değişiyor, fakat hıçkırık kesilince şarkısına devam ed”en şarkıcının sesi Mümtaz'ın kulağını tırmalar. (Tanpınar, 2004: 314). Mümtaz kadına değer ve önem verir. Meyhanedeki kadın için “çamurda kalmış bir mısır koçanına benzeyen biçare bir mahlûk” olarak bakar. Meyhane ayak takımının gittiği, basit insanların basit hayatını yansıtan yerlerden biridir.

4.1.10. Huzur'da Müzik

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatıyla edebiyatımıza roman girer. İlk yazılan romanlarda teknik kusurların olduğu muhakkaktır. Ele alınan temaların basitliği bir yana halka okuma alışkanlığını kazandırmak öncelikler arasındadır. Batıyı tanıyan ya da batılı eserleri bilen yazarlar “edebi nitelik taşıyan” romanlar yazmaya başlar. Bunlardan biri *Felâtnun Bey'le Râkım Efendi* romanının yazarı Ahmet Mithat Efendi'dir. Ahmet Mithat Efendi, *Felâtnun Bey'le Râkım Efendi* adlı eserinde Doğu-Batı kültür karşılaştırmasını yapar. Doğuyu önceler fakat Batıyı da boş bırakmaz. Doğuyu temsil eden Râkım sevgilisi Cânân için bir piyano alır. Bu

eserde de görülebileceği gibi Batılı müzik aletleri toplumsal hayatımıza girer. Tanzimat'tan evvel de müzik, Türk toplumunda vardır. Şaman inancına kadar dayandırılabilir. Bu sebeple “ 24 perdeli ve eşsiz bir zevk inceliğine, ifade kudretine sahip musikimizin bu 24 perdesi “kopuz”un sapında düzenlenerek Anadoluya intikal etmiştir. Böylece halk musikisi ve klasik Türk musikisi aynı kökten türemiş ve esas itibariyle aynı sistemi, aynı ifade şeklini taşıyan, sadece tatbikatta bazı farkları olan, birbirinden ayrılmaz iki musiki şeklidir.” tespiti bulunmaktadır (Songar, Nisan 1986: 24). Hatta “Arap dünyasına canlı musikiyi sokanlar, bir Türkistan kabilesi olan Gitan'lardır.” denilmektedir (Tanrıkorur, Kasım 1962: 7). Farabi'nin *Kitab'ül Musiki* adlı eseri de unutmamak gerekir.

Servet-i Fünun döneminde gerek Halit Ziya'da gerekse de Mehmet Rauf ve Cenap Şahabettin'de müzik duyarlılığı yüksek olduğu için eserlerinde musikiye yer vermişlerdir. Cenap Şahabettin'in *Elhan-ı Şita* (Kış Şarkıları), Halit Ziya'nın *Mâi ve Siyah*'ta musiki belirgindir. *Eylül* romanında Suat'ın piyanosu vardır ve Batılı sanatçılardan parçalar seslendirir. Çocukluğundan itibaren müziğe tutkusu olan M. Rauf “bütün parasını Aoilen adlı müzik aletine verir. Bu müzik aletini de sonradan elinden çıkararak yazar, bir pianola, daha sonra da taksitle bir piyano alır. Böylece, romanslardan başlayarak, leidler, valslerden operalara geçerek klasik ustaları dinlemeye başlar. Bach, Mozart, Beethoven, Shumann ve Chopin onun en çok sevdiği kompozitörlerdir.” der Halit Ziya (Tarım, 1998: 65). Ayrıca Mehmet Rauf'un “romanlarında musiki sohbetlerine de geniş yer ver”mesi bu dönem romanları için kayda değer bir durumdur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da resim kadar müzik de yer bulmuştur. Bu konuyla ilgili Zeynep Kerman, “ Halide Edip Adivar, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar eserlerinde milli musiki vasıtasıyla milli tarih ve kültürle kaynaşma imkânı bulurlar..... Halide Edip Adivar, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar'da musikinin oynadığı rol, ayrıca ele alınmağa ve üzerinde durulmağa değer bir konudur.” diyerek araştırmacılara yol gösterir (Kerman, 1998: 151). Bu eksikliği gören Zeynep Kerman, *Huzur Romanında Musiki* adlı yazısında Ahmet Hamdi Tanpınar'ı öncekilerden ayıran en önemli özellik olarak “musiki ile insan ruhu ve medeniyet arasında kurduğu derin münasebettir.” saptamasında bulunur (Kerman, 1998: 203).

Kimi eleştirmenler Tanpınar'ın musikiye sığınarak maziye yöneldiğini söyleseler de musiki vasıtasıyla “onun maziye sığınmaktan çok, maziden güç

olarak yaşadığı” bir gerçektir (Baytaş, 1993: 45).Tanpınar’da musiki daima oluş halinde ve “giydirilmiş zaman”dır. Ona göre musiki maddesizdir ve de nabzı idare eder. *Huzur*’da “musiki zamanın üzerinde çalışıyordu. Musiki zamanın nizamı idi; hâli yok ediyordu.” (Tanpınar, 2004: 279). Nesrin Tağızade Karaca, Tanpınar’da musiki anlayışının zaman fikriyle alakalı olmasının tesadüfi olmayıp “Henri Bergson’un felsefesindeki zaman kavramıyla paralellik gösteren bir olgu niteliği taşı”dığını ifade eder. (Tağızade Karaca, 2005: 22). Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş, *Kitap-lık*’ın Temmuz-Ağustos 2003 tarihli ve 63. Sayısında *Ferahfezâ Mucizesi: Huzur* başlıklı yazısında Zeynep Bayramoğlu’nun, *Huzur*, bir senfoniden değil Beethoven’in *Opus 132 La Minör Yaylı sazlar Kuarteti*’nden esinlendiğini ve romanın da bu şekilde yürüdüğü görüşündedir. Bu arada şunu da hatırlatmakta fayda vardır. Beethoven’in, Fransız seyyah ve tüccar Jean Antoine du Loir’in İstanbul’da dinleyip Paris’te yayımladığı dugah makamındaki bir Mevlevi ayininin notalarından yararlandığını Prof. Dr. Feza Tansuğ ortaya çıkarmıştır (Kültür Sanat, 4 Haziran 2010: Zaman). Bu da gösteriyor ki iddia edildiği gibi *Huzur*, Beethoven’in *Opus 132 La Minör Yaylı sazlar Kuarteti*’nden esinlenmese bile Beethoven’in Mevlevi ayininde etkilendiği bilinen bir gerçektir. Netice itibariyle Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş ise Mevlevi ayininden yola çıkarak açıklamaya çalışırlar. Varılan nokta aynı yer olacak gibi görünüyor.

Huzur romanının birinci bölümünde yaşanan an’dan bahsedilir. Mümtaz tek başına sokaklarda dolaşırken aynı sokaklarda bir sene evvel Nuran’la gezdiğini hatırlar. Hekim Ali Paşa Konağı’na yakın bir yerden geçerken “...neredeyse mukavvadan zannedilecek fakir bir evin penceresinden bir tango sesi geliyor, yol ortasında toza bulanmış kız çocukları oyun oynuyorlardı. Mümtaz, onların türküsünü dinledi:

Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı

Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin? ..” (Tanpınar, 2004: 20).

Mümtaz bir yandan fakir bir evin penceresinde tango sesi işitir bir yandan sokak ortasında oynayan küçük çocukların türküsünü dinler. Kocamustafapaşa fakir ve ücra olmasına karşın Batı müziğini de bilir. Batı müziği halka kadar yayılmıştır. Mümtaz’ın gözü ve kulağı küçük çocukların türküsündedir. Kendisine göre “Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi,” arzu edilen durumdur. Çünkü

Tanpınar, türküleri hayata damgamızı vuran şeyler olarak düşünür. Mümtaz, gürbüz fakat üstleri başları perişan çocukları görünce Nuran'ı hatırlar. Bu hatırlayıştta Mümtaz, aklından “*Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı.*” diye geçirir. Tanpınar'a göre musiki bir “*evocation*” yani geçmişte yaşanmış duyguları yeniden yaşatan gücün ifadesidir. Bu düşünce sürecinde “*annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler*” demesi, hayatta değişenler kadar değişmeyenler de Mümtaz'ı memnun eder.

Mümtaz'ın duyduğu bu türkü onu birkaç kuşak geriye götürmüştür. Bir taraftan Nuran'ı bir taraftan da Nuran'ın annesinin de annesine varan bir düşünce yolculuğuna çıkar. Onda geleneklerin devamını ister bir tutum var. Düşüncesi de bu yönde “*Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür.*” diyerek duyduğu türkünün geçmişten gelen bir miras olarak devam etmesini ister. Mazi hâle taşınmıştır ve hâl de istikbale taşınacaktır. İşte bu durum devam fikriyle örtüşür. Fakir ve ücra olan Kocamustafapaşa bize Yahya Kemal'in *Koca Mustâpaşa* şiirini hatırlatır. “*Tâ fetihden beri mü'min, mütevekkil, yoksul,*” dur fakat “*Şükür Allah'a*” diyen vakur bir duruşu vardır bu insanların. Mümtaz'ın fakirlikten yana memnuniyetsizliği olsa da geleceği temsil eden çocukların hepsi güzel ve gürbüzdür. Duyduğu ses işte bu çocukların sesidir. Zeynep Kerman, “*Yahya Kemal gibi Tanpınar da Türk musikisi vasıtasıyla tarihi ve milli şuura ulaşır.*” der (Kerman, 1998: 206).

Mümtaz, Nuran'dan ayrılmanın hüznüyle her akşam pencerenin önüne oturur ve dışarıyı seyre dalar. Birkaç akşamdır bir çocuk “*elinde boş bir şişe veya başka bir kap*”la türkü söyleyerek geçer. Mümtaz, çocuk sokağın başındayken onun sesini tanır. Çocuk gür sesiyle:

Akşam oldu yakamadım gazımı,

Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı,

Doya doya sevemedim kuzumu,

Ben ölürsem yavrum seni döverler. (a.g.e., 2004:34).

Bu dizelerden de anlaşılacağı üzere Mümtaz, sevdiklerinden ayrı kalacaktır. Yazar, “*Annesi o hafta içinde bir gece sabaha karşı öldü*” der (a.g.e.,

2004:34). Romanın akışı sırasında yazar, zaman zaman halk türkülerine yer verir. Türkülerle iletilmek istenen mesaj hazırdır. “*Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı,*” diyerek kadere boyun eğiş ve ölüm teması çocuk yaşta Mümtaz’ı bulacaktır. Zaten Tanpınar da annesini çocuk yaşta, on beş yaşında kaybeder. Bu halk türküsü 11’li hece ölçüsüyle ve 4+4+3 duraklı yazılmıştır. Ölçü ve durak şiirin en önemli ahenk unsurudur. Ahenkli ses, kulağa hoş gelen sestir. Yarım uyak kullanılan bu şiir, sözlü geleneğin en önemli araçlarıyla donatılmıştır. Sokaktaki çocuk adeta Mümtaz’ın annesinin ağzından “*Ben ölürsem yavrum seni döverler*” diyerek, annesi çocuğu için kaygılanır. Bir dördlük, iki hayatı anlatır. Bunlardan biri Mümtaz diğeri Mümtaz’ın annesidir. Yazar bu dördlüğü sokaktaki çocuğa mal ederken de “*Fakat henüz çok küçük, onun için tam nağmenin ortasında ağlayışa benzeyen garip yırtılışları olurdu.*” der. Yazar, türkü vasıtasıyla ileride olabilecekleri de haber verir. Sokaktaki aynı çocuk, biraz ileride türküyü değiştirir. Daha canlı bir türküyü başlar.

Şu İzmir’in minaresi sedeften, annem sedeften

Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten... (a.g.e., 2004:35).

Tanpınar, *Beş Şehir*’de “*Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler.*” der (Tanpınar, 1994:105). Bu da gösteriyor ki Anadolu hayatın sevinçleriyle, hüznleriyle doludur. Her bir köşesinde bir türkü, iki hayattır. Bizi bizim sesimizle anlatan en güzel araç olarak türkülerimizi gösterir. Yine *Beş Şehir*’de “*Türküler “Anadolu’nun iç romanını yaparlar.*” der (Tanpınar, 1994: 56). Yaşanmış ya da yaşanması mümkün olabilen her şey bu türkülerde mevcuttur.

Mümtaz sokaktayken gramofonda eski bir türkü duyar. Bu türkü, “*Çamlıca Bağları*”dır. Mümtaz Memo’yu sesinden tanır. Mümtaz kendince “*Ses bu hayat artıklarının üstünde geniş, aydınlık bir çadır gibi açılmıştı.*” diye düşünür (Tanpınar, 2004: 54). Mümtazın da bulunduğu bir cemiyet toplantısında konuşma sırasında bir iddialaşma söz konusudur. Araya İhsan girer ve Orhan’la Nuri’den halk havalarından söylemesini ister. Orhan’la Nuri de Tamburacı Osman Pehlivan’ın yaydığı Rumeli türküsünü birlikte söylerler.

Bulut gelir pâre pâre

Dördü aktır, dördü kâre

Sen açtın kalbime yâre

Yağma yağmur, esme deli rüzgâr

Yârim yoldadır!

Bulut gelir yer yaş olur

İçer bâde sarhoş olur

Yâr kokusu bir hoş olur. (a.g.e., 2004: 303).

Mümtaz, halk havalarının kendine has, elle tutulur ıstırabını bir devaya kavuşmuş gibi dinler ve bu durumdan İhsan da oldukça mesut olur. Mümtaz, “Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz.” der ve Yahya Kemal’in dizesini hatırlar: *Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden...* (a.g.e., 2004: 303).

Huzur’un üçüncü bölümünde (Suat), Suat intihar eder ve Nuran da bu olaydan oldukça etkilenir. Mümtaz, arabayla Nuran’ı evine bırakırken “*Her taraf, karlı havaların hemen arkasından gelen o sefil ışıkla solmuştu. Taşlığın mavi çinileri bu ışıkta simsiyah görünüyörlardı. Merdiveni aydınlatan hava kuyusuna açılan pencereye bir kedi, yüzünü dayamış, ilerdeyse çatırdayacak kadar kuru saman rengi gözleriyle onlara bakıyordu. Kapıcının büyük oğlu bahçede sıtmalı sesiyle her zamanki şarkısını söylüyordu:*

Erzincan’ı sel aldı da.

Bir yar sevdim el aldı... (a.g.e., 2004: 329).

Romanın kurgusuyla söylenen türküler birlikte yürür. Tanpınar, romanını ister türküyle anlatsın isterse de nesirle, her ikisi de “*sustuklarının*” karşılığıdır. Şiir susma işiyse olmayanı romanlarında aramak gerekir. Bu parçada nazım nesir birlikte yürümüştür. Bu romanın girişinde de olabilecekleri önceden verme formatını bu parça için de düşünebiliriz. “*Erzincan’ı sel aldı./Bir yar sevdim el aldı*” derken bütün bunlar Nuran’dan ayrılma sinyalleridir. Daha doğrusu Nuran’ın Mümtaz’dan ayrılmasıdır. Mümtaz, Orhan’la konuşurken Orhan’ın dalgın dalgın düşündüğünü görür. Bu sırada yanık besteli bir türkü söyler.

Gide gide iki duvar arası,

Kimi kurşun, kimi bıçak yarası...

Mümtaz bu türküyü tanır. “*Geçen büyük harpte babasıyla Konya’da iken akşamları uğradıkları istasyonda, nakliyat katarlarında sevk edilen askerler, sabaha doğru araba ile şehre sebze taşıyanlar hep bunu söylerlerdi.... Ona göre geçen harpte Anadolu’nun bütün dramı bu türküdeydi.*”der (a.g.e., 2004: 351). Tanpınar 1925-1928 tarihlerinde Konya Lisesi’nde edebiyat öğretmenidir ve lisenin üst katındaki bir odada kalmaktadır. Lisenin hemen yanı başında bulunan hapisaneden bazen de evlerden türküler duyar. Dinlediği türküler için Orhan Okay, “*Bunların arasında yüzünü görmediği fakat sesini çok iyi tanıdığı bir kadın mâhkumun “Gesi Bağları” türküsunü hemen her akşam bekler olmuştur.*” diyerek Konya’nın eğlence âlemine gittiğini de söyler (Okay, 2010:139). Bu da gösteriyor ki Tanpınar’da geçmişten gelen türküye karşı bir duyarlılık var.

Huzur’da görüldüğü gibi sadece türküler yoktur romanda. Klasik Türk müziği ve Batı müziği de vardır. Tanpınar, bir orkestra şefi gibi bir taraftan halk edebiyatına ilişkin müzik ürünleri işlerken bir taraftan da Batı müziğine eğilir, Klasik Türk müziğinden vazgeçmez. Hepsinin de en güzel, estetik olanlarını birlikte yürütür. Hayatın içinde ve herkesin olduğu bir formla *Huzur*, yol alır. Daha önce söylediğimiz gibi Servet-i Fünun edebiyatında müzik vardı fakat sadece Batı müziği idi. *Huzur*’da ise toplumun bütün katmanlarına hitap eden bir müzik vardır. Bizim toplum, Anadolu halkı, çok kültürlü ve yüz elli yıldır da yönünü Batıya çevirmiş bir toplumdur. Altı yüz yirmi beş yıllık üç kıtaya yayılmış koca bir imparatorluğun bakiyesi bir Tanpınar’ın (Doğumu 1901) bu eseri, onun sanatkâr ruhuyla yoğrularak hazine gibi karşımıza çıkar.

Tanpınar, “*Kendime kurduğum estetikte en mühim unsur musikiden gelir. Lütfen beni bu konuda otorite gibi almayın; sadece içinizden biri gibi hayatımız üzerinde düşündüğümü kabul edin. Musiki elbette ki musikişinasın bahçesidir, fakat hayatımız hepimizindir.*” der (Tanpınar, 1977: 376). O, ben değil biz için vardır. Onun eserlerinde hepimizin hayatından kesitler vardır. Tanpınar’ın hatırı sayılı plak koleksiyonu olmasına rağmen mütevazı kişiliği ile müziğe tutkusu bilinir ve “*Lütfen beni bu konuda otorite gibi almayın*” diyerek de babacan tavrıyla tembihatta bulunur. Tanpınar bize, Dünya edebiyatını ve Batı müziğini tanıyalım fakat Eşrefoğlu Rumi’nin “*Arı biziz bal bizdedir*” dizelerini yazarak olması gerekeni hatırlatır. Hem makalesinde hem de *Beş şehir*’de bu düşüncesini tekrar ederek, asıl kaynak olan halk kültürünü işaret eder.

Tanpınar’ın, Klasik Türk müziğine verdiği değer eserlerine yansımıştır. İlk romanı *Mahur Beste*’dir. *Mahur Beste*, *Huzur*’un alt yapısını oluşturur fakat bitmeyen senfoni şeklinde diğer eselerde de adı birçok defa geçer. *Huzur*’da Mümtaz’ın Nuran’la tanışmasında Nuran, “*Baba tarafından Mevlevi, anne tarafından Bektaşiyiz*” der (Tanpınar, 2004: 118). Dedesi Talat Bey, musikişinastır. Onun bestesi olan *Mahur Beste*’yi Mümtaz da çok sever. Burada soy soptan ziyade bulunulan toplumun kültürel değerleri ön plandadır. Modern bir kadın olan Nuran da Mümtaz gibi musikiyi sever. Zaten damarındaki kanda bu sevgi mevcuttur. Mümtaz’a göre “*Nuran’ın içinde konuşan yalnız büyük annesinin sesi, veya hayatı değildi. Daha derinden gelen, daha koyu, daha karışık bir ikinci ses daha vardı. Ve bu ikincisi Nuran’ın kalbine ve uzviyetine hitap ediyordu. Onların gürlütsüyle, onların müphem ve tehlikeli uyanışlarıyla konuşuyordu. Bu damarlarındaki kanın sesiydi. Aşka ve ihtirasa her şeyi birden yakarak doludizgin giden Nurhayat Hanım’ın kanyla, anne dedesi Talât Bey’in sevginin ocağında bir nezir gibi yanmağa hazır kanları, bu iki kana sonradan karışan babasının kanı,*”dır (a.g.e.,2004: 136).Nuran’ın aileden getirdiği ve onunla yetiştiği bir miras var. Bu hazır bulunmuşluk onun yetişmesinde etkili olur.

Nuran’ın solistliği de var. Mümtaz’la vapurun kamarasındayken Mümtaz’ın teklifini hemen kabul eder ve “*Alçak sesle Mahur Beste’yi, hem ilk teklifte, rica bile etmeden!- okumuş, Kandilli tepesinde Sultanyegâh Bestesi’ni dinletmiş*” tir (a.g.e., 2004: 137). Mümtaz’la Nuran bütün bir yaz boyunca İstanbul’u gezerler. Bu gezintide “*Boğaz’ın seçtikleri her yerine bir ad veriyorlar, hayallerinde İstanbul manzaralarıyla eski musikimiz birleşiyor, sestem, hayalden bir harita gittikçe büyüyordu.*” (a.g.e., 2004: 167). Nuran, “*ayrıca eski bir Bektaşî*

olan, çok gezmiş, çok görmüş o anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. Boğaziçi kıyılarında yetişmiş bu eski aile çocuğunun, bu halk havalarını, Rumeli, Kozan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadirî naatlerini tıpkı bir Dede veya Hafız Post gibi beğenmesi, onları kendilerine mahsus eda ile söylemesi, Mümtaz için yepyeni bir ufuk ol”ması Mümtaz’ın kayıtsız şartsız Nuran’a bağlanması demektir (a.g.e., 2004: 149). Nuran’ın müziğe tutkusu Mümtaz için bir hazinedir. Müzik Nuran için aileden gelen bir gelenektir. Nuran’ın babası da ney çalar. Nuran’ın bütün çocukluğu “ bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki yalnız sestem ve musikiden kurulmuş” tur (a.g.e., 2004: 118). Mümtaz’da Şeyh Galip hakkında kitap yazmaya çalışır. Şeyh Galip varsa, Mevlevilik var, Mevlevilik varsa ney vardır.

Nuran’la Mümtaz, iskelede karşılaşır ve karşılıklı neler yaptıklarını birbirlerine sorarlar. Mümtaz söze devam ederken “ Gece de bir âlâ ney dinledik!

- Kimden?

Ressam Cemil’den... Emin Bey’in talebesi! Bize bir yığın saz semaisi, eski Mevlevî âyinlerinin terennümlerini çaldı.” dedikten sonra her ikisi de endişeli bir şekilde etrafa göz atmayı da ihmal etmezler (a.g.e., 2004: 107). Emin Bey, son dönemin önemli musikîşinaslarından. Cemil’in de hocasıdır. Cemil hem ressam hem de müzisyendir. Tıpkı Nuran gibi her iki alanda da donanımlıdır. Cemil aynı zamanda neyzenidir.

Tanpınar, Konya Lisesi’nde görev yaptığı dönemde bir Mevlevî ayininde bulunur. Mutat olarak yapılan ayinde İtri’nin bir bestesini dinler. Tanpınar “bu eserin delaletiyle eski musikimizin bize ait olan kapalı cennetine girmiş sayılabildim.” der (Okay, 2010: 173). Yazar her ne kadar Nuran’ın nezdinde Mevlevîliği işlese de asıl kendisinin gittiği ayinde ne kadar etkilendiğini de gösterir. Emin Bey’i Tanpınar, sağlığında tanıma fırsatı bulur. Tanpınar, Emin Bey için “Emin Bey’in neyi, nefes ve rüzgâr mahiyetini hiç kaybetmeden, madenî, yahut daha iyisi garip ve renkli çoğalışında mücevher parıltılarıyla nebat yumuşaklığında birleştiren bir ses çıkarıyordu. Fakat ne kadar tok, hacimli ve genişti. Büyük sofa onunla doluyor, pencerelerden dışarı taşıyor, adeta bahçe son çiçeklerinin, sararmış yapraklarının üzüntüsüyle onda değişiyordu.” der

(Tanpınar, 2004: 265). Abartılı da olsa Emin Bey için söylenenler kulağa hoş gelir. Zamanı ve mekânı dolduran aynı zamanda taşırın akıcılıkta bir tasvirdir.

Tanpınar, sanki 1925'te gördüklerini dondurmuş ve bizlere sunuyor. Böyle bir izlenim de var. İşte o zamandan bu zamana taşınan bir kesitten “ *Bazen her şeyi kendi cevherine ve oradan da daha derin bir asıla iade edilecek gibi eriyor, tavandaki küçük avize bu gül yağmuruna benziyen ses çağlayanında acayip kavs-i kuzahlarla tutuşuyor, sonra cesur bir dirsek büküşüyle veya ancak hiç rengini kaybetmeden nizamını benimsediği sarmaşıklarda, salkımlarda, ince lifi nebatlarda görülen o acayip ve birbirine yapışık tırmanışla kendi kendisinden biraz evvelki çehresi olarak doğuyordu. Mümtaz, Cemil'in neyini, ustasının sesi arasında ararken birinci hane bitti. İkinci hane daha sâkin bir raksla bu bitişiñ vehmettirdiği mahzun hatırlayıştan fırladı. Tekrar üst üste rüzgârlarda savrulduklar, ruh fırtınasından geçtiler, ümitsiz iştiyakların -ah bu her şeyin ebediyen kaybolmuş vehmi- aynasında yalnızlıklarını seyrettiler. Ve Ferahfeza Peşrevi, yahut imkânsız uzlet çöllerinde yolunu seçmeğe çalışan ruh, dördüncü defa o mahzun hatırlayışa, o sular altında tutuşmuş akşam dünyasına dön”mesi muhayyilenin işleyiştir (a.g.e.,2004: 265). Muhayyile bütün canlılığı ile yansıtılmıştır.*

Tanpınar'da uzak diyarlara, eserlere göndermeler, telmihler de sıkça başvurulan bir durumdur. Kendi kendisiyle konuşurken “*insan denen bu saz parçası...*” sözü sıradan bir söz değildir. Pascal da buna benzer “*düşünen saz*” sözüyle kastedilen insan, neden saz parçası olsun? (Okay, 2010: 255). İnsanı saz parçasına benzetmek tasavvufu ilgilidir. Ney'e telmihte bulunurken, Mevlevilikte ney önemlidir. İnsana benzetilen ney için güya Hz. Peygamber, Hz. Ali'ye bir sır söylemiş. Hz. Ali de dayanamayıp bu sırları çöldeki bir kuyuya anlatmış. Kuyunun kıyısından biten kamışlardan birini kesip kaval yapan bir çoban, kavalı çalmaya başlayınca bu sırlar ortalığa yayılmıştır. Bu şekilde bir olaya telmih vardır. Bu eserin zenginliği, yazarın kültürel birikimiyle ilgilidir. Ney böyle bir hikâyenin kahramanıdır.

Huzur'da musiki Nuran için “*aile yadigârı*”dır. Nuran'ın dayısı Bolahenk Tevfik Bey'dir. Tevfik Bey, büyük bestekâr Itri'nin bestelerini seslendirmektedir. Tevfik Bey'e “*Bolâhenk*” denilmesinin sebebi “*Tevfik Bey'in sesi nevâkâr'da*” olmasıdır (a.g.e.,2004: 244). Neyin ahenk merdivenine göre nevâkâr 27. basamakta olup “*bolahenk*”e karşılık gelir. Ünlü bestekârlardan Nuri Bey için

“*bolâhenk*” denmiştir. Bir uyarılmanın olduğu gayet açıktır. Bunların Tanpınar’ın zihinsel oyunları olduğunu söylemek kehanet değerlidir. Neyde 36 basamak vardır ve “*Gerçek neyler dizisi dâvud neye kadar devam eder. Dâvud ney çok ender kullanılan bir ney cinsidir. Bundan dolaydır ki musiki tarihindeki diğer bir adı “Battal” dâvud’dur ve boyu yaklaşık 98 santimetreye ulaşır. 24 numaradaki dâvud ahenginden sonraki neyler ise hemen hemen hiç kullanılmazlar. 27. Ahenk olan bolâhenk ney imal edilmekte fakat 104 santimetreyi bulan uzunluğu yüzünden icra edilmemektedir.*” denilmesi imkânsızlığın sınırlarının zorlandığı yerde bunları Tanpınar bilmiyor muydu? Cevap hazır: Tanpınar, Tevfik Bey’in sesini “*nevâkâr*”a uyarladıysa bilmemesi mümkün değildir (İslam Ansiklopedisi, 1988: 517). O, ustaca Tevfik Bey’i Nuri Bey’e benzeterek Itri’nin eserlerini seslendirir. Tanpınar, Itri’yi mimaride sanatı tüketen Sinan’a benzetir. Tanpınar, *Beş Şehir*’de “*Sinan bir ananeyi tek başına tüketen, kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkârlardandır.*” der. (Tanpınar, 1994:169). Bu halde Itri, musikinin Sinan’ıdır. Yılmaz Öztuna, Buhurizade Mustafa Itri Efendi (1640-1712)’nin “*Kesin şekilde 1000’in üzerinde parça bestelemiştir. Elimizde bugün notaları olan parça sayısı ise 42’den(Kırk iki) ibaret*” olduğunu²⁷ ifade eder (Öztuna, 1987: V). Aynı zamanda Itri bir ekoldür. Onun talebesi Dede Efendi, Ebu Bekir Ağa,²⁸ *Huzur*’da geçen diğer isimlerdir. Itri’nin Hocası Hafız Post’tur.

Tevfik Bey’in sesi yankılandıkça Mümtaz susar ve dinler. Tevfik Bey’in sesi adeta mücevher olur. Yazar, Tevfik Bey’in sesi için “*Neyin altın uçurumuna Tevfik Bey’in sesi tanımadığı kelimelerin mücevherlerini, yavaş yavaş, bütün kenarlarının parıltısını belirterek bırakıyor, şurada bir "yar, yari men'in ilk "yâr" feryadı deniz ortasında tutuşmuş bir gemi direği hâliyle parlıyor, bestenin üzerine iyice bastığı "men" hecesi birdenbire gümüş ve mercan çerçevesi bir eski zaman aynası gibi derinleşiyor.*”der (Tanpınar, 2004: 268).

²⁷ Yahya kemal, Avrupa’da 1476 yılında başlayan nota kullanma usulüne 400 yıl kadar sonra geçmemiz yüzünden Itrî gibi bestecilerin nice değerli eserlerini kurtaramadığımızı, bunun çok büyük kayıp olduğunu üzülenek belirtir. (Tarih Musahabeleri, İst. 1975, s.116-117.) (Kavcar, 1995: 135).

²⁸ Klasik Türk musikisinde oluşturulan gelenek doğrultusunda *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*’nde Meşk Silsilesi’nde müzisyenlerin birbirleriyle bağıntısına bakılabilir. Öztuna, Yılmaz (1987). *Itri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tevfik Bey, Emin Dede'nin neyi ile yarışmak ister. Sesine güvenen biridir. Fakat gençliğindeki ses de yoktur. *Huzur*'da başta nevâkâr olmak üzere ferahfeza, nühüft, acemaşiran, sultanıyegâh, bayatî, mahur, hüseyinî, suzidilara, kârnâtık, eviç gibi neyde kullanılan makam adları geçer.

Mevlevi dergâhındaki ayinde Suat da vardır ve köşesinde “ *Suat çok terbiyeli, çalınan esere ve onu icra için yorulanlara son derecede hürmet eden; fakat bütün düşünce hürriyetini kullandığını iyice gösteren, serbest ve hatta zalim bir dikkatle yine musikiyi dinle*”mesi Suat'ın ruhundaki çalkantıyı hafifletmez. Suat da Batılı entrumanları da dinler. Ölmeden önce “*bu konçertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyor*” olması Suat'ın müziğe bağlılığını, onunla bütünleşme çabası içinde olması anlamına da gelebilir. (a.g.e.,2004: 364). Tasavvufta yaradana kavuşmak için insan-ı kâmil olma yolunda atılacak ilk adımda nefis terbiyesi gelir. Ölmeden önce nefisini öldür, düşüncesinden dolayı Suat'ın kendini ölüme hazırladığı bu konçerto ona günahlarından arındırarak adeta “*vecd*” duygusu verir. Bu durumu sürrealizmde alkolün etkisiyle aklın devre dışı bırakılabileceği tezinden yola çıkarak, konçertoyla Suat'ın ölüme gidişi arasında bir ilişki de kurulabilir. Çünkü Suat, Mümtaz'a bir hikâye yazmasını söylerken bu hikâyenin kahramanını da “*veli*” olarak anlatır (a.g.e.,2004: 365). Suat'ta gizli kalmış Melami meşrep bir hava sezdirilir.

Bu konuda Berna Moran, “*gerçekte Suat'ın intiharı A.Huxley'in Point Contur Point (ses Sese Karşı) romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme. Spandrel ölürken plakta Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü'nü çalmaktadır; Suat da Beethoven'in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir rastlantı olmadığı besbelli,*”diyerek tezini savunur (Moran,1995: 214). Bir kez daha söylemek gerekirse “*aslanın vücudu yediklerinden mürekkep*” değıldir diyebiliriz. Zeynep Bayramoğlu'nun tespitlerini irdeleyen Hilmi Yavuz, bu konuya ilişkin Bayramoğlu'nun yazısında alıntı yaparak konçertonun Beethoven tarafından “*dinsel bir amaçla*” konulduğunu bildirmesi (Yavuz, 2002: Zaman) tekrar ifade etmek gerekirse Suat'ın, Mümtaz'ın yazacağı hikâyenin kahramanını da “*veli*” olarak göstermek istemesi önemlidir. Bizce de F.Tüysüzoğlu ve T. Bektaş'ın yaklaşımları daha makûldür. Tanpınar'ın 1925'te Konya'da gittiği Mevlevi ayininden izlenimlerin etkisi vardır diyebiliriz. F.Tüysüzoğlu ve T. Bektaş “*Mevlevi mukabelesinin önemli bir parçası olan âyinler, başında bir peşrev, sonunda bir son peşrev ve sonyürük semai olan dört selamdan oluşur. Bu*

dört selam, “sufilerde çok eskiden beri mevcut olan şeriat, tarikat, hakikat ve ma’rifet tasnifine uygun” olduğunu ve *Huzur* – müzik ilişkisini de bu yönüyle ele alırlar (F.Tüysüzöğlü ve T. Bektaş, 2003:107).

Tahir Abacı, *Huzur*’un ne konçerto ne de Mevlevi ayini olduğunu söylerken kendisi *Huzur*’daki dört bölüme denk gelen halk türküsü formunda olan maya üzerine yorumlarını yapar. T. Abacı, “*Huzur*’un hangi formda bestelenmiş olduğu konusunda söz birliği yok. Ancak, bu tezlerin hepsi yanlış. Çünkü Tanpınar, *Huzur*’u senfoni, kuartet ya da ayin olarak değil, çok daha alçakgönüllü bir formdan yola çıkarak bir “maya” olarak bestelemiştir.” der (Abacı, 2004: 31). Bütün bu tartışmaların ardında *Boşluğa Açılan Kapı* adlı eserin yazarı Halûk Sunat’ın “*Tanpınar, Doğu’nun ve Batı’nın kültürel / sanatsal değerlerine, romantik bir seçicilikle değil, birleştirici (sentetik) bir tavırla yaklaşır.*” saptaması olaya başka bir gözle bakmaktır (Sunat, 2004: 69).

Batı müziği konusunda birçok plağı olan ve de eksik olan plakları da edinmek için gezilerinde arayan kendine göre mini sayılabilecek, asistanı Turan Alptekin’e göre de hatırı sayılı plak koleksiyonu olan Tanpınar, yerli olduğu gibi klasik sayılan yabancı eserleri dinler. İhsan için doktor bulmaya çalışan Mümtaz nihayetinde bir doktor bulur ve doktorun odasına kadar gider. Mümtaz “*Burası büyükçe bir oda idi. İki penceresi, denize bakıyordu. Bir kenarda genişçe bir divan, yanında iki sandalye üzerine yığılmış bir sürü plak, öbür tarafta da açık bir gramofon vardı. Mümtaz, doktorun yüzüne bakmadan evvel çalınan parçayı tanı*”r (a.g.e.,2004: 364). Suat’ın ölmeden önce dinlediği konçertodur.

4.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde İşitme (Ses)

Tanpınar’ın bu eserinde ses, hayatın içinde iletilmek istenen mesajlar için kullanılırken “*Çocuklarla konuşurken hangimiz dilimizi, sesimizi değiştirmeyiz?.. Sade çocukla değil kedi veya köpekle oynarken bile ya kendimizi onun seviyesine indirir, yahut onu kendi seviyemize çıkarırız.*” açıklamasını görebiliriz (Tanpınar, 2012: 93). Günlük hayatta bu şekilde kullandığımız ses, yaşamsal değerler dışında ahenkli bir şekilde sanatsal olarak daha itinalı kullanmamızı gerektirir. Toplumsal değerlerdeki yozlaşmanın eleştirildiği bu eserde işitme duyusu en az görme duyusu kadar önemlidir.

4.2.1. Saatleri ayarlama Enstitüsü'nde Araç Düdükleri

Bir şeyin varlığı veya yokluğu ya da güzelliği bir ihtiyaç meselesidir. Toplumdan topluma da değişkenlik gösterir. Mükemmeli arayan Tanpınar'da güzellik, estetik aranan unsurlardır. Siz ister Eski Yunan'a bakın isterse de tasavvufa her ikisinde de verilen eserlerin özünde güzellik vardır. Tasavvufa göre Tanrı kendi cemalini görmek için kâinatı yaratmıştır. İnsanoğlu da ihtiyaca binaen onun yaratıcılık kudretinden güç alarak yeni yeni icatlar, keşifler yaparlar. İhtiyaçtır aslanı tilki huyunda gösteren. Yaşamın temelinde biyolojik ihtiyaçlar vardır ve giderildikçe bir diğerine geçilir. Aldığımız ya da yaptığımız eşya veya kıyafetler de günün koşullarına göre yenilenir. Halk arasında “*sahibine benzemedik mal haramdır*” yakıştırması yapılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Tanpınar bu sözü teyit eder gibi “*Benim nazariyem şudur ki, insanlar kâinatın sahibi olmak üzere yaratıldıkları için, eşya onlara uymak tabiatındadır.*” der (Tanpınar, 2012: 15).

Sadece eşya değil yönetenler ve yönetilenler açısından da böyledir. Yine Tanpınar, “*Meselâ, benim çocukluğumun geçtiği Abdülhamit devrinde cemiyetimiz neşesizdi. Başta padişahın asık yüzünden gelen ve halka halka etrafa yayılan bu neşesizlik eşyaya da sirayet etmişti. O zamanın vapur düdüklelerinin acılığını, hüznünü, keskinliğini benim yaşımda olanların hepsi bilir. Halbuki hadiselerin lütfuyla birdenbire o kadar gülecek şey bulan bugünkü hayatımızda vapur düdüklelerinin, tramvay seslerinin neşesine bakın!*” derken ne vapur düdükleleri ne de tramvay sesleri, biz onları anlamlandırmadığımız sürece sadece sestir (a.g.e., 2012: 15). Günün koşullarına göre bizim yaşantımız eşyaya siner ve o şekilde algılanır. Eşyaya duygu yükleyen biziz. Neşesiz olduğu söylenen Abdülhamit'in resmine kimin gözüyle bakılırsa o şekilde değer bulur. Tevfik Fikret'in, babasının memuriyeti sırasında Abdülhamit'e jurnallenmesi ve sürgüne gönderilmesi belki de ona “*Sis*” şiirini yazdıracaktır. Herhangi bir yakınımı limanda uğurlayan için vapurun düdüğü ayrılık türküsüyken aynı limanda aynı kişilerin karşılanması, kavuşma anının sevinciyle dolar taşmayı gerektirir. Tanpınar'daki düdük sesinde de bu anlamlar yüklüdür. Bizim ruh halimiz duyularımızla algılayabildiklerimizi etkileyebilir.

Tanpınar, gücünün yetebileceğini estetik bir duyuşla eserlerine yansıtırken gücünün yetemeyeceğini ise hiciv yoluyla ele alır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* de hicvin zirvesinde bir eserdir. Zamanın somut ölçeri olarak saate ruh verilerek

kişileştirilir. Bu romanda romanın baştan sona hâkim eşyası saattir. Ahmet Zamani Efendi, Halit Ayaracı iki farklı kulvarda romanı götürürler. Tanpınar saat kavramının içini doldururken işe ilk önce eşya mahiyetindeki saatten söz eder. Bu saatler hayatın başlangıcı olarak görülür. Bu başlangıçta muvakkithaneler olmazsa olmazlardandır. Tanpınar, onları tamir eden muvakkithanelerden söz ederek “*Adım başında muvakkithaneler vardı. En acele işi olanlar bile onların penceresi önünde durarak cebinden, servetlerine, yaşlarına, cüsselerine göre altın, gümüş, sadece savatlı, kordonlu, kordonsuz, kimi bir iğne yastığı, yahut kaplumbağa yavrusu kadar şişkin, kimi yassı ve küçük, saatlerini besmeleyle çıkarırlar, sayacağı zamanın kendileri ve çoluk çocukları için hayırlı olmasını dua ederek ayarlarlar, kurarlar, sonra kulaklarına götürerek sanki yakın ve uzak zaman için kendilerine verdikleri müjdeleri dinlerlerdi. Saat sesi bu yüzden onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedi inançların sesi*” olarak anlatılır (a.g.e., 2012: 25). Saat sesi, onun tik takları adeta nabız gibi hayat belirtisidir. Kulağa götürülen saat çalışıyorsa hayat devam ediyor ve sevincinde tanıklığını yapar.

Tanpınar, beğenmediği sesler için de zekice bir ironiyle cevap verir. Sabriye Hanım’ın sesini pek beğenmemiştir ve “*Bu kadının dik sesi daha ilk gördüğüm gün dikkatimi çekmişti. Zil, zurna, vapur düdüğü gibi sesler harikulâdenin karşısında muhayyilenin icatları olmalıydı.*” diyerek duyduğu bu sesi zekâya alay ettirir (a.g.e., 2012: 330).

4.2.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Saat Sesleri

Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Hayri İrdal’in evinde Mübarek adı verilen ayaklı bir saat vardır ve kendi kendine durup çalışan bu saat için “*günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vak’ayı birdenbire ilân ederdi?*” diyerek sanki kendi içinde yaşayan bir varlıktan söz eder gibi Mübarek’ten bahsedilir (a.g.e., 2012: 28). Bu saat, Hayri İrdal’in babasının yaşındaymış gibi “*ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle*” hâkimiyetini kurmuştur. Hayri İrdal bu durumdan rahatsız değildir ve “*Mübarek: Büyük bir ayaklı saat... Güzel sesi var.*” diyerek Mübarek’in sesini de beğenir (a.g.e., 2012: 107). Bir bakıma hane halkından bildikleri Mübarek dışındaki saatlerden pek de rahatsız değildir.

Hayri İrdal'ın saat seslerinden rahatsız olmayışını kendisi, Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde geçirdiği zamana bağlar. Nuri Efendi de saat seslerinden rahatsız değildir. Öyle ki dinlenirken bile saat vardır hayatında. Nuri Efendi'nin “...bu taş oda içinde kabaran saat seslerinin içinde, belki de görmediği, hiç göremeyeceği, el dokunduramayacağı, sesini dinleyemeyeceği, dünyadaki bütün saatleri düşünerek dinlen”mesi işine ne kadar önem verdiği ve severek yaptığını, işiyle bütünleştiğini gösterir (a.g.e., 2012: 31). Kendini işine adanmış Nuri Efendi, saatlere hasta gözüyle bakar “...kendisine emanet edilen saati bir kere açtıktan sonra bir cam kavanoz altına koyar, bazen haftalarca el sürmeden karşıdan seyrederek, eğer işliyorsa zaman zaman üstüne eğilir, sesini dinler” ve bir doktor hassasiyetiyle teşhisi koyar (a.g.e., 2012: 31). Dinlemek, Nuri Efendi'nin önceliğidir. Dinlemenin bir meziyet olduğunu söyleyen Nuri Efendi, dinleme için “Hiçbir şeye yaramasa bile insanın boşluğunu örter, karşısındakiyle aynı seviyeye çıkarır.” der (a.g.e., 2012: 37). Nuri Efendi'nin dikkatimizi çeken önemli yanlarından biri saatlerin sesine dikkat etmesidir. Nuri Efendi, kulağı ile yaşayanlardandır. Mekânîk saatlerin tik tak sesleri nabız atışına benzetildiği için bir ahenk aranır. Hayatın ahengi eşyadan da aranır. Bu sebepten ötürü “Benim nazariyem şudur ki, insanlar kâinatın sahibi olmak üzere yaratıldıkları için, eşya onlara uymak tabiatındadır.” der (Tanpınar, 2012: 15). Her ne surette olursa olsun ölçü, ahenk Tanpınar'ın aradığı en önemli özelliklerden biridir.

Hayali bir enstitünün formalite çalışanları vardır. Sıkı akrabalık ilişkilerinin var olduğu enstitüde Hayri İrdal yönetici konumundadır ve bir odası vardır. Sanki bir iş yapıyorlarmış gibi de çağrı ziliyle Hayri İrdal ya da Halit Ayarcı, hademe Derviş Ağa'dan isteklerde bulunur. Enstitüye öfkeyle gelen Hayri İrdal'ın halası, Kefen Yırtan Zarife, Derviş Ağa'yla tartışır ve küçük çaplı bir arbede yaşanır. Halit Ayarcı'nın odasına giren Kefen Yırtan Zarife bir hışımla H.Ayarcıya çıkarır. Halit Ayarcı onu sakinleştirmek için “Halit Ayarcı zili çaldı. Hiç tanımadığımız bir Derviş Ağa içeriye girdi. Alnu şiş içinde, yakası yırtıktı. Halamdan mümkün mertebe uzak bulunmak için odanın ta öbür ucundan dolaştı.

Ne emredersiniz hanımefendi, kahve, çay...

Bir kahve!., dedi. Tiryaki işi olsun.” der (a.g.e., 2012: 300). Hayri İrdal'ın halası ile Derviş Ağa arasındaki arbede Halit Ayarcı'nın zili çalmasıyla ortaya çıkar. Zil sesi kasık şartlandırmanın en bilinen aracıdır. Rus bilim adamı

İvan Pavlov bu klasik şartlandırmayı köpek üzerinde bir deneyle izah eder. Zil sesiyle uyarılan etkisi hemen harekete geçer. Bunlar öğrenilmiş davranışlardır. Başka bir gün yine Halit Ayaracı “Zili çaldı. Derviş Ağa’ya: Lütfen Ekrem Bey’e söyleyin! Pingpong odasına geçsin, bir parti yapalım! Siz de bulunursunuz değil mi?” der (a.g.e., 2012: 335).

Hayali enstitünün çalışanlarının görev dağılımı da bellidir. Telefonlara Hayri İrdal bakar. Hayri İrdal’ın morali bozuktur ve “ *Birdenbire telefon çaldı. Asabım o kadar bozuktur ki zilin sesi bana bir kıyamet alâmeti gibi korkunç ve dayanılmaz geldi.*” derken Hayri İrdal’ın sıkıntılı bir zamanındaki ses, ona kıyamet alameti gibi gelmesinin sebebi “*Selma’nın gelirken getirdiği, kendi eliyle vazolarına yerleştirdiği bahar çiçekleri bir lahza solmuş gel*”mesi Hayri İrdal’ın olumsuzluklarla ilgili düşünceleridir (a.g.e., 2012: 319). Halit Ayaracı’nın telefonundan sonra Selma’nın eski kocası Cemal Bey, Hayri İrdal’ı arar. Cemal Bey “*Her zamanki sesiyle kibar, mağrur, tek başına bütün bir kutbu yeniden donduracak soğuk sesiyle, tıpkı eski zamanlarda olduğu gibi.*” konuşur (a.g.e., 2012: 321). Telefonun zilin sesi olumsuzluğu pekiştirici anlamında kullanılabilir. Çünkü Cemal Bey’in soğuk sesi kutbu donduracak şekilde soğuktur.

Bu eserde yazarın belki de üzerinde durduğu en mühim konulardan biri insanların iradesizleştirilmesidir. Aklını başkalarına kiraya verenler ve robotik insanlar eleştirilir. Yazar bunun için “...*Tam çalar saat gibi konuşup susacak insanlar, değil mi? Plak insan...*” tanımlamasını yapar (a.g.e., 2012: 265).

4.2.3. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Sessizlik, Gürültü, Fısıltı

Tanpınar, *Tiyatro Üzerine Düşünceler*’de “*Tiyatroda söz, hayatın dışında, hayattaki rolüne benzer bir rol oynar.*” der (Tanpınar, 1994: 523). Tiyatro en az resim, müzik kadar Tanpınar’ın dikkatini çekmiş ve üniversitedeki derslerinde de bu konu üzerine dikkatle eğilmiştir. *Saatleri ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal, bir akşam Şehzadebaşı’ndaki tiyatroya gider. Yazar ordaki havayı “*Davul, zurna, klârnet sesleri dışarda gecenin artık bizim olduğunu ilân ediyor, sahne ikinci bir dünya gibi hazırlanıyordu. Perdenin öbür tarafında müşteriler toplanıyor, ayak sesleri, gürültüler, çığlıklar, itişmeler, sabırsız ıslıklar salaş kökünden sarsıyor, nihayet perde açılıyordu. Halk arasından ilk kantoları seyrediyorduk. İhtiyar kadın göbeği fincan gibi oynuyor, halk işin maskaralığını bile bile, belki de böyle olduğu için memnun, alkışlıyor, ıslık sesleri kumaşlar gibi yırtılıyordu.*” diye

yansıtırken ortamın havası sanki seyirlik film gibi anlatılır (Tanpınar,2012: 77). Canlı ve hareketli bir ortamın gürültüsünde herkes memnundur. Bu ortamda “*ayak sesleri, gürültüler, çığlıklar,*” henüz gösteriye başlanmamış tiyatronun ısınma turları ya da Ortaoyundaki “*curcuna*”nın karşılığıdır. Diyebiliriz ki bu eser işitsel anlamda durağan değil dinamik yönleri de vardır.

Absüselam Bey son zamanlarında yalnız kalmıştır. Halbuki başta yaşadığı konakta oldukça kalabalık bir ortam vardır. Bunları düşünen Abdüselam Bey bayram hazırlıkları yapar. Yanına geleceklerin yaşına ve cinsine göre hediyelerle “*sokaktaki her gürültüye kulağım kabartarak, her an kapı zilinin çalındığını sanarak üç gün, her adım sesinde geleni karşılamak için ayağa kalkarak bekle*”mesi insana vefayı ve hatıraya saygıyı sorgulatır (a.g.e.,2012: 89). Abdusselam Bey’in bu durumu modernitenin bir eleştirisi diyebiliriz. Ata erkil bir aile yapısından bireyci bir aile yapısına geçişin sancıları diyebiliriz. Henüz bir iki kuşak geçmeden mazisini unutan yalnız insan profilinin de bir eleştirisidir.

Tanpınar’da gürültü halk diliyle de anlatılır. Gürültü bir bakıma halkın inancını yansıtır. Hayri İrdal’ın ilk eşi Emine hamiledir ve “*Arada sırada gülerek bana, “Çok gürültü yapıyor... Galiba kız olacak!” de*”mesi bir halk inancıdır (a.g.e., 2012: 90). Olacakla olan aynı çizgidedir ve Zehra doğar. Tahminler doğru çıkar.

Hayri İrdal rüyasını anlatırken kübist ressamların tablosunu andıran cümleler kurar. Rüyasında ilk eşi Emine’yi görür. Emine ona “*Kurtar beni!.. diye bağır*”ır ve kendisi de çaresizlik içindedir (a.g.e., 2012: 129). Rüyadan uyanınca masanın başındaki sandalyeye oturur fakat “*Emine’nin yüzü ve çığlıkları aklımdan gitme*”z der (a.g.e., 2012: 130). Resme düşkünlüğü bilinen Tanpınar’da çığlık sözcüğü uzak bir gönderme olarak Norveçli ressam Edvard Munch’un 1893’te yaptığı ve asıl adı Skrik olan “*Çığlık*” adlı tablonun izleri aranabilir.

İstripizma seanslarından birinde Nevzat Hanım çok uzaklardan haber sorar. Bu sırada “*Çok boğuk bir ses... Sanki çok uzaktan geliyordu. Âdeti kilometrelerce derin sis tabakalarını delerek... Bununla beraber sözlerini işitiyordum. Daha doğrusu kendi içimde buluyordum. Ses çok mahzundu. Ancak ölenler böyle darılabilir, dargın konuşabilirdi!*”derken ölen birinin ruhuyla konuşur (a.g.e., 2012: 162).

Hoşa gitmeyen seslerden biri Hayri İrdal'ın baldızına aittir. Hayri İrdal “...dış salonun arkasındaki odada büyük baldızımın avaz avaz söylediği şarkıları dinlemeğe gittim. Yârabim ne emniyeti o! Nasıl bağırdı! Nasıl kendinden memnundu! Ve o bağırdıkça bütün etraf onunla beraber nasıl coşuyordu! Beni görür görmez coşkunu bir kat daha arttı.” derken baldızının söylediği semai, Dede'nin güzel bir bestesi, maya ve nihayetinde kıvrak bir oyun havası dinleyicilerde büyük beğeni ve alkış toplar (a.g.e., 2012: 355). Hayri İrdal büyük baldızı için şarkı söylemiyor sanki bağırdığı diye eleştirir. Ona göre söylenenler kuru bir gürültüdür. Dede'nin bestesi için “Bir ordu çığneseydi zavallı beste bu hale gelmezdi” diyerek durumun vahametini anlatmaya çalışır.

4.2.4. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Tabiat Sesleri

Tanpınar'ın eserlerinde yaz mevsimi, mevsimsel özellikleriyle daima yerini alır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal, İspiritizmacılar Kulübü'nün muhasip üyesidir. Arkadaşlarıyla birlikte geldiği bu mekân onlar için toplanma merkezidir. Mevsim yazdı, diye başlayan yazar, “Odaya açık pencerelerden dalga dalga sıcak bir rüzgâr giriyor, yüzlerimizi alazlıyor, bizi çok başka derinliklere çekip götürüyor ve sonra esneyerek, hatibin iyi niyetine teslim ediyordu. Bir arı, küçük cüssesinde birkaç dizel motörünün sesini bulmuş, durmadan başımızın üstünde vızıldıyor, havada üst üste çelik levhalar deliyor, onların aralarından geçerek Doktor Ramiz'in sesine sarılıp, onu ört”mesi içerideki sessizliğin derecesinin de ne denli olduğunu gösterir (Tanpınar, 2012: 153). Sükûnet halindeki bir yerde dışarıda gelen küçücük bir arının vızıltısı Doktor Ramiz'in sesinden daha baskın olması imgesel anlamda doktorun pasif biri olduğunu gösterir. Hayri İrdal, doktorun portresini çizerken yüz hatlarındaki orantısızlıktan bahseder ve “Sesi de böyleydi. Garip ve açık aksanlarla başlıyor, sonra bir çeşit mırıltıda âdeta izini karıştırmak ister gibi kayboluyordu. Nedense bu çehre, bu ses bana daima gayri muntazam kavislerle yapılmış helezonları hatırlat”ması kendi dünyasında yaşayan biri olduğunu da gösterir (a.g.e., 2012: 104). Bulunulan bu mekânda huzuru kaçırmanın belki de Halit Ayarcı'nın varlığı olabilir. Burada “arı, küçük cüssesinde birkaç dizel motörünün sesini bulmuş”tur. Abartı unsurlarının olması bir yana sesin mekânı doldurması da işin baka bir yönüdür. Tabiatın sesi sürekli ve daha baskındır.

Yazar, tabiat sesleriyle yaşanan ve yaşanılacaklar hakkında önceden uyarıda bulunur. Hayri İrdal'ın ikinci eşi Pakize'yle altı aylık soğuk ilişki yaşadığı

anlatılırken “*O akşam hava çok ağırdı. Saat bir buçuğa doğru gök gürültüsü, şimşek başladı. Odanın perdeleri birbiri ardınca bir tiyatro dekoru gibi yeşil ışıklarda kaybolup, sonra tekrar eski yerlerine geliyordu. Sonra şiddetli bir yağmur boşandı. Pakize gök gürültüsünden korkardı. İstemeye istemeye yatak odasına girdim ve yanına uzandım. Beni yanında hissedince birdenbire uyandı. Dünyanın en şefkatli sesi sandığı bir sesle, nazlana nazlana,*

-Yine bu vakitlere kadar çalıştın, değil mi? Hayri, sen hiç kendine acımıyorsun!... diye mırıldandı. Radyoda kadın sesiyle yapılan o reklam özentileri bile bu kadar soğuk olamazdı.” der (a.g.e., 2012: 307). Karı koca arasındaki soğukluk havanın ağırlığına bağlanır ve gök gürültüsüyle mesaj iletmeye çalışılır.

4.2.5. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler

Ahmet Hamdi Tanpınar, 23 Haziran 1901 tarihinde İstanbul’da Şehzadebaşı’nda dünyaya gelir. Kültürel anlamda oldukça zengin bir yer olan Şehzadebaşı, tiyatrolarıyla adından söz ettiren bir yerdir. Şehzadebaşı’nın Tanpınar’da özel bir yeri var. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde “O akşamı, Şehzadebaşı tiyatrolarından birinde geçirdim. Islık, alkış, kahkaha, satıcı sesi, sahne ışığı ve bilhassa o günlerde yeni meşhur olmağa başlayan bir Ermeni kızının baygın bakışları ve biberli sesi bana yeni bir ufuk açtı.”* der Hayri İrdal (a.g.e., 2012: 76). Tiyatroda herkes kendi halinde ve kendi rolündedir. Bilindiği gibi Osmanlı tiyatrosuna genellikle Osmanlı tebaasına bağlı Ermeni, Yahudi oyuncular önderlik yapmışlardır. İşte böyle bir tiyatro sahnesinde Ermeni kızının baygın bakışlarının yanı sıra “*biberli sesi*” Hayri İrdal’ı oldukça etkiler. Tanpınar biberle tatma, sesle de işitme duyusuna birlikte yer vererek duyudan duyuya aktarımda bulunmuştur.

Tanpınar’ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde* de duyular arası aktarım, şiirsel bir dil yaratmıştır. Hayri İrdal, Doktor Ramiz’le konuştuğu sırada “*Ah o andaki sesim! Nasıl tanıyordum bu sesi ve hıçkıran bütün vücudumu. Bütün ömrümde kaç defa rüyalarımın kulaklarımda hep aynı gözyaşlarıyla ıslak bu sesle ve içimde bu korkunun ta kendisiyle uyanmışım.”* derken “*ıslak bu ses*” te ıslaklık dokunma ve ses de işitme duyusuyla ilgilidir (a.g.e., 2012: 116). Bir başka duyudan duyuya aktarmada “*...içine bir yığın çocuk neşesi karışan o ince billur sesle söyle*”mesinde ise “*ince billur sesle*” ifadesinde billur görmeyle ses de işitmeye ilgili duyuyu aktarmasıdır (a.g.e., 2012: 272).

4.2.6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü 'nde Müzik

Saatleri Ayarlama Enstitüsü dönemin sosyal eleştirisini içerdiği için biraz da toplumsal sıkışmışlığın romanıdır. Sanat özgür ortamları sever. Baskı ya da verilen eserlere tepkisizlik olunca da eser hiciv olarak tezahür eder. Tanpınar, *Huzur*'dan sonra beklediği tepkiyi bulamayınca kendince “*sükût suikastına*” uğrar. Yılmadan yoluna devam eder. Eser hiciv ağırlıklı olunca *Huzur*'da olduğu gibi müzik de yoğun bir şekilde işlenmez. Modernizmin değişim sürecine ayak uyduramayan bireylerin eleştirel anlamda ele alındığı romanda Hayri İrdal'ın büyük baldızında müzikal anlamda bir müzik kulağının olmamasına rağmen sadece sesiyle sanatçı olunamayacağı ifade ediliyor. Hayri İrdal, Halit Ayaracı ile konuşmasına devam eder “*Daha İsfahanla Mahuru, Rastla Acemaşiranı birbirinden ayıramıyor.*” der (a.g.e., 2012: 230). Böyle bir durum karşısında Halit Ayaracı da bu işin bilincinde olup “*musikiden o kadar anlamıyorlar ki, şarkıların güfteleri için seviyorlar.*” diyerek notaya, makama kimsenin bakmadığını, sadece söze bakarak bilinçsiz bir şekilde rağbet edildiğini anlatır (a.g.e., 2012: 231). Bu tespit eleştirinin zirvesidir. Yahya Kemal,

Çok insan anlayamaz eski musikimizden

Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden

derken, popüler kültürle biz bizi anlayamaz hale getirilebiliriz. Kökleri olmayan bir ağacın her an rüzgârla devrilmesi gibi kaybolup gitmeye yüz tutmuş olmanın eleştirisi vardır.

Toplumun cehaletinden dolayı maziye, kültürü bir yana bırakarak güncel denilen pop kültüre kayışın bir örneği verilmek istenir. Evrensel bir değer olan müziğin ahengini sağlayan onun nizamını kuran ahenk unsurları bir kenara bırakılarak kulaktan dolma ve birkaç sahne hareketiyle seyirciyi coşturmak ve alkış Halit Ayaracı için yeterlidir. Ona göre Hayri İrdal günün sanatından anlamaz. Halbuki Hayri İrdal'a göre musiki olgun eserlerini vermiş zirve yapmış ve de dondurulmuş bir avize gibi varlığını sürdürmektedir. Halit Ayaracı, “*Fakat sanattan, bugünün sanatından anlamıyorsunuz. Evvelâ bu bir kalabalık işidir. Kalabalık neyi sever, neyi sevmez? Bunu kimse bilmez. Sonra bu mesele ümitsiz bir kalabalığın işidir. Siz de bilirsiniz ki zevk denen yüksek şeyin bizim içimizde içgüdüden kolaylığa kadar giden bir yığın karşılığı vardır. Zevkten ümit kesildi mi*

onlara kolayca teslim oluruz. İşler karışınca zevkten ümit kesilir. Musiki denince herkes, evvelâ “Hangi musiki?” sualini kendisine soruyor. Bu sual bir kere soruldu mu sizin zevk, üslûp dediğiniz şeyler yoktur artık. Sonra kulağın herkeste ayarı bozuldu. Radyo devrindeyiz. Musikiyi nadir bir şey gibi dinlemiyoruz.” der (a.g.e., 2012: 230). Tanpınar’ın eleştirdiği durum bugünkü topluma yayılmış ve Hayali Bey’in “*O mahiler ki derya içredir deryayı bilmezler.*” dizesiyle örtüşür. Köklü bir kültürün bireyleri olarak kendi zenginliğini görmeden daha doğrusu kendini tanımadan başka toplumların ayak izine basmaya çalışmak bizi taklitçiliğe götürür. Toplum, kendi kültürel zenginliğini görmezden gelerek düşünce ufkunun kaybolmasıyla birlikte içgüdüsel bir refleksle nasıl da sürü haline getirildiğinin eleştirisi müzikte de var olduğunu gösteren ve halen geçerliliğini koruyan bir romandır *Saatleri ayarlama Enstitüsü*. Bir nevi iktisattaki “*Kötü para piyasadan iyi parayı kovar.*” mantığı da var. Değeri düşük para zamanla piyasayı nasıl ele geçirirse nota, makam bilmeyenlerin de sadece sesiyle sanatçı olma durumu yansıtılmıştır. Bu da Tanpınar’ın sanatkâr kimliğinin yerini gösterir. Çünkü tespitler bugün geçerliliğini pop kültür olarak sürdürmektedir.

Saatleri ayarlama Enstitüsü’nde komiklikler türküyle de sezdirilme şeklinde kendini gösterir. Yazar, Cemal Bey’le evli olan Selma Hanım’a aşık Hayri İrdal’ın düştüğü komikliği anlatırken Cemal Bey’in de katıldığı cenaze töreninde Hayri İrdal, Cemal Bey’in kendini aşağılayıcı bakışlarından rahatsız olur ve bir an için açılan çukura Cemal Bey’i atmak ister ve “*Bu işi yaptıktan sonra çıkar Hünkârtepe’de, serin rüzgârda “Gemilerde talim var!” türküsünü söylerim... Niçin başka türkü değil? Onu da bilmiyordum. Bittabi yapamadım.*” diyerek sadistçe bir düşüncesine tanıklık ederiz (a.g.e., 2012: 207). Hayri İrdal neden “*Gemilerde talim var!*” türküsünü aklından geçirdiğini bilmediğini söylemesi başka bir komikliktir. Bu türküde “*Gemilerde talim var / Bahriyeli yarım var / O da gitti sefere*” sözlerinden dolayı Cemal Bey’i öldürerek sefere göndermiş olacak, kendisi de Selma Hanım’la evlenecek gibi bir anlam yüklenmiş olur.

4.3. Sahnenin Dışındakiler’de İşitmek

4.3.1. Sahnenin Dışındakiler’de Düdük Sesleri

Kurtuluş savaşı yıllarında İstanbul, Batılı güçler tarafından işgal edilir. İşgalciler içinde İngilizler de var. Cemal, Kadıköy iskelesine gidip Tefik Bey’i karşılamak üzeredir. Tam bu sırada iki Senegalli asker bizim bahriyeli askerin

kolundan tutarak götürmeye çalışırlar. Bizim bahriyeli asker onlara güçlük çıkarınca tokadı yer. İkinci tokattan sonra “*Hemen arkasından da düdüğ sesleri işitildi, iskele, nerden çıktığını bilmediğimiz işgal kuvvetlerine mensup zabıt ve askerle dol*”ar. (Tanpınar, 2005: 142). Asker emir komuta zinciriyle hareket eder. Askerin en önemli iletişim aracı düdüktür. Kimi zaman söz yerine bu düdüğ vasıtasıyla iletişim kurulur. Bizim askerlerde böyle olduğı gibi diğerk askerlerde de böyledir. Dün de böyleydi bugün de böyledir. İşgalci askerlerin düdüğü kendilerince arkadaşlarından yardım çağrısı olarak kullanılmıştır. Acı bir olaya tanık olan Cemal’in gördükleri ve duydukları onun sevincini bıçaklayan bir durumdur. Bu olumsuz izi ömrü boyunca taşıır.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal’in çocukluğuna dair unutamadığı, onun için bir masal niteliğı taşıyan köşkte kışı geçirmeleri bir masala benzetilir. Bu masalda olumsuz bir tek “*acı düdüğ sesleri*”dir. Sanırım vapur düdüğlerinin zamansız çalması çocuk yaştaki Cemal’i rahatsız etse de masal devam etmiştir. Düdüğ sesi beklenilmeyen acı bir meyvedir. Çocukluk yılları binanın temel taşları gibidir. Binaının çatısı uça da temelini ne yel ne de sel götürür. Çocukluk yılları da böyledir. Uzmanlar geçmişte yaşananlara bakarak konuya yön verirler.

4.3.2. Sahnenin Dışındakiler’de Silah Sesi

Sahnenin Dışındakiler’de ele alınan dönem Kurtuluş Savaşı yıllarıdır. Dönemin özelliğı gereğı savaş ve silah en çok konuşulan konulardan biridir. Dağ çıkanlar, çete olanlar da savaşın bıraktığı boşluğu kendince doldurur. Bunlardan biri de Alaiyeli Ahmet’tir. Alaiyeli Ahmet, bir sabah erkenden idam edilirken Cemal, “*O, alaca sabahta patlayan silâh sesleri olduğı gibi kulağımda idi.*” der (a.g.e., 2005: 199). Cemal, bu manzarayı ve bu sesi ömür boyu hatırlar. Ses; hayatımızın tadı, tuzu gibidir. Sesten soyutlanmış bir hayat düşünöldüğünde anlamlandırdığımız şeylerin eksikliğini hissederiz.

Silah sesleri her zaman savaş için kullanılmaz. Bir canlıyı öldürmede kullanıldığı kesin. Savaşın yıktığı hayatları bu sahnede görmek mümkündür. Savaş zamanında İstanbul’da ahlak bunalımı da yaşanmıştır. Bu durum sadece Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler*’de yoktur. Yakup Kadri’nin *Sodom ve Gomore*’sinde, Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul* romanlarında da benzer durumlar ele alınır. *Sahnenin Dışındakiler*’de “*Kaldırımlarda yüksek seslerle ten pazarlıkları oluyor,*” bunun somut göstergesidir. Eserde “*Uzakta bir yerde*

birkaç el silâh atıldı; gar binasına doğru bir koşuşma oldu, düdükle sesleri bu acayip ses Babiali’de birbirlerini aradılar.” derken bu sesin ve kargaşanın sebebi olarak da *“Tekrar birkaç silâh sesi, tekrar geceyi araştıran keskin düdükleler, tekrar belki de ölümlerine koşan insanların çivili ayakkabularından çıkan sesler, ve tekrar “Vay canına yandıgımın karısı!...”* diyerek işin ve sesin nedenini öğreniriz (a.g.e.,2005: 207-208).

Anadolu’ya yardımcı bilinen İhsan, eski paşalardan Nafia Nazırı Abdunnasır Nâsır Paşa’yla Nişantaşı’ndaki konağında konuşurlar. Evde sadece aşçı vardır. Nasır Paşa, bir şey almak üzere aşağıya inmiş, *“arkasından da üç el silâh sesi* işitilmiştir. Bu seslerden telâşlanan *İhsan Bey*, derhal aşağıya fırlamış ve son nefeslerini vermek üzere bulunan Nasır Paşa’yı salonda yere yıkılmak üzere iken bulmuş, *kendi eliyle yakındaki kanepeye yatırmıştır. Paşa, derhal vefat etmiştir.”* (a.g.e.,2005: 308). Bu durumda paşanın intihar etmesinden ziyade bir suikaste kurban gittiği tezi akla daha yatkındır. Niçin Nasır Paşa, belli değildir. Bilinen ve belli olan şu ki İhsan’la mühim bir şeyler konuştuğu çünkü o akşam paşa hane halkı bir başka komşuya oturmaya gitmiş ve İhsan’la Nasır Paşa da Nasır Paşa’nın çalışma odasında konuşmaktalar. Aslında bu üç el silah sesi sahnenin içindikileri sahnenin dışındakilere yardımcı kesmek içindir.

4.3.3. Sahnenin Dışındakiler’de Tabiat Sesleri

Büyük şehre gitmeyi düşleyen Cemal için tabiat, ona daima sonsuzluk duygusu verir. Cemal güneşi ve onun hâkim olduğu tabiatı oldukça sever. Cemal’in, kaldığı kasabada güneş uysal bir varlığa dönüştürülür ve *“güneş bu küçük kasabada bütün hayatımızın sanki mimarıydı.”* derken özlemle İstanbul’daki *“Behçet Bey’in köşkünde rüzgârla uğuldayan ağaçlar, rüzgâr dolabının gıcirtısı, Erenköy kırlarının o zamanki sessizliği”* Cemal’e şehrin kalabalıkları dışında yeni bir dünya, sınımlanacak bir liman olarak görülür (Tanpınar, 2005: 10). Bu tutumuyla yalnızlığı sevdiği belli olan Cemal-Tanpınar- için annesinin yokluğu, onu yeni annelere sığınmaya sevk eder. Tabiat ana her zaman üzerindeki canlıları kucaklar. *“Erenköy kırlarının o zamanki sessizliği”* bir kaçış sendromunun son menzildir. Dolabın gıcirtısı ruhun azaptan inlemesi gibidir. Olumsuz bir durumdan kurtulmak şeklinde de yorumlanabilir.

Tabiat sesleri Cemal’e eğlenceli gelir. Sınıf arkadaşı Adil’in sınıfın içinde kedi köpek taklidi yapması ve hocaların dikkatini başka yönlere çekmesi Cemal’i

hayli eğlendirir. Cemal, Adil için “*Tabiatın hediyesi olan istidatlar, tam muvaffak olabilmek için yine tabiatın bazı hususi yardımlarını isterler. Adil bütün sene bizi, hiç kimse kendisinden şüphe etmeden eğlendirdi.*” demek suretiyle evcil olarak baktığımız hayvanların sesleri bir eğlence aracı da olmuştur (Tanpınar, 2005: 47). Ses taklitleri Cemal’in dikkatini çeker. Cemal’in en yakın çocukluk arkadaşı Sabiha’dır. Taklit yapmayı seven Sabiha, profesyonel tiyatroculara taş çıkartırcasına Sakine Hanım’ı taklit eder. Jest ve mimikleriyle izleyenleri güldürür. Sakine hanım’ı anlatırken “*Sakine Hanım’ın gözleri büsbütün küçüldü, yüzü bir muşmula hâlini, sesi bir kuyu çıkırtısının gıcirtılı edasını al*”ır (a.g.e., 2005: 66). Sabiha’nın sesi “*kuyu çıkırtısının gıcirtılı edası*”na benzetilir. Çıkırtının gıcirtısı istenmeyen bir davranışın tezahürüdür.

Bazen de tabiat sesleri sevgiliye duyulan hasrettir. Cemal’in “*Tepedeki sultan köşkünün korusunda, etraftaki bahçelerde ispinozlar, karatavuk yavruları, kuyruksallayanlar ötüyorlar, karabatak ve martılar sahil boyunca sabahın mavi kordelasını çığlıklarıyla birbiri ardınca makaslıyorlardı. Rasim Bey’in neyi, bu oluş hâlindeki dünyada benim için durmadan Sabiha’yı ara*”dığını söylemesi Cemal’in Sabiha’ya duyduğu aşkın göstergesidir (Tanpınar, 2005: 165). Tabiat sessizlik halindedir ve tabiatın bitmez tükenmez senfonisi olarak da “*Her tarafta arı vızıltısı, böcek sesi*” vardır. İşitsel anlamda bu sesler insana huzur verirler. Tanpınar’da bu huzurdan payını almayı bilen bir kulak vardır.

Sahnenin Dışındakiler’de belki de en nostaljik yan, Cemal’in çocukluğunda Sabiha’yla mahallede hafif rüzgar eserken ot kokularının, çiçek kokularına karıştığı gecede sokağın belirsiz kokularla dolduğu bir gecede “*Birdenbire kaldırımda bekçinin sopasının sesini duydum. Bu ses, Sabiha’nın ve benim altı sene evvel ayrı ayrı yastıklardaki uykularımızın içinde duyduğumuz ses*” diye anımsamasıdır (a.g.e., 2005: 213). Kasım Ağa’nın sopasının sesi kulaklara yer etmiştir. Bu ses gecenin sessizliğini böler. Bir yandan da “*İbrahimpaşa hamamının su haznesi etrafındaki rutubetteki kurbağaların, yaz böceklerinin sesi gel*”mesi tabiatın kendi halindeki işleyişi durmaksızın devam eder (a.g.e., 2005: 214).

4.3.4. *Sahnenin Dışındakiler*'de Gürültü, Fısıltı

Bir edebi eser olan *Sahnenin Dışındakiler* biyografik eser değildir. Fakat sanatçının yaşamına ilişkin izler de bulmak mümkündür. Tanpınar, babasının memuriyeti nedeniyle kısa bir süre de olsa Sinop'ta bulunmuştur. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'ta “*Ergani'den sonra Sinop'a gittik (1908-1910).*” der (Kaplan, 1983: 255). *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal, “*Biz o zaman babamın memur bulunduğu Sinop'tan yeni gelmiştik. Orada mektebe gitmediğim günlerde ... çekiç ve rende sesleri arasında vakit geçir*”diğini söyler (Tanpınar, 2005:15). Cemal'in gittiği yerlerden biri sahildeki gemi yapım atölyesidir. Bu atölyede çekiç ve rende sesleri arasında vakit geçirmek çocuk yaştaki biri için eğlenceli olabilir. Eşyaya şekil verme bakımından bu araçlar oldukça önemlidir. Belki de okyanuslar aşan, keşiflere imza atan, gemilerin ilk şekillendiği yer bakımından önemlidir. Çekiç ve rende sesi bize medeniyete giden yolların sesleridir.

Eserde her sesin bir anlamı vardır. Kudret Bey'in İtalya'daki konsolosluk görevinden el çektilmesiyle birlikte haber kısa sürede duyulur. İbrahim Bey bu haberi getirir. Yatsıdan biraz önce “*telâşlı telâşlı kapıyı çaldı ve adeti olduğu gibi hemen arkasından tanınsın diye öksürdü, içeriye girince selâmlaşır selâmlaşmaz, işittiniz mi havadisi, diye söze başla*”r (a.g.e.,2005: 52). Toplumdaki değişim sürecinde eskiden bir evin kapısına varılınca kimin geldiği şimdiki gibi sesli görüntülü telefon ya da kapı zili olmadığı için gelen kişinin kimliği verdiği sesle ortaya çıkardı. İbrahim Bey de “*telâşlı telâşlı kapıyı çaldı ve âdeti olduğu gibi hemen arkasından tanınsın diye öksür*”ür. Kapının çalınmasından sonra öksürmek, adab-ı muaşeretten sayıldığı için gelen kişiyi tanıma aracıdır.

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha, İhsan'a tenbihte bulunurken Cemal için yavaş sesle konuşur. Bu yavaş ses cemal'i etkiler. Bu yavaş ses kimi zaman da kimselerin duymaması adına çıkartılır. Muhlis Bey, “*Bize derhal yavaş sesle havadislerini verdi. Genç adamı kaçırmışlardı. Her şey yolunda gitmiş, kimsenin burnu kanamamıştı.*” diyerek haberi duyurur (a.g.e.,2005: 212). Buna benzer bir haber daha vardır. Cemal, “*Kanepeye oturmuş, sakın bir sesle, yavaş yavaş, bana hiç bakmadan konuşuyordu. Beni iyi dinle! Büyük, çok büyük hadiseler olacak. Anadolu gittikçe kuvvetleniyor.*” diyerek sahnenin dışında iyi haberler verir (a.g.e.,2005: 215).

Romanın kadın rolündeki en etkili kişisi Sabiha'dır. Beğenilen bir rol üstlenmiştir. Cemal'le çocukluk dönemi geçmiş ve Cemal de ona âşıktır. O Muhtar'la evlenmiş ve mutlu olamamıştır. Ayrıca Hasan Bey'i, Muhlis Bey'i, Nasır Paşa'yı, İhsan'ı, Kudret Bey'i unutmamak gerekir. Bu yedi kişi de Sabiha'nın hayatına girmiştir. Bu sırada "*Muhlis Bey yan gözle baktıktan sonra, Yahya Kemal'in o günlerde meşhur olan manzumelerinden birinin ilk mısra'ını yüksek sesle okudu:*

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç!" şiiri okunur (a.g.e.,2005: 240).

Yüksek sesle okunan bu şiirde rüyalarında gördükleri sevgiliyi bulmak için hayli uzun bir yolculuğa çıkan yedi gençten bahsedilir. Bir kuyuda peyda olan hayal iklimine göçerler. Görünen âlemdeki Sabiha, görünmeyen âlemdeki *Mehlika Sultan'a* benzetilir.

Usta yazar Tanpınar, diğer romanlarında da geniş bir kadro ile eserini sürdürür. Yüksek sesle söylenen Yahya Kemal'in şiirinin bir dizesi için Tanpınar tam teşekküllü bir roman yazabilir. Cemal'i görmeye gelen Sabiha onu görmek için pansiyonun sahibisiyle onunla görüşme isteğinde bulunmak üzere haber gönderir. Cemal, "*Odamda oturmuş kitap okuyordum. Birdenbire Madam Elekciyan kapıyı adeta yıkarak içeriye girdi ve bana çok şık bir hanımın beni aşağıda beklediğini söyle*"r (a.g.e., 2005: 294). Madam Elekciyan'ın kapıyı yıkarak bir hışımla girmesi bir kıskançlık durumu olabilir. O, bu tutumuyla tanımadığı misafiri kıskandıığı izlenimi yaratır.

Sabiha teyyareyi seyretmek için bir ağaca çıkar ve ağaçtan düşer. Cemal de Sabiha'yı evlerine götürmek ister. Sabiha "*Ağacın dibinde en keskin çığlıklarla ağlıyordu. Fakat kucağıma alınca birdenbire hıçkırıkları kesil*"ir (a.g.e., 2005: 30). Huzur romanında da küçük kahramanımızın adı Sabiha'dır. Onun iki türlü ağlamasını biliyoruz. Biri diğerinden farklı iki çeşit ağlama sesine benzer ses Cemal'in arkadaşı Sabiha'da da görülür. Bir taraftan ağacın dibinde attığı çığlıklar bir taraftan da kucağına alınca sesi kesilir. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde "*Çocuklarla konuşurken hangimiz dilimizi, sesimizi değiştirmeyiz?.. Sade çocukla değil kedi veya köpekle oynarken bile ya kendimizi onun seviyesine indirir, yahut onu kendi seviyemize çıkarırız.*" açıklamasını görebiliriz (Tanpınar, 2012: 93). Bu tespiti Sabiha için de uyarlayabiliriz. Sabiha, "*Hiddetli insan çehresinden, hiddetli insan sesinden, o anda ölecekmiş gibi kork*"ması babası

Süleyman Bey'den kaynaklı bir korkudur (a.g.e., 2005: 26).

Sahnenin Dışındakiler'de dikkatimizi çeken hususlardan biri de kahramanların sesleridir. Sabiha için “*Ve Sabiha'nın sesi erkek tecrübesi o kadar zengin olan Sakine Hanımefendi'nin bütün hatıralarının ve tecrübelerinin yükü altında bu son cümleyi tekrarlarlarken birdenbire yavaşladı, ezik, biçare, çok görmüş bir şey ol*”ur (a.g.e., 2005: 67). Kudret Bey için “*Kudret Bey'in sesi bu son cümlelerde sanki bazı hecelerın üstüne basarak, bazılarını adeta uğranılmadan geçilen istasyonlar gibi atlayarak, bazılarını çekerek hazırladığı bir boşlukta kendi kadını yaratıyor gibiydi.*” denir (a.g.e., 2005: 76). Cemal'in ev sahibinin oğlu sıfatıyla gittiği evde çocukları Kafkaslarda öldürülen yaşlı ve hasta kadının sürekli ağlaması gelinini çılgına çevirir. Ağlayan kadın için “*İhtiyar kadının sesi gerçekten, güç tahammül edilir şeydi. Belli ki, bu evdeki konuşmalara, sükûtlara, dikkatlere her an bu ses refakat ediyordu.*” kanaati oluşur (a.g.e., 2005: 126). Ayrıca Kudret Bey de oldukça gergin bir sesle “*Kudret Bey'in sesi bu son cümlelerde sanki bazı hecelerın üstüne basarak, bazılarını adeta uğranılmadan geçilen istasyonlar gibi atlayarak, bazılarını çekerek hazırladığı bir boşlukta kendi kadını yaratıyordu.*” der (a.g.e., 2005: 76). Süleyman Bey için “*Süleyman Bey'in de benliğinde, sesinin cümbüşünü ve hüznünü idare eden böyle bir gizli ve zengin kaynak, bu biçare hayat artığını geniş insanlıkla birleştiriyordu.*” vurgusu yapılıır (a.g.e., 2005: 38).

4.3.5. Sahnenin Dışındakiler'de Satıcı Sesleri

Satıcı sesleri sokağın aynası olarak kendini hissettirir. Tanpınar'ın çocukluğunda işittiği sesler daha sonra tekrar İstanbul'a dönüp geldiği seslere benzemez. Bu durumu yazar “*Hususi bir dikkatle etrafıma bakarak yürüyorum. Şehir, hiç de bıraktığım şehir değildi...Daha sonraları İstanbul sokaklarının cazibesinin bir tarafını yapan satıcı seslerinin bile eski satıcı seslerine benzemediklerini fark ettim.*” diyerek geçmişini aradığını söyler (Tanpınar, 2005: 13). Buna benzer ifadeler *Beş Şehir*'de “*Artık ne lamba ve lamba şişesi satan ihtiyar, ne simitçi, ne de sürahi, bardak, tabak satanlar kalmadı. Simitçi geceleri fener taşımıyor, hele mani düzmesini bilmiyor; macuncunun yerini karamela satan çocukların kirli çekirge sürüsü aldı.*”diyerek memnuniyetsizliğini dile getirir (Tanpınar, 1994: 153).

Huzur romanında olduğu gibi *Sahnenin Dışındakiler*'de de ön planda olan kahramanlar vardır. Cemal'le Sabiha da böyledir. Roman, onların çevresindeki diğer kahramanlarla devam ederken Cemal, Sabiha için değişik duygular besler. Sabiha'ya erişilmeyecek bir duygu ile bakar. Cemal, sabiha'yı düşünürken birden sokağa bakıp dalarken “*Lamba ve şişe satan Yahudi, İsfahan makamıyla sokağı doldurmuştu. Arkasından yoğurtçu, Hüseyinî'nin penceresini açtı. Sonra ağır adımlarla fenerci önümüzden geçti, biraz aşağıdaki havagazı lambasını yaktı. Sokağın karanlığı birdenbire sarsıldı. Havagazı ışığı toz hâlinde bir maddeymiş gibi evlerin duvarlarına, pencerelerine, kaldırımlara yapıştı. Ben Sabiha'nın yüzüne bakıyordum. Bana bu sokaktan, bu seslerden çok uzakta, erişemeyeceğim kadar uzaklarda gibi görün*”mesi Cemal'de duygu yoğunluğu olarak düşünülebilir (Tanpınar 2005: 58). Aynı zamanda Cemal'de “*kozmetik âlemin düşüncüsü*” diye tarif edilebilir. Ya da sufilerin kendilerinden geçerek vecd halini andıran bir âleme yolculuk tasavvuru diyebiliriz.

Sokak satıcılarına gelince; onlar yaptıkları oldukça benimsemiş ve sahiplenerek yapmışlardır. Lamba ve şişe satan Yahudi'nin İsfahan makamıyla sokağı doldurması, arkasından yoğurtçunun Hüseyinî'nin penceresini açması birer ehil işidir. Yaptıkları işi can-ı gönülden yapmalarıyla ilgilidir. Tanpınar'ın eserlerinde göz kadar kulağın da ne kadar önemli olduğunu daha önce de söylemiştik. Kapıyı biraz araladığımızda yaşanılanların geçmişe, çocukluk günlerine gittiği muhakkaktır. *Beş Şehir*'de “*Bu satıcıların içinde benim en çok hoşlandığım lambacı idi. Her gün, ikindiden sonra, sırtında çok havaleli bir sepetle geçirdi. Garip bir seslenişiydi. “Lamba” kelimesini ilk hecesinin üzerine basarak bir balon gibi ağzından şişirdikten sonra, “ci” ekini kendi kendini bir hamlede ortadan silmek ister gibi yutar, şişeleri, “i”nin üzerine iyice basarak parlatır ve “ler”i sanki dünyanın bütün camdan eşyasını ağzından toz haline getirmiş gibi uzun uzun dört yana üflerdi.*” derken sese, sokak satıcılarının sesine ne kadar dikkat ettiğini bir kere daha söyleyebiliriz (a.g.e.,1994: 153). Sokak satıcılarının sesleri kimi zaman akşam ezanı okununca artmaya başlar. Her bir satıcının sesi de bir makamdadır. Bu sesler de ona saadet hissi verir.

Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Sahnenin Dışındakiler*'de de hayvan sevgisi vardır. Tanpınar kedi için naz, köpek için sadakat vardır der. Bu eserde Muhlis Bey'in de bir köpeği vardır. Bu köpeğe Muhlis Bey'in bakmadığı zamanlarda Agavni bakar. Bu köpek de oldukça sadıktır. Romanda “*Bu kızcağız, bir hafta o kadar zahmetini çektiği bu hayvanın, sahibinin sesini iştir iştir her*

tarafı parçalarcasına ona koşmasını bir türlü affedemedi.” der (Tanpınar, 2005: 223). Ses, sahibinin kimlik kartıdır. Ne kadar da Agavni bu köpeğe baksa da köpek sadakatini göstererek sahibinin sesini tanır. Köpeğin gösterdiği sadakati insanoğlu ne kadar yerine getiriyor o da ayrı bir konudur. İnsanoğlunun ruhunda bir asilik, bir söz dinlememezdik vardır. Muhlis Bey’in köpeği tabiatın nizamına göre bir mesaj iletir. O da sadakattir.

4.3.6. Sahnenin Dışındakiler’de Müzik

Tanpınar, eseleri için hem ulusal hem de evrensel bir kaynak bulmuştur, o da müziktir. Müzik somut olarak zamanı doldururken soyut olarak da ruhu doyurur. Ulusal kaynaklar, halk türküleri ve klasik musikedir. Evrensel kaynaklar olarak da Batı müziği daima Tanpınar’ın dikkatini çekmiştir. *Sahnenin Dışındakiler’de*, *Mahur Beste’de* ve *Huzur’da* Leit motif olarak *Mahur Beste*, elit kesime misafir olur. Bu üç romanda da adı geçer. Bu eserin hitap ettiği kesim konak, köşk ayarında ekonomik kaygısı olmayan elit diyebileceğimiz kesimdir.

Sahnenin Dışındakiler’de, *Mahur Beste’nin* acı hikâyesine benzer bir durumu Behçet Bey de karısının ölümüne sebep gösterilir. Şerife Hanım’ın rivayetine göre “*Talat Bey’in bestelediği ve Doktor Refik’le beraber çok sevdikleri Mahur Beste’yi kendi kendine yavaş yavaş mırıldandığını işitmesi olmuş ve Behçet Bey ölümünden biraz evvel karısının ağzını bir ipek yastıkla tıka*”masıyla karısının ölümüne sebebiyet vermiştir (Tanpınar, 2005: 9). Böylece aile yadigârı olan *Mahur Beste* aileye huzur getirmemiş ve ailece de uğursuz sayılmıştır. Buna mukabil Behçet Bey yine de *Mahur Beste’yi* söylemekten çekinmez. Bir gün Behçet Bey tamburunu alır ve bu besteyi söylemeye çalışır. Koridora açılan geniş odada “*Ses yavaş, fakat dokunaklı*” olarak işitilir (a.g.e., 2005:110). Maziye bilen Cemal, bu sestem oldukça etkilenir, ürperti duyar. *Mahur Beste’nin* hem bestecisi Talat Bey’i hem de Behçet Bey’i felakete sürüklemesi eserin trajik yönüdür. Bütün felaketlere rağmen eser varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Tanpınar, *Huzur’da*, *Beş Şehir’de* türkülere karşı tutkusunu biliriz. *Sahnenin Dışındakiler’de* de Cemal, Mekke kadısının seyisiyle dost olur ve “*Bu Anadolu çocuğunun yanık yanık türküler söyleyerek atlarını yıkamasına bayılırdım.*” der (a.g.e., 2005:18). Sabiha, babası Süleyman Bey için kafasında bir şey kurmadığı zaman “*O zaman türkü söylüyor, eski Rumeli türküleri, Anadolu türküleri... Bizim macunculardan, şarkı satıcılarından dinlediklerimizden çok*

başka türlü şeyler...” Süleyman Bey'in bu halk türkülerini mahallece, hepimiz bilirdik! Onun sesi duyulunca, penceresi açılmayan ev yoktu.” diyerek Süleyman Bey'i sanki radyo sanatçısı yapar (a.g.e., 2005:37).

Cemal, idam mahkûmu olan Alâiyeli Ahmet'le dost olur. Cemal ve mahalle halkı gece sabaha kadar, onun penceresinin önünde demir parmaklıklar arkasından söylediği türkülerini dinler. Bu türkülerden ilk defa bahseden Sabiha olmuştur. Cemal, bu türkülerini hayranlıkla dinler. Bu türküler Anadolu türküleridir. Bu türküler için “*Korkunç şeylerdir. Birdenbire kulağımızın dibinde bir daha içinden çıkamayacağınız bir uçurum açılır... Artık ondan sonra sizden hayır gelmez! Her şey etrafınızda alt üst olmuştur. Çünkü sıcak ekmek gibi insan ıstırapıyla, azmiyle, hasretle, ölümlerle baş başa kalırsınız!*” diyerek yürekte duyduğu hislere tercüman oluruz (a.g.e., 2005:196). Alaiyeli Ahmet'in iki türküsü vardır. İlkinde, Sivas türküsünde:

Ben ölürsem benden daha genci var...

dizesi varken öteki türkü ise Seferberlik'in sonlarına doğru çıkan bir türküdür.

Hükümetin merdiveni burmalı

Komser beyi odasında vurmalı...

dizeleri söylendikçe bütün mahalleli pür dikkat onu dinler (a.g.e., 2005: 196). Tanpınar'ın gerek *Sahnenin Dışındakiler*'de gerekse diğer romanlarında daima türküyü sevmiştir. Bunu tek istisnası diyebileceğimiz bir durum var, o da işgal güçlerinin Bâbüâli yokuşundan çıkarken Fransız askerlerinin süngü takarak milli marşları olan *Marseyez*'i söylemesidir. Cemal tramvaya biner ve bir süre sonra tekrar o askerlere yetişir. Bu kez de “*La Madelone, Madelone*”i, *dinlemeye mecbur kaldım. Sonradan yaptıkları harp edebiyatında o kadar adı geçen bu türkü tüylerimi diken diken etti*” der (a.g.e., 2005: 13). Bir zamanlar kendi bağımsızlıkları için yazdıkları *Marseyez* şimdi ise başka bir ulusun bağımsızlığını ellerinden almak için talihsiz bir şekilde kullanılır. Kendi kendisiyle çelişir bir durum yaratılır. Cemal, rahatsız olunan müziği dinlemek zorunda kalmıştır.

Romanda iki gözü kör bir ihtiyarın yanık sesi Sabiha'yı derinden etkiler. Konağın önünde geçerken Yunus'un *Dolap* ilahisini söyleyerek geçer. Sabiha kör ihtiyara:

Benim adım dertli dolap,

Suyum akar yalap yalap.

dizelerini okurken daha içten bir duyuşla bu ilahiyi okur. Bütün mahalle halkı da onu can kulağı ile dinler.

Romanda değişik müzik enstrümanlarıyla müzikler icra edilir. Bunlardan keman vardır ve "*Muhlis Bey....Bazı akşamüstleri evlerinin önünden geçerken onun kemanını işitirdim.*"der (a.g.e., 2005: 24). Ayrıca "*içeriki odadan bir tambur sesi işiterek doğruldum. Ses, evin içindeydi.*"diyerek tambur sesinin cazibesine kapılıp kendi odasından çıkar (a.g.e., 2005: 110). Gece safasında Rum halkının bindikleri sandallarda kitara ve mandolin sesleri gelir. Amerikan askerleriyse balalayka çaldırırlar. Yüneşka'nın ise kemanıyla "*...gece sabaha kadar keman çal*"ması enstrüman zenginliği ile açıklanabilir (a.g.e., 2005: 237).

Huzur'da neyzen kahramanlardan birinin adı Bolâhenk Tevfik'tir. *Sahnenin Dışındakiler*'de de Tevfik Bey müziğe yatkın, sesi ve bu konuya ilişkin bilgisi olan biridir. Cemal ve arkadaşları başta Tevfik Bey olmak üzere göre kayıklarla boğaza açılırlar. Cemal'e göre bir zamanlar bizim olan Boğaziçi'nde şimdilerde Rumların ve Amerikan neferlerinin müziklerinin yankısı duyulur. Rumlar kitara ve mandolin, Amerikalılar ise balalayka çaldırıyorlar. Bu durum Tevfik Bey'i oldukça rahatsız eder. Kanlıca koyundan çıkmak üzereyken "*Tevfik Bey birdenbire Yani'ye: "Dön! dedi, şu heriflere bir ders verelim!" Ve birdenbire denizin ortasından aya karşı bu toprakta, bu şehirde yaşayanların sesi, kendi medeniyetimizin sesi, en geniş şekilde yükseldi. O anda, bütün Boğaz tepelerinin, Tevfik Bey'in okuduğu gazeli birbirine gönderdiği muhakkaktı. İlk önce kitara ve mandolin sesleri sustu, sonra istimbottakiler sustular, sonra bütün etraf sustu. Tevfik Bey'in sesi Boğaz'ı tek başına zapt ed*"er (a.g.e., 2005: 160). Tevfik Bey'in bu tavrından dolayı güç bulan yanındaki sandalda "*tanbur, ud, keman, Tevfik Bey'in emrine gir*"er. Bu durum sadece Kanlıca koyunda olmaz. Bebek koyunda da Tevfik Bey, meydanı kimseye bırakmaz ve Cemal "*Yolda sadece Şakir Ağa'dan bir beste ile Hacı Arif Bey'in iki şarkısını söyleyen Tevfik Bey, körfeze*

girer girmez tekrar gazele başladı. Ve hemen arkasından halkımızın bütün hüznü ve hasretiyle dolu bir maya geldi. Tefik Bey'in sesi Boğaz gecesinde "Oğul... Oğul..." diye sızlanırken biz Boğaz, tepeleriyle Bingöl dağları öpüşüyor sanmıştık." der (a.g.e., 2005: 160).

Tefik Bey gibi Rasim Bey de müziğe düşkündür. Cemal dışarıdan gelen ahenkli sesleri işitir. Bu sesler Cemal'e rüya hissi verir. Cemal "*Rüya o kadar vazıhtı ki gözlerimi açsam, Sabiha'yı yanı başımda görebilirim hissi vardı içimde. Neden sonra, rüyalarımı böyle alt üst eden şeyin çok tatlı ve hasretli bir ses olduğunu anladım.*" dediği ses "*Rasim Bey'in neyinden Acemaşiran taksiminden bir parça,*"dır (a.g.e., 2005: 164). Cemal'in alaturka musikiyi sevmeğe ve hatta biraz anlamağa başlamasının sebebi Sabiha'dır. Sabiha'ya bağlılığının sebebi de bu müzik tutkusudur. Cemal "*Elâgöz Mehmetefendi Camii'nin تنها ikinci saatlerinde Sabiha ile beraber bir camın arkasından dinlediğimiz mukabelelerden başlayarak bütün çocukluğumu, benim için o kadar aziz olan bir yığın şeyi birden buluyordum.*" der (a.g.e., 2005: 210). Cemal, Kanarya lakaplı Madam Elekciyan'ın da kantolarını severek dinler. Toparlamak gerekirse diyebiliriz ki Tanpınar'da kleptomanlardaki (çalma hastalığı) gibi meloman (müziğe düşkünlük) diyebileceğimiz bir durum vardır.

4.4. *Aydaki Kadın'da İşitmek*

4.4.1. *Aydaki Kadın'da Düdük Sesleri*

Aydaki Kadın'da görsellik işitselliğe göre yoğun ve çalışılmıştır. Ön planda olan görselliktir. İşitsellik görselliğe göre sınırlı da olsa hatırı sayılı bir durumdadır. Bu romanın en önemli kahramanı erkeklerde Selim, kadınlarda ise Leyla'dır. Selim otomobille köşke varır. Tam da bu sırada bir tren düdüğü işitir. Adeta rüya görür halde kendine gelmeye çalışan Selim için "*bu tren sesi bütün rahatsızlığına rağmen onda bir çeşit ruh halini her zaman olduğu gibi uyandır*"ır (Tanpınar, 2009: 54). Trenin Anadolu coğrafyasında varlığı ilk defa 1856 yılında 130 km'lik Aydın-İzmir hattı 1866'da tamamlanmıştır. Bu eserin yazımından yaklaşık olarak yüz yıl öncesine dayanır. Daha sonra daha hızlı bir şekilde Anadolu coğrafyasına ve Mekke'ye Hicaz demiryolu adı altında tren dönemin önemli ve de hızlı bir ulaşım aracıdır.

Doğal olarak Tanpınar da birçok kez tren yolculuğu yapmıştır. Bu anlamda motorlu bir araç olarak trenin düdüğü yazarı farklı çağrışımlara sevk eder. Onun beklediği tren sesi “*ona ne Erenköy istasyonunun küçük bahçesinin yaz sabahlarını, ne trenle önünden her geçişinde kapalı pencerelerini seyretmekten hoşlandığı büyük, Abdülaziz devri konağında güzel, taze kadınları, ihtiyar halayıklar ve kalfalarıyla vehmettiği sırları, ne istasyonu ne merdivenlerinden çıkar çıkmaz kış günlerinde yüzümü kavuran o keskin poyrazlardan birini, hiçbir şey getirmemiş.*” olması hayal kırıklığı yaşatmıştır (a.g.e., 2009: 55). Bu cümlenin en önemli sözcüğü “*kadın*”dır. Aydaki kadın mıdır, onu bilemiyoruz. Bildiğimiz “*güzel, taze kadınlar*”dır. Tren düdüğünün çağrışımı bir beklentinin ürünüdür.

Leyla’nın verdiği kokteylde Leyla çocukluğuna gider ve Mehmet Kaptan’la olan diyalogundan bahseder. Leyla henüz küçük bir çocukken Mehmet Kaptan, Leyla’yı nişanlım diye sever. Bu da Leyla’nın çok hoşuna gider ve “*O zaman Mehmet Kaptan çok gençti. Bilir misin, güzeldi de... Yalının önünden geçerken hep düdüğ çalardı. Nişanlımı selamlamak için çalıyorum, dedi.*” *Ve kulağı kırışte düdüğ sesini bekledi. “Eğer oysa muhakkak çalar...”* diyerek ona karşı duyulan güven vardır (a.g.e., 2009: 225). Vapur düdüğü Leyla’yı mazideki güzel hatıralara götürür.

Mehmet Kaptan, tam da yalının karşısında geçerken Leyla’yı selamlar gibi tekrar vapurun düdüğünü çalar. Mehmet Kaptan “*Leyla’nın gecesini küçük düdüğ sesleriyle, gidip gelen projektör ışıklarıyla, vapurun şimdi bahçeyi tamamlayan kendi ışıklarıyla bir deniz bayramı haline getir*”miş olması Leyla’yı oldukça mutlu eder (a.g.e., 2009: 226). Mehmet Kaptan’ın vapur düdüğleri Leyla için “*genişleyen deniz*” ve “*bütün çocukluğu*”dur. Denizle anne çağrışımı ve çocuklukla da masaldaki saflık, temizlik aynı zamanda alabildiğine hayal kurmanın dönemidir. Çocukluk sığınacak bir liman gibi görülür. Vapur düdüğleri bunları hatırlatır.

4.4.2. Aydaki Kadın’da Silah ve Araç Sesi

Tanpınar, bireysel çatışmanın bir ürünü olan kan davasına değinir. Tasvip edilmeyen bu durum için memleketi kurutan bir hadise diye bakılır. Kan davalarının birinde “*Cuma namazında idik. Birdenbire üç silah sesi. Geldiğiniz yolda çınarın dibinde yatıyorlardı. Birinin başı çeşmenin yalağına girmiş*” olması pusuya düşürülmüş havası verir (Tanpınar, 2009: 45). Bu da takip edilen bir işin

sonucudur. Kan davasında hatanın kim tarafından nasıl yapıldığından ziyade körü körüne işlenen cinayetin toplum için bir felaket olduğu anlatılır.

Bireysel anlamda işlenen cinayetlerden biri de Leyla henüz sekiz dokuz yaşındayken öldürülen Balıkçı Hüseyin'in öldürülmesidir. Bu cinayete ilişkin *“Daha yalı satılmamıştı. Silah seslerini işittik. Hepimiz uyanmıştık. Birbiri üstüne altı kurşun sesi. ... Sonra dış kapının ağır tokmağı çalınmağa başlamıştı ve rıhtımdan doğru bir erkek sesi “Doktor bey... Kaymakam bey...” diye bağır*”masıyla doktor gelir ve Hüseyin kurtarılamaz (a.g.e., 2009: 163). Hüseyin'in annesi cinayetin *“Kötü bir kadın yüzünden”* olduğunu söyleyerek ağlar. Silah sesi bir şeyi yok ettiği için insanda bir ürperti bırakır.

4.4.3. Aydaki Kadın'da Tabiat Sesleri

Süleyman, horozu Efendiyi çok sever. Efendi her sabah erkenden gelir *“tok seslerle büyük dostunu çağırır”* ve Süleyman'ı uyandırmaya çalışır. Küçük çocuk gibi sembolize edilen Efendi, Selim için *“sabah denen şeyin sembolü olmuştu. Sesiyle, şekliyle ve renkleriyle Efendi sabahın kendisi”*dir (a.g.e., 2009: 16). Etkileyici bir sesi olan horoz, hane halkını sabah namazlarına çağıran çalar saat gibidir. *Aydaki kadın'da* arabacı atına Velinimet adını verir. Nâşit Bey'in atının adı Bacı'dır. Selim, Nevzat'la birlikte ve *“Bir ara Nevzat durdu “Haydi bu tarafa ...” dedi. “Araba yolun başında.” Belki de silkinen atın çingirak sesini duymuştu.*”diye düşünür Selim (a.g.e., 2009: 65). Roman kahramanlarından Mehmet Narlı, küçük bir çocukken bir yaz akşamı Sazlıdere'de bacaklarına yapışan sülüklerden kurtulmak için köye gider. Yolda *“Damlarına dönen davar seslerinin böcek sesleriyle sivrisinek vızıltularına karıştığı yaz gecesinin bütün tesadüfleri,*”ne rastlasa da sülüklerden kurtulmak için yoluna devam eder (a.g.e., 2009: 270).

Selim şarpi gezintisine çıkınca kotranın idaresini Kadir Usta'nın oğlu Ziya'ya bırakır. Kendisi de *“kulağı sadece sandalın küpeştesine çarpan suların uğultusunda”*dır. Ayrıca *“yanı başında dalgaların uğultusu ve rüzgârın sırf gergin yelkene çarptığı için o kadar sert sesi vardı. Ve Selim bilhassa bu çift seste yaşadığını sanıyor”* olması yazarın özellikle denizde duyduğu sesler onu başka âlemlere götürür (a.g.e., 2009: 73). Uğultu adeta perde görevi üstlenir. Her an perde açılır güncel hayata dönülebilir.

Nevzat'la Selim arasında geçen konuşmada dalgaların “*Kulağı küçük bir kaya kovuğuna dolup boşalan suyun sesinde*” etkilenmesini anlatırken “*Küçük kayada dolup boşalan, rüzgâr estikçe ıslık çalan, kayalara ve çakıllara her yürüyüş ve çekilişinde değişen su sesleri de onun sesiydi.*” diyerek Zümrüt Hanım'ın selim'in muhayyilesindeki yerini görmek mümkündür (a.g.e., 2009: 76). Zümrüt Hanım'la birlikte su sesi Freud'a göre bastırılmış cinsel dürtüler olarak değerlendirilebileceği gibi ana rahmindeki çocuğun huzur bulması gibi masumane bir duyuş da olabilir. ıslık çalan kayalar dışarıdaki tabiatın ne kadar da sert olduğunu gösterir.

4.4.4. Aydaki Kadın'da Gürültü, Fısıltı

Zümrüt Hanım dul bir kadındır ve kendinden 18-20 yaş küçük Selim'le iletişime geçmek için çevredekilerin fark edemeyeceği şekilde başı da selim'e eğik olarak “*kulağının dibinde arzunun sesiyle konuşmaya başlar başlamaz sıcak bir ürperme boğazında düğümленir ve vaat edilen ana kadar bir türlü yakasını bırakmazdı. Zaten münasebetleri böyle bir fısıltıyla başlamıştı.*” derken belki de erotik duygularını tatmin için bu yolu seçmiştir (Tanpınar, 2009: 59). Zümrüt Hanım'ın arzu dolu istekleri bununla da kalmaz. Zümrüt Hanım, diğer misafirlerin de gitmesini bekledikten sonra Selim'in kulağına “*yavaşça, “Ben de şimdi gidiyorum. Bir saat sonra eve gel, bekliyorum. Kimse yok...” diye sıcak ve büyümlü iksiri akıtmış*” tır (a.g.e., 2009: 59). İkili arasındaki bu iletişimde fısıltı iksire benzetilir. İksirin olağanüstülüğü Zümrüt Hanım'ın Freud'un bilinçaltına atfettiği durumla örtüşür. Bastırılmış güdülerin karşılığıdır. Fısıltı adeta düdüklü tencerenin buharının çıktığı emniyet sübabına benzetilebilir. Selim'e göre de o yaşta bir “*metres*”i vardır.

Selim kahvaltıya biraz geç kalkınca kardeşi yanına gelerek onunla çocukça şakalar yapar ve kahvaltıya davet eder. Selim sofada merdivenin önünden geçerken evdekilerin sesini duyar ve rüya âleminden yeni uyanışı andıran bir tavırla “*onu bu yeni güne ısındıran sıcak sütlü kahve kokusuyla kahvaltı sofrasından, mutfaktan taşan fısıltıları, küçük fakat geniş akisli sesleri duyuyormuş gibi ürperdi. Hiçbir şey uyanış anında gelen bu ilk sesler, mırıltılar, hafif gürültüler ve bu kahve kokusu kadar onu mesut etme*”yeceği söylenir (a.g.e., 2009: 62). Görüldüğü gibi kimi zaman da fısıltı, mırıltı işlerin ahengi anlamında rahatsız olunmayan seslerdir. Bazen de mırıltı ya da fısıltı hoş gitmeyen bir ses de olabilir. Selim bir ara Adrienne ile kocası arasındaki atışmaya

tanık olur. Selim denize doğru dönünce yanında geçen Adrienne'in hıçkırıkları arasında “*alçak, rezil diye mırıldandığımı işitti. Fakat daha şimdiden kadının sesinin değişmiş olduğunu, isyan ve hiddetin yerini pişmanlığın ve bırakılmak korkusunun aldığını zanned*”er (a.g.e., 2009: 228). Görüldüğü gibi Tanpınar'ın yaptığı paradoksal durum herkesin yaşamında olan bir kesittir. Romanı canlı kılan da belli bir azınlığa ya da zümreye değil de toplumun geneline ve de ileriye dönük ve şamil olmasıdır. Bu da yazarın tutarlılığını ve kalıcılığını gösterir.

Selim, Heleni'den Leyla hakkında konuştuğunu işitir. Ardında da Heleni “*Paslı bir zemberek boşanmış gibi gırtlığından gül*” er (a.g.e., 2009: 31). Bu gülüş Selim'i çok etkiler. Çünkü başka birinin de Leyla'ya aşık olduğu konuşulur. Bu da Selim'in hoşuna gitmez. Selim'in dinleme yönü daha ön plandadır. Selim, çok şık bir kadınla birlikte görülürken “*Remziye'ye göre Selim kadını âdeta içiyormuş gibi dinle*” mesisi Selim'in dinlemekten keyif aldığını gösterir (a.g.e., 2009: 246). Selim için keyifle dinlediği kişinin bayan olması önemli değildir çünkü “*Selim dayandığı ağacın altında Nail'in sesine eğilmiş onu dinle*” mesisi onda dinleme yönü konuşmaktan önce gelir. Dinlemeden geçirilen hayat boş bir hayattır. Dinleme düşüncenin yeniden yoğrulması ve yorumlanması şeklinde ilk basamaktır.

Yazarın bu eserinde kahramanların sesleri dikkat çekicidir. Ayşe'nin sesinde tatlı bir morluk vardır. Atıf'ın sesi de kimi zaman “*düşmanca bir ses*” kimi zaman da “*yumuşak bir ses*”e dönüşür. Salih Bey'in “*Nezleli gibi hafif nazlanan kibar ve dikkatli sesi*” vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de yazar radyo sesinden hoşnut olmazken *Aydaki Kadın*'da Ali Efendi, “*Hiçbir zaman telefon sesini sevmedim*” der (a.g.e., 2009: 50).

4.4.5. *Aydaki Kadın*'da Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler

Asım kendine hizmet eden ahretliklerden küçük olana “*titiz ve tiryaki bir sesle*” seslenir (a.g.e., 2009: 82). Asım'ın cümlesinde alışılmamış bağdaştırma vardır. Yazar “*titiz ve tiryaki bir ses*” ifadesinde sese yüklediği anlamı kendince “*Sanki bir komedide çok titiz bir ihtiyar bir çamur deresinden paçalarını sıvayarak geçiyor, yahut daha iyisi, bir çeşit Tartuffe bir günahtan sakınıyordu.*” açıklamasını yapar. Titiz ve tiryaki sesle Molier'e atıfta bulunur. Komedinin en önemli temsilcilerinden biri Fransız yazar Molier'in *Tartuffe* adlı

eserine gönderme yapar. Tanpınar, sözcük seçimine çok ama çok dikkat eder. Bu da onun göstergesidir.

Hulki Bey davete katılanlardan Selim’le konuşurlar. Yaş itibarıyla de kırkın üzerindedir. Zümrüt Hanım’ın eşi Atıf Bey’i de tanır. Söz Atıf Bey’e gelince Selim cevap vermekten biraz sıkıntı çeker. Selim’e göre Hulki Bey’in sesi “*Bütün titizliği ifşa eden acayip ince kibirli ve astigmatik bir ses*”e sahiptir (a.g.e., 2009: 91). Astigmat gözle ilgili göz kusuruyken ses işitmeye ilgili olup ortaya astigmat bir ses şeklinde duyu aktarımı söz konusudur. Bu söze sebep de Hulki Bey’in Zümrüt Hanım’la Selim arasındaki diyalogu bilmemesi diyebiliriz. Zaten yazar Hulki Bey’in durumu için “*Bir taraftan kümeden doğmuş bir horozu, erkekliğinin bütün gururundan mahrum etmek için durmadan gagalayan yaşlı, horoz gibi,*” yakıştırmasında bulunur (a.g.e., 2009: 95).

Selim’in kardeşi Nevzat hastadır ve annesi de ona masal anlatır. Annesi masalın sonuna gelince “*Onlar ermiş muratlarına...*” Sesi yağı tükenmiş bir kandil gibi sönmeye hazırlanır”ır ve dışarıdan gelen satıcı sesleri de masalın sonunu hatırlatır mahiyettedir (a.g.e., 2009: 135). Kendini asan bir gencin baş parmağı ile şahadet parmağını birleştirmiş havada elini armut gibi sallaması bir an için doktorun da garibine giderken doktor güler. Doktorun “*sesi de güler.*” (a.g.e., 2009: 160). Bazen de Zeynep’in sesi kindar bir sese dönüşür. Geceleyin çalışan makine sesi de gecenin nabzı olur.

4.4.5. *Aydaki Kadın*’da Müzik

Tanpınar’ın diğer romanlarına göre müzik, *Aydaki Kadın*’da yok denecek kadar azdır. Müzik anlamında romanın kahramanlarından Zümrüt Hanım’ın eski eşi Atıf Bey’in Hulki Bey’le birlikte “*Rauf Yekta Bey*’den” müzik dersi aldığını biliyoruz (a.g.e., 2009: 92). Rauf Yekta Bey, ney üzerine çalışmış ve 1913’te oluşturduğu tabloda yedi ney ve yedi de nısfıye olmak üzere on dört ahenkten bahseder. Ahenk merdivenine göre otuz altı ahenk varken Rauf Yekta Bey’de on dört ahenk vardır. Bunlardan oluşturulan neyden “lâ” perdesinin titreşimi saniyede 864’tür. Bu da oldukça yüksek bir titreşim ve de oldukça iyi bir kulağa sahip olmaktır denilebilir. İnanıyorum ki Tanpınar’da da bu kulak vardır. Bu romanda Klasik Türk müziğine ilişkin fazla da yer verilmemiştir. Batı müziği de işlenmemiştir. Sadece Batı müziğinde kullanılan saksafondan bahsedilirken “*Bir saksafon sesi ten ve pudra kokularının arasından son bir ışık gibi rastladığını*

delerek geç”mesi çok etkili bir ses diye nitelendirilebilir (a.g.e., 2009: 185).

Aydaki Kadın’da resim konusunda oldukça iddialı olan Suat’ın, türküye yatkın ya da ilgisi olduğu söylenebilir. Hayri Bey’le konuşmasında “Her şeye içim kendiliğinden açıktı. Ve kendimi her şey sanıyordum. İlk önce avazım çıktığı kadar türkü söylemek istiyordum. Sonra birdenbire resim yapmağa başladım.” dedikten sonra “ *Kendisini kuyunun biraz ötesinde sonbahar çiçekleri arasında görür gibiydi.* Yukarda annesi bir eski türkü mırıldanarak iş görüyordu. “Açık pencereden onun sesini dinliyordum.” derken de Hulki Bey’e de minnetle bakar (a.g.e., 2009: 206). Nail de halk türküsü söyler. Nail’in “*Leylâ’nın sesine çok benzeyen sesiyle söylediği bu halk türküsünün de bu işte bir payı var*”dır (a.g.e., 2009: 241).

Bu eserin tamamlanmamış olması, tamamlanma aşamasında bu konuya değinilmeyeceği anlamını taşımaz. Tanpınar, diğer eserlerinde de bunu yapmıştır. Eserlerini daima değiştirmiştir. Daha ideale ve mükemmeliyete erdirmek için değişimi zaruri görmüştür. *Huzur*’da olduğu gibi kahramanlardan biri ya da birkaçı hem ressamdır hem de müziğe duyarlılığı olan biridir. *Aydaki Kadın*’da Suat, *Huzur*’daki Cemil Bey gibi düşünülebilir. Resim ve müzik aynı kişide toplanabilir. Tanpınar’ın diğer eserlerinde müziğe oldukça yer verilirken *Aydaki Kadın*’da eksik bırakılması bu eserin tamamlanmamış olduğunun da göstergesidir. Müzik onun gıdası olduğuna göre, gıdayı mutlaka alacaktır.

4.5. Mahur Beste’de İşitme

4.5.1. Mahur Beste’de Araç Düdükleri

Atiye Hanım’la Behçet Bey’in evliliklerinin ilk gecesinde Behçet Bey, Atiye Hanım’a soyunurken yardım etmekte biraz geç kalır. Kendi deyimi ile “Çocukluğundan beri en sevdiği şeylerden biri de annesine ve ablasına soyundukları sırada yardım etmektir.” diyerek evveliyatında bu konularda bilgisi olan biridir Behçet Bey. Eşi soyunurken bile hülyalara dalar. Oldukça dalgın olan Behçet Bey, dış dünyaya kulaklarını açar ve “Uzakta Haliç’e giden bir vapur acı acı öttü. Bir köpek havladı. Birkaç köpek, daha uzaklarda ona cevap verdi. Dışarda İstanbul gecesi ağır ve hastalıklı, vehim ve sisle dolu. O bildiği ve tanıdığı gibi gece devam ediyordu. Behçet Bey bu sesleri çok iyi tanırdı. Bu sesler kendisine uykusuz gecelerinde ne kadar arkadaşlık etmişlerdi.” diye düşünür (a.g.e., 2009:

58). Dış dünyada gelen sesler Behçet Bey'in alışık olduğu seslerdir. Evlendiğine göre uykusuz kalmayacak ve bu sesleri de işitmeyecek diye dış dünyayı kendi âlemine bırakarak Behçet bey'in kendisi de kendi âlemine ya da kendi kabuğundaki sedef inci misalinde birbirini tamamlayan birinin varlık sebebi diğeri olan bir âlem kurgular.

Bu hülya içinde “*Uzakta Haliç’e giden bir vapur acı acı öt*”er. Bu düdük sesinin uzakta olması, romanda henüz başlangıç safhasında yaşananlarla paralellik gösterir. Romanın sonuna doğru düdük sesi daha yakından duyulacaktır. Vapurun acı acı ötmesi olumlu anlamda kullanılmıştır. Bu durum yaşanan yalnızlık döneminin bitmesine delalet eder. Çünkü vapur Haliç’e doğru gider. Yalnızlıktan uzaklaşma söz konusudur. Fakat yalnızlık bitmemiştir. Onun yanındayken de ona hasret duyularak hülyalara sığınılır. Behçet Bey’le Atiye Hanım evlenmişlerdir. Buna rağmen Behçet Bey’in hülyaları onun yakasını bir türlü bırakmaz. Sesin uzakta gelmesi hülyanın da bitmediğini gösterir.

4.5.2. Mahur Beste’de Saat Sesleri

Tanpınar’ın romanlarını baştan sona kadar okuyup tekrar başa döndüğümüzde ilk romanı *Mahur Beste* için başta *Huzur*’un sonra da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün hazırlık aşaması diyebileceğimiz özelliklere sahiptir. *Mahur Beste*’de saat konusu Behçet Bey’in meraklarından biridir. Atölyesinden masanın bir tarafında ciltçiliğe ait, diğer tarafında ise saatlere yer verilmiştir. Behçet Bey uyurken bile “*bir yağın saat tıkırtısı içinde*” uyumaya çalışır (Tanpınar, 2012: 14). Behçet Bey’in odasında “*şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yağın saatin sesi*” vardır. Aynı zamanda Behçet Bey bu saatlerin her birinin sesini tanıır ve “*orkestrayı dinleyen bir şef dikkatiyle dinle*”r (a.g.e., 2012: 24). Dinlediği saatlerden biri Hüseyin Efendi’nin “*zembereğinin kıvrak, çeliğinden adeta bir teneke gürültüsü çıkaran saat*”idir. Behçet Bey bu saatle uğraşmasına rağmen sesini bir türlü düzeltememiştir. Bu nedenle saatleri de seslerinden tanıır.

Tanpınar’da saatler kişileştirilirken onları cinslere de ayırır. Birbirini takip eden ya da birbirlerine âşık iki farklı cins şeklinde ifade edilir. Sesin nerden geldiğini bilen Behçet Bey, tanıdığı sesler için “*Bu aşağıda, yemek odasının dördü vuran saatiydi. Ona hemen aynı zamanda sofanın saati adeta bir dişi nazıyla cevap verdi; sonra her ikisi birden hemen çatlayan altın duvarın arkasında çoğalmağa gittiler. Behçet Bey artık eskisi gibi saat seslerini teker teker fark etmiyordu;*

sadece içinde her şeklin, her rengin çalkandığı sıcak bir çağlayan durmadan akıyordu.” derken coşkunu bir nehre benzetir(a.g.e., 2012: 25).

4.5.3. Mahur Beste’de Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler

Ses Tanpınar’da değişik formlarda karşımıza çıkar. Bunlardan belki de en güzeli, kulağa hoş geleni de alışılmamış bağdaştırma şeklinde olan söyleyişlerdir. Mahur Beste’de Behçet Bey halasının torunu Cavide’yle aynı evde çocukluğunun bir kısmını geçirmiş ve de ona gönül vermiştir. Onun için “*Cavide akıllı neşeli bir kadın*”dır. Aynı zamanda “genç ve güzel kadın” olması da dikkat çeken diğer hususlardır. Behçet Bey için Cavide “*hayal kadar güzel bir ses*” nitelemesi sesin hayalle birleşerek Cavide için kullanılması bir fantezidir (Tanpınar, 2012: 12). Buna benzer bir durum da Behçet Bey, kayıkla yalının önünde geçerken kızlardan biri suya henüz koparılmış bir gül atarlarken “*yalının penceresinde çınlayan nazlı kahkahada o zamana kadar tatmadığı, bilmediği hazların davet*”ini hisseder. Çınlayan nazlı kahkaha ve taze bir gül o gecenin en güzel davetidir (a.g.e., 2012: 19). Aradan altmış sene geçmiş olmasına rağmen bu durum hâlâ hatırdadır. Behçet Bey, ömrünü altın bir ağaca benzetir. Yetmiş beş senelik bir ağaç olarak görür kendini. Bu yaşta “*Altın yapraklı bir ağaç gibi, gözlerinin önünde gene saat seslerini gör*”mesi sanırım Divan edebiyatında ancak bu kadar farklı ve güzel bir cümle görülebilir (a.g.e., 2012: 25). Işıl ışıl bir sözcük ve saat seslerini gören bir üslup, onun sanatının belirgin özelliklerinden biridir.

4.5.4. Mahur Beste’de Tabiat Sesleri

Nuri Bey, kuşçulardaki arkadaşı İsmail Efendi’nin dükkânına gider. İsmail Efendi kafeste çıkardığı bir kuşun yarasına merhem sürer ve kafesine koyar. Sohbet sırasında İsmail Efendi, “*Nuri Bey’e dönerek "Dün yaralı getirdiler, ama geçer..." diye sözünü tamamladı, tekrar kafese bakarak kuşa göz kırptı. Bir papağan, çok sert bir madenden kesilmiş gibi kalın, cilalı bir sesle üst üste birkaç defa "Suphanallah, suphanallah!" diye zikred*”dikten sonra Nuri Bey kuş cıvıltıları içinde İsmail Efendi’ye derdini anlatır (Tanpınar, 2012: 149). Bu sırada İsmail Efendi ara sıra ona bakar ve kafeslerinde çırpınan kuşlara seslenmeyi de ihmal etmez.

4.5.5. Mahur Beste’de Gürültü, Fısıltı

Behçet Bey kimi zaman kendi kendine konuşmayı da sever. Bu konuşmalarda mırıltı da vardır. Bu mırıltılar yalnızlık ve sessizlik içinde olur. Behçet Bey “İçini çekti ve gözlerini açmadan: “Bugün Cavide gelecek...” diye mırıldan”ır (Tanpınar, 2012: 8). Mırıltının olduğu yerde paradoksal anlamda tezat yaratmak için yazar yüksek sesi de kullanır. Yazarın gittiği müzayede de “geniş ve çıplak, her tarafını dolduran eşyaya rağmen çıplak salonlarda, çığ ve yüksek tellâl sesleri,” de vardır (a.g.e., 2012: 16). Bu paradoksal durumun en çarpıcı hali Abdülhamit için “Memlekette iki ses var: Padişahım çok yaşa! Kahrolsun Abdülhamit.” sesleri bu durumumun somut yönüdür (a.g.e., 2012: 89). İsmail Molla, oğlu Behçet Bey’e davranışından dolayı kızar. İsmail Molla, oğluna “Ellerini çamaşır yıkar gibi ovuşturmadan anlat, diye bağır”ır (a.g.e., 2012: 36). Bu bağırımda Behçet Bey’in pasifliğini, sinikliğini görebiliriz. Bunda biraz da İsmail Molla’nın kendini güçlü kudretli görmesinin de payı vardır. İsmail Molla’nın bir zamanlar “bir sürü çocuğun gürültüsüyle arı kovarı gibi uğuldayan” kalabalık konağı, sonraları iyice sessizliğe gömülür.

Roman Kahramanlarından Halit’in de evden çıkarken ve eve dönerken kendince bir üslubu vardır. Evden çıkınca oldukça sakin bir şekilde “Mevsimine göre, ikindi veya akşam piyasasını, bir pencere arkasından iftar zamanını bekleyen sabırsız bir oruçlu gibi, dalgın dalgın seyreder, sonra Bayezit’a doğru yavaş yavaş yürürdü. Orada, kurmak bahanesiyle her eline aldıkça birkaç dakika ilerlettiği saatine son bir defa daha bakar, vakti münasip bulunca Mercan’dan aşağıya doğru süzülür, ya Balıkpazarı, yahut Galata veya Beyoğlu’nun daha kibar, daha külfetli meyhanelerinde bitecek olan bir gecenin kapısını çalar” ve eve dönüşünde aynı sakinliği bulmak kabil değildir. Eve gelince de “çok defa mahalle halkı, evvelâ sokakta sert bir tekerlek ve nal sesiyle bu dönüşten haberdar olur, sonra telâşlı telâşlı kapı çalmaları başlar, bazen uzun, hiddetli konuşmalar olur.” ve bütün bunlara mahalleli de şahit olur (a.g.e., 2012: 108).

Nergis Ayşe’nin evinde çıkan yangında kalyoncu eri ve sevgilisinin ölüm planında kurtulan Nergis Ayşe, yangında zor kurtulur. Bu yangında zor kurtulanlardan biri de Nuri Bey’dir. O yangında hatırlayabildiği ses “kulaklarında o geceki zevk arkadaşının yere düşerken attığı keskin çığlık kulaklarında yeniden çınla”ma sesidir (a.g.e., 2012: 142).

4.5.6. *Mahur Beste*'de Müzik

Mahur Beste'de Necip Paşa'nın karısı Tarıdil Hanımefendi çevresi olan ve musikiyi de seven biridir. Necip Paşa'nın evi o yıllarda alaturka musikinin en iyi tanıdığı merkezlerden biridir. Bu işin organizatörü Tarıdil Hanımefendi'dir. Yazar, bu evde "*Hem de saz ve musiki olmadığı gece hemen yoktu.*" derken musikinin hayatın bir parçası olduğu görülmektedir (Tanpınar, 2012: 20). Tarıdil Hanımefendi'nin komşusu İsmail Molla'dır. İsmail Molla da musikiye düşkündür. Bu yüzden onun hakkında dedikodu bile çıkmıştır. Molla Bey'in sesi çok güzel olduğu için bütün İstanbul onu dinlemeye gelir. Boğaz'da mehtaplı gecelerde Ferahfeza, Bayatiye, Mahur makamlarında söylediği şarkılarla tanınır. Buna rağmen "*komşu yalıdan gelen saz ve körpe kadın seslerini dinleyerek insan ve talih üzerinde acı acı düşün*" mesisi değişik yorumlara neden olmuştur (a.g.e., 2012: 21). Sesi güzel olan İsmail Molla'ya oğlu Behçet Bey, tamburla yavaş yavaş refakat eder. Atiye'nin küçük eniştesi Lütfullah bey'in babası Talat Bey, bu eserini karısının kendisini bıraktıktan sonra yazmıştır. Tanpınar'ın romanlarında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ve *Huzur*'da adı sık sık geçmektedir.

Molla Bey, hasta ziyareti için Küçükpazar'dan arabayla giderken "*Birdenbire merhum Zekâf Efendi'nin bir bestesi kulağıma çarptı. Baktım: bir pencerenin içine fonografi kurmuşlar. İnanır mısın, o zamandan beri fonografsız ramazanı aklım almıyor. Burada bir halk var. Onun, kendisinden olan bir hayali var. Onu içinden, dışından kendisi yaratıyor. İşte benim sevdiğim, inandığım bu hayattır.*" diyerek bize ait ne varsa hepsini severek hatırlamaya çalışır (a.g.e., 2012: 97). Başta Zekâf Efendi'nin bir bestesi vardır. Nâşit İbrahim Bey'in babası Fahri Nuri Bey de ney çalar ve "*Hamamizade İsmail Dede Efendi'nin arkadaşı*" dır (a.g.e., 2012: 150).

Bir gece süt kardeşine giden Behçet Bey iyi bir uykudan sonra "*sabahleyin kendisini "entarisı ala benziyor" şarkısını çalarak uyandıran adi masa saatinin tıkırtısı;*" gözünün önüne gelir (a.g.e., 2012: 56). Hareketli ve kıvrak bir şarkıdır. Buna mukabil onun kadar neşeli olmayan başka bir ezgide "*Çocukluğunda dinlediği "Kucağında pamuk kedi" türküsünün hikâyesi*" anlatılmış ve o dönemde yasaklanmış trajik bir türküdür (a.g.e., 2012: 67). Tanpınar, değişik alanlardaki bütün ahenkli olan müziklere daima müspet tarafıyla bakmıştır. Hele de eski musikiye ayrı bir önem vermiştir.

Mahur Beste'de müziğe düşkünlüğü ile bilinenlerden biri de Halit Bey'dir. Halit Bey, yalnız yaşar ve bu yalnızlıktan da muzdariptir. Bunu yenmek için “yalnızlığa açıktan itiraz etmek ister gibi, bütün bir sarhoş ve çalgıcı kafilesiyle eve dönerdi. O zaman yüksek perdeden atılan naralar, bozuk sesle söylenen türküler sokağı kaplar, sakın semt gecesi, rüyasına bile girmeyen kaba zevklerin gürültüsüyle dolar,” bu durum Halit Bey'in hoşuna gider (a.g.e., 2012: 108). Halit Bey'in yalnızlığını dolduran en önemli unsur sestir. Ses, yalnızlığa itiraz edilen bir canlı gibi onun hayatını doldurur. Ses, çalgıcılarla ona arkadaşlık eder. Yüksek perdeden atılan naralar, bozuk sesle söylenen türküler dış dünyamızı kaplarken mekâna ilişkin dolgu malzemesi de olur.

Nuri Bey'le Soloski arasında geçen konuşmada Nuri Bey Mevleviliğe değer vermiş ve diğer tarikatlardan da üstün tutmuştur. Bu üstünlük, musikiden ve semadan gelir. Musiki denilince de ney akla gelir. Buna mukabil Soloski'ye göre “*keman Allah'a giden yolların en kısası*”dır (a.g.e., 2012: 144). Soloski, yedi yaşından beri Bach'ı dinlemiştir. Sanat Ansiklopedisi'nde “*Keman, orkestranın kralıdır. Hiçbir orkestra çalgısı, ses alanı, virtüözlük kabiliyeti, insan sesi dışında bütün duyguları en iyi ve en nüanslı şekilde ifade edebilmek imkânı, ses parlaklığı bakımından, kemanla mukayese edilemez.*” şeklinde bir tarif verir (Sanat Ansiklopedisi, 1983: 447). Batı edebiyatında piyano ve orgdan sonra işlenen en mühim çalgı kemandır.²⁹

4.6. Hikâyeler'de İşitme Duyusu

4.6.1. Hikâyeler'de Araç Düdükleri

Düdük sesi denilince ilk akla gelen ya tren ya da vapur düdüğüdür. Tanpınar'ın hikâyelerinden *Acıbadem'deki Köşk*'te terakkiye (ilerleme) düşkünlüğü ile bilinen Sani Bey'in evine bir gusülhane yaptırma fikrinin neticesinde kaynayan kazanın suyu “*hiçbirimizin bilmediği bir mekanizma ile sobaya akar, müthiş bir is kokusu ve duman içinde etrafı gözden kaybederdiniz. O zaman büyük düdük öter,*” düdüğün ötmesiyle ev halkına aşağıda kopan felâketi

²⁹ Yaylı çalgıların en önemlisi olan kemanın bizim musikimize girmesi “*Saray'a mensup Kemani Corci iledir ve kemaniler Hristiyan'dır (18. Asır ortaları).*” Bir rivayete göre Arapların rebabından geliştirilmiş, bir rivayete göre de Türklerin kemençe-i guz'undan (= Oğuz kemençesi) alındığı ifade edilir. Sanat Ansiklopedisi (1983). I.Fasikül, İstanbul, MEB Basımevi, s 447.

haber vermesi yönüyle işin ciddiyeti ortaya çıkar (Tanpınar, 2002: 223). Sani Bey derhal olaya müdahale eder ve gusülhane boşaltılır. Kaynar su kazanının patlaması, sonu ölüm olan diğer felaketleri de beraberinde getirir.

Emirgân'da Akşam Saati'nde Sabri düşünceli düşünceli etrafına bakarken akşamın ten rengi dağlara yansımış ve kızılığa varan bir renk almıştır. Birkaç evin penceresi de bu kızılıktan nasibini almış bir hatıranın aynasına dönüşmüştür. Bu sırada “ *Bir vapur düdüğü uzun uzun öttü. Hafif bir rüzgâr esti, başı ucunda büyük çınar hışlıda*” ması ve Sabri'nin bir yaprağın düşmesine şahitliği vardır (a.g.e., 2002: 276). Vapurun düdüğünün uzun uzun ötmesi giden yolcuyu temsil eder. Bir düşünceye dalış vardır.

4.6.2. Hikâyeler'de Silah ve Araç Sesi

Erzurumlu Tahsin'de kahramanımız, hikâyeye adını veren Tahsin Efendi'ye rastlar ve selam verir. Tahsin Efendi'nin “*mukabelesi o kadar ani ve kuru olmuştu ki, bu tek kelimeyi söyleyeceği yerde havaya bir el tabanca sıksaydı, yine aynı tesiri yapabilir*”mesi biraz da Tahsin Efendi'nin hoyratlığı ile ilgilidir (Tanpınar, 2002: 91). Erzurum'un sert tabiatı Tahsin Efendi'nin üzerine sinmiştir. Bu nedenle sesi de serttir.

Teslim adlı hikâyede Süleyman'ın babası boş vakitlerinde avlanır. Emin, arkadaşı Süleyman'a rastlar. Bu sırada Emin kendi kendisiyle konuşurken “*Birdenbire adeta kulağının dibinde patlayan bir tüfek sesiyle benirlendi. Karşı ağaçlardan bir yığın karga kanatlan*”ır (a.g.e., 2002: 207). Tanpınar, *Kerkük Hatıraları*'nda farkında olmadan evlerinin bahçesinde ve havuzunda bahsederken “*Yeşil uzun kuyruklu, daha ziyade papağana benzeyen bir çeşit karga bu ağacın daima gürültülü misafirleri idi.*” der (Kaplan 1983: 251). Tanpınar'ın şiirlerinde kartal, güvercin, serçe geçerken karganın bu hikâyede geçmesinin tesadüf olmadığı bir gerçektir. Emin'in ürktüğünü fark eden Süleyman, bunu babasının yaptığını söyler. Süleyman, kızından iki sandalye ister. Kızı Ayten'den başka bir kızı daha vardır Süleyman'ın. Onlar konuşurken “*Üst üste iki tüfek sesi sözünü yarıda kesmeğe mecbur etti. “Bahçede bu kadar çok mu kuş var?”*” diye Emin, Süleyman'a sorar (a.g.e., 2002: 209). Her ikisi de patlayan tüfek seslerinin arasında biraz da ürkererek kahvelerini içerler. Tren gelinceye kadar da Emin, yine bu sesleri işitir.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'da tef eşliğinde oynayanlar var ve küçük bir çocuk bu duruma keyifle güler. Çocuk “*güldükçe oynayanların keyfi artıyor, ziller daha şiddetli çalınıyor*” bu da coşkuyu arttırır (a.g.e.,2002: 30). Sesin, melodinin insan ruhunu etkileyen yönünü görebilmek adına önemli bir yeri vardır. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Ketî adındaki kahramanın rüyada görülmesi işlenmiştir. Ketî'nin başını bir otomobil, kornasını öttüre öttüre “*ses hâlinde ön*”lerine atar (a.g.e., 2002: 59). Sesin rüyada olması daha sıkıcı bir kabus gibi bilinç altını zorlayan bir yanıyla ele alınması eserin zorluğunu da gösterir.

4.6.3. Hikâyeler'de Ağlama Sesi

Evin Sahibi'nde kızının ölümünden sonra bir babanın onu tekrar hatırlayabilmek adına yaptığı taş bebeği canlıymış gibi görmesi ve ona ninni okuması, hatta çocuk ağzıyla hitap etmesi sesin kalıcılığı açısından önemlidir. Bir babanın çocuğunun çocukluğunu hatırlayışı dayanılmaz hale gelir ve “*Ara sıra bir hıçkırıkla bu ses kesiliyor ve başını kızının yatağına dayayarak ağla*”ması sesin etkisi bakımından duyguları harekete geçirici özelliğini gösterir (Tanpınar, 2002:103). Duyuların duygular ve akılla ilişkisi ve onların ilk basamağı olduğunu gösterir.

4.6.4. Hikâyeler'de Duyudan Duyuya Aktarılan Sesler

Tanpınar'ın cümleleri uzundur. Cümlelerin uzunluğu kadar şiirselliği de gerçekten de oldukça alışılmamış bağdaştırmanın Türkçedeki en güzel örnekleriyle doludur. Duyular arası aktarmaları da öyledir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda sesle ilgili “*o munis bakışlı, yaz bahçesi kokulu sessizliklerden*” söz edilir (Tanpınar, 2002: 44). Bu dize, bir şiirin ilk dizesi gibidir. Koku burunla, ses işitmeyle ilgili duyularla sağlanırken yazar aynı zamanda sessizliğin sıfatı olarak munis bakışlı diyerek görmeyi de sesle ilintilemiştir. Böylece göz ve burun duyuları işitme duyusuna aktarılmıştır. Yine aynı hikâyede sessizlik için “*Dört yanı bir uçurum gibi olan bu sessizlik*” benzetmesi yapılır. Abdullah Efendi, bir randevu evine gider ve oranın durumunu anlatırken “*Sonra yan odalardaki mırıltıların ancak bulandırabildiği yekpare ve renksiz bir sessizlik*”ten bahseder (Tanpınar, 2002: 24). Bu mekânı anlatan en güzel cümlelerden biridir. Durumun vahameti sessizliğe yüklenen bulanık ve renksizlikle sıfatlandırılır. Eskilerin deyimi ile “*edebe mugayir*” bir durum üslup olarak en güzel şekliyle, sanatın inceliği ile aktarmıştır. Abdullah Efendi, bir elini kadının beline dolamış ve genç

kadına yavaşça oradaki çocukla ilgili sorusunu sorar. Kadın da “*çok nazlı bir sesle ona cevap ver*”ir (a.g.e.,2002: 27). Tanpınar’ın eski edebiyatta en sevdiği sözcüklerden biri “*nazlı*” sözcüğüdür. Eski edebiyattaki nazlı nazlı salınarak gelen sevgililer onda daima karşılık bulan bir sözcüktür. Soyuttan somuta bir aktarım vardır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde Tanpınar, sese renk verir. Bu hikâyede “*âdeta bembeyaz bir sesle tekrarlar*”ması sesin rengini de belirterek bembeyaz sıfatı sesi nitelemiş, aydınlatmıştır (a.g.e., 2002: 66). Bu hikâyede “*Sesi yumuşak ve şefkatliydi*” diyerek dokunma duyusundan işitme duyusuna yönelim var. *Evin Sahibi*’nde Somuttan somuta aktarım da vardır. Bu hikâyede “*geniş ses*”ten bahsedilir (a.g.e., 2002: 99). Aynı şekilde “*...sesinin hafızamda kendi kendine dirilen parçaları,*” farklı bir boyutta ele alınması gereken bir cümledir (a.g.e., 2002: 130). Daha önce duyulan sesi tekrar duyunca hatırlama şeklinde yorumlanabilir.

Yaz Yağmuru’nda yazar, “*...üç cümlenin üçü de ayrı ses değişikliğiyle söylenmişti. İstanbulluyum derken sesi birdenbire dolgunlaşmış, bütün bir terbiye, zevk yaşanmış hayat gururu olmuştu. Sonra Boğaz’ı bilmediğini itiraf ederken aynı ses kendi ahmaklığına şaşırın küçük bir kız sesi gibi ufalmıştı.*” diyerek dolgunlaşan, şaşırın ve ufalan sestem söz eder (a.g.e., 2002: 173). Yine yazar sesle ilgili olarak “*tatlı ve sıcak bir ton*”dan bahseder. Tatma duyusundan işitmeye geçiş var. Bu hikâyede “*Sesi çocuk aldatır gibi bile bile tatlı ve yumuşaktı.*”diyerek tatma ve dokunma duyularının ikisi birden işitmeye aktarılmıştır.

Teslim’de “*Sesi zehir gibi acıydı.*” derken acı, dille farkına vardığımız bir durumken ses yine işitmeye ilgilidir (a.g.e., 2002: 214). Duyular arası aktarımlar vardır. *Emirgân*’da *Akşam Saati*’nde “*yanı başında çok ılık bir ses duy*”ar. Ilıklık, dokunma duyusuyken ses işitme duyusudur. Böylece her iki duyu bir arada kullanılmıştır. Buna benzer örnekler *Erzurumlu Tahsin*’de “*tatlı bir sesle kendi kendine mırıldan*”masında tatma duyusu, işitme duyusuna aktarılmıştır (a.g.e., 2002: 92).

4.6.5. Hikâyeler’de Tabiat Sesleri

Gece Abdullah Efendi’nin gittiği randevu evinde ihtiyar kadın, Abdullah Efendi’ye istediği gibi birini bulmak için odadan çıkar. Evin eski ve ahşap olması ihtiyar kadının “*tahta merdivenleri gıcırdata gıcırdata aşağıya in*”mesinden anlayabiliriz. Bu sırada Abdullah Efendi, “*aceleyle kapanan bir kapının gürültüsünü işit*”mesi de gelinen yer hakkında olumsuz bilgiler verir (Tanpınar,2002: 24). İşitilen sesler bulunulan mekânın insanlığın bataklığı şeklinde yorumlar katmamıza sebep olur. Abdullah Efendi bu yerden hızla uzaklaşır ve başka bir eve gelir. Ev oldukça ıssız ve sessizdir. Sessizliği boğucu ve stabil halde dümdüz olarak nitelerken en ufak bir sesin bile bu sessizliği bozmasından korkar. Bu boş evi “*gölgeden adımlarla dolaşmağa başla*”r (a.g.e., 2002: 44). Sese ya da sessizliğe bu kadar dikkat edilebilir.

Bütün bir gece koşuşturmacası içinde Abdullah Efendi’nin canı bir bardak su ister ve bulamaz. Susuzluğun tesiri ile “*Ölmüş, yaşayan bütün bir kâinat, gece yansı büyük su seslerine doğru, bir çölden koşan hayvan sürüleri gibi orada, kurumuş gırtlığında toplanmış, bir damla suyun serin şifasını bekle*”mesi ona ızdırıp verir. Tam da bu sırada “*Birdenbire kulağına açık kalmış bir musluk sesi, bir su şırlıtısı gel*”mesi onu umutlandırır (a.g.e., 2002: 44). Bir çıkış yolu bulması gibi bu ses, onun aydınlık ışığıdır.

Yalnızlığın ve sessizliğin adresi olan Tanpınar’ın hikâyelerinde ayak sesi olmuş ve olabilecekler hakkında bize ipuçları verir. Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde “Birdenbire çok vazih ve çok ihtiyatlı bir ayak sesi, bu kâbus kadar esrarlı sessizliği kırdı ve ayak sesiyle beraber demin uyanırken duyduğum o garip saadet hissi, âdeta beni boğabilecek bir kesiflikle çoğal”masına sebep olur (a.g.e., 2002: 60). Evin Sahibi’nde, “Beni ekseriya bu gecelerde büyükbabamın dışarıda gezinen tok damlalı ayak sesleri uyandırır.”demesi, yazarın çocukluk senelerine kadar iner. Büyükbabanın ayak sesleri, “çocukluk senelerimi bir hastalık gibi dört bir yanından saran büyük vehim ve esrar kaynağıydı.” derken bu sesler gerçekten de büyükbabanın ayak sesleri midir? Yoksa Kerkük Hatıraları’nda “Babamın bazı geceler geç vakit, önde kocaman bir fener, arkadan iki zaptiye eri gelişini de unutmam.”diye ifade edildiği gibi Tanpınar’ın muhayyilesinden ziyade yaşantısından izlerdir (Tanpınar, 1983: 249).

Yine bu hikâyede ayak seslerinin şifreleri çözülür ve “Yağmurlu veya rüzgârlı gecelerde bile, etrafımdaki gürültü içinde, yattığım yerden bu ayak seslerini kalabalık bir caddede kaybedilen bir dostu arar gibi arar, bulur ve onların vasıtasıyla dedemi evin herhangi bir noktasına yerleştirirdim. Çünkü bu sesler, evin ıssızlığı içinde, karanlık ve boş gecede parlayan münzevî aydınlıklar, yahut eski kale nöbetçilerinin saat başlarında yüksek sesle tekrarladıkları parolalar gibi, uzaklıkları, yakınlıkları ile benim için bütün bir mesafe ölçüsü vazifesini görürlerdi” demek suretiyle ayak sesleri üzerine yazılmış en güzel tasvirlerdendir (Tanpınar, 2002: 101). Bu seslerin “kalabalık bir caddede kaybedilen bir dostu arar gibi” olması yalnızlığın verdiği mazi hatırasına, geçmişin güzel günlerini yâd etme adına söylenmiş hasret içerikli özlemin duyusudur. Zaten bu durumu yazar, “Bugün aradan uzun yıllar geçtiği halde bu ayak seslerini, zaman zaman peşinde; sürüklediği vehimler, ürpermeler ve keskin acılarla yine içimde buluyorum.” diyerek kendi kendini de teyit eder (a.g.e., 2002: 102). Gecenin yalnızlığında “sokaktan geçen bekçinin ayak sesi ve taşlarda saati sayan sopası” onu dört bir tarafını sarar (a.g.e., 2002: 121).

Yaz Yağmuru’nda ise sadece insanların ayak seslerini değil de evdeki en yakın dostları Çavuş adı verilen kedi için, “Çavuş’un ayak seslerini hepimiz tanı” rdık der. (a.g.e., 2002: 195). Evin sessizliğinde kedinin oldukça sessiz ayak seslerinin işitilmesi duyu eşliğinin oldukça yüksek olduğunu da gösterir. Tabiatla bulunan kuşların kanat şakırtıları, bataklıkta kurbağa sesleri, atların tepinerek kişnemeleri, köpeklerin ulumaları, yağmurun sesi, yıldırımın sesi, arı vızıltısı, böcek sesi, horozun ötmesi, deniz dalgalarının sesi, cıvıldaayan sakanın sesi hatta tren yolculuğu sırasında asılı duran yağurdun sesi, Tanpınar’ın hikâyelerinde sıkça işlediği tabiat sesleridir. Tabiatla iç içe bir hayatın parçası olarak ele alınmıştır bu sesler.

4.6.6. Hikâyeler’de Çığlık

Tanpınar’ın hikâyelerinde kimi zaman korkunun kimi zaman da beklenmeyen bir duruma tepki anlamında çığlık kullanılmıştır. Estetik anlamda değerlendirmek gerekirse Empresyonist ressamlardan çığlık çalışma ses getirmiş bir çalışmadır. Norveçli ressam Edvard Munch’un 1893’te yaptığı ve asıl adı Skrik olan “Çığlık” adlı tablonun izleri aranabilir. Çığlık sözcüğünün hikâyelerdeki yerine gelince; Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda Abdullah Efendi’nin gittiği randevu evindeki kadın takma göğsünü takmayı unuttuğu ve de başka kızların

eline geçmesinden korktuğu için “genç kadının attığı keskin çığlık” ameliyeyi, yarıda bırakmasına neden olur (Tanpınar, 2002: 28). Abdullah Efendi boş durmaz. Çevresinde gördüğü manzara hayal mi gerçek mi belli değildir. Birdenbire “*Karşı evlerden birinin en üst katındaki pencerelerinden biri açılmış, çıplak, kan içinde bir kadın vücudunu üç erkek sokağa fırlatıyordu. Bu bembeyaz ve kanlı vücut, yeşilimtrak bir ışığın taşıdığı pencereden kanlı bir lokma gibi karanlığın ağzına atılmıştı. Keskin hıçkırıklar ve çığlıklarla bu vücudun kaldırım taşlarına düşmesi ve orada ezilmesi hakikaten müthiş olacaktı. Abdullah Efendi hiç olmazsa bu sesi işitemek için kulaklarını tıkamak iste*”mesi psikonörotik bozukluk işaretidir (a.g.e.,2002:39). Sanki üst katta atılan plastik manken gibi basit bir şekilde ifade tarzı düz mantık çizgilerini aşan bir durumdur.

Evin Sahibi'nde dedenin ölümünü bir çığlıkla öğrenirlerken, *Yaz Yağmuru*'nda Sabri'nin yanındaki kadın yüzerken ayağına takılan yosunu fark edemez ve onu farklı bir şey diye düşünerek “*Birdenbire kadın bir çığlık at*”ar (a.g.e.,2002:181). *Rüyalar* adlı hikâyede ise atılan çığlığın kime ait olduğundan emindir. *Emirgân'da Akşam Saati*'nde ise “*Bana öyle geliyor ki o çığlığı bütün ömrümce işiteceğim.*” der ve sesi, çığlığı eserlerinde belirgin bir şekilde görürüz (a.g.e.,2002:276). *Adem'le Havva* hikâyesinde Adem'le Havva birbirlerini bulmaya çalışırlar. Bu arayışta her ikisi de karşılıklı çığlıkla ararlar. Bu seslenişte “*Havva çağırıyor, Âdem yürüyor, Âdem sesleniyor, Havva kuyusunun başucunda onu bekliyordu. Ve insan sesine susamış toprak bu sesleri dinledikçe ısınıyor, değişiyor*” olması insanın sesiyle ilgilidir (a.g.e.,2002:249). Özü itibariyle insanoğlu da topraktan yaratılmış ve o ses de toprağın sesidir. Böylece toprak insanoğlunun aracılığı ile sesini duyurur. Bu da varlığın kendisinin, maddesinin ses halinde bütün kâinatı doldurması demektir.

4.6.7. Hikâyeler'de Gürültü, Fısıltı

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah Efendi'nin, gittiği evde bir büyücü tavrıyla “*uzak bir mırıltıyı andıran sesiyle konuşmağa başla*”ması ve onun konuşmasıyla sandalyenin üzerindeki elbiselerin canlanır gibi olması anlık bir olaydır (Tanpınar 2002: 18). Mırıltıyı andıran sesin etkisiyle bunlar olmuştur. Mehmet Kaplan, mektuplarında bu hikâyeyi okuduğunu ve “*up uzun saçma*” bulduğunu söyler (Kaplan 1992: 95). Fakat Tanpınar'la çalışıp hocanın ne yapmak istediğini anlayınca da en büyük vazifesinin Tanpınar'ı âlem-i cihana tanıtmak

olduğunu yetiştirdiği öğrencilerine anlatmıştır. Orhan Okay, Mehmet Kaplan'ın Tanpınar'ın tanınmasında büyük rolü olduğunu söyler.

Abdullah Efendi, gittiği randevu evlerinin birinde duvarda asılı zembilin içinde Rum şivesiyle konuşan birinin sesiyle irkilir. Bu sefil yerde “*çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini işitti. Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktu. Bununla beraber onu çok yakından işit*”erek etrafa bakmasıyla yaşlı adam konuşmaya başlar. Yaşlı adamın konuşmasını “*ürpertici bir kahkaha takip ed*”er. Abdullah Efendi'nin yakasını bırakmayan bu sese Abdullah Efendi tahammül edemeyerek elleriyle yüzünü kapatır. Yaşlı adam “*Ah, vire sen bilmezsin beni? Ben Eleniça'nın dedesi..*”diyerek kendini tanıtır. Abdullah Efendi, eğlenmek için çıktığı bu gecede rüzgârın önündeki yaprak misali savrulmaya devam ederken farkına varmadan bir sinemadaki oyuncuların kovalamacası sırasında camdan çıkması gibi “*Son bir gayretle toparlandı, pencereye doğru atıldı, bir cam şakırtısı içinde kendisini sokakta bul*”ur (Tanpınar 2002: 30). Devamında da deli gibi koşmaya başlar. Bu hikâyede cam şakırtısı iki yerde geçer. Cam şakırtısı uyku modundayken uyanma aşaması için yapay bir sestir. Yapay olmasına rağmen refleksleri harekete geçirir.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nı değişik yönlerden ele alan eleştirmenler bu hikâyede sürrealist unsurların ağırlıklı olduğunu ve de S.Freud'un psikanalizm metoduyla açıklamaya çalışırlar. Bunda Tanpınar'ın daha önceki konuşmaları, röportajları, eserleri yol gösterici olmuştur. Bu hikâyede “*Küçük bir horoz bir kavanozun içinden çatlak sesiyle öterek kanatlarını şakırdatıyor ve arada bir “Gelsene, gelsene Abdullah, Abdullah çık, gel gel.” diye onu çağırıyordu. “Gel diyordu, gel; burada ne güzel eğleniyoruz, ne güzel.....” ve sonra ötüyor, mütemediyen ötüyordu ve bu ötüş, Abdullah'ın o kadar sevdiği sabah saatlerinin müjdecisi olan, şafağı, kavsikuzahı sarısı noktalarında taşıyan öbür horoz ötüşlerinden çok farklı*” olması Abdullah Bey'in psikolojisiyle ve ihtiyaçlarıyla ilgilidir (a.g.e., 2002: 41). Kavanoz olarak zihin, horoz olarak zihnin içindeki düşünce ve horozun kanat çırpıp ötmesi duyguların, hayvani insiyakın karşılığıdır. Yazar, buna benzer düşüncesini *Beş Şehir*'de Bursa'yı anlatırken “*İsmail Efendi'nin eserlerinde devrin zihniyetinin bu tarafını anlatan bir yığın safça uydurma daha vardır. Meşhur tefsirine çalışırken sabahlara kadar uyanık kalırmış. O esnada da bahçedeki horozu ona “İsmail Efendi hu!” diye seslenirmiş.*” diyerek benzer masal unsurlarını kullanır. Horozun sesi “*eşyayı*

arzunun cehenneminde birleştiren” gecenin sesi olarak imgelenmiştir (Tanpınar 1994: 202).

Bir Yol, hikâyesinde geçmişiyile hesaplaşan adamın “bana pişmanlığın şuuruyla kısılmış sesi durmadan fısıldıyordu: “Ömrünü, ömrünü ne yaptın?” *Ve ben bütün uzviyetimde bir yılan gibi gezen bu zehirli sesin tembihi altında yapacağımı unutuyor, anı ve mekânı unutuyor, başta kendim olmak üzere her şeyden, yaşanmış ömrümden, gelecek senelerimden, bütün etrafımdan nefret ediyor, kaçmak, kaybolmak, kurtulmak iste”r* (Tanpınar 2002: 80).

Erzurumlu Tahsin’de oldukça soğuk ve fırtınalı bir gecede Tahsin Efendi, ayakları çıplak bir halde Tophane kahvesinden içeri girer. Kahve kalabalık ve biraz da gürültülüdür. Tahsin Efendi’nin içeri girmesiyle birlikte “*bilardo tıkırtısı, tavla sesi ve bin türlü şamata ile dolu olan koca kahve birdenbire tam bir sessizlik içine düş”er* (a.g.e., 2002: 84). Bir ara yazarla Tahsin Efendi konuşurken Tahsin Efendi’nin sesi “*çok geniş bir kalabalığa söylüyormuş gibi tok ve yüksek”tir*. Yazar onu sükûnete davet eder ve “*sonra gayet yavaş bir sesle: Evet, dedi. Hakkınız var; yavaş konuşmak daha iyi.*” diyerek hak verir (a.g.e., 2002: 94).

Tanpınar, *Evin Sahibi*’nde anlatılanla *Kerkük Hatıraları*’ndakilerin örtüşüğünü söyler. *Evin Sahibi*’nde masal havasıyla *Bin Bir Gece*’nin izleri görülür. Bu hikâyede ses masalın en cazip yanıdır. Anlatılanlar bu günün teknolojik ses ve ışık jenerikleriyle bütünleşmiş korku filmlerini aratmayacak biçimdedir. Sözcüklerle sessizlik sağlanırken “*Bilhassa selamlıktaki havuzlu salon ile haremde annemin odasının altına düşen odanın önünden gece vakti kimseler geçemez olmuş, çünkü hemen daima ne olduğu bilinmeyen iniltiler duyulmuş; sanki evin içinde, görülmeyen bir yerde, kim olduğu bilinmeyen bir hasta varmış ve inliyormuş gibi. Ben yıllar sonra bu gürültüleri ve bazen de bu iniltileri duydum.*” diyerek inandırıcılığı da zirvede tutar (a.g.e., 2002: 109). Bu fısıltı ve gürültüleri olağanüstü bir kimliğe büründürülen yılan yapar. Sıcak memleketlerde fazla olan yılan ve yılan hikâyesi mitolojik varlığı ile de Tanpınar’ın en fazla dile getirdiği hayvanlardan biridir. Yılan için “*yılan gizlendiği yerden çıngırağını sallıyor, ıslığı başımın üzerindeki havayı her an yırtıyordu*” diyerek sesin etkisi bariz bir şekilde anlatılır (a.g.e., 2002: 138).

Tanpınar’ın *Tren Yolculuğu*’nda sokak satıcılarının yerine benzer şekilde trende içli bulgur köftesi, haşlanmış yumurta, gözleme ve su gibi acil ihtiyaç

malzemeleri satan satıcılara rastlar. Bunlar su diye bağırlar. Tren Yolculuğu'nda Zeynep'in her şeyden korkar olmasının sebebi çocukluğuna dayanır. Küçükken “Üvey annesi onu korkutmak için evin şurasına burasına gizlenir, sonra yerinden bağıarak fırlar, o ağlamağa başlayınca gülermiş.”ve böylece Zeynep de her şeyden korkar olmuştur (a.g.e., 2002: 258). Hatta yüksek sesle konuşulmasına hiç tahammül edemez. *Yaz Gecesi*'nde hastanın sesi bütün mahalleliyi rahatsız eder. Hastanın sesi o kadar çok çıkar ki “O bağıırken köpekler bile susarlar”mış. Abartılı da olsa hastanın feryadı çevredekileri rahatsız etmiştir.

Âdem'le Havva hikâyesinde yaratılanların değil yaradanın sesi işitilir. Her ikisi de birden “*Rabb'in sesini duydular. Bu ses Âdem'in kalbinde büyük bir çınar ağacı gibi yeşerdi ve Havva'nın yüzünde gül, karnında suçüçeği gibi parıldı*”masını görürler (a.g.e., 2002: 247). Bu ses onları mutlu eder. Artık Âdem, çınar gibi yeryüzüne kök salarak varlığını sürdürcektir. Bu sevincin kaynağı bu sestir. Onun bir sözü -kün (ol)- nasıl ki kainatı var ettiyse işitilen bu ses de insanoğlunun neslinin devamı için önemlidir.

4.6.8. Hikâyeler'de Müzik

Tanpınar'ın hikâyeleri içinde *Huzur* romanına en yakın olan, *Evin Sahibi* diye kendi de söyler. Birçok defa da söylediğimiz gibi Tanpınar, kendini geç keşfedenlerden biridir. Günlüklerinde de bununla ilgili olarak hayıflanarak söyler. Yola geç çıktığından bahisle yapılacak projelerini not ederek yapmaya çalışır. Mükemmeliyetin peşinde koşan Tanpınar için eseri oluştururken birkaç defa yapar ve tekrar bozar. Netice itibariyle 1930'un başına kadar Anadolu'nun birçok şehrinde öğretmenliğe devam eder ve bu yılları kayıp olarak görür. Onun müziğe karşı tutkusunun ne denli olduğu bilinen bir gerçektir. Hikâyelerinde müzik konusu çokça da işlenmemiştir. Hiç işlenmemiş de diyemeyiz. *Evin Sahibi*'yle başlayan müziğe tutkusunun yansımaları, romanlarında olgunluğa ermiştir.

Evin Sahibi hikâyesinde Zeynep'e gönül veren kahramanımız onu Yümnü Bey adında bir aile dostunun evinde tanışrlar. Yümnü Bey'in arkadaşları Rauf Yekta, Hakkı Bey, Musa Süreyya musikîşinas olarak tanıtılır. Bu isimler gerçek yaşamdan var olan sanatçılardır. Bunlardan Musa Süreyya hem doğu hem de batı müziğine vakıftır. Bekar olarak 1932'de öldüğü zaman Darülelhan'ın da müdürüdür. Rauf Yekta ney konusunda otorite konumundadır. Aynı şekilde Hakkı Bey de Muallim İsmail Hakkı Bey diye bilinir ve onun da Rauf yekta gibi ney

ahenk tablosu vardır. Zeynep sesiyle dost meclislerinin bülbülü olur. Bu hikâyede “*Gecenin geç vaktine kadar içkiye ve saza devam edildi. Davetlilerin hemen hepsi ya söylüyor ya çalıyorlardı. Zeynep’in çok güzel sesi vardı.*” diyerek o gece Zeynep’e âşık olur. (Tanpınar, 2002: 128). Zeynep’in sesi kahramanımızı büyüler ve Zeynep söyledikçe o hem görsel hem de işitsel olarak onu takip eder. Zeynep Hanım’la babası Refet Bey birlikte söylüyorlar. Hayrullah Bey’den meşk alan Zeynep’in sesi sıcak maden çağlayanına benzetilerek insan kanını başka türlü etkiler. Yatmak için odasına çekilen kahramanımızın gözlerinin önünde o meclis ve Zeynep’in sesi kulaklarında çınlar. Zeynep’in “...birinci hanedeki “çemen” kelimesini okurken “men” hecesini her tekrarlayışında küçük, kan kırmızısı dudaklarını yana doğru hafifçe kaydırışını görüyor, kâh gözlerini kısarak ellerini bir çocuk gibi çırpa çırpa gülüşünü hatırlayarak silkiniyordum. Bu küçük beyaz çehre, koyu kestane rengi gözlerinin altındaki siyahlıkla ve saçlarının zengin bağ bozumu akşamıyla, her dakika gözlerimin önündeydi. Fakat bu hayallerin en kuvvettisi, şüphesiz ki, bende sesinden kalan hatıraydı. Kırılmış bir aynanın parçaları gibi bu sesin hatırlayabildiğim altın inhinaları, çılgın ve ürkek kavisleri, imkânsız denecek bir kesiflikle aksettirdikleri acayip ve daüssılahı parıltı ile, zihnimde her an bir avize gibi tutuşup sönüyorlardı. Sesi güzel miydi? Hâlâ bu hususta mütereddidim. Bildiğim bir şey varsa o da bu sesin içimde bir İsrâfil sûru gibi, her zerreme hitap ederek, her adımda üst üste yığılmış binlerce uykuyu dağıtarak, en derinlere kadar muzaffer ve mesut yürümesi, bulutlar arasında onları dağıta dağıta ilerleyen bir güneş gibi yol almasydı. Onu dinlerken, yani bütün gece, derinden gelen bir su çağlıtısına koşan susamış geyikler gibi, bu sesin pınarına, içimden bir şeyin koşup atıldığını, onunla birleştiğini hissed”er (a.g.e.,2002:129). Yukarıda verilen ses tasviri, resamlara da ilham kaynağı olacaktır. Ses ve söz bir avizenin ışıltıları gibi yansıdığı yeri aydınlatıyor. Melodi ve notalar bütünlük içinde güneşe benzetilirken güneşin kavurduğu çöldeki pınara benzetilir Zeynep’in sesi. Yine Zeynep’ten “üst üste birkaç defa “Güzel âşık çevrimizi çekemezsin demedim mi?” diye başlayan meşhur nefesi dinlemiş” ve “mi” seslerinin vurgulu söyleyişi onu mest eder (a.g.e.,2002:131). İki ay sonra da evlenirler.

Yaz Yağmuru’nda Sabri, yağmur yağarken dışarıyı seyreder. Bu sırada yağmurdan sığınacak bir yer arayan bir kadın görür ve içeri alır. Plakta Batı müziğinin tanınmış ismi Debussy çalarken Sabri’yle yanındaki kadın için musiki ortak nokta olur. Böylece “*Musiki bu iki saat evvel birbirlerini tanımayan iki*

insanı tek bir noktaya indirmişti. Şimdi oradan zenginleş”ir (a.g.e.,2002:154). Bir taraftan Debussy çalarken kadın, bir taraftan da Sabri'nin hizmetlisinin aile faciasını dinler. Sabri yağmurun sesini senfoniye benzetir. Senfoniye dinlerken duyduğu huzuru duyar.

Rüyalar adlı hikâyede Cemil gramofona doğru gider ve plakta Debussy'nin bir parçası çalar. Emirgân'da Akşam Saati'nde devrin müzik aleti olarak yine gramofon çalar. Gramofonda “*ipek olsam yar boynuna sarılsam*” dizelerinin olduğu şarkı çalınır (a.g.e.,2002:306). Bu şarkıdan önce Sabri, genç kadına İsmail Hakkı'dan Çubuklu'daki musiki fasıllarını anlatır.

5. KOKU ALMA DUYUSU (HASSETÜ'SH - ŞEM)

Koku alma duyumuz, hava moleküllerini burundaki hava odacıklarında tanımlar ve beyne iletir. Koku alma duyusu kimyasal bir olaydır. Koku almak demek, havadaki kimyasal maddeleri algılayıp, idrak etmek demektir. Burun, hem koku alma hem de solunum organıdır. Bazı canlılarda burun sadece solunum amaçlı kullanılırken bazılarında ise biyolojik varlıklarını sürdürmek için oldukça önemlidir. İnsan dışındaki bazı canlılarda üreme ve çoğalma amaçlı çeşitli salgılarıyla çiftleşme isteği kokularla sağlanır. Bazı canlılardaysa koku bir iletişim aracıdır. Farklı canlı türlerinde farklılık gösterebilir. Örneğin böcekler antenleriyle bu işi yerine getirirler. Güve sinekleri 5 km uzaktan, ipekböceği 11 km uzaktan kokuyu algılayabilir. Yılanlar dillerini çıkartarak havadaki koku molekülleriyle avlarını ya da düşmanlarını bulurlar. Memelilerde, 7 temel (primer) koku ayırt edilmektedir bunlar:

- 1) Kafur
- 2) Misk
- 3) Çiçek kokusu
- 4) Nane (mentol)
- 5) Eter benzeri kokular
- 6) Keskin, acı kokular
- 7) Çürük kokusu.

Psikolojik tepkilere dayanarak hazırlanmış olan bu liste, gerçek temel kokuları temsil etmemektedir ve yalnızca insan için en az 100 temel kokunun bulunduğu düşünülmektedir. Bazı kaynaklar “Dünyada 100.000 dolayında koku var – bunlardan yaklaşık bin tanesi esansiyel kokuları meydana getiriyor, geri kalanıysa çeşitli koku bileşimlerinden oluşuyor (Lindstrom, 2007: 105). İnsanların biraz çaba göstermekle 3.000'in üstünde kokuyu tek tek ayırt edebilecekleri sanılıyor. İnsanlarda 350 farklı işlevsel koku reseptörü türü bulunurken köpekler koku konsantrasyonlarına (santimetreküp başına düşen koku molekülü), insanlardan 100 milyon kat daha fazla hassastır.

Günümüze kadar insan türünde toplamda 900 adet, *OR* geni (Olfactory/Odorant Receptor - Koku Reseptörleri, genleri) tespit edilmiştir; yani koku almamızı sağlayan genler bir gen ailesi oluşturmaktadır. Evet, koklama duyumuz ile tatma duyumuz birlikte çalışır. Oldukça popüler olan bu bilgi, son derece bilimseldir. Bu birlikte çalışmanın en temel sebebi mekanik bazı etmenlerdir. Bir besini çiğnediğimizde, burun boşluğumuzu da hareket ettirerek besinin üzerinden yayılan koku moleküllerini hissetmeye zorlarız. Karşıt cins, bir bireyin yapay kokusunu her ne kadar çekici bulsa da, asıl cinsel uyarılmayı kişinin kendi kokusu ve yukarıda açıklanan feromonlar ile sağlamaktadır. Örneğin yapılan çalışmalarda, erkeğin sperm ve ter kokusunu alan dişilerin cinsel olarak almayanlara göre cinsel açıdan daha fazla uyarıldığı bilinmektedir. Tat ve koku alma olayları beyinde birlikte değerlendirilmektedir. İnsanda taşa, cinsiyete, ırka, bulunulan çevreye göre koku alma duyumuz farklılık gösterir. Bu nedenle genellikle kokusu alınamayan bir besinin tadı da tam olarak alınamaz. Anozmiya, koku alamama hastalığına verilen isimdir.

Bu genel değerlendirmenin ardında Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında daha çok hoş giden, güzel kokulara yer verildiği görülür. Tanpınar, Paris'teyken Adalet Cimcoz'a tazdığı mektupta *"Bu kremi ararken girdiğim dükkânların kokusunu ömrümce unutmayacağım. Eşeklik işte, ne diye parfümeri tüccarı olmadım. Yalnız burnumla yaşadım ve burun, koku bütün kâinatı. Bu Pazar defileden evvel gittiğim Lay'daki gül bahçesi bile böyle kokmadı."* diyerek kokunun üzerinde bıraktığı olumlu etkiyi dile getirir (Asiltürk, 2003: 29). Tanpınar kokuda da estetik ve güzel olandan yanadır. Kötü, çirkin, fena şeyleri hayatın akışı içinde var olduğu için yazar. Helen Keller *"Koku bizi binlerce kilometre uzağa ve onlarca yıl geriye götüren güçlü bir sihirbazdır."* der (Lindstrom, 2007: 104).

5.1. Huzur'da Koku Alma Duyusu

Huzur'da Mümtaz, Antalya'da ve savaş yıllarını anlatırken etrafındaki güzellikleri bizlere yansıtır. Bitki ve çiçek kokularından bahsederken resim sanatından da yararlanır. Sözcüklerle yaptıği çiçek tasvirleri için *"... bunlar elmas kadar parlak bir güneşin altında, bin türlü arızasında onu kabul eden, onunla değişen, hiddetli sükûneti, uzun baygınlıkları, lezzetleri hep onunla beraber yürüyen bir denizin karşısında, bayıltıcı portakal çiçeği, hanımeli, ful kokuları arasında oluyordu."* diyerek çiçeklerin o bayıltıcı kokuları, güneş ve deniz Tanpınar'ın vazgeçilmezleridir (Tanpınar, 2004:29). Yazar, *Kerkük Hatıraları'nda*

Musul'da ve Halep'te gördüğü o muhteşem Şark evlerinin avlusundaki “*fulya ve sarmaşık kokuları*” onun muhayyilesine yer etmiştir (Tanpınar, 1983 : 251) . Yine bu eserde “*Kerkük'te ve Antalya'da çocukluğumun bir devresini portakal ağaçlarının komşuluğunda geçirdim.*” der (a.g.e., 1983: 254).. *Antalyalı Genç Kıza Mektup*'unda hülya adamı olmasında Antalya Lisesi'nde okurken 1916-1918 yıllarına gezindiği meyve bahçelerinin ne denli etkili olduğunu hatırlatır.

Bu romanda Mümtaz, Nuran'ı genç ve güzel bulurken Nuran ise Mümtaz'la buluşmak için kızı Fatma'yı halasına bırakır. Mümtaz'la Nuran iskelede buluşurlar ve “*İskele ağır bir bahar kokusu içindeydi. Hemen herkesin elinde büyükçe bir çiçek dalı vardı. Birkaç kişi yeni açmış gül demetleri taşıyorlardı. Bütün kalabalık bir çiçek yağmasından geliyor gibiydi.*” olmasının sebebi iki sevgilinin birlikte olası, buluşmasıdır (Tanpınar, 2004: 106). Eski edebiyata sevenle sevilen, gülle bülbül, gül bahçesinde dirler fakat bir türlü buluşamazlar. Tanzimat'tan sonra Çamlıca Tepesi sevgililerin buluşma merkezidir. Tanpınar için gidenle gelenin buluşma noktası olarak iskele seçilmiş ve gül bahçesinde izlenimi verilir. Mümtaz Nuran'ı içi usareler dolu “*diriltici ve kokulu usarelerin dolaştığı bir meyve*”ye benzetir (a.g.e., 2004: 177).

Romanın sonuna doğru Mümtaz'la Nuran arasında Suat'ın intiharından kaynaklı bir soğukluk, kopuş yaşanır. Bu kopuşta “*Girdikleri dar sokakta eski bir konağın duvarından çiçek kokuları,*” Mümtaz'a yeni çağrışımlar uyandırır. Bu çiçek kokuları “*bu durulmuş gece içinde, sanki kaybolmuş saadetlerin, ümitlerin, berhava olmuş hülyaların hatırasıyla, tıpkı bir vicdan azabı, nefse karşı işlenen bir cürmün o hiç affetmeyen, bir azap meleği gibi insanı bütün ömrünce kovalayan şuuru gibi ve yine tıpkı demin dinlediği konçertonun, her süzülüşünde biraz daha kendisini bulan, çokluğu içinden yavaş yavaş kendisi olarak halka halka sıyrılan ve sonunda bir altın ejderha gibi insanda çöreklenen ana nağmesi gibi, keskin, öldürücü bir hisle içine yerleş*” ir (a.g.e., 2004: 372).

Huzur'da Mümtaz, Boyacıköyü'ne kadar gider. Oradaki balıkçılarla konuşur bu sırada “*deniz dibi kokusu*” Mümtaz'ın dikkatini çeker (a.g.e., 2004: 134). Halbuki orada ağlarını tamir eden balıkçılar bundan rahatsız olmazlar, çünkü koku yoğunluğu arttıkça ortama uyum sağlandığı için rahatsız da olmazlar. Nuran'la Mümtaz İstanbul'un tarihi mekânlarını gezerken “*Nuran duvarlardaki yazıları okumağa çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne*

kadar bizdik.” diyerek geçmişe ait var olan muhteşem anıları hissetmemiz için, duyularımızı yaşanılan ana çevirmemiz ve işin yeni ya da tazeliği için Nuran mazinin kokusunu duyar (a.g.e., 2004: 127). Bu koku tarihi sorumluluğun mecâzi kokusudur. Geçmiş, onların damarlarında dolaşan kan gibidir. Nesil devam ettikçe bu koku da devam edecektir.

Mümtaz, Nuran’la birlikteyken Nuran, Mümtaz’ın taktığı mavi boyunbağını Suat’ta da gördüğünü söyler. Bu durumdan sonra oldukça rahatsız olan Mümtaz’da kıskançlık krizleri ortaya çıkar. Kıskançlık yeni değildir. Aylardan beri vardır. Nuran’ın sözlerinden sonra Mümtaz için “*Sevdiği bir şairin, "canilerin dostu" diye anlattığı trajik akşam yavaş yavaş karanlık ve sisli bir geceye yerini bırakıyordu. Mümtaz, dükkânların, bu kömür ve sis kokusu içinde daha değişik görünen aydınlık vitrinlerine baka baka caddede yürü*”yor olması, düşünceli tavrı, içindeki kıskançlık çiçekleri Mümtaz’ı rahat bırakmaz (a.g.e., 2004: 311). Yazar, *Aydaki Kadın*’da “*Kıskançlık arzusunun öbür yüzü.*” derken Mümtaz’ın Nuran’ı arzusu düşünülebilir (Tanpınar, 2009: 140). Kömür ve sis kokusu mevsimsel olarak kış olduğunu gösterir. Bu durumda Mümtaz yoluna debam ederken Tünel tarafında küçük bir meyhaneye uğrar. Burada “*Yanmış zeytinyağ kokusu*” ve “*alkol kokusu*” onu rahatsız ederken içerdekiler keyfince eğlenirler.

Huzur’da Suat ve metresi arasındaki konuşmayı dinleyen Mümtaz, bu durumun tarifini yaparken “*burnunda en âdi cinsinden bir tuvalet suyu kokusu*”nu söylemesi, bir göndermedir (Tanpınar, 2004: 229). Suat’ın bulaştığı pislikle tuvalet suyunun pisliği suat’ın karakterini de ortaya koyma bakımında önemlidir.

5.2. *Aydaki Kadın*’da Koku Alma Duyusu

Aydaki Kadın’da Selim banyodan çıkar ve bornoza sarılı bir vaziyette tıraş olmaya çalışır. Banyoda kullandığı lavanta çiçeği kokulu Radley sabunu Selim’in “*bütün vücudunu yavaş yavaş kapla*”r (Tanpınar, 2009: 27). Lavantanın rahatlatıcı kokusu Selim’in hoşuna gider. Nasıl ki Tanpınar, *Huzur*’da Nuran’ı çoğaltarak “*Nuran’lar*” şeklinde bir kullanımı tercih ettiyse *Aydaki Kadın*’da da Leylâ için “*Karşıda, akşamın tükendiği yerde yarıdan ziyadesi alev, pembe ve mavi bir başka Leylâ. Yeşilimtırak gökte rüzgârlara kendini vermiş. Boğaz’dan doğru hafif kaban, gül kokusu, yasemin, hanımeli kokusu, deniz kokusu ve Boğaziçi’nin kendi kokusu ile gelen bu hafif rüzgârda da Leylâ’lar var.*” diyerek gül kokusunu,

yasemin ve hanımeli kokusunu, deniz ve Boğaziçi'nin kokusunu Leylâ'da çoğaltır (a.g.e.,2009: 140). Kısaca tabiatın bütün güzellikleri Selim için Leylâ olmuştur. Bu romanda Nejat Bey de kendi köşesine çekilmiş ve üst üste gelen talihsizliklerine üzülürken “*uzak ve astigmatik köşesinden ıhlamur ve ilaç kokuları içinde mütevekkil ve mazlum*” dur (a.g.e.,2009: 143). İçerinin havası, kokusu Nejat Bey'in durumunu çok iyi tarif eder.

Selim içeri girince karanlık merdivende Madam?'ye dört gün önce gönderilmiş laleler, karanfiller, güller, su nergisleri, nimfealar ve zambaklar çürümeye yüz tuttuğu için ağır bir koku yaymıştır. Bu kokudan rahatsız olduğunu ve birkaç gün evvelinden bu çiçeklerin daha taze ve de güzel koktuklarını düşünür. Şimdi ise ağır bir koku herkesi rahatsız eder. Selim bu karanlık merdivende en garip tecrübelerinden birini yaşar. Burada “*Her cinsten çıplak omuz, göğüs, tebessüm, sahte veya hakiki mücevher parıltısı, pudra, çiçekle karışmış dışı kokusu*” diye tarif edilen ten kokusunun tecrübesi vardır Selim'in üzerinde (a.g.e.,2009: 37).

Bir dul olan Zümrüt Hanım, yaş itibarıyla Selim'den yirmi yaş büyüktür. Zümrüt Hanım, Selim'in de metresidir. Akşam yemeğine çağrılan Selim sofraya oturunca birden “*Yemeklerin, meyvelerin kokusuyla Zümrüt Hanım'ın teninin kokusu zihninde âdeta haberi olmadan birleş*”ir (a.g.e.,2009: 60). Her insanın ten kokusu birbirinden farklıdır. Ter bezlerindeki salgıların fermente olmasıyla koku da çevreye yayılır. Bu sebepten ötürü deodorant, parfüm, esans, kolonya kokuları ticari olarak günlük hayatımıza girmiştir. Selim başka zaman olsaydı sofraya çağırılınca tepkili olurken o akşam sessizce yemeğini yer ve odasına çıkar. Bu sessizliğinin sebebi yediği yemeklerin lezzetiyle Zümrüt Hanım'ın teninin kokusunun aynı derecede güzel olmasıdır.

Bazı toplumlarda ten ya da vücut kokusu hoş karşılanırken bazılarında tam tersi dışlanma unsurudur. Örneğin “*Bazı Meksikalılar bir adamın çocuk sahibi olmasında nefes kokusunun spermelerinden daha büyük bir yeri olduğuna inanıyor. Japonya'da nüfusun %90'ında belli bir koltuk altı kokusu yoktur; koltuk altı kokan azınlık arasında kalan talihsiz gençler ise salt bu gerekçeyle askerlik görevine alınmamaktadır. Napaolyon'un böyle bir sorunu yoktu. Josephine'ye gönderdiği mektupta şöyle yazıyordu: “Yarın akşam Paris'teyim sakın yıkanma.”*” diyerek toplumsal farklılıkları görebiliriz (Lindstrom, 2007: 37).

Aydaki Kadın'da soğan yüklü bir takanın içindeki genç, horon tepmeye başlar. Bu sırada takadan soğan yerine “*takanın taze çam ağacı kokusu, bazı lodos günlerinin bazı sahillere yığıldığı acayip ten kokusu gel*”ir (Tanpınar, 2009: 45). Selim “*deniz insan gibi kokuyor. Yorgun kadın teni, saçlı mahlûk teni gibi*” demek suretiyle deniz ve kadın bağlamında Tanpınar'ın buluşma noktası kadın ve deniz olarak ifade edilir. Leylâ'nın verdiği kokteylde Refik, Selim Baka'yı Sabriye Hanım'a tanıtırken “*Sabriye Hanımefendi.*” *Durdu, gülerek “Kokuya gelince elbette tanıdın... Lassy. Sabriye Hanımefendi başka koku kullanmazlar.” Ve Sabriye Hanım kokusunun methedilmesinden memnun avucunu iyice koklasınlar diye evvelâ Selim'e, sonra Refik'e uzat*”ır (a.g.e.,2009: 226). Şifa, Selim'in üzerine eğilirken “*Selim genç kızın saçlarının ve teninin Lassy kokusundan çok başka türlü, daha belirsiz fakat tesirli, denize, etrafındaki ağaçlara, yıldızlı göğe daha çok yakın kokusunu duyar gibi ol*”ması Selim'e “*Sanki yeni çiçek açmış bir erik ve badem ağacının altında bir rüya*” gibi gelir (Tanpınar, 2009: 228).

Küf ve rutubet kokusu köhne, bakımsız yerlerde olabilecek kokulardır. Bu romanda aynı şekilde alkol kokusu için “*bütün oda keskin rakı kokuyor*” olması içeridekilerin alıştığı ve dışarıdakilerin de dikkatini çeken bir türdendir. Soluduğumuz havada gözle göremeyeceğimiz hava tanecikleri kapalı mekânlarda yoğun bulunurken açık mekânlarda rüzgârın yardımıyla kokulu hava tanecikleri bir yerden başka bir yere savrulur. Hamamın külhanından gelen is kokusunun hafifçe değiştirdiği havada bu koku hissedilir. Buna benzer yemek kokuları da genişleyen havayla yukarı çıkar ve etrafa dağılır. Tanpınar, eserlerinde ışığa, aydınlığa ve bunların kaynağı güneşe sıkça yer verir. *Aydaki Kadın*'da “*O sabah güneş fırından yeni çıkmış sıcak bir ekmek gibi kokuyordu.*” derken güneşi ekmek gibi hoş kokulu bir nesneye benzetir (Tanpınar, 2009: 205).

5.3. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Koku Alma Duyusu

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde koku duyusu çok az işlenmiştir. Daha ziyade işitme duyusu görülmektedir. Hayri İrdal'ın halası bir davet verir ve salon da oldukça kalabalıktır. Büyük salon diye nitelenen bu salonda ve holde “*dans bütün hızıyla devam ediyordu. Pudra, lâvanta, ter kokusu, çıplak omuz, vıcık vıcık koltuk altı, tebessüme bulaşmış ruj, havayı bir macun gibi kesifleştir*”ir (Tanpınar, 2012: 350). Kapalı ve kalabalık ortamlarda insan bedeninin dışarıya verdiği bir ısı vardır. İşte böyle bir davette de ortamın hareketli ve sıcak olmasından dolayı pudra, lâvanta, ter kokusu istenmeden ortaya çıkar. İstenilmeyen kokular için

tedbir alsak da belli bir ıstıdan sonra vücut bu yapay kokuları ter vasıtasıyla dışarı atar. İnsan vücudunun kokusu yapay kokulardan daha baskındır. Vietnam Savaşı'nda ABD donanmasında deniz piyadelerinin komutanı Jack Holly hayatını burnuna borçlu olduğunu söylerken “*Burnum sayesinde hayatta kaldım. Kamufle edilmiş bir yer altı sığınağını dibine girene kadar göremezdiniz. Ama kokuyu kamufle edemezsiniz. Ben Kuzey Vietnamlıların görmeden ve seslerini duymadan önce, kokularını alırdım. Onların kokusu bizimkine benzemiyordu. Filipinlilere, hatta Güney Vietnamlılara da benzemiyordu. Bir kez kokladım mı, mutlaka tanırdım.*” diyerek bu konudaki anılarına tanıklık ederiz (Lindstrom, 2007: 37).

Eski ve metruk yerler bakımsız olduğu için doğal olarak da rutubet kokusu da gelir. Seyit Lûtfullah'ın kaldığı tek odalı yer de böyledir. Yere serilmiş şiltede yatar ve “*Oda rutubet içinde ve daima karanlık*”tır (Tanpınar 2012: 50). Zaten adının başında “*Seyit*” olmasına rağmen Lûtfullah, çok da aydınlık düşünen biri değildir. Yazar, Seyit Lûtfullah'la alay eder gibi karanlık ve rutubet içinde tek odalı bir yerde kalmasını işaret ederken belki de düşünceleri de kaldığı mekâna uygun biçimde tasvir edilir. Yazar, mekânla şahsı tesadüflere bırakmaz. Mutlaka bir mesajı vardır. Seyit Lûtfullah günün birinde dükkâna tamir için bırakılan saati aşırır. Durum karakola intikal edince de “*Adamcağız saati Andronikos Kayser'in hazinelerinin başında yakılacak tütsüyü satın almak için aşırıldığını söyle*”r (a.g.e., 2012: 61). Tütsü eski çağlardan beri çeşitli inançlarda ruhu memnun etmek için kullanılan bir ritüelin parçasıdır.

Rutubet kokusu Hayri İrdal'in evindeki eşyalarda “*Duvarlardaki küçükklü büyüklü yazı levhaları, yerdeki hasırlar, onların serin ve rutubetli kokusuyla*” karşımıza çıkar (a.g.e., 2012: 25). Yine bu evde sofadaki hasırların “*etrafı küf, rutubet kokusu ile dolu*”dur. (a.g.e., 2012: 81). Bu da gösteriyor ki bakımsızlık belki de ekonomik sebeplerden dolayı ya da sahiplenme duygusunun zayıflamasından dolayı mekânlarda bu tür kokular olabiliyor.

5.4. Sahnenin Dışındakiler'de Koku Alma Duyusu

Sahnenin Dışındakiler'de nimet külfet ilişkisini ihtiras olarak değerlendirdiğinde Mekke kadısının seyisinin söylediği yanık Anadolu türküleriyle atları yıkamasına bayılır ve akşam eve gittiğinde annesinin “*Saçlarının dibine kadar gübre kokuyorsun!*” de”mesinden müteesir olmaz (Tanpınar, 2005: 18). Yazar bu durumu ihtiraslarımıza benzetir. Bizim olanı

sevmek birtakım istenmeyen durumlara da katlanmayı gerektirir fikriyle gübre kokusuna da katlanmayı gerektirir mesajı verilir.

Süleyman Bey'in kızı Sabiha, Cemal'le bahçedeki kümeste bulunan alkol şişelerinden birini eline alır, koklar ve Cemal'e de koklatır. İhsan'la Cemal Rusların olduğu bir lokantaya gelirler. İhsan, Cemal'e porto içmeyi teklif eder. İhsan lokantada “*Bir taraftan portosunu koklaya koklaya içiyor, bir taraftan konuş*”maya devam ediyor (a.g.e., 2005: 176). Nasır Paşa da rakı müdavimlerinde ve yanına gelen Cemal'e “*Yemekte hiçbir şey içmediniz. Bari şu “fine”den için, dedi. Allah kısmet ederse ben de bir ay sonra o kokulu İtalyan şaraplarından içeceğim.*” diyerek bir nevi rakıdan vazgeçer (a.g.e., 2005: 265). Alkolik olan Süleyman Bey, alkol komasına girer ve Cemal bir doktor bulur ve muayene ettirir. Doktor korkulacak bir şeyin olmadığını söylerken “*sık sık amonyak koklatma*”sını tavsiye eder (a.g.e., 2005: 244).

5.5. Mahur Beste'de Koku Alma Duyusu

Mahur Beste'de Molla Bey, oğlu Behçet'i tavan arasında görünce biraz şaşırır fakat bu durumu kabullenmek zorunda kalır. Behçet bütün gün tavan arasında, yaz güneşinin külhana çevirdiği bu odada “*bayıltıcı çiriş kokusu*” içinde kitap ciltlemeye devam eder (Tanpınar, 2012: 31). Bu romanda, İsmail Molla, gelini Atiye Hanım'ı dinler ve ona değer verir. Biraz muzdarip biraz da çaresiz bir şekilde genç kadın ihtiyar Molla'ya arkadaş, yoldaş olmaya çalışır. İsmail Molla hayatı “*Bir adım atar atmaz kendisini yutacağını bildiği bir karanlığın eşiğinde, duvarları dış dünyaya kapalı bir bahçede bir akşam gülünü koklar gibi yaşa*”r (a.g.e., 2012: 66). Atiye ona yalnızlığı unutturan en yakın dosttur. Aslında her ikisi de yalnızlıklarını birbirleriyle tamamlamaya çalışırlar. Bu yalnızlık duygusu bir akşam gülünü koklar gibi hayatın sondemindeki İsmail Molla'nın akşama, Atiye'nin de güle benzetilmesiyle ifade edilebilir. Sabri'nin Adana'daki baba evine giderken “*bu sıcak bahar kokulu memlekette*” farklı karşılaşması onu rahatsız eder.

Halit Bey, Ata Molla'nın kızıyla evlenir ve içgüveysi olarak Ata Molla'nın evine yerleşir. Her akşam Ata Molla ile satranç, sohbet Halit Bey'i sıkar. Halit Bey uykusu kaçsın diye soğuk su ile yüzünü yıkasa da çare olmayınca Ata Molla, Halit Bey'e “*Sık sık enfiye kutusunu uzatıyor, “Bir daha, bir daha!” diye*” enfiye kutusunu koklatarak uykunun kaçmasını sağlamaya çalışır fakat o da

bu duruma çare olmaz (a.g.e., 2012: 66). Çareyi Halit Bey’le karısı o evden taşınarak bulurlar.

5.6. *Hikâyeler*’de Koku Alma Duyusu

Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda Abdullah Efendi son olarak ıssız bir eve gelir ve çevreyi dinler. Gecenin karanlığında düşünmeye başlar. Onun aklından “...saçı yaz ve deniz kokan ceylan bakışlı arzular” birden gelip geçer (Tanpınar, 2002: 45). Oldukça akıcı ve şiirsel bir anlatıma sahip, bir dize gibi karşımıza çıkar. Alışılmamış bağdaştırmayla birlikte somuttan soyuta aktarım var. Koku ve bakış arzuya yüklenmiştir.

Evin Sahibi’nde Tanpınar’a ait ayak izleri görülebilir. Babasının memuriyetiyle gittikleri Kerkük’te geçen çocukluk yıllarına ilişkin Dicle kenarındaki okulun çevresi tasvir edilir. Henüz üçüncü sınıftayken nehir kabarıp “.....sular biraz çekilince çamurlu arazide kendi kendine bir yığın nerkis açardı. Bütün derslerimiz bu nerkislerin ağır ve bayıltıcı kokuları arasında geçirdi.” der (Tanpınar, 2002: 116). Nergis mitolojik bir çiçektir. Onun çok hoş hatta baygınlık veren kokusunun eski edebiyatta sıkça işlendiğini görürüz. Bu hikâyede kahramanımız musikişinasların icralarını dinler ve sabaha karı uyku onu iyiden iyiye sıkıştırır. Yazar “..nihayet ben, gül kokusunun, eski musikin ve sevilen bir kadın ihtiyacının el ele yaptıkları, acayip bir rüyaya daldım.” derken Tanpınar’ın en çok önem verdiği gül kokusu, eski musiki ve kadın onun rüyalarını süsleyen eserlerinin baş tacı olan üç unsurdan söz eder (a.g.e., 2002: 130). Olfaktör hedoni (koku alma hazzı) devreye girer. Çocukluk dönemine ilişkin anlatılan hikâyede geriye dönüşlerle mitolojik unsurların sıkça geçtiği bu hikâyede evin dadısı batıl inançlarının doğrultusunda yılandan korunmak adına evleri “okunmuş sularla baştan aşağı temizlenir, biz de tütsüler üzerinden geçirilir”ken dadı bu ritüelin başrahibesi gibidir (a.g.e., 2002: 130). Tütsüler kötü ruhları kovmakta kullanılır. Bu yeni bir adet değildir. Çağlar boyu değişik toplumlarda merasimlerde tütsü kullanılagelmiştir. Özellikle çocukluk döneminde, gençlik dönemlerinde alınan kokular unutulmaz

Yaz Yağmuru’da düşünceli kahramanı Sabri, “Birkaç saat evvelki hazzın hatırasını kanında hâlâ keskin bir koku gibi duy”masına kendisi de şaşırır (a.g.e., 2002: 184). Bir şeyler hatırlaması onu değişik düşüncelere sevk eder. Hazzın hatırasının keskin bir koku gibi duyulması soyut bir kavramdır. Tanpınar, bütün

mecaz oyunlarını eserlerine yansıtır. Bu hikâyede Sabri, dedesinin acayıpliğinden bahseder. Biraz sinirli olan bu yaşlı adam “ *Durmadan yıkanır, günde birkaç defa çamaşır değiştirirdi. İkide bir, kimse görmeden başını eğer, kendi vücudunu kokla*”ması kendine ve çevresine verdiği saygıdan ileri gelebileceği gibi bu durumu kendine hastalık yapması daha akla yatkındır (a.g.e., 2002: 193). Sürekli aynı tiki yapması huzursuzluğun verdiği bir durumdur.

Teslim’de tren garında bekleyen Emin, kendine iskemleyi veren genç adamı dikkatle izler. Emin, büyükçe bir sepetin içinde gagasını çıkararak baba hıncını görür. Emin, hayvanın “*uzun otomobil yolculuğunda burnuna dolmuş benzin kokusundan kurtulmağa çalış*”ır (a.g.e., 2002: 202). Gerçekten de benzin kokusu keskin olduğu için hayvanı rahatsız etmiş de olabilir.

Yaz Gecesi’nde sekiz senedir yatalak olan hastanın dramı anlatılırken açık mekânda bir rüzgâr eser ve “*Karşılıklı pencerelerin perdeleri köpürdü. Arkadan doğru komşu çocukların akşamüstü yaktıkları otların kokusu gel*” ir (a.g.e., 2002: 261). Bilindiği gibi açık havada kokuyu en iyi yayan rüzgârdır. Çünkü hava moleküllerinin içindeki koku rüzgâr yardımıyla kolayca yer değiştirebilir hatta bize uyarıda bulunur. Beyin, insan yaşamında önemli kabul ettiği kokuları unutmaz. Otların kokusu da böyledir.

Emirgân’da *Bir Akşam Saati*’nde Sabri, dışarıyı seyrederken karşıda masmavi denizi görür. Birden “*Sanki senelerce denize hasretmiş gibi etrafını keskin bir yosun kokusu al*”ır (a.g.e., 2002: 294). Deniz ve kadın ikisi bir arada özdeşleşir Tanpınar’ın dünyasında. Yosun kokan deniz belki de Sabri’nin hasretle baktığı kızdır. Kokuyla yaşananlar arasında kuvvetli bağ vardır. Tanpınar bu duyuyu çok işlemese de etkili bir şekilde yeri geldikçe mitolojik unsurlarla beslemiştir.

6. DOKUNMA DUYUSU (HASSETÜ'L-LEMS)

Duyularımız içinde en kapsamlı olanı dokunma duyusudur. Diğer duyu organları tek başına kendi fonksiyonlarını yerine getirirken dokunma duyusu bütün bir bedenle fonksiyonlarını yerine getirir. Derimizle gerçekleşen uyarımlar çarpma, basınç, dokunma, acıma, gıdıklama gibi kas ve deri üzerine hassasiyetler gösterir. Dokunma (Deri),kör, sağır ve dilsizler için hayata tutunma noktasıdır. Bu yönüyle derimizde “100 milimetre karesinde her biri 640.000 mikro resptör içeren sinirlere bağlı 50 reseptör olduğu tahmin ediliyor. Yaşlandıkça bu sayı azalır ve elimizdeki duyarlılığı yitirmeye başlarız. Ancak dokunma ihtiyacımız azalmaz,” ve varlığını sürdürür (Lindstrom, 2007: 104). Dokunma duyusu, “duyulanlardaki farklı niteliklere göre dört veya daha çok duyudan meydana gelir. Bunlar soğukluk-sıcaklık, kuruluk-yaşlık, sertlik- yumuşaklık, kabalık-düzgünlük ve ağırlık-hafiflik gibi birbirine zıt özellikteki uyarıcıları algılayan ve vücudun değişik yerlerine dağılmış olan duyulardır.” şeklinde bir yaklaşımla değerlendirilmektedir (İslam Ansiklopedisi, 1988: 10).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında duyular işlenen yoğunluğa göre sıralansa ilk sırayı görme, ikinci sırayı işitme ve üçüncü sırayı da dokunma duyusu alır. Diğer ikisine göre iletişimin ve etkileşimin daha fazla olduğu bir duyudur. Roman ve hikâyelerde sırasıyla ele alınacaktır.

6.1. Huzur’da Dokunma Duyusu

Isı değişimi dışarıdaki uyanların deri için önemlidir. Sıcığın, soğğun ilk tepkisini derimizle hisseder ve tepkimizi ve tedbirimizi gösteririz. Sıcaklık ölçülü olduğu sürece, bizi ister ruhsal isterse de bedensel olarak rahatlatır. Aşırı sıcak da aşırı soğuk da çeşitli tedbirler almamıza neden olur. Soğukta daha kapalı, korunaklı mekânlar seçilir. *Huzur* romanında, romanın girişinde İhsan hasta ve Mümtaz da ona bakacak birini aramaya koyulur. Mümtaz’ın gittiği evlerin birinde hasta bakıcının annesi kapıyı açar. Mümtaz durumu ona söyler ve bir adres bırakır. Hava da oldukça sıcak ve Mümtaz “*Bu ağustos sonu sabahı bütün sokaklar bir fırın ağzı gibi insanı kapıyor, çiğniyor, yutuyor, sonra kendisinden bir sonrakine geçiriyor*” diye düşünürken bir yandan da fakir ve eski evde kışı nasıl geçirirler diyerek yoluna devam eder (Tanpınar, 2004: 19). Görüldüğü gibi Tanpınar’da zıtlık; sözcüklerde, paragraflarda, romanlarda bilinçli bir şekilde titizlikle dantel gibi işlenmiştir. Yazar ağustos sıcaklığında bahsederek konuyu sürdürebilirdi fakat

evveliyatında evi eski ve fakir bularak kıştan bahseder. Yaz ve kış ısının değişimi bakımında önemlidir. Eskiler kışı fakir, yazı da zenginlik olarak görürler. Zenginlikte güzellik ve bir ışıltı vardır. Kuzey yarım küre için yaz mevsiminde gündüzler daha aydınlık, kışın ise geceler uzun gündüzler kısadır. İşte Mümtaz ağustosun boğucu sıcağında kapı kapı hasta bakıcı bulma gayreti içindedir.

Romanda geriye dönüşlerin olduğu ve Mümtaz'ın çocukluk yıllarında, babasının öldürülmesi, kendilerinin savaştan kaçması, bir handa konaklamaları anlatılırken konaklanılan yerde bir gece kaldıkları ve de mümtaz'ın annesiyle yattığı yerde genç bir kızın da o gece Mümtaz'a yakın yatması anlatılır. Bu yakınlıkta Mümtaz, genç kızın temas etmesinde bir sıcaklık duyar. Bu sıcaklık “*Sanki kendi başına işleyen bu ten iştahının, bu sıcak sokuluşun ve onların hoşluğunu tam zıddıyla dolduran iniltilerin hiç tatmadığı cinsten bir büyüğü vardı. Onun için bir türlü bu kucaklayıştan kendisini kurtaramıyor, ılık ve kokulu bir suda uyumuş yorgun bir insanın hem boğulmaktan korkan, hem de uykunun uyusukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan o garip ve ikizli hâliyle onlara kendisini terk et*”mesiyle o zamana kadar duyulmayan bir duygunun sıcaklığını teninde bulur (a.g.e., 2004: 25). Bu duyuş Mümtaz'ın arabayla B...’a giderken arabanın içinde yan yana otururken genç kızın omzunun Mümtaz'ın omzuna değerken de olur. Mümtaz “*Genç kızdan adeta korkuyor ve bu korku zaman zaman omuzunu omzuna dayadıkça çok insafsız bir şey oluyordu. Bu, garip, dün akşamın sıcaklığından mahrum, fakat onların hatırasıyla dolu bir temas*”tır (a.g.e., 2004: 27). Görüldüğü gibi sevgiliyi hayal edebilirsiniz fakat onun bir dokunuşundaki sıcaklığın verdiği duyuşu yakalamak, hissetmek çok zordur. Tanpınar, bu zorlukları eserinde yansıtır.

Huzur'da Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkın tarifinde “*Şimdi genç adamın damarlarında Nuran'ın nefesi üst üste sıcak, kokulu baharlar açıyor, arzu, yaşama hasreti, susamış hayvanların ikinci sıcağında serin kaynaklara sürü hâlinde gidişi gibi, içinden ona, sevgilisine doğru ak*”ması aşk denilen sıcak iksirin etkisiyle Mümtaz'ı büyülemesi tarif edilir (a.g.e., 2004: 130). Mümtaz, Nuran'ın nefesini sıcak, kokulu, müjdecî bahara benzetir. İnsan, biyolojik olarak havayı teneffüs etmek zorundadır. Nefes alıp vermek doğal bir durumken Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşkın neticesinde Nuran'ın nefesi Mümtaz'a sevgiliden gelen bir mektuptur. Nefesle somut bir temas durumu aşkla soyuta yönelmiştir. Mümtaz, Nuran'ın nefesindeki baharı bir sıtım gibi derinden hisseder. Birlikte gezdikleri yerlerde “*Bütün gezinti boyunca bu ürpermeyi duymuşlardı. Sanki her şey, taze ve*

yumuşak yaprağın, parlak renklerin, beyaz aydınlıkta kendisini gölgesiyle bulmanın telâş ve sevinciyle birbiriyle kaynaşıyordu. Mor, kırmızı, erguvanı, pembe, yeşil, kümelendikleri sırtlardan insanın derisine hücum et”mesi bu nefese benzetilir (a.g.e., 2004: 123). Romanda Mümtaz, mutfakta enginar ayıklayan Nuran’ın yanına gelir ve Nuran’ı “... *hemen oracıkta öp*”mesiyle Nuran’ın teslimiyeti Mümtaz için dönülmez akşamın ufku gibi görülür (a.g.e., 2004: 165).

Mümtaz, Nuran’ın varlığı ile kendi varlığını bulur. Bu varlık içinde büyülenen Mümtaz, Nuran’la evlenmeyi düşünür. Nuran’ın Mümtaz’ın kulağına “*bir saniye kendi uzviyetinin sıcaklığını naklet*”mesi Mümtaz’ı hayalleriyle baş başa bırakır (a.g.e., 2004: 131). Bu hayallerle uyuyan Mümtaz, uyanınca “...*ışık, inci rengi bir imbikten süzülerek geliyordu. Soğuk su, fena uyunmuş gecenin ağırlığını al*”ır (a.g.e., 2004: 134). Böylece Mümtaz’ın kendine gelmesinde soğuk suyla elini yüzünü yıkaması; bedeni tembellikten, uyuşukluktan, yorgunluktan kendine getirir.

Dokunma duyusu bütün bedenle gerçekleştiği için sıcak, soğuk ilişkisindeki uyaran etkisi, elle dokunmak, tutmak, okşamakta da vardır. *Huzur*’da Sabih’le eşi Adile on üç yıldır evliler, aralarında hafif bir dargınlık vardır. Sabih ortamı yumuşatmak adına eşi Adile’nin koluna girer ve “*karısının kolunu on üç senelik bir tecrübenin verdiği ustalikle hafif ve iç gıcıklayıcı bir tazyikle sıkmayı bile unut*”maz (a.g.e., 2004: 96). Bu bir iletişimdir. Dokunmak, aradaki kırgınlığı hafifletici bir unsurdur. Nuran’la kızı Fatma giderlerken eski eşi Fahir’e ve metresi Emma’ya rastlar. Bu rastlantıda Fahir kızı Fatma’ya soğuk davranır. Fatma annesine işte babam diye seslenmese beklide teğet geçecekken ancak “*Çocuğun ancak yanağını okşayabil*”ir (a.g.e., 2004: 87).

Baharın ardında yazla birlikte Nuran’la Mümtaz hayatlarının en güzel günlerini geçirmişlerdir. Romanın kurgusal yapısındaki mevsimlerin etkisi Nuran’la Mümtaz’ı da etkiler. Yaz bittiği için içlerine bir hüznün çöker. Hüznün sebebi “*Birkaç gün evvel Nuran Mümtaz’a ilk kırlangıç kafilesinin başları üstünden geçtiğini göstermişti. Bu sabah da yalıya, yolda bulduğu üç kuru meşe yaprağıyla gelmişti.(...)Yumuşak yaprak, bir akşamdan koparılmış gibi sert, madenî bir hâl almış*”tır (a.g.e., 2004: 212). Kuru meşe baharda oldukça yumuşaktır. Mümtaz’la Nuran’ın ilişkileri iklim gibi soğudukça yaprak da doğal olarak sert bir madeni andırır. Sertlik, yumuşaklık tabiat unsurlarıdır ve dokunarak anlaşılır. Dokunma duyusunun etkisi zıtlıklarla sağlanmıştır. Nuran’la Mümtaz’ın

görünürde ayrılma sebebi Suat'ın intiharıdır. Nuran, tam da Mümtaz'dan ayrılacağı zaman bir siyah gemi teknesi görür ve “Ben de hayatınızın çerçevesi içindeyim...” der gibi yollarını keser. Bu durumdan ürken, korkan Nuran “*Beylerbeyi'nin önünde Nuran birdenbire Mümtaz'ın elini tut*”ar ve “*Ben korkuyorum*” der (a.g.e., 2004: 328). Bu bir itiraf ya da samimiyet göstergeli ileriye dönük sezgisel çağrışımın neticesidir. Mümtaz'ın elini tutarak bir güven ve tedirginlik ifadesi olarak da korkuyorum sözcüğü birlikte kontrast etkisi yaratır.

6.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Dokunma Duyusu

*Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde Hayri İrdal kendini anlatırken çocukluğuna ilişkin anılarında Fatih Rüştüyesi'nde okurken “*Ne yeni, süslü elbiselerim, ne su geçmez potinim, ne sıcak paltom vardı.*” diyerek biçareliğini kimsesizliğini anlatır (Tanpınar, 2012: 23). Potini su geçirse de üşüse de bu durumdan muzdarip değildir. Dış etkenler su ve sıcaklık iç huzurdan önemli değildir. Çünkü hayatını istediği şekilde yaşamıştır.

Hayri İrdal, bir şikâyet sebebiyle mahkemelik olur ve mahkeme de akli dengesinin yerinde olup olmadığını öğrenmek için adli tıbbı sevk eder. Doktor Ramiz'e gönderilen Hayri İrdal, özellikle eşi Emine'nin on gün evvelindeki tavır onu çok etkiler. Emine'nin ona sarılışı gözlerinin önünde hiç gitmez. Emine'nin gözlerinin altı, yanakları çukurlaşmış ve sesi de bozuktur. Fakat elleri yüreği gibi sınımsızdır. Özellikle Emine'nin sıcak elleri Hayri İrdal için sevginin, sadakatın, bağlılığın göstergesidir. Hayri İrdal'ın serbest bırakılmasıyla Emine'ye kavuşması başka bir mutluluk tablosudur. Hayri İrdal, “*Karım biraz zayıflamıştı. Ellerinde ve boynunda hep aynı sıcaklık vardı.*” diyerek her ikisinin temasındaki sıcaklık eskisi gibi devam eder (a.g.e. 2012: 132).

Hayri İrdal'ın halası süpürgeciler kâhyasının gelini Zarife Hamımefendi enstitüye Hayri İrdal'ı görmek için gelir ve kapıdaki hizmetli Asaf Bey'le bir arbede yaşar. Bu arbedede Hayri İrdal da nasibini alır. Hayri İrdal, “*Allahaşkına, diyemeden kırık şemsiyenin dip tarafı burnuma indi. Dudaklarımın üstüne doğru sıcak bir şeyin aktığını duydum. Ellerimle yokladım, kandı.*”der (a.g.e. 2012: 298). Kanın sıcak sıcak dudağın üstünde akması Hayri İrdal'ı tedirgin eder. Kefen yırtan Zarife ise oh olsun diyerek öfkesini dindirir.

Hayri İrdal'ın ikinci eşi Pakize'yle aralarında bir soğukluk vardır. Hayri İrdal "*Boynuma uzattığı kolunun altında bütün vücudum buz kesmişti.....Hakikatte altı aydan beri bir buzdolabında yaşıyor gibiydim.*" diyerek eşiyle arasındaki soğukluğu anlatan en iyi cümlelerdir (a.g.e. 2012: 307). Halit Ayaracı'yla Hayri İrdal işveren işçi ilişkisinden ziyade saçma da olsa yapılacak işi planlayan ve uygulayan kişilerdir. Bu samimiyete binaen birçok defa Halit Ayaracı, Hayri İrdal'ın kolundan tutarak kendince bir samimiyeti dokunma duygusuyla sağlar.

Doktor Ramiz, Viyana'daki kongre için bir rapor yazmayı düşünür. Müşahade altında tuttuğu hastası Hayri İrdal'dan yardım ister. Hayri İrdal, Doktor Ramiz'e yardım edeceğini söyler ve Doktor Ramiz'in "*ikide bir sırtıma vuruyor, bu işi başarmak icap ettiğini söyle*"mesi Hayri İrdal'a güven anlamlı bir dokunuştur (a.g.e., 2012: 126). Hayri İrdal her ne kadar da müşahade için doktor kontrolüne getirilse de rüya konusunda kitap yazacak kadar deneyimi vardır. Doktor Ramiz de bunu iyi bildiği için onun sırtına ödül mahiyetli vurur. Bu durum, hastalığın tesisi baba kompleksi olan Hayri İrdal'ın bir daha omzuna dokunularak söylenir. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'la Halit Ayaracı'yı tanıştırmadan önce de Hayri İrdal'ın omzuna dokunarak onları tanıştırma fırsatı bulur. Bu omza vurma tutumu için Hayri İrdal "*Doktor Ramiz, birdenbire peydahladığı huyla, omuzuma vurmalar, çenemi, yanağımı okşamalar ve bu esnada baştan aşağıya kıyafetimi süzmek gibi mukaddemelere başla*"r (a.g.e., 2012: 195). Doktor Ramiz'in hademesi de Hayri İrdal'ın omzuna dokunarak müdürün çağırıldığını söyler. Doktor Ramiz, yeni sevgilisinin beline sarılarak sinemacı edasıyla poz verir.

Sabriye Hanım'la Hayri İrdal birbirleriyle dargın görünürler. Hayri İrdal'ın pek de hoşlanmadığı Sabriye Hanım, beklenmedik bir anda Hayri İrdal'la konuşmak amacıyla onu dürter fakat Hayri İrdal onunla konuşmaz. Kimi zaman birinin diğerini dürtmesi iyi bir iletişimken kimi zaman da ters teper. Halit Ayaracı, Hayri İrdal'ın yazacağı Ahmet Zamani Efendi hakkındaki kitap için iyi bir hazırlık yapar. Halit Ayaracı, Hayri İrdal'ın yanağımı okşayarak "*kitapla olan alakasını bir daha teyit et*"miş olur. Hatta uyarı anlamında "*Kitabı isterim... Bitecek anladınız mı Hayri Bey?*" der.

Hayri İrdal'ın şarkıcılığa başlayan baldızı şarkılardan sonra Hayri İrdal'ın yanına gelerek Hayri İrdal "*bütün vücuduyla bana aban*"dı demesi Hayri İrdal'ın tuhafına gider. Tepki olarak Hayri İrdal baldızını yavaşça iteler. Tanpınar'ın

hikâye ve romanlarında çocukluğuna ilişkin birçok anısını bulmak mümkündür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de çocukluğunda önünde mumlar yaktığı evliyanın parmaklıklarını satar ve sonradan mezatçı Mandalin Efendi'den tekrar alır. Parmaklıkları tekrar satın alırken “*çocukken yaktığım mumların izi görülen parmaklığı öptüm*” diyerek maziye ait bir eşyaya kavuşmanın mutluluğu olarak parmaklıkları öper (a.g.e., 2012: 57). Böylece duygusal bir atmosfere şahit oluruz. Hayri İrdal'ın oğlu Ahmet'in babasını “*ilk defa beni candan öp*”mesi başka bir duygusal yandır (a.g.e., 2012: 382).

6.3. Sahnenin Dışındakiler'de Dokunma Duyusu

Sahnenin Dışındakiler'de Cemal'in arkadaşı Yani, Cemal'i boş bir yalının rıhtımına getirir. Cemal burada denize girer. Cemal, “*Su, tahmin ettiğimden soğuktu.*” der (Tanpınar, 2005: 166). Bu soğuk su Cemal'i bir iki gecelik uykusuzluktan ve geceki içkinin tesirinde kurtarır. Böylece soğuk suyun irkilemeyle uyarma, kendine getirme etkisi bütün bedende hissedilir.

Tanpınar'da maziye hasretle anma roman içinde geriye dönüş tekniği ile romana bir genişleme getirir. Böyle bir durumda Cemal, henüz ayrıldığı Ege kasabasından sonra kaldığı otel odasında orayı düşünür. Bu düşüncelere “*Yarı ıslak çarşaflarına, duvarlarındaki tahtakurusu lekelerine dikkat etmeden yattığım bu otel odasında*” sahip olur (a.g.e., 2005:10). Belli ki rutubetli bir zamanda bu otelde kalmaktadır. Mevsimsel durumlar hariç sahil şehir ve kasabalarında otel odası olmasa da nemin yoğunluğu ve buharlaşmanın etkisiyle bu durum daima hissedilir. Rahatsız olunan bir ortamdaki bahsedilir. Ortamın otel odası olması, duvarda tahtakurusu lekelerinin olması ve çarşafların yarı ıslak olması olumsuz durumun işaretleridir. Burada görme ve dokunma duyusu bir arada verilmiştir. Tahtakurusu kan emici, rahatsız edici ve öldürüldüğü vakit çıkardığı pis kokuyla romanların figüratif, imgesel bir canlısı olarak sunulur. Toplumda da bu tür insanların, savaş vurguncularının sembolü de olabilir.

Çocukluk yılları özlemle hatırlamaya çalıştığımız dönemlerdir. Cemal'in de Sabiha'nın da bu döneme ilişkin çok güzel anıları vardır. Bahçeli evlerde mutlaka bir meyve ağacı bulunur ve çocukların da üzerine çıktığı, meyvesini topladığı, hoşça vakit geçirdiği anılarının olduğu bu ağaçlar mimarinin de önemli parçasıdır. Yaşadıkları semtte bulunan iki incir ağacı, mürdüm eriği ve büyük ceviz ağaçları çocukların da sürekli buldukları mekânlardır. Meşhur olan erikten

aş eren hanımlar mevsimine tesadüf ederlerse yemek isterler. Herkes tarafından korumaya alınan bu ağaca yaramazlığı ile bilinen “*Sabiha bile, bir kere olsun dokunmamış*” olmasına Cemal hayret eder (a.g.e., 2005:22). Bu ağaç özel bir statüye sahip olarak Sabiha’nın da beklide kutsal ağacıdır. Bu ağacın kutsallığı hamile olan anneler için meyve veren bir ağaç olarak üretkenliği ile anneye özdeşleştirildiği için Sabiha dokunmamış olabilir. Dokunmamak kimi zaman dokunmaktan daha muteber görülebilir. Bunlardan en önemlisi de yanlış olsa da halkın inanç ve kutsallarıdır. Bu erik ağacı da anneye şifa verceği umularak korunmuş ve dokunulmamıştır. Halbuki Sabiha evden çıkınca Cemal’e iyice sokulur ve kolunu iyice tutar. Sabiha, Muhtar’la evlenmiş aradan altı yıl geçmiş ve Cemal Kadıköy iskelesine doğru yürürken genç bir kadının ona dikkat ettiğini görür. Bu sırada Sabiha’nın sesini duyar. Muhtar’dan ayrılan Sabiha, Cemal’in yanına gelerek Cemal’in yanaklarından özlem duygusuyla öper. Sonrasında hiç ayrılmamış gibi “*yan yana ve bazen yaptığımız gibi el ele*” eski günleri yâd ederler (a.g.e., 2005:274).

Avrupa görmüş olan Kudret Bey’in hanımı Boğaziçi’nde kardeşleriyle birlikte yaşamaktadır ve ayda bir eski komşularına uğrar. Kocası hakkında olumsuz sözler söyler ve gider. Şişman ve beyaz tenli bu kadının terlemesi dikkat çeker. Cemallerin hizmetçisi “*Paraskevi onu ilk gördüğü zaman “Zavallıcık, ayazma duvarı gibi hep su içinde...” demişti. Sabiha’ların hizmetçisi Pakize Hanım da ondan bahsederken “Lokma hamuru gibi hanımcığım, hep civık civık...” der*”ken fiziksel duruşuyla dikkat çekmiş ve lokma hamuruna benzetilerek dokunma duygusu harekete geçirilmiştir (a.g.e., 2005:62). Kudret Bey’le Cemal’in dostluğu neticesinde birlikte iskeleye kadar gelirler. Bu sırada kudret Bey’in bir eli bastonunda diğeri Cemal’in kolunda rıhtımda dolaşmaya başlarlar. Dolaşırken peçeli, çarşafli kadınlara rast gelirler. Kudret Bey eliyle tekrar Cemal’in kolunu tutar ve kadının hürriyetini konuşurlar. Konular uzadıkça uzar ve vapur iskeleye gelince Cemal ona yavaşça dokunur. Cemal tekrar Kudret Bey’in koluna girerve kalabalığın içinde sürükler gibi yürümeye devam ederler. Bu durum iki dost arasındaki maziyle tekrar hesaplaşmanın, samimi itirafların olduğu bir yürüyüştür.

Romanda İhsan’la Cemal bir lokantaya giderler. Karşılarındaki masada Hasan Bey ve bir Rus oturmaktadır. Lokantada çıkacakları sırada İhsan, Hasan Bey’in masasına yaklaşarak akrabam Cemal diye tanıştırır. Hasan Bey’in yanındaki esmer, hovarda mizaçlı kadın Yuneşka’nın “*el sıkış tarzı*” Cemal’in hoşuna gider. Yuneşka’nın Cemal’in elini “*sıkış tarzı ona mânali*” gelir ve “Cemal

“*Bu lokantaya ara sıra gelmeğe ve Yuneşka’yı yalnız bulmağa karar ver*”ir (a.g.e., 2005:180).

Halk arasında Çoban adıyla anılan Alâiyeli Ahmet’in hikâyesinde Ahmet, eşkıyalık yapar fakat kimsenin namusuna dokunmaz. Kötü yola düştüğünü öğrendiği karısını bulup öldürür. Çok sevdiği karısını öldürmesi ve onu gömmesinin sebebi olarak karısına bir daha insan eli değmemesini istediği için mezarını oldukça derin yapar ve yerini de kimseye söylemez ki kimse onu rahatsız etmesin diye. Bu hikâyede insan elinin iyilikler yanında zalimce işler de yapabileceği anlatılır.

Cemal, Sabiha’nın babası Süleyman Bey’in odasına geldiği vakit orayı biraz karışık bulur. Beklenmedik bir şekilde bir kız “*bir aralık elini boynuma dolayan küçük kızın bacaklarını, ceylan süzülüşlü vücudunu*” tiksinti içinde haz duyduğu için unutamaz (a.g.e., 2005:257).

Sahnenin Dışındakiler’de dokunma duyusu daha çok elle gerçekleşir. Kimi zaman elle omza dokunmak insanları sakinleştirmek için, kimi zaman da motivasyon için kullanılır. Sabiha’yla Cemal konuşurlarken Sabiha elini Cemal’in omzuna koyması motive ederken Cemal’in kapısını çaldığı evdeki gelin ve kaynananın düştüğü durumdan dolayı Cemal ihtiyar kadına yaklaşır ve “*Elimi omuzuna koyarak teselli etmek için bir şeyler söylemek istedim.*” der (a.g.e., 2005:129). 1909’dan beri Avrupa’da bulunan İhsan, mektepten memlekete dönmüş ve Cemal’e marangozluk ne halde diye sorar. O da “*Bıraktım... dedim. Ancak evde çakılacak çivi falan olursa... Sonra tekrar yüzümü okşadı.*” derken İhsan’ın Cemal’in yüzünü okşaması Cemal’e güç verir (a.g.e., 2005:40).

Bu romanda el konusuna değinilirken “*İnsan, elidir kardeşim, anladın mı? Bizi biz yapan elimizdir. Elin, düşünceni terbiye etsin! Bütün varlığınla kendini eline ve elindeki işe ver. Göz, el ve kafa hep beraber çalışmalıdır. Sonra fikrini tashih ederek ilâve ediyordu: El çalışmalı, öbürleri adeta fark etmeden onunla beraber yürümeli. Yani elinin emrine girmelisin:*” ifadesini İhsan Bey, Cemal’e telkin eder (Tanpınar, 2005: 17). 1911’de Cennino Cennini; *Sanat Kitabı* adlı eseri yeniden yayınlayan A.Mithouard’a yazdığı mektupta “*En usta el bile düşüncenin emrindedir.*” derken bu düşüncenin yaslandığı noktaya gelerek “*Eğitim sonunda, zanaatlerinin tüm ustalıklarını bilen akıllı işçiler ortaya çıksa bile, idealleri yoksa yapılacak bir şey yok demektir.*” diyerek mektubuna devam eder (Sérullez, 2004:

157). İşin özü idealize edilmiş, yapaylıktan uzak, düşünceye işaret edilir. Marangozluk ya da demircilik de elle yapılır fakat her gün yapılan aynı şey zanaatken aynı eller düşünce yardımıyla farklı farklı ürünler veriyorsa bu da sanat ürünüdür. Tanpınar'ın dikkat çekmek istediği elin dışındaki, düşüncenin ürünü olan özgünlüktür. Bir ressam için “Göz, el ve kafa hep beraber çalışmalıdır.” fikri de idealize edilmiş özgünlüğe yaslanır.

Sabiha ile Cemal arasındaki aşkın en somut karşılığı Cemal hastayken Sabiha onun yanına gelir ve uyumak istediğini söyler. Sabiha, Cemal'in yatağının kenarında “Başını kollarının üstüne koymuş, yatağının kenarında uyku taklidi yapıyordu. Ben yavaşça onun yatağına yığılan saçlarını okşuyordum.” derken Cemal bir taraftan da hastalandığı için de şükreder (a.g.e., 2005:106). Cemal hastalanmasaydı belki de Sabiha'nın saçlarını okşama fırsatı bulamayacaktı. Akşam ezanı okununca Sabiha kalkar ve aşağıda kibriti getirir. Sabiha “Lambayı yaktı. Küçük kibrit alevinin avucunun içini aydınlatmasını yattığım yerden seyrediyordum, işini bitirip yanıma gelince ellerini tuttum ve bu avucun içinden öp”er. Birbirini hastalıkta ve sağlıkta düşünen iki âşık profili vardır. Cemal'in dokunuşları Sabiha için doğal bir durumdur. Cemal için bu saadet fırtınasında ölmek ister. Sabiha tekrar altı yıl sonra Muhtar'dan ayrılıp çıkıp gelince Cemal, Sabiha'nın ellerine bakar ve “Ellerin eskisi gibi kalmış... dedim. Mahzun mahzun gülümsedi, ellerine baktı. Ben hiç böyle olacağını bilmiyordum... dedi. Etrafına baktı. Sonra tekrar bana döndü: Sen ellerimle konuşmayı çok severdin değil mi, diye sordu. Ne cevap verebilirdim? Elini tutarak öptüm. Yüzüme alayla bakarak: Ne cesaret, ne cesaret, diye tekrarladı. Ve beni iki yanağımdan öp”mesi sanki arada hiç ayrılık olmadan süregiden bir durum gibi kaldıkları yerden hayat devam eder (a.g.e., 2005:296).

Cemal, Boğaz vapurunu beklerken “*kapı önünde gördüğüm kediyi*”³⁰ okşayarak,” zaman geçirmeye çalışır (a.g.e., 2005:173).

6.4. *Mahur Beste*’de Dokunma Duyusu

Mahur Beste’de “*Sıcak çayın üzerinde tıttığı kahvaltı tepsi, muntazam yemek sofrası, sıcak ve temiz yatak, yumuşak terlik ve her türlü kaygıdan uzak, kendi işlerine kalan geniş, huzurlu saatler*” olarak tarif edilir (Tanpınar, 2012; 11). Bu huzurlu saatlerin ölçüsü çayın tütmesi ve yumuşak terliktir. Her iki durum da dokunma duyusuyla ilgilidir. Eşyanın insan eline geçmesiyle birlikte o eşya da insanileşir. Böylece “*eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazan*” mış olur (a.g.e., 2012: 17). Behçet Bey’le Atiye Hanım evlenirler ve Atiye Hanım soyunup yatağa girer. Atiye uyurken “*Çok ılık ve yavaş bir nefes alıştı vardı. Behçet Bey, yavaş yavaş bu ılık nefesle bütün odanın dolduğunu,*” sanır (a.g.e., 2012: 59). Ilık bir nefesin farkına varmak ve o nefesten etkilenmemek mümkün değildir. Bu durum Behçet Bey’i düşüncelere sevk eder. Behçet Bey, “*Karısının bu ılık nefesleriyle muhakkak bir tarafta bir gül ağacı yetişiyor, çiçek açıyor, baharını yap*”masını bildiği için Atiye’nin yastığa külçelenen saçını öper. Behçet Bey’in Atiye’ye en yakın dokunuşu onun saçlarını öpmesidir.

Aile fertleriyle birlikte Sabri Hoca da sofraya oturur fakat sofradaki telaşı onu perişan eder. Sabri Hoca, kişisel bakımına dikkat etmez ve kirli ve terli olduğu için Atiye onu yıkamak ister. Sabri Hoca, suya sabuna dokunmayan biridir. Çocukken şiddetli bir deprem sırasında hamamdayken yarı çıplak çıkar ve o

³⁰ Kediyi sevenlerin özgürlüklerine daha düşkün olduğu söylenir. Bu bağlamda A.H.Tanpınar da Tanburi Cemil Bey gibi kedileri çok sever. Tanpınar’ın siyah tüylü, gözleri ateş gibi parlayan, sevdiği kedisiyle çekilmiş bir fotoğrafı vardır. Türk edebiyatında birçok yazarın kedisiyle çekilmiş fotoğraflarına rastlamak mümkündür. Örneğin Pınar Kür’un E (Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi), Haziran 2004, 63.Sayı’nın kapak fotoğrafı; küçük İskender’in şiir kitabı Dicle ve Fırat’ın yayımı münasebetiyle verdiği E Mart 2004, 60. Sayı ve s.13’teki röpotaj fotoğrafı; Hür Yümer’in Virgül dergisi, Ekim 2004, Sayı 77 ve s.54’teki fotoğrafı; Oral Çalışlar’ın 18 Haziran 2005 tarihli Milliyet gazetesindeki (Ek) s.5’teki fotoğrafı; Orhan Pamuk’un 19 Aralık 2003 tarihli Milliyet gazetesinde (Ek) Popüler Kültür s.5’teki fotoğrafı, Murat Bardakçı’nın 22 Mayıs 2005 tarihli Hürriyet Pazar ekindeki s.17 röportajın fotoğrafı; hatta Cumhurbaşkanı R.Tayyip Erdoğan’ın kedisiyle 3 Nisan 2005 tarihli Milliyet gazetesindeki fotoğrafları insanların bir canlıyı sevmeleri, onları dost edinmeleri yönünde bir imaj tamamlayıcısıdır. Mısırlı kedi tanrıçası Bastet cinselliğinin hamisi olarak bilinir.

günden sonra sıcak suyla alakasını kesmiştir. Atiye Hanım için “*Sabri Hoca ancak öldüğü zaman sıcak su ile yıkanır.*” demek yerinde olur (a.g.e., 2012: 91).

Mahur Beste'de Ata Molla, damadı Halit Bey'le satranç oynamak ister fakat Halit Bey, Ata Molla'dan kurtulmak için sürekli uyuyor numarasıyla Ata Molla'nın kendisinden vazgeçmesini bekler ve neticede muradına erer. Satranç oynarken Ata Molla ikide bir Halit Bey'i uyandırmak için damadını dürter fakat fayda etmez. Uyandırmak için dokunma duygusu yetersiz kalmıştır. Sıcak kadar soğuk da bizi etkiler ve derimizle hissederiz. Ata Molla, damadı Halit Bey'le satranç oynamak ister fakat Halit Bey buna pek yanaşmaz. Halit Bey'in sürekli uyuması Ata Molla'nın canını sıkır. Halit Bey'de şartlandırılmışlık vardır. Çünkü Halit Bey “*Herkesin uykusunu dağıtan soğuk su*” ile elini yüzünü yıkamasına rağmen afyon tarlasına girmiş gibi uyumaya devam eder (a.g.e., 2012: 113).

Sütninesiyle birlikte kalan Nuri Bey para hırsıyla yaşayanlardan değildir. Akşama kadar dükkânında kazandıkları ona yeter. Arkadaşı, dostu Agop Efendi onu koluna takar ve İstanbul'u dolaşır. Alınacak gayrimenkulleri değerlendirmesi konusunda Nuri Bey'e yol gösterir. Agop Efendi'nin Nuri Bey'in koluna girmesi samimiyetin işaretidir. Nuri Bey'in dostlarından biri İstanbul'un sefahat yerlerinden birini işleten Nergis Ayşe'nin konağını tarif eder. Konağa gelindiği vakit parola ile içeri girilir ve “*Ev, dediğimiz gibi, dışardan bakılınca o semtteki evlerden farklı değildi. Fakat kapı açılıp da gelen misafir belli paroladan sonra taşlığa ayak basar basmaz iş değişirdi. Hemen koluna giren iki Arab'ın itinasıyla üst kata çıkarılır*”masıyla genç ve güzel cariyeler de “*gene iki koltuğuna girmek suretiyle; "Buyurun sultanım, hoş geldiniz civanım, şu taraftan aslanım!" diyerek büyük sofadan geçirirler*”ken belli bir törensel düzenle bu işi yaparlar (Tanpınar, 2012: 135) Bu evde bir yangın çıkar ve ordaki kızlardan birinin ölümüyle birlikte Nergis Ayşe de canını kurtarmaya çalışır. Bu sırada Nergis Ayşe can havliyle “*Birdenbire çıplak ayaklarıyla çok yumuşak, cıvık bir şeye bastığını hissetti ve onunla birlikte alt kata kadar yuvarlan*”ır (a.g.e.,2012: 140). İşte bakmadan, görmeden basılan çok yumuşak, cıvık şey Nuri Bey'in beğendiği beyaz tenli cariyelerden biridir.

Bestekâr olan İsmail Molla, akşam olunca bestesini bitirir bitirmez bir kahkaha savurduktan sonra “*Takyem nerede? Geceliğim ne oldu? Bu sürahi niye boş? diye bir yığın gürültü yapar, sonra yattığı yerden hâlâ uslanmayan bu adama hüüzün ve hayranlıkla bakan karısının alnından öperek ışığı söndür*”mesi mutat

yaptığı şeylerdir (a.g.e.,2012: 22). Karısı için hayatta belki de en son düşüneceği kişi olarak pek de olumlu düşünmeyen Molla Bey, yatmadan önce onun alınından öperek her şeye rağmen onun gönlünü almaya çalışır. Bu romanın kahramanlarından Sabri, Giresun'dan İstanbul'a gideceği zaman annesi onu yollarken *“Allah selâmet versin, güle güle git.” demiş, onu belki bütün hayatında ilk defa olarak gerçekten sıcak bir öpüşle öpmüş, arkasını sıvamış.*” olması anneye evladı arasındaki en duygusal tablodur (a.g.e.,2012: 82). İsmail Molla'nın karısının alınında öpmesiyle Sabri'nin annesinin Sabri'yi öpüp arkasını sıvaması çok farklı bir duygudur.

Nuri Bey, karısı Sıdıka Hanım'ın yeni doğumu üzerine çok sevinir. Bu sevinçle *“Karısının yüzünü “Hanımcığım, kusura bakma, sevinç delisiyim” diye her sabah okşayarak evden çık”*ar (a.g.e.,2012: 123). Nuri Bey bu mutluluğu gençliğinde alıştığı eğlence merkezlerine giderek kutlamaya çalışır. Bu eserde Hırka-i Şerif'teki bir şeyh, Nuri Bey'e *“Kendi eliyle çalışmak ruhu tasfiye eder, insanı Allah'a yaklaştırır. Dikkatini elindeki işe verirsen temiz kalırsın.”* demiştir (Tanpınar, 2012: 147).Yapılan bir işe odaklanma konusunda motive edici bir yaklaşımdır.

6.5. Aydaki Kadın'da Dokunma Duyusu

Aydaki Kadın'da dokunma duyusu olarak Selim'in, Zümrüt Hanım'ın kolları arasında kendini bulması belki de yeni tattığı duyguların ilk basamağıdır. Çünkü *“Selim çocuk denecek bir yaşta iken kendisinden biraz büyükçe genç bir kızı sevmiş, sonra ne olduğunu bilmeden kendisini, geceleri adını sayıklayarak istediği bu kızın annesinin kolları arasında bul”*ması romanın göze çarpan en önemli yanındır (Tanpınar, 2009: 56). Selim'in bir yanında Nevzat, diğer yanında ise Zümrüt Hanım'ın kızı Atife vardır. Atife bir ara Selim'in elini tutar. Bu el tutma Selim'in daha önce yaşadığı Zümrüt Hanım tecrübesine göre oldukça basit bir temas olarak algılanır. Selim bu şekilde yoluna devam eder. Selim'le Zümrüt Hanım arasındaki sıcak ilişki roman boyunca sürer. Selim, Zümrüt Hanım'ın bulunduğu soksğa kadar gelir ve Zümrüt Hanım'a rastlar ve Zümrüt Hanım'ın *“Bir bacağı âdeta onun bacağına yapışmış, yarı vücuduyla kucağında ve dudakları kulaklarının dibinde ona iki gün sonraki randevuyu hatırlatıyordu. Daha ilk temasta Selim biraz evvelki karanlık ve azaplı nefis muhasebelerine rağmen arzusunun içinde bir deniz gibi kabardığını duy”*ar (a.g.e., 2009:70). Gerçekten de Zümrüt Hanım'ın Selim'e teması onu çılgına çevirir. Selim yolda giderken

fenalaşınca Marie'den yardım ister ve *“Sadece koluma gir, bu caddeyi geçelim”* diyerek yardım ister (a.g.e., 2009:115). Marie'de bu çağrıya cevap vererek Selim'in koluna girer ve ona yardım eder. Selim, Leylâ'nın verdiği kokteyle katılır bu sırada Sabiha Hanım'a rastlar. Sabiha Hanım ona soğuk davranır. Sebebi de *“Kocası Leyla ile dans ederken dizini dizime yapıştırdığı ve benim dizimi çektiğim gecedən beri.”* diye düşünür (a.g.e., 2009:159). Bu yüzden Sabiha Hanım, Selim'i *“O yılbaşı gecesinden beri hiç”* sevmez. Sabiha Hanım yılbaşı gecesi dizleriyle temas ederken karşılık bulsaydı belki de Selim sosyete arasında çapkınlığı ile tanınan biri olabilirdi fakat Selim böyle bir duruma tevessül etmemiştir.

Selim, Leylâ Hanım'ım davet ettiği kokteyle katılır. Selim'in hiç dans bilmediğini hatırlayan Leylâ *““Herkes eğleniyor...Sen de eğlen...”* diyerek koluna girdi ve *bütün tırnaklarını geçirmek istiyormuş gibi kolunu sık*”ararak dışarı giderler (a.g.e., 2009:195). Bu durum ilk de değildir. Leylâ'nın kolu *“Selim'in omzunda”* dır ve okşarcasına Selim'le on yıl evvelini düşünür. Leylâ'nın bu tutumu Selim'e verdiği değer ve samimiyet olarak değerlendirilebilir. Böylece dokunma duyusuyla biz seni biliyoruz hadi bakalım naz etme dercesine *“bütün tırnaklarını geçirmek istiyormuş gibi kolunu sık”*ması dokunma duyusunun ne kadar etkili olduğunun da göstergesidir. Bu kokteylde Selim'in eski dostlarından Adrienne, yeni kocasını Selim'le tanıştırmak ister. Adam elini uzatır ve Selim *“bu kocaman avucun terliliğinden ve parmakların sertliğinden tiksini”*ti duyar (a.g.e., 2009: 214). Dokununca da geçmişte yaşanan olumlu veya olumsuz durumlar aynen işitilen ya da tadılan bir şey gibi tekrar hatırlanılır ve aynı tepki verilir. Bu da gösteriyor ki anne karnından itibaren aktifleşen duyularımız ömür boyu bizimle birlikte varlığını sürdürür. Bu romanda eşi Adrienne'i sürükler gibi Selim'den uzaklaştırmaya, denize doğru götürmeye çalışır. Bu sırada Ayşe, Adrienne için darağacını yanında taşıyor sözünü sarf eder. Belli ki adam ortamdan sıkılmış ve eli, avucu ter içindedir. Psikolojik bir durumdur. Farklı boyutuyla Nazlı Hanım'ın Leylâ'nın kocası Refik Bey'i görünce onun kolundan tutarak yaptıkları ve yaşadıklarını heyecanla anlatması dokunma duyusunun etkisini göstermek bakımından önemlidir.

Aydaki Kadın'da maziye giderken devrin bürokrasisini yansıtmaları bakımından olsun ya da büyüklere saygı çerçevesinden olsun bizim toplumumuzda el öpmek önemlidir. Hayrettin Paşa'nın yaveri henüz on üç yaşındadır ve Paşa onu *“her görüşlerinde yanağımı okşar iltifat ederler, ben de ellerini öperdim.”* derken ciltler dolusu bir ömrü anlatan kitaptansa sevgiyle bir dokunuş önemlidir (a.g.e.,

2009: 92). İşlerini dokunma duygusu olarak sıkça kullandığımız elle yapmak isteyen Mehmet Narlı'nın "*Bütün ömrü el öpmekle geçmişti. Belki bu yüzden insan vücudunda en fazla dikkat ettiği uzuv eldi. Bu onun kaderi gibi bir şeydi. Hayatının muayyen bir devrine kadar her gördüğü eli öpmeğe mecbur kalmıştı.*" demek suretiyle işlerini bu şekilde halledenlerin eleştirildiği el öpme, bükemediğin bileği öpmek gibi bağıllığın sembolü olmuştur (a.g.e., 2009: 275).

Selim'in annesi akşamları çocukları yatmadan önce masallar anlatır ve çocuklarını uyutur. Anlatılan masallardan birinin kahramanları Süleyman'la Belkis'tir. Selim, kendisinden on yaş büyük Saliha'yı sever. Saliha'nın Selim'in "*durmadan çenemi okşa*"ması onda farklı duygular uyandırır. Selim de "*Halbuki ben onu öpmek isterdim*"diyerek çocukça duyguları yansıtır (a.g.e., 2009: 135). Duygunun yoğun olduğu bir zamanda Selim'le Şifa yakınlaşırlar ve Selim "*eliyle kendisine sarılmış duran Şifa'nın başını okşa*"r (a.g.e., 2009: 178). Bu durum duygu yoğunluğu olarak değerlendirilirken gemi yapım ustası Ali Usta'nın "*çam ve katran kokan tekneyi bir atı okşar gibi okşa*"ması bir emeğin karşılığıdır (a.g.e., 2009: 45). Yapılan her gemi bir at gibi denizlerde koşacak, sefere çıkacak, hasret kalacak, hasreti kucaklaştıracak olmasından dolayı bir dokunuş, okşayış vardır.

6.6. Hikâyeler'de Dokunma Duyusu

Hikâyeler'de dokunma duygusuyla ilgili sıcak, soğuk, ılık gibi sözcükler genellikle iklimle olabilen genel durumlar için kullanılmıştır. Mevsimler, aylar, güneş dokunma duygumuzu doğal olarak etkiler. *Erzurumlu Tahsin*'de o dönemde yaşanan depremle ilgili olarak "*Bu biraz serin olmakla beraber tatlı bir sonbahar gecesi idi.*" diyerek insanların zor şartlarda yaşamasının yanında depremden sonra da yaşamlarını sürdürken Erzurum'un serin sonbaharında tabiatla da mücadele sürmüştür (Tanpınar, 2002: 86). Kahramanımız, dışarıdayken evine döner ve uyur. Birdenbire bir korkuyla uyanır, bu sırada "*Odanın ortasında yüzüm bir türlü ayrılmaya razı olamadığım sıcak yatağa dönmüş, bekliyordum.*" derken, o zamana kadar ev ve yatak kavramlarını önemsememiş biri için bu durum bir azaba dönüşmüştür. Bir taraftan Erzurum'un soğuk ve sert tabiat şartları, bir taraftan deprem korkusundan dolayı evden ve sıcak yataktan ayrı kalmak şimdiye kadar bu durumu yaşamamış birine zor gelecektir. Bu yaşananlardan sonra "*sıcak çay ümidi*" ile kahveye gider ve sıcak çayını yudumlar (a.g.e., 2002: 91).

Yaz Yağmuru'nda yazar, Sabri'nin gittiği plajda “*Plaj تنها ve sıcaktı. Beyaz alev dalgaları içinde kavruluyordu. Fakat biraz evvel çıktıkları kabine ıslak, loş ve serindi.*” diyerek sıcaklık ve serinliği bir arada kullanarak farkındalık yaratmak istiyor (a.g.e., 2002: 179). Mekânsal olarak *Rüyalar* adlı hikâyede “*Cemil o günü akşama kadar çocuklarıyla ve karısıyla plajda geçirdi. Saatlerce yüzdü. Yoruldukça karısının yanına sıcak kuma uzan*”ması, plajın mevsimine göre gidilen bir yer olduğu hem eserde hem de yazarın gerçek yaşamında izler taşıdığını söyleyebiliriz (a.g.e., 2002: 230). Yazarın kendinin de plaja gidip sıcak kumlara uzandığını Mehmet Ali Cimcoz'la çektiği fotoğrafında görebiliriz (Okay, 2010: 60). *Rüyalar*'da Cemil'in denize girmeden evvel karısının beline sarılması ve el ele denize birlikte girmeleri belki de mutluluklarının ve yaşama birlikte dört elle sarılması adına güzel bir tablodur.

Dokunma duyusunu ilgilendiren sıcaklık, soğukluk; *Acıbadem'deki Köşk*'te de Sani Bey'in sıcak ve soğuk su akan modern hamam yapmayı düşünüp bu yoldaki çalışmalarını anlatırken “*Evvela siz soyunana kadar sinsice yanan soba birdenbire şiddetle ötmeğe başlar, başınızı sabunladığınız andan itibaren sıcak ve soğuk su muslukları karışır, ötmeğe başlayan acayip düdükler telaşınızı artırır, hararet artkça, su ısındıkça karışıklık, tasavvuru imkânsız şekle girer ve siz dışardaki tulumbanın altına kendinizi atana kadar bir duman, sıcak veya soğuk su tufanı altında boğulurdunuz.*” diyerek işin biraz da komikliği anlatılır (a.g.e., 2002: 221). Sıcak ve soğuk suyun karışmasının yanı sıra ötmeye başlayan düdükler her an bir patlamanın olabileceğine işarettir. Benzer bir durum *Mahur Beste*'de Sabri Bey'in çocukken deprem nedeniyle hamamdan yarı çıplak kaçmasıyla pek de sıcak suyla yıkanmayı sevmemesi arasında bir bağ kurulmuştu. Zıtlıklar birbirine yaklaştıkça kargaşa da başlar.

Sıcaklık, soğukluk ve ılıklığa göre dokunma duyusunu daha sınırlı ve etkili kılan durum elle dokunmak veya elle tutmaktır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda Abdullah Efendi içtiği içkinin etkisiyle “*birdenbire arzusunun tenine sıcak bir demir gibi yapıştığını, damarlarında ağır kokulu bir mevsim gibi dolaştığını hissed*”er (a.g.e., 2002: 21). Aslında soyut bir kavram olan arzu, şiddetli olunca sıcak bir demir parçasına benzetilir. Bu sıcaklık, bedensel isteğin şiddetiyle ilgilidir. *Emirgân'da Akşam Saati*'nde de *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nda olduğu gibi “*tenine kızgın demir gibi yapış*”ması aynı durumlar için kullanılmış kalıp bir cümledir (a.g.e., 2002: 288). *Emirgân'da Akşam Saati*'nde Sabri, genç bir kadınla birlikte olur. Sabri “*iyi bitirilmiş işin zevkiyle genç kadına*

*yaklaşmış bir elini omuzuna koyarak kendisine doğru, âdeta senelerden beri tanıyormuş gibi çekmişti. Genç kadın bu tazyiki sanki senelerin içinden geliyormuş gibi kabul etmişti. Bir an göğüsleri birbirine dokundu ve göz göze bakıştılar. Sabri yavaşça, "Ne kadar güzelsiniz.." diye mırıldan"*masının ardından sanki bir pişmanlık varmış gibi ondan uzaklaşmaya çalışır. (a.g.e., 2002: 295). Bu anlatılan sanki bir sinemadan alınmış bir kesit gibidir. Zaten Tanpınar'ın görsel sanatlardan sinemaya ilgisi olduğu bilinmektedir. Hatta bir sinema filminde figüran olarak da sahnede yer almıştır.

*Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde yazar keti için " *Yüzü bir güneş saati kadar temiz, yumuşak ve insana yakındı.*" derken onun yüzünün yumuşaklığını ancak dokunarak hissetmek mümkündür. (a.g.e., 2002: 51). Yine bu hikâyede aceleyle giden kahramanımız bastığı yeri göremeden koşarken birden bire canlı yumuşak bir şeye basar. Canı yanan hayvandan sakınmak için dengesi bozulur ve yuvarlanır. Kendine geldiğinde ihtiyar bir kadınla bir çocuk onunla ilgilenmektedir. Çocuk lambayı tutarken sağır ve dilsiz kadın da şakaklarını ıslatmaya devam eder. *Evin Sahibi'*nde hastanede bulunan bir cep defterinde hasta olan kişi hastalığını kimi zaman kişileştirirken kimi zaman köpeğe benzetirken " *Ara sıra ince, uzun başını uzatıyor, ellerimi yalıyor. Ah, bu yapışkan, sıcak yalama... Sanki erimiş kauçuktan bir eldiven gibi onu giyiniyorum. Sonra yavaş yavaş bu okşama bütün vücuduma dağılıyor, aynı musır, sıcak ve bunaltıcı dil bütün vücudumu aynı yapışkan unsurla giydiriyor.*" der (a.g.e., 2002: 96). Köpeğin sahibine duyduğu sadakat gibi hastalık da onun vücudunu yalamaya başlar. Köpeğin dokunuşları ve yalaması gibi hastalık da bütün vücuda yayılır.

*Yaz Yağmuru'*nda Sabri'nin yağmur nedeniyle eve aldığı kadın sanki yıllardır Sabri'yle tanışmış gibi bir yakınlık hisseder ve " *kendisinden uzak duran kadın şimdi ona sokuluyor, kadınlığının bütün silahlarını birbiri arkasından tecrübe et*"mesi dokunma duyusunun ne denli etkili bir silaha dönüştüğünün gösterir (a.g.e., 2002: 169). Bu kadın, Sabri'nin koluna girer ve ona yaslanarak yürür. Konuşacağı zaman " *iki elini Sabri'nin elinin üstüne koyuyor*" ve Sabri'nin gözlerinin içine bakarak konuşur (a.g.e., 2002: 179). Genç kadın " *ben deriden gelen her şeyi severim.*" derken özellikle de sabah rüzgârının insana dokunuşu onu çok etkiler. Devamında " *Sevdiğim insanlara dokunmadan, onları muncıklamadan bir türlü konuşamam.*" diyerek Sabri'yle sürekli temas halindedir (a.g.e., 2002: 179). Sabri'yle sürekli temas halinde olan bu genç kadın " *Sabri'yi dudaklarının ucuyla yanaklarından öp*"meyi de ihmal etmez (a.g.e., 2002: 170).

Kadın sevginin bir nevi dönüşü gibi telakki ettiği “*bu öpüşten cesaret almış gibi ona sarıl*”ır. Genç kadın, Sabri’den ayrılacağı zaman iskeleye kadar onun kolundan tutar ve tam ayrılacağı zaman da parmağıyla, yüzüne dokunur ve “*eliyle onun yanağını okşa*”r. Âdem’le Havva’da “*Havva’nın göğsünde her şey unutuluyordu. Bu yumuşak ve kokulu yastıkta her azap dinebilirdi. Bu acı burada serinleyebilirdi.*” düşüncesine sahip olan Âdem için Havva’nın yumuşak göğsünde dinmeyecek azap yoktur (a.g.e., 2002: 244).

7. TAT ALMA DUYUSU (HASSETÜ'Z-ZEVK)

Biyolojik bir varlık olan insan, varlığını sürdürmek için yeme içme gibi temel ihtiyaçlarını karşılarken yediği içtiği maddelerin de tadı öncelikle seçiciliği gerektirir. Hoşuna giden maddeler öncelikli olarak tercih edilecektir. Tat anlamında hoşna giden maddeler de öncelikle dil aracılığı ile tespit edilir. Dilde bulunan kimyasal uyarılar aracılığı ile beyne iletilir. Beyin, var olan kodlara aykırı tadlara tepki gösterir ve istemez. Uyanları tekrar tekrar talep eder. Diyebiliriz ki “*Tat almanın temel mekanizması, besin moleküllerinin kimyasal yapılarına özgü lezzetlerin, bu kimyasallara karşı duyarlı almaçlarca algılanmasıdır. Moleküllerin kimyasal yapısı, tat almaçlarıyla tanımlandıktan sonra, sinirler aracılığı ile beyindeki ilgili bölgeye gönderilir ve tat alma duyusu ortaya çık*”miş olur (<https://sites.google.com/site/iskicap/duyular/D-U-Y-U-L-A-R>).

Dilin yapısına baktığımızda 2/3'lük kısım önde ve 1/3'lük kısmı ise arkadadır. Dilin “öndeki 2/3'lük kısmı üzerinde, yüzey alanını genişletmek için oluşmuş kıvrımlı yapılara papilla adı verilir. Dil üzerinde 4 farklı tip papilla bulunur:

1) **Filiform**: İnce uzun biçimli bu papilla tipi, tat tomurcuğu taşımaz ve tat duyusunda görevli değildir. Dilde en fazla bulunan papilla tipidir.

2) **Fungiform**: Biçimleri mantara benzer ve iğ şeklindeki papillaların aralarında bulunurlar. Dilin uç ve yan kısımlarında daha fazla sayıdadırlar. Tat duyusundan sorumlu olan tomurcuklar, esas olarak bu papilla tipi üzerindedir.

3) **Sirkumvallat**: Dildeki en geniş yüzeyle papilla tipidir. Dilin arka kısmında, 8-14 tanesi yan yana gelerek, yarım daire şeklinde bir sınır oluştururlar.

4) **Foliat**: *Yaprak biçimindeki bu papillalar, dilin arka kısmının kenarlarında bulun*”an ve bilinen

özellikleridir. Dilin farklı bölümleri farklı duyuları algırlar. Dil ucu > tatlı-tuzlu, Dil kenarları > ekşi, Dil kökü > acı duyusunun algılanmasını sağlar. Bazı insanlar bazı maddelerin tatlarını alamazlar. Bu durum bir çeşit “*tat körlüğü*” olarak adlandırılır. Erişkin bir insanda, her biri yaklaşık 30 duyu hücresinden oluşan 9.000 kadar tat tomurcuğu vardır. Çocuklarda bu sayı daha fazladır.

Kızların “tat alma konusunda erkek çocuklara oranla daha duyarlı” olduğuna inanılır olmasında bilim adamları gerçeklik payını dildeki tat alma kabarcık sayısının yoğunluğuna bağlar (Lindstrom, 2007: 39). İbn-i Sina, dokunma duyusu ile tatma duyusu arasında bir yakınlık görmüştür (İslam Ansiklopedisi, 1988: 10). Ayrıca koku ile tatma arasında da bir ilişkinin olduğu söylenmektedir. Örneğin “*ağır bir soğuk algnlığı yüzünden burnunuz koku almazsa, tat alma duygunuz yüzde seksen kayba uğra*”ması bu ilişkiyi doğrular (a.g.e., 2007: 41). Görüldüğü gibi tatma duyusu diğer duyularla kuvvetli bağları vardır. Çünkü vücudumuz komplike bir yapıdır. Nihayetinde duyularımız da elde edilen ilk bilgileri beyne iletirler.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâye ve romanlarına baktığımızda tatma duyusu, iştme ve görme kadar yer tutmaz. Tanpınar, özellikle iştme ve görme duyularını aktifleştirmiştir. *Huzur*’da tatma duyusuna ilişkin sıkça kullanılan sözcülerden biri lezzettir. Lezzet, tadına varılan şeylerin hoş giden, arzu edilen yönlerini hissetmektir. Tanpınar’da lezzet “*dünya nimetlerinden*” faydalanmadır. Lezzetle duyudan duyguya ya da somuttan soyuta aktarım vardır. Bu sözcüğü Tanpınar, yeme içme şeklinde değil de mecâzi anlamıyla kullanır.

Huzur’da hoş giden bir durum için Mümtaz “*o gün Nuran’ın güzelliklerinin yanı başında, bir kadının bir evi benimsemesinin lezzetini de tattı.*” şeklinde Nuran’ın sergilediği davranış hakkında “*evi benimsemesinin lezzetini de tat*”ması Nuran için evinin kadını, aidiyet duygusuyla eşine sahip çıkma, onu koruma gibi anlamlar atfederek takdir edilir (Tanpınar, 2004: 142). Bu romanda “*...andan ana değişen Nuranlar, genç adamın hem lezzeti, hem de azabı oluyordu.*” diyerek lezzetin karşısına azabı getirir (a.g.e., 2004: 178). Lezzet, varlığı ya da Nuran’ı temsil ederken azap Nuransız ya da kadınsız hayatın karşılığı olarak karşımıza çıkar. Zaten yazar bu ifadeleri pekiştirircesine “*Nuran’ı beklemek ona çok lezzetli geliyordu. Her şey lezzetliydi, ucunda Nuran bulunmak şartıyla.*” diyerek lezzetle Nuran’ı özdeşleştirir (a.g.e., 2004: 187). Yine bu romanda yaz mevsimi Nuran’la geçirilen mutlu, lezzetli mevsimdir. Mümtaz’ın hayatında “*mesut diyebileceği*” son günlerde “*Saadet dediğimiz o turfa meyveyi, onun bütün lezzetini, insan hayatını şiir ve sihirle dolduran, bir sanat eserine benzeten şeylerin hepsini, genç adam bu hafta içinde tat*”ması eserin en lirik yönüdür (a.g.e., 2004: 325).

Huzur'da Mümtaz, davetli olduğu Tevfik Beyin evindeyken sofrada Tevfik Bey'in oğlu Yaşar Bey'le aralarında tatlı bir muhabbet vardır. Tevfik Bey sofrayı hazırlamakta ustadır. Onun en büyük meziyetlerinden biri “*yahut saadetlerinden biri de rakı sofrası hazırlamak*”tır. Mümtaz, Yaşar Bey için “*Vücut makinesi iyi işliyor.*” diyerek Yaşar Bey hakkında bir kanaate varır. Üç gün sonra Ankara'ya gidecek olan Yaşar Bey sofrada “*buzlu rakı ve babasının hazırladığı patlıcan salatası, öbür mezeler varken insan niçin kendisini hapsetmeliydi? Az çok neşelenir, herkes gibi yaşardı,*” derken dost meclislerinin olmazsa olmazı rakı ve mezeler Tanpınar'ın gerçek hayatında var olan sıradan bir olaydır (a.g.e., 2004: 156). Mehmet Kaplan, arkadaşı Âli'ye yazdığı 22.05.1941 tarihli mektubunda “*Hamdi Bey'le güzel bir gezinti yaptık, Marmara'da içtik, şarkı çağırdık vesaire.*” derken iki dostun arasındaki samimiyetin fotoğrafını görürüz. Nuran, Mümtaz, Suat başka bir zamanda bir meclisteyken yine rakı içerlerken Nuran, Mümtaz'a sitem ederken “*Sana içki içiyorsun diye kızan yok... Burada eğlenmeğe toplandık, elbette içeceğiz...*” *Ve kadehini ona doğru kaldırdı. Mümtaz Nuran'la bu anda göz göze gelmemek için başını yana çevir*”mesi aralarındaki ilişkinin oldukça sıkıntılı olduğunu göstermek bakımında bir durum tespitidir (a.g.e., 2004: 284). Tanpınar, Paris'teyken Ahmet Kutsi Tecere yazdığı mektupta “*Rakı en iyi içkidir. (...) Her akşam değilse bile haftada iki defa içmeli. Domates salatası, balık, kavun, beyaz peynir...biraz çiroz...Daha fazla meze zararlıdır.*”der (Asiltürk, 2003: 36). Bu seyahatinde Adalet Cimcoz'a yazdığı mektupta “*Fransız peynirleri harika. Şaraplar nefis. Fakat kahveler ilaç gibi kokuyor ve kahve içerken kendimi hastanedeyim sanıyorum.*” diyerek yeme içmeyle ilgili beğenileri görebiliriz (a.g.e., 2003: 36).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde *Huzur*'da olduğu gibi içeceklerden özellikle rakı vardır. Hayri İrdal'ın maaşına beş lira zam gelir ve sevirir. Hayri İrdal bir akşam işten çıkarken samimi olduğu arkadaşlarından Sabri onun koluna girer ve “*Gel Hayriciğim, dedi. Şurada birkaç kadeh rakı içelim... Rakı her derde iyidir.*” der ve Hayri ona “*derdim olduğu için değil zevk için içelim*” der (Tanpınar, 2012: 95). Hayri İrdal eşinin hamile olduğunu ve onu yalnız bırakamayacağını söyleyerek Sabri'yi rakı içmeye evine davet eder.

Meyhaneler, lokantalar Tanpınar'ın sıkça takıldığı yerlerdir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde otomobille giderken birden Taşlık'ta bir lokantanın önünde dururlar. Lokanta sahibi Halit ayarcının elini sıkar ve içeri davet eder. Hayri İrdal'ın tuhafına giden de lokanta sahibinin Halit Ayarcı'nın elini

sıkmasıdır. Hayri İrdal bu lokantaya tek başına gelse kimse onu ne karşılar ne de elini sıkır. İşin sırrı Halit Ayaracı işverendir. Hayri İrdal ise onun yanında çalışan bir memurdur. Statüye göre muamele yapılır. Bize Nasrettin Hoca'nın “*Ye Kürküm Ye*” hikâyesini hatırlatır. Hayri İrdal lokantacının bu davranışı için “*Bu lokantaya giriş değil, bütün bir fütihat! O zamanlar el sıkmağ âdeti olsaydı, İskender Mısır'a, Dârâ Yunanistan'a girdikleri zaman muhakkak böyle yaparlardı. Adım attıkça lokanta genişliyor, geriliyor, uzanıyor. Sade öyle mi ya? Bir taraftan da toparlanıyor, ona doğru âdeta koşuyor. Bütün müşterilerin gözü bizde.*” diyerek tablo tasvir edilir (a.g.e., 2012: 215). Sonuç itibarıyla Halit ayaracı lokantaya tek başına gelmemiş ve de hesapları, bahşişleri ödeyen cömert bir kişidir. Hayri İrdal kendi fakirliğinden bahseder ve Halit Ayaracı İçin “*Lokantacı yanı başımızdan ayrılmıyor. Yârabim, Halit Ayaracı'ya ne kadar şefkatle, sevgiyle bakıyor. Sevinç adamcağızın ilâ yanma âdeta Cebrail kanatları takmış. Gözleri ona her iliştiğçe, neredeyse elindeki meze tabaklarıyla pencereden dışarıya, denize, göklere doğru uçacak, belki bütün lokantayı beraberinde götürecektir. Yok, şüphesiz fazla ileriye gitmeyecek, Ayasofya'nın kubbesindeki melekler gibi oraya, pencerenin dışında cama yapışıp kalacak. Oradan Halit Ayaracı'ya: “Ah, ciğerlerimin kanı, ve gözlerimin nuru...” diye her an seslenecek.*

Uzat doktor kadehim! Siz de beyefendi lütfen...

Bu işleri ne kadar iyi biliyor. Sesi ne rahat emir veriyor. Acaba aktörlüğü var mı? Hayır bu aktörlük değil, başka şey.” diyerek her ikisi arasındaki durumu gözler önüne serer (a.g.e., 2012: 217). İçilen rakıda ilk yudumun zevkinde sakız lezzeti hisseder. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*nde sadece erkekler değil bayanlar Seher Hanım, Sabriye Hanım, Nermin Hanım da etraflarındaki erkeklere iştirak ederler. Bu bayanlar ve yanındakiler Hayri İrdal'ı rakı içmeye davet ederler. O da rakıyı değil viskiyi tercih edeceğini söyler. Bulunulan mekânda yemek servisi de yapılır. Bu serviste “hizmetçiler durmadan sağa sola kenarlarına tahta kaşıklar dizilmiş etli pilav lengerler taşıyorlardı. Her lengerin peşinden elinde keşkül yerine bir tabak tutan bir sürü kadın, erkek koşuyordu, kibar bir Fransız gülümseyerek ve şüphesiz ve aynı yaşlarda olduğumuz için dilini behemehal anlayacağımı sanarak bana bir şeyler söyledi. Zorla, “pilava hücum!” de”r (a.g.e., 2012: 347). Bu sırada Hayri İrdal şampanya içer ve halinde memnundur.

Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha'nın babası Süleyman Bey alkol bağımlısıdır. Sabiha, “*babam içki içince konuşuyor. İnsanları anlatıyor, gördüğü şeyleri anlatıyor, şarkı söylüyor; ama hep yarı yolda kalıyor...Çok içtiği için olacak herhalde ...Niçin bu kadar çok içiyor?...*” der ve Cemal'le küçük bir tavuk kümesine bakarlar ve en az otuz kadar binlik şişe görürler. Bu şişelerin dibinde kalınları bir bardağa boşaltarak içerler. Bu sırada Sabiha, Cemal'in rakı içişini beğenmez. Sabiha “*Rakı böyle içilmez, dedi. Yüzünü çok buruşturuyorsun! Bak ben nasıl içeceğim!*” diyerek bir yudumda rakıyı içer ve yüzünü de buruşturmaz (Tanpınar, 2005: 39). Halbuki Cemal rakıyla ilk defa tanıştığı için rakının gırtlaklı yakan acımsı tadına alışık olmadığı için yüzünü buruşturur. Evde Süleyman Bey devamlı içtiği için Sabiha daha evvelinden tadına bakmış ve Cemal'in gösterdiği tepkiyi göstermemiştir.

Bu romanda, savaşın yerlerinde yurtlarında ettiği muhacirlerin dramatik durumları anlatılırken Sami Bey'e Tevfik Bey'den bir mektup getiren Cemal'e “*İhtiyar bir kadının getirdiği koruk şerbetini bana ikram et*”mesi Cemal'in hoşuna gider (a.g.e., 2005: 171). Koruk şerbeti vatandaşın en doğal içeceği.

Mahur Beste'de Sırmakeş Nuri Bey, zevk sahibi ve belli gecelerde hanendeleriyle meşk edip rakı içer eğlenir. Evin hizmetçisi Adile oldukça kuralcı ve yanındakileri de etkiler. Nuri Bey'in karısı Bûyüdidil Hanım'ın ölümü üzerine onun hatırası için dine yönelir ve Bûyüdidil Hanım için mevlid okutmaya başlar. Bu sebebe “*evde kaldığı nadir gecelerde aile sofrasında Nuri Bey rakısını serbestçe içemez*” olur (Tanpınar, 2012: 123). Yine de Nuri Bey, Adile'ye rağmen bu alışkanlığını devam ettirir.

Aydaki Kadın'da Leylâ bir kokteyl verir. Bu lokteyle entelektüel olarak hatırı sayılı, elit kesimden tanıdıklar davet edilir. Bu kokteyle katılanlardan biri de Fatma'dır. Fatma biraz abes sayılabilecek bir rüya görür. Rüyasında oturduğu kanepenin üzerindeki balık resimleri birden canlanır. Balıkların kaçmasından sonra Fatma rüyadan uyanır ve bir yemek yapar. Fatma, Sinaritleri değiştiren, barbunyalara lezzet veren salçayı rüyasından sonra bulur. Fatma'nın bulduğu tarifte “*Salçanın bol jambonlu ve mantarlı kremi iyice hazırlamaktı. Sonra biraz bolca Hint biberi ve çok az, sadece bir koku ve tat değişikliği getirecek kadar, portakal kabuğu, yahut likörü ilave edilecekti. Ama jambon salçanın kreminde sadece o tatlı is kokusu ve lezzeti olacak kadar iyi kıyılmış olmalıydı. Hakikaten o gece balıkları çok güzel olmuş, bütün misafirleri beğenmişlerdi. Yazık ki kendisi*

Yiyememişti. O senelerden beri doğru dürüst yemek yiyemiyordu. Bununla beraber salçasının tadını şimdi bile hatırlıyor” olması yemeğin lezzetinin kalıcılığı iledir (Tanpınar, 2009: 237). Yemeği kalıcı yapan unsurların yapılış tarzı olduğunu Fatma rüyada öğrenir. Uygulamada da başarılı olur.

Bu romanda içilen içeceklerden rakı ön plandadır. Asım, hizmetçi kızın getirdiği barbunyaları yerken çatalını tabağına vururken mezattakiler gibi seslenir ve “Faik’le Selim’den başka herkes bu satışa güldüler. Faik ne düşündüğünü hiç belli etmeden sessiz sedasız rakısını iç”mesi Asım’ın esprisine Faik’le Selim’in hoş bir sohbet gibi bakması işin doğallığını gösterir (a.g.e., 2009: 90). Leylâ’nın verdiği kokteylde önceden tanışmış birbirini seven, sevmeyen davetliler de var. Bunlar birbirlerine nezaketlerini göstermek için “Hürmetlerimle beyefendi...” Fakat beriki bırakmadı. Kadehini “Şerefimize...” der gibi kaldırarak bir yudum iç”mesi ya da Leylâ’nın kadehini kaldırarak yavaş yavaş içmesi bu davette tercih edilen içkinin rakı olduğu görülür (a.g.e., 2009: 184). Hatta Şifa, Selim’i rakı faslı için Leylâ’nın, Suat’ın, Nail’in ve Gündüz’ün beklediğini söyler. Selim rakı değil viski ister Şifa’dan. Şifa da bir kadeh kendine bir de Selim’e getirmek için gider.

Hikâyeler’de yeme içme faslı Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda arkadaşlarla hep birlikte gidilen lokantada başlar. Güler Güven, makalesinde Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda dört mekândan bahseder. Ev, lokanta, genelev ve sokaktır (Güven, 1980: 237). Hikâyenin girişinde lokantanın olması mai ve Siyah’taki romanın girişini andırır da öyle olmadığı görülecektir. Lokanta Abdullah Efendi’nin yiyip içip arzularının depreştiği ilk mekândır. Bu durum sadece Abdullah Efendi için geçerli değil. Arkadaşları da “kendileriyle çok meşguldüler, lezzetle yiyip içiyorlar ve konuşuyorlar” ve arkadaşlarından biri kadehini Abdullah Efendi’ye uzatır (Tanpınar, 2002: 11). Abdullah Efendi rakısını ağır ağır içerken “rakı hakikaten nefisti”der. Sürrealizmde olduğu gibi içki günlük dertlerden insanı kurtaran bir araç gibi Abdullah Efendi’yi kurtarır. Abdullah Efendi’nin kendini içkiye vurmasında “Görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kâinatı idrak” için bir araçtır (a.g.e., 2002: 23). Ruhun içkiyle tatmin edildiğini düşünen arkadaşları sıra ten zevkine geldiği için lokantada ayrılırlar.

Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Ankara'da bir bağ evine kumar oynamaya gidenlere bir sofraya kurulur ve yemekler yenir. Sofradaki yemekler için yazar "Cenup Anadolu yemeklerinin kendilerine has çeşnisi hepimizi birden sarıvermişti, Anadolu dağlarının yetiştirdiği hiçbir ot yoktu ki bu yemeklere konmuş olmasın. Onun için, sade kokusunda bile bütün bir dağ ve memleket havası, bütün bir seyahat duygusu vardı. Fakat bizi asıl şaşırtan, ev sahibimize bir dostunun kim bilir nereden gönderdiği gül rakısı idi. Ben bu kadar nefis bir içki hayatımda hatırlamıyorum. Bütün bir bahar, bir ilah kanı kadar sıcak ve bayıltıcı koku ve lezzetiyle gırtlığımızı yaka yaka içimize boşanıyordu. Evet, bu rakı değildi, bu Hafız'dan bir gazel, yahut Anakreon'dan bir manzume gibiydi." der (a.g.e., 2002: 53). Yemeğe lezzet veren Anadolu dağlarında yetişen çeşitli otların kokusu adeta Anadolu'yu sofraya getirir. Özellikle de ev sahibinin getirdiği özel yapım gül rakısının hem gül olması hem de rakı olması lezzeti ikiye katlamıştır. İlber Ortaylı "Türk mutfağını saray mutfağı diye sınırlandıramazsınız" diyerek Anadolu mutfağının çeşitli tatlarını, zenginliğini teker teker sıralar (Ortaylı, Aralık 2002: 112).

TARTIŞMA VE SONUÇ

Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatı'nda, Batı edebiyatını yakında tanıyan, modernizmin öncülerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Osmanlının son dönemlerini çocukluk, gençlik çağı olarak imparatorluğun birçok yerini gezme, görme fırsatını yakalamıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında değişik illerde edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Yaşanılan bütün bu tecrübeler zamanla verdiği eserlere de yansımıştır. Onun getirdiği yenilikler, kendisinden sonra gelen sanatçılara da esin kaynağı olmuştur. Bunun en somut örneği Tanpınar'ın “*Beş Şehir*” adlı denemesi örnek alınarak “*Altıncı Şehir*”, “*Yedinci Şehir*” adlı denemeler yazılmıştır.

Tanpınar'ın eserlerinde göze çarpan ilk unsurlardan biri “*kendine özgü*” üslubudur. Eserlerinde duyuları farklı bir üslupla ele alması onun özgün yanıdır. Görme, işitme, dokunma, koklama ve tatma duyuları, hikâye ve romanlarında önemli bir yere sahiptir ve bu da eserlerine canlılık katmıştır. Duyular içinde en baskını olarak görmeyi ifade edebiliriz. Karmaşık bir yapıya sahip olan onun eserlerinde ışık, renk, müzik, ahenk unsurları eserlerinin vazgeçilmezidir. Görsellik ve işitsellik hikâye ve romanlarında bütünlük içinde yürür. Karakter yaratmadaki başarısında resmin ve müziğin yeri tartışılmazdır. Bu durum, duyuları ne kadar etkin kullandığının göstergesidir. Duyuları etkin kullanması, okuyucuyla eser bağımlı güçlü kılan bir durumdur. Zengin kültür birikimi, dili kullanmada gösterdiği hassasiyet, iletilmek istenen mesaj, değişik metaforik kullanımlar ve estetiğe verdiği değer, duyular aracılığı ile Tanpınar'ın eserlerine yansımıştır. İnceleme yapan herkes onun bilinmeyen bir yönünü keşfetmeye çalışmıştır. Duyular, onun eserlerinde geniş bir tutar. Sanatçı bir kimlikle dış dünyayı çok değişik biçimlerde ifade etmesinde duyuların payı büyüktür. Örneğin *Huzur*'da Nuran'ın Mümtaz'a bakışı som altından yapılmış taçtır. Duyulan bir ses, roman kahramanlarını yüzyıllar öncesine götürür.

İşte bütün bunlar Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında duyular aracılığı ile bizi derinden etkileyen durumlardır. Yazarın duyular aracılığı ile eserine yansıttıkları, bize ve bizden sonraki kuşaklara aktarılması, yeni eserlerin doğuşuna da vesile olur. Sonuç olarak diyebiliriz ki Tanpınar, eserlerinde duyuları aktif kullanarak hem dil ve anlatım hem de geçmiş ve gelecek arasında kuvvetli bağlar kurmuştur. Bütün bunları alt alta topladığımızda Tanpınar'ın eserlerinde insanoğlu; akılla mümtaz, duyguyla üstün, ruhla ölümsüz kılınmıştır diyebiliriz. Eksikliklerimizin tamamlanmaya muhtaç olduğu bilinciyle araştırma ve

incelemelerimiz devam edecektir. Değerli yorum ve katkılarınızdan dolayı teőekkürü borę bilirim.

KAYNAKLAR

- Abacı, Tahir (Nisan 2004). “Huzur” Hangi Makamdan Bestelendi?, *Varlık*, Sayı 1159.
- Akün, Ömer Faruk (Şubat 2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Ahmet Hamdi Tanpınar, (Haz: Handan İnci-Abdullah Uçman), İstanbul: Kitabevi.
- Alptekin, Turan (1985). *Ahmet Haşim, Hayatı Sanatı ve Eserleri*, İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Alptekin, Turan (2001). *Ahmet Hamdi Tanpınar-Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul: Dergâh yay.
- Ana Britanica (1986). *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 1, A maddesi, İstanbul: Ana Yayınevi.
- Ana Britanica (1989). *Genel Kültür Ansiklopedisi*, Cilt 14, K maddesi, İstanbul: Ana Yayınevi.
- Arat, Reşit Rahmeti (1999). *Kutadgu Bilig* (4.Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arseven, Celal Esad (1958). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Asiltürk, Bâki (2003). *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, Tanpınar’ın Şiirlerinde Duyular, (Haz. Sema Uğurcan), İstanbul: Kitabevi.
- Atakay, Kemal, (Temmuz-Ağustos 2004). *İmge*, *Kitap-lık74*, Sayı:74.
- Atlı, Ferda (2012). Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi, Ankara: s.257-273,
- Aydın, Mehmet (2010). “Kayıp Zamanın İzinde” Ahmet Hamdi Tanpınar, (Birinci baskı), Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Ayvazoğlu, Beşir (1995). *Yahya Kemal, Eve Dönen Adam* (1. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Ayvazoğlu, Beşir (1997). *şehir Fotoğrafları* (ikinci Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Balcı, Yunus (2004). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirinde Ayna Üzerine*, Arayışlar, İnsan Bilimleri Araştırmaları, Yıl 6, nr.11.
- Bayar Bravo, Işıl, (Aralık 2008). İbn-i Rüşd'ün Epistemolojisi, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:18, s. 163-172.
- Baytaş, Serpil (Ağustos 1993). Tanpınar ve Halk Türküleri, *Varlık dergisi*, sayı:1031
- Berksoy, Berkiz (Mayıs-Haziran-Temmuz 2006). Bir Entelektüel olarak Tanpınar, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 37, s.111-131.
- Bilkan, Ali Fuat (2001). *Masal Estetiği*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Budak, Selçuk (2000). *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Burdurlu, İbrahim Zeki (Mayıs-1968). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinde Sıfatlar ve Sıfat Takımları, *Türk Dili*, Cilt: XVIII, Sayı: 200.
- Büyük Larousse (1986). *Sözlük ve Ansiklopedi*, Duyu, 7.Cilt, (Diş-Ergenlik maddesi).
- Cihan, A. Kamil, (2010). Ebu'l-bekât el-bağdadi'nin Akıl Görüşü, *Erciyes Üniv. İlahiyat Fak. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 28, s.1-17.
- Çağlayan, Harun (2009). *Kelam'da Bilgi Kaynakları*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri (Kelam) Anabilim Dalı.
- Çelebi, Emin (2010). İbn Arabi'nin Epistemolojisinde Duyu ve Akıl, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt 10, Sayı 3, s.43-56.
- Çetişli, İsmail (2011). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar* (12.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çıkman, Zeki (2006). *Folklorumuzda ve Edebiyatımızda Göz* (1.basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Deniz Bayav (2008). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Yolculuk, *Sanat dergisi*, s.23-27 e-dergi.atauni.edu.tr/./1025003152 PDF olarak 09.06.2015 tarihinde edinilmiştir.
- Demiralp, Oğuz (Temmuz-Ağustos 2004). İmaj Değil, İmge, *Kitap-lık74*, Sayı.74.
- Dıranas, Ahmet Muhip (Şubat 2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, “Tanpınar” (Haz: Handan İnci-Abdullah Uçman) İstanbul: Kitabevi.
- Dino, Güzin (1978). *Türk Romancılığının Doğuşu*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dizdaroğlu, Hikmet (Şubat 2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Ahmet Hamdi Tanpınar, (Haz: Handan İnci-Abdullah Uçman), İstanbul: Kitabevi.
- Enginün, İnci (Temmuz 1995). Tanpınar’ın Bilinmeyen Hatıraları IV, *Dergâh* dergisi, Sayı 65, Cilt VI
- Enginün, İnci (Eylül 2001). Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları (Dördüncü Baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İnci (Mayıs 2000). Tanpınar ve Semboller, *Türk Dili dergisi*, Sayı 581, s.435-443.
- Enginün, İnci- Kerman Zeynep (2007). *Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdem, Mehmet Dursun (Nisan 2003). “Abdullah Efendi’nin Rüyalari”ni “Psikanalizm ve edebiyat” açısında çözümlene denemesi, *Dergâh* dergisi, Cilt XIV, Sayı 158, s.15-19
- Ergün, Mustafa-<http://WWW.eğitim.aku.edu.tr/DuyularAlgi.ppt>. adresinden 22.05.2015 tarihinde edinilmiştir.

- Evlice, Yunus Emre <http://www.bebekkokusu.com/news/templates/konular.aspx?articleid=381&zoneid=25> 22.05.2015 tarihinde edinilmiştir.
- Ferfa, Fatih (Temmuz 2003). İnsanı Anlamada Nilüfer Sembolü, *Sızıntı*, Sayı 294.
- Filizok, Rıza (1984). *Doğumunun 100.yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Yahya Kemal'in Şiirlerinde Işık İmajı ve İmpressionizm, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları Nu:415.
- Fono Fransızca Standart Sözlük* (2009). (Haz. Aydın Karahmetoğlu), İstanbul: Fono Yayınları Gide, André, (1997), *Günlük*, (Çev.Fuat Pekin). İstanbul: MEB Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (2001). *Şeyh Galip Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: MEB Yayınları.
- Gürbüz, Muammer (Ekim 2004). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında İnsan, *Türk Dili*, Sayı: 634.
- Günday, Rıfat (2001, 06-08 Aralık 2001). *Marcel Proust ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Yapıtlarında Görsel Estetik*, Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, I.Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu, Eskişehir, s.215-236.
- Güven, Güler (1980). Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı, *Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, İzmir.
- Güven, Güler (2004). Tanpınar'dan Yeni Ders Notları (Birinci Baskı). (Haz. Hayri Ataş), İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Hauser, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi Cilt/2*, (Çev. Yıldız Gönüllü), Ankara: Deniz Kitabevi.
- Işın, Ekrem (Şubat 2004). Tanpınar'ın İstanbul'u Üzerine Düşünceler, *Kitaplık*, Sayı 69, s.54-57
- İnan, Mehmet-drmehmetinan.net/download/fizyoloji_ders.../Duyu%20Fizyolojisi. adresinden 22.05.2015 tarihinde edinilmiştir.

- İnci, Handan (Mart-Nisan 2000). *Kitap-lık, Vesika-lık: Elli Yılın Huzur Okumaları*, Sayı 40, s.135-143.
- Kabahasanoğlu, Vahap (Nisan 1977). Ahmet Hamdi Tanpınar'dan "Abdullah Efendi'nin Rüyalari", Toker, Sayı 7, İstanbul.
- Kabaklı, Ahmet, (1997). *Türk Edebiyatı*, 3.Cilt, (Dokuzuncu Baskı), İstanbul: TEV yayınları.
- Kaplan, Mehmet (Mart 1982). Tanpınar'ın Mirası, *Türk Edebiyatı*, Sayı 101.
- Kaplan, Mehmet (Ağustos 1992). *Ali'ye Mektuplar* (Birinci baskı). (Haz.), Zeynep Kerman-İnci Enginün, İstanbul: Dergâh yayınları.
- Kaplan, Mehmet (Ağustos-Eylül-Ekim 1980). Geçmiş Zaman Elbiseleri, *Milli Kültür*.
- Kaplan, Mehmet (Nisan 1992). *Hikâye Tahlilleri* (Dördüncü Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1990). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1983). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (Mart 2014). *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, (17.Baskı). İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2012). *Edebiyat Üzerine Araştırmalar I* (Onuncu baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1994). *Edebiyat Üzerine Araştırmalar II* (İkinci baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kavcar, Cahit (1995). *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı* (İkinci Baskı), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kefeli, Emel (Şubat 2003). *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ahmet Hamdi

- Tanpınar'ın Şiirlerinde Renklerin Dili: Beyaz ve Mavi, (Haz. Sema Uğurcan), İstanbul: Kitabevi.
- Kemal, Yahya (1984). *Edebiyâta Dâir* (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Kemal, Yahya (1990). *Kendi Gök Kubbemiz*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kemal, Namık (Eylül 2001). *İntibah* (Birinci Baskı). İstanbul: Beyaz Balina Yayınları.
- Kerman, Zeynep (1998). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Ankara: Akçağ yayınları
- Kılıç, Latife (2003). Hikâye Yazarı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar, *A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 21, Erzurum, s.129-145
- Kırkoğlu, Serdar Rifat, (Temmuz-Ağustos 2004). Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge, *Kitap-lık74*, Sayı.74.
- KültürSanat (4 Haziran 2010). Beethoven, Mevlevi Ayininden Esinlenmiş, s.25, *Zaman*
- Kütükçü, Tamer (2001). Tanpınar'ın “Yaz Yağmuru” Hikâyesinde Mekânın Kurgulanışı, *Türk Dili*, Sayı 597, s. 277-283.
- Lindstrom, Martin (Kasım 2007). *Duyular ve Markalar*, (Çev. Ümit Şensoy), İstanbul: Optimist Yayınları.
- Merter, Mustafa (2014). *Psikolojinin Üçüncü Boyutu, Nefs Psikolojisi ve Rüyaların Dili* (I.Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Meydan Larousse* (1990). (üçüncü Cilt), İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Meydan Larousse*, (1987). Büyük Lügat ve Ansiklopedi, (11.Cilt). İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Moran, Berna (1995). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

- Moran, Tatyana (Mart-Nisan 2000). Vesika-lık: İnsan Çehresinin İstırabı ve Güzellik, *Bu Aşkı Yaşamayıydım Huzur'u Yazamazdım, Kitap-lık*, Sayı 40,s.VI-VII.
- Mutluay, Rauf (Şubat 2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Mahur Beste, (Haz: Handan İnci-Abdullah Uçman), İstanbul: Kitabevi.
- Naci, Fethi (Şubat 2002). *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, Huzur (Haz: Handan İnci-Abdullah Uçman), İstanbul: Kitabevi.
- Okay, Orhan (Haziran 1990). *Edebiyat ve Sanat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, Orhan (2000). *Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Okay, Orhan (Şubat 2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar* (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önberk, Nevin (1991). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Rüya Motifi, *Erdem AKM dergisi*, Cilt 7, Sayı:19
- Ortaylı, İlber (Aralık 2002). *Osmanlı Toplumunda Aile*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özcan, Nezahat (2012). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özcan, Nezahat (2014). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Emresyonizm, *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 3 s.209-240.
- Özgür, Nejla (2010). *Modernleşme ve Aydınlanma Kavramları Çerçevesinde Edebiyat Bağlamında Aykırı Eser Veren Romancı / Aydınlar* (Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan,
- Oğuz Atay), Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler.
- Özkan, Devrim (Ekim 2012). *Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü*, s.247-268.

- Öztuna, Yılmaz (1987). *Itri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
Salman, Yurdanur, (Temmuz-Ağustos 2004). İmge, *Kitap-lık74*, ,Sayı.74.
- Sarıççek, Mümtaz (Mayıs-Haziran 2000). “Huzur” Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler, *Türk Yurdu*, Ankara, Cilt:20, Sayı: 153-154.
- Savaş, Metin (Temmuz 2002). Huzur’da ayna motifi, *Dergâh dergisi*, C.XIII, Sayı: 149
- Sunat, Halûk (Mayıs 2004). Tanpınar’ın Yazınsal Metni, Müzik ve ‘Psikanalitik Duyarlıklı Bakış’, *Varlık*, Sayı 1160.
- Şahin, İbrahim (Temmuz 2012). *Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu* (İkinci Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Samsakçı, Mehmet (Haziran 2008). Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi’nde Hayat, *Türk Edebiyatı*, Sayı: 416.
- Sérullez, Maurice (Nisan 2004). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (4.Basım). (Çev. Devrim Erbil), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Songar, Ayhan (Nisan 1986). Mûsikî Psikolojisi, *Türk Edebiyatı*, Sayı 150.
- Şenler, Yaşar (1997). *Kültür ve Edebiyata Dair Görüşleriyle Yahya Kemal*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tağızade Karaca, Nesrin (2005). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî, (Birinci basım), Ankara: Hece Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1942). *Namık Kemal Antolojisi*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitap Evi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Ekim1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (Dördüncü Baskı). (Haz: Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). *Ders Notları*, (Haz. Uçman, Abdullah), İstanbul: YKY.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1994). *Beş Şehir*, İstanbul: MEB Yayınları.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Kasım2000). *Bütün şiirleri* (Altıncı Baskı). (Haz. İnci Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1997). *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004). *Huzur* (On üçüncü Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Aralık 2012). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (18.Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Ekim 2005). *Sahnenin Dışındakiler* (Yedinci Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Mart 2012). *Mahur Beste* (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Mart 2009). *Aydaki Kadın*, (2. Baskı). (Yay. Haz.Güler Güven), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Aralık 2002). *Hikâyeler* (Beşinci Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, Çinuçen (Kasım 1962). Türk Musikisinde Çok-Seslilik Dâvası:I, *Çağrı*, Sayı 58, Ankara, Anadolu Matbaası.
- Tarım, Rahim (Ekim 1998). *Mehmet Rauf Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Birinci baskı), Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Topkara, Mustafa (2011). *Kadın&Erkek, İlişkilerin psikolojisi*, İstanbul: Karma Kitaplar.
- Törenek, Mehmet (2006). *Başka Hayatlar Peşinde Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir Deneme*, Erzurum: Eser Ofset Matbaacılık.
- Tuncer, Hüseyin (1994). *Edebiyat Araştırma ve İncelemeleri*, İzmir: Akademi Kitabevi.

- Türkiye Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, (1994). 10.Cilt, İstanbul: Diyanet Vakfı Neşriyatı.
- Türkiye Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, (1988). Ahenk maddesi, İstanbul: Diyanet Vakfı Neşriyatı.
- Türkiye Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, (2006). 32.Cilt, İstanbul: Diyanet Vakfı Neşriyatı.
- Tüysüzoğlu, Fatma- Bektaş, Tolga (Temmuz-Ağustos 2003). Ferahfezâ Mûcizesi: “Huzur”, *Kitap-lık*, sayı 63.
- Yaman, Talat Mümtaz (Kasım 2004). *Ehlikeyfin Kitabı*, (Haz: Fatih Tıǧlı) İstanbul: Kitabevi.
- Yavuz, Hilmi (31Temmuz 2012). “ ‘Huzur’, bir Müzikal Roman’ mı? ”, İstanbul: Zaman Gazetesi.
- Yavuz, Hilmi (13 Haziran 2012). *Tanpınar’ın Kitaplarıyla Başbaşa*, İstanbul: Zaman Gazetesi.
- Yavuz, Ruhi-www.turkpsikiyatri.org/arsiv/sunum...İdrak (PDF) s. 12.05.2015 tarihinde edinilmiştir.
- Yazıcı, Nermin (2002). *Halikarnas Balıkçısı’nın Eserlerinde Tabiat*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yetiş, Kâzım (1988). Türkiye Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, Ahenk Maddesi, İstanbul: Diyanet Vakfı Neşriyatı.
- Yeni Sağlık Ansiklopedisi*, (1983). Üçüncü Cilt (Geb-Kat maddesi), İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Yeni Hayat Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Doǧan Kardeş Yayınları, s.1092, Sivas İl Halk Kütüphanesi, Dm No: 18691.
- Yund, Kerim (Nisan 1962). Tanpınar’ın Tabiat Yanı, *Çağrı*, Sayı 50, Ankara: Eroǧlu Matbaası.

<http://yumurtaliekmek.com/duyu-organlari-nelerdir-duyu-organlari-hakkinda-kisaca-bilgiler/> adresinden 28.04.2015 tarihinde edinilmiştir.

<http://www.geldik.net/threads/duyular-bes-duyu-duyular-nedir-duyularimiz-nelerdir-bes-duyumuzu-nelerdir.1995> adresinden 22.05.2015 tarihinde edinilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Engin KORKMAZ

Doğum Yeri ve Tarihi : Mescit-1970

EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi : Adnan Menderes Üniversitesi, Fen – Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : Fransızca

BİLİMSEL FAALİYETLERİ

Makaleler

-SCI :

-Diğer :

Bildiriler

-Uluslar arası :

-Ulusal :

Katıldığı Projeler :

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurumlar ve Yıl: MEB 4 yıl, Özel Dershaneler 15 yıl

İLETİŞİM

E-posta Adresi : enginkorkmz@gmail.com

Telefon : 0505 598 74 52

Tarih : 29.07.2015