

ÜÇÜNCÜ GÖZ: TANPINAR'DA MEŞRUIYET SORUNU

İbrahim Şahin*



Özet: Tanpınar'ın roman ve hikâyelerinde birinci derecedeki kahramanların ya da kahraman anlatıcıların eylemlerini engelleyen daima bir üçüncü göz vardır. Roman veya hikâye kahramanının arzu nesnesi ile ilişkisini 'seyreden' üçüncü göz, insan ya da eşya veya geçmiş zaman gibi farklı formlarda olabilir. Üçüncü göz yüzünden 'arzu nesnelere' mesafeli kalan Tanpınar roman ve hikâyesinin kahramanları, ulaşamadıkları 'nesneyi' sublime ederek, kendilerini de 'engelleyerek' durumu meşrulaştıracaklardır. Meşrulaştırmanın gerekçesi bazen 'kendilik'i korumak da olabilir. Tanpınar'ın ait olduğu edebî gelenek ve onun roman ve hikâye kahramanlarının, kahraman anlatıcılarının veya bizatihi anlatıcılarının entelektüel kimlikleri hatırlanınca Tanpınar'daki meşruiyet arayışının aslında, modern edebiyat tarihimizin ana paradigmalarından biriyle ilişkili olduğu görülür.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar ve meşruiyet sorunu, üçüncü göz, toplum ve entelektüeller.

THE THIRD EYE: THE PROBLEM OF LEGITIMACY IN TANPINAR

Abstract: In Tanpınar's novels and short stories there is always a third eye that prevents the actions of the first degree characters or character-narrators. The third eye, which beholds the relationship of the novel or short story character with the object of desire, and is frequently discerned not to approve the character's interest on the object of desire, can be in various forms such as a human being, a thing or the past time. The characters of a Tanpınar novel or short story, who remain distant to their objects of desire because of the third eye, would legitimize the situation by sublimating the unattained object and humbling themselves. The justification of this legitimization may as well be retaining "selfness". Bringing into mind the literary tradition to which Tanpınar belongs and the intellectual identities of his novel or short story characters, character-narrators or narrators, it occurs that the search for legitimacy in Tanpınar is in fact related with a principal paradigm of modern Turkish literature history.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar and the problem of legitimacy, third eye, society and intellectuals.

* Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Tanpınar roman ve hikâyelerinin birinci derecedeki kahramanları kendilerini izleyen bir üçüncü göz olmadan yaşayamazlar. “Evin Sahibi”nde,¹ “Abdullah Efendinin Rüyaları”nda,² “Yaz Yağmuru”nda,³ “Bir Yol”da,⁴ “Yaz Gecesi”nde,⁵ *Aydaki Kadın*’da⁶, *Sahnenin Dışındakiler*’de⁷ ve hatta şiirlerinde daima bir üçüncü göz, özneyi/özneleri takip eder. “Evin Sahibi”ndeki üçüncü göz yılan simgesiyle var kılınan ölüm ve ölümün varlığından doğan geçiciliktir. Hikâyenin anlatıcı, önce üst kat kiracısı olarak tanımladığı bu simgeyi, daha sonra evin asıl sahibi olarak tanımlayacaktır. Ev, Tanpınar metnlerinin birçoğunda insan bedeni ya da bilinç olarak nitelendiğinden metafor genişleyerek hayat, hayatın sahibi de ölüm olur. Tanpınar “Şiir ve Rüya II”⁸ başlıklı yazısında, “evde çılgılık var” dediğinde, biz anlarız ki ev bütün bir insan bedenidir. Fakat Tanpınar’daki dil zenginliği, çoğu zaman okuyucuyu yanıltarak kelimeleri birden fazla metaforik anlamda kullanmasından doğar

Metnini bir yığın simgesel yapıyla kuran romancı ve şairlerde metni kavramayı zorlaştıran bu metaforlardaki anlam değişiklikleridir; ancak metnin yüksek edebî kıymeti de buradan gelir. Herhangi bir Tanpınar metninde insan bedenini karşılayan ev metaforu, bir başka Tanpınar metninde insanlığın evi olarak dünyayı, bir milletin evi olarak kültürü ve medeniyeti karşılayabilir. Bu durumda Tanpınar okuyucusu, ilgili metni birçok anlamda yorumlamak zorundadır. *Beş Şehir*⁹ yazarı, sadece roman, hikâye ve şiirlerinde değil denemelerinde ve hatta zaman zaman edebiyat tarihinde dahi aynı dili kullanır. Anlamı dille zorlayan Tanpınar, tıkanıdığı zamanlarda daha önce kullandığı metaforu yeniden kullanır. Fakat estetik zevkini, dil kudretini ciddi bir birikimle sağladığından, kendi dili karşısındaki en acımasız eleştirici de yine Tanpınar’ın kendisidir. Ondaki estetik kabiliyetin bir yanı, Batı edebiyatının yüksek metinlerine, diğer yanı da şahsî tefekkür kabiliyetine dayanır. Üçüncü göz, âdeta o hayran olduğu Batı edebiyatının büyük sanatkârlarıdır. Fakat buradaki fiilî bir otorite müdahalesi değildir; Tanpınar’ın kendi beğenisinin, yazdıklarını başkalarının bakışıyla görebilmesinin ürettiği otoritedir. Kendini ve kendi eserini dışarıdan görebilen Tanpınar, şüphesiz kıyıcı bir mukayeseye girişir ve roman ve hikâyelerindeki kahramanlar, şiirlerindeki ‘ben’ gibi huzursuz olur. Edebiyat tarihimizin ‘kendi’ karşısındaki en acımasız eleştirmeni Tanpınar’dır. Ondaki yazma sıkıntısı, bu üçüncü gözlerin otoriter bakışından kaynaklanmaktadır. Hedeflediği ‘büyük eser’ ideali, basite

olan mesafesi, yükseğe olan tutkusu Tanpınar'ın yazma eylemini zorlaştırmıştır. Tanpınar'ın günlükleri, kendine dönük yoğun bir baskı hissettiğini, bu baskının topluma ve kendine dönük hınç biçiminde ortaya çıktığını ve kendinden ve çevreden intikam almaya kadar ulaştığını göstermektedir. Yazma ve yaratma faaliyetini kısıtlayan bu üçüncü göz baskısından ancak günlükleri yazarken kurtulan Tanpınar, öldükten sonra yayımlanmasını istediği günlükleri yoluyla herkesten intikam alır. O noktada dahi günlüklerini okuyanı gözleyen bir üçüncü gözün kendilik temsili söz konusudur. Çünkü Tanpınar gibi mütereddit bir adamın en kararlı hareketi ölümdür; o konuda kararsız kalamazdı.

Tanpınar metinlerindeki üçüncü gözlerin varlık sebebi meşruiyet sorunudur. Meşruiyet varlık sebebinin otoritenin takdirinde aradığından/bulacağından, edebî formlarda farklı şekillerde görülen üçüncü gözler, aslında Tanpınar kahramanlarının da bir otoriteye tâbi olduğunu ve onun bakışında kendi var oluşunun onaylanmasını arzu ettiğini göstermektedir. Meşruiyet var oluşu, başka birinin takdirinde aramak anlamına geldiğine göre, aynı zamanda öznenin hareketlerini kısıtlayan ciddi bir engelleyicidir:

“Abdullah Efendinin Rüyaları”nda ‘asıl kendini’ meyhanede bırakarak rahatlayan Abdullah Efendi, daha ilk uğrak yerleri olan randevuevinde mekânı insanileştirerek otoriter üçüncü gözü harekete geçirecek zemini hazırlar:

“Ne tuhaf geceydi bu; bir büyü, bir masal içinde başlamıştı, şimdi bu yırtık çarşafı kirli yatağın yarısından fazlasını kapladığı küçük ve mezar kadar dar odada bitiyordu. Bir kenarına ilişmek arzusuyla bu yatağa yaklaştı. Ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemişti. O kadar eski ve sefildi ki, âdeta bu sefalet onu canlı ve biçare bir mahlûk yapıyor, ona bir nevi beşerî talih veriyordu. Abdullah Efendi bu sefil odanın hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşündü ve bu acayip düşüncenin verdiği marazi hazzın içinde bu sefaletin teferruatını derin derin tatmağa koyulmak üzere idi ki çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini işitti.”¹⁰

Ses asırlar içinden geliyor gibi boğuktur. Geçmişte odada yaşananları simgeleyen bu ses, Tanpınar'ın, insan rüyasının eşyaya sindiğini ifade eden aforizmasına uygun olarak ortaya çıkar ve keskin bir Rum şivesiyle konuşmaya başlar. Bu sesin sahibi tahtakurusu lekeleriyle çivi deliklerinin baştanbaşa kapladığı sefil duvardan tavana yakın asılmış bir zembilin içinden kendisine istihza ile istihfafla bakan bir ihtiyar çehresidir. En aşağı yüz elli iki yüz yaşlarında bir

erkek olan sesin sahibi korkunç bir şekilde ihtiyarlanmış, bir el ayası kadar kalmış buruşuk yüzünü seneler kemire kemire âdeta bir sünger yahut daha iyisi kuru ve çürük bir ceviz hâline getirmiştir.¹¹ Tek dişli ihtiyar bir yara gibi açılmış ağzının bütün genişliğiyle gülerek 'geçmiş'ten bahsetmeye başlar. Abdullah Efendi merdivenleri dörder dörder atlayarak kendisini dışarı atar.

İkinci ev, birincisinden büsbütün başkadır. Daha az sefil, kadınlar da daha güzeldir. "Arzunun bütün uzviyetinde bir iksir gibi do-laştığı Abdullah Efendi"¹² biraz sonra yaşayacağı hazları hayal ederek odada bir küçük çocuğun bulunuyor olmasına bile razı olur. Abdullah kadınla birlikte olmadan önce üçüncü hatta dördüncü ve beşinci gözler üretir. Odadaki küçük çocuk bütün o üçüncü, dördüncü ve beşinci gözlerin temsilidir. Önce kadının sağ göğsünün yerinde koskocaman bir boşluk olduğunu fark eder. Biraz sonra oda kalabalıklaşır. Duvardaki resimden fırlayan insanlar, kadının olmayan göğsünün yerindeki boşluk gibi 'bakışlar' Abdullah Efendi'nin cinsel haz eylemini imkânsız hâle getirir. Yerinde olmayan göğsün bıraktığı boşluk, hazzın geçiciliğini simgeleştiren baskıcı/otoriter üçüncü gözdür. Duvardaki fotoğraftan fırlayan görüntüler eşyaya sinen geçmiştir ve baskıcı bir üçüncü gözdür. Dolayısıyla bu yapılar Abdullah'ın eşyanın gizli dilini, görünmeyen anlamını görme kabiliyetinden kaynaklanmaktadır. En azından hikâyenin mantığı bize bunu söyler. Fakat odadaki çocuğun varlığı, hikâye gerçekliği içerisinde 'utanç/hacalet' simgesi olarak diğerlerinden ayrılan bir üçüncü göz niteliğindedir. Çünkü çocuğun simgesel değeri masumiyetinden ve saflığından gelmektedir. Tanpınar'da hacalet bir üçüncü göz olarak *Huzur*'da,¹³ *Sahnenin Dışındakiler*'de,¹⁴ *Aydaki Kadın*'da,¹⁵ *Yaz Yağmuru*'nda¹⁶ da vardır. Geçicilik, geçmiş ve utanç üçlüsü "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"nda Abdullah'ın her eylemini sakatlayan otoriter unsurlardır. Her eylem aşamasında derhal ortaya çıkan Tanpınar'ın üçüncü gözleri, aslında daha önceden üretilmiş, hazır eylemsizlik gerekçeleridir. Hikâyede gereğinden fazla kalabalıklaşan odada sevişmek imkânı ortadan kalktığından Abdullah Efendi dışarı fırlar. Odadaki manzara tam da Tanpınar hikâyesinin/romanının/şiiirinin dilidir. Onun edebî metinlerinde bütün 'şeyler'in dili vardır ve konuşurlar. Abdullah Efendi birinci randevuevinden dışarı fırladığında arkadaşları ile konuşurken hâlâ ihtiyar hayaletin saydığı dört kadının ismini sayıklamaktadır. Eylemi yarım bırakmasına yol açan aslında bilinç düzeyindeki gerçeklik değil, Abdullah Efendi'nin mistik algısıdır. Bu bakımdan an-

latılan sahnelerdeki yapılar, Tanpınar kahramanlarının eşyanın simülâtif doğasını bozmuş olmalarından kaynaklanmaktadır. Onların eşyanın sırrına vukufiyeti, insan davranışlarının görünmeyen anlamlarını idrak, simülasyonu bozan ve fakat eylemi de yarım bırakan meşruiyet kaygısından doğmuş sonuçlardır. Görünenin ötesindeki gerçeği algılama kabiliyetini Abdullah Efendi, hikâyenin daha ilk sahnesinde anlattığı kadarıyla sevgilisini bir Tanrıça'ya dönüştürerek kazanmış ve "Allahsız bir mistik" mertebesine yükselmiştir. Çünkü bilincin algısı beş duyunun verilerinin birinci aşamasıdır ve hakikat ancak eşyanın beş duyu dâhilindeki formu ihlal edilerek anlaşılabilir. Masal ve rüya dili, bilinçdışı gibi yapılar ayrı bir dille beş duyunun sağladığı formel anlamı ihlal edip hakikati kavramak için gereklidir. İbn-i Arabi algısıyla görünen âlem sadece simgedir. Simgesel ise ancak rüya, masal ve şiir diliyle ifade edilebilir. Abdullah Efendi'nin böyle bir gerekçeye ihtiyacı olduğunu daha randevuevindeki ilk teşebbüsünde gördük. Sonraki bütün sahnelerin meşruiyeti artık sağlanmış demektir. Çünkü üçüncü göz, asıl engelleyici meşrulaştırıldığı ve bir hikâye motifi hâline getirildiğinden artık izah gerekmez.

Tanpınar'ın rüyaları esas alan hemen bütün hikâyelerinde, hikâye içinde anlatılan bir rüya veya hikâyede herhangi bir rüya olmasa bile, hikâyenin mevcut dilinin rüya dili olması ondaki meşruiyet endişesinin hazır imkânları hâline gelir. Bu yüzden rüyanın kendisi engelleyici bir üçüncü göz olarak sık sık kullanılır. Rüya Tanpınar'da mucizevî yapısıyla, büyümlü imkânlarıyla, çok anlamlı dünya algısının örnek 'metni' olur. Aynı algı, rüyayı kahramanın reel ilişkiler düzleminden çıkmasının ve sonsuzluk hazzını estetik formda denemesinin de sebebi kılar. Tanpınar kahramanları, kendi algılarını beş duyu realitesi üzerinden meşrulaştırırlar. *Huzur*'da Suad'ın intiharından önce Mümtaz, içinde babasının, Suad'ın ve Suad'ın birlikte olduğu kadının da bulunduğu bir rüya görür. Ertesi gün Mümtaz'ın bütün hayatı değişir. Çünkü bir üçüncü göze dönüşen bu rüya engelleyici kimliği ile Mümtaz'ın "hacalet mistiği" yanını ortaya çıkarmıştır. Engelleyici estetik formlardan rüya, hacalet, suçluluk, günah gibi kahramanın bilinçdışındaki kalıplaşmış, artık kazanamaz, arınılamaz kayıtları ortaya çıkaracaktır. Mümtaz, bahsi geçen rüyadan sonra, tıpkı çocukluğunda annesinin bakışı karşısında hissettiği hacaleti yeniden yaşar. "Evin Sahibi"nde kahraman sürekli rüya görür; bir yanda rüyanın varlığı diğer yanda simgesel 'yılan' onu eylemsiz kılar. Demek ki rüyanın çok anlamlı yapısının bir

benzeri aslında şeylerde de vardır; şeyler de tıpkı rüyalar gibi simgesel anlamları ile algılanıp bizatihi o simgesel anlam, beş duyu algısının yerini tutabilir. Literal anlamlarıyla basitleşen, sıradanlaşan olgular, davranışlar, simgesel anlamlarıyla daha etkileyici, hatta Tanpınar'ın çok kullandığı ifadeyle, daha "korkunç" olabilir. Ölüm ve yılan arasındaki simgesel ilişki, Tanpınar'daki mübalağayı, eşya ile mistik diyalogu doğurur. "Evin Sahibi"ndeki rüyalar, eylemsiz kahramanı, hazdan uzaklaştıracak ve sonunda kahraman "öldüreceği korkusuyla" çok sevdiği karısını terk edecektir. Tanpınar'ın "Rüyalar" başlıklı hikâyesi, üzerinde durduğumuz engelleyici üçüncü göz bahsine en iyi örnek olacak metinlerdendir. Bir romanın veya hikâyenin bölümleri gibi peş peşe birbirinin devamı olan rüyalar, onları gören kahramanın gündelik hayatındaki bütün düzeni bozar. Kahramanın gördüğü rüyaları gerçekliğin yerine koyması ve bu rüyalar ile üzerinde çalıştığı romanın mevzuunun yakınlığı, rüyanın asıl hakikat olduğu ve edebî metinlerin bu hakikati yansıttığı gibi bir iddiayı da içerir. Tanpınar'ın kahramanları, rüyayı hem bir haz nesnesi hem de bir engelleyici olarak kullanırken aslında engelleyicinin varlığı ile doğurduğu sonuçtan -yani engellenmiş olmaktan- da haz alırlar. Böylece edebî metnin kendisi bütün imkânlarıyla bir haz nesnesine dönüşür. Çünkü edebî metnin dili de aslında bir rüya dilidir. Böylece üçüncü göz, her durumda rüyanın kendisidir.

Tanpınar'ın başka metinlerinde hazzı, meşruiyet sorununa bağlı olarak engelleyen üçüncü göz formları da vardır. Öyle ki Tanpınar kahramanları, pozitif gerçeklikle bağlarını koparmamak adına üçüncü gözü devreye sokar ve sonraki aşamada ortaya çıkacak olan 'azabı' böylece engellemiş olurlar. Konunun temelinde yine 'hacale' ama yanı başında toplumsal, ahlakî meşruiyet sorunu vardır. Rünyayı her iki anlamda da, hazzın ve azabın engelleyicisi olarak kullanan Tanpınar'ın, "Yaz Yağmuru" ve *Huzur*'un bazı kısımlarında üçüncü gözü, sonunda azaba dönüşecek bir duygu durumunu engellemek için kullandığını görürüz. "Yaz Yağmuru"nun kahramanı Sabri, bahçedeki ağacı 'okşamakta' olan genç kadını gördüğünde içindeki Hacivat ve Karagöz'le diyalogu başlatır, Hacivat ve Karagöz'le konuşmak anlatıcının söylediğine göre Sabri'nin çocukluğundan kalan bir alışkanlığıdır. Bu izah Hacivat ve Karagöz'ün 'bekçi'liğinin itirafıdır. Aslında "Yaz Yağmuru"nun kadın kahramanı, Tanpınar'ın çok az metninde gördüğümüz animadır.¹⁷ *Sahnenin Dışındakiler*'in¹⁸ Sabiha'sı ile beraber bu hikâyedeki kadın kahra-

man, Tanpınar hikâyelerindeki erkek öznenin dişil karşılıklarıdır. Benzer bir fonksiyonu *Aydaki Kadın*'ın Leyla'sı üstlenir. "Yaz Yağmuru" adlı hikâyenin ilk sahnesindeki okşanan ağaç, açıkça bir fal-lustur ve Tanpınar metinlerindeki erotik imgelerin çokça rastlanan örneklerindedir.

Hikâyede ıslak elbisesini değiştirmek için eve giren kadın ve Sabri arasındaki diyaloga başlangıçta Hacivat ve Karagöz şahitken biraz sonra ev kalabalıklaşır. Evine gelen yabancı kadına karısının elbisesini giydirerek Hacivat ve Karagöz'ün arkasından, evde bulunmayan karısını ve çocuklarını da üçüncü göz kimliğiyle devreye sokan Sabri, artık bütün arzularını engelleyerek kendisini eylemsiz kılacak gerekçeleri bulmuş olur. Fakat buna rağmen, engelleyiciyi güçlendirmek ve arzuyu ortadan kaldırmak için başka üçüncü gözler de hazır- dır. Kadının birkaç gün sonraki gelişinde ise üçüncü göz fonksiyonu- nu karısından gelen mektup üstlenir. Hikâyedeki en ilginç sahne ise uzakta yahut bilinçte olduğu için görünmeyen -eşi ve çocukları, ku- rum olarak evlilik- üçüncü gözler de durumu engellemeye kâfi gel- mediğinde ve kadın Sabri'yi duygusal atmosfere çekip arzunun me- kânını hazırlamaya kalkıştığında odaya hizmetçinin girmesidir.

Mekânı ve zamanı haz nesnesi kılmanın Tanpınar'daki önemli araçları şüphesiz sanattır; musikî, resim, tabiat tasvirleri ve edebi- yat sanatları yetmediğinde, Tanpınar'ın kahramanları, iradesizliği sağlayan alkol ve geceyi kullanırlar. "Yaz Yağmuru"nda zamanı ve mekânı haz ortamı kılacak bu malzemenin hemen tamamı vardır; fakat engelleyicilerin gücü yüzünden, haz askıda kalır. Hizmetçinin odaya girmesiyle askıya alınan haz, meşru bir zeminde ertelenmiş olur. Zaten biraz sonra da Sabri ile kadın kahraman, başka üçüncü gözlerin bakışları altında olmak amacıyla, yani meşruiyet kazan- mak gayesiyle dışarı çıkarlar. Tanpınar'ın hiçbir romanında şimdi- ki zaman çerçevesinde sevişme sahnesi yoktur; fakat geçmiş za- manda gerçekleşen bir ya da birkaç öpüşmenin veya sevişmenin bilgisi vardır. *Huzur*'da bu çerçevede iki sahne 'hikâye' edilir; "Yaz Yağmuru"nda bir, *Sahnenin Dışındakiler*'de yine iki sahne, *Aydaki Kadın*'da ise bu konuya ilişkin sadece iki yerde bilgi verilir. Fakat söylendiği gibi tensel münasebet içeren hiçbir sahne, şimdiki za- man formunda anlatılmamıştır. Tanpınar'ın kahramanlarındaki bu görünme / izlenme / açıkta olma kompleksi, ancak hatıranın imgesi- nin anlatılması yoluyla telafi edilmiştir.

"Yaz Yağmuru"nda hikâye boyunca Sabri, kadın evdeyken git- mesini; evde değilken gelmesini arzu eder. Fakat geldiğinde daima

üçüncü gözlerin baskısı söz konusudur ve gitmesini istemenin asıl sebebi, bu üçüncü gözlerin baskısıdır. Otorite, Tanpınar'ın kahramanlarında ayıplayarak onu hacaletten kaynaklanan azap kompleksine sürüklediği için haz nesnesinin gitmesini istemenin asıl sebebi olmaktadır.

Metnin Tanpınar'ın kendi dilini temsil eden bir anima figürü etrafında inşa edildiğini söylemiştik. Çünkü dil doğası gereği eril değil, dişildir. Aslında baskı kuran, Sabri'nin karısı ya da diğer üçüncü gözler gibi görünse de Tanpınar'ın kendi dilinin dişil doğasıdır. Tanpınar'ın kurtulmaya çalıştığı bu dişil dil, ilk şiir ve hikâyelerinde kullanmaya başladığı ve *Huzur*'da zirveleşen dildir. Hikâyenin son kısmında kadının anlattığı şahsî hikâyenin dili ve metnin ilgili kısmının kuruluşu Tanpınar'ın *Huzur*'daki dilinin ve kurgu tekniğinin yapısına benzemektedir. O zaman Tanpınar, hikâye kahramanlarının meşruiyet yaratarak arzu ettiklerini ıskalamalarına ilişkin yapının bir benzerini, geçmişteki dilinden ve tahkiye tekniğinden kurtulma konusunda yeniden üretmiştir. "Yaz Yağmuru" içindeki üçüncü göz baskısı Tanpınar kahramanlarındaki sürekli gerginlik diyagramının izahı için de kullanılabilir. Çünkü her hacalet, suçluluğu ve gerginliği doğurur. Abdullah Efendi'nin *Rüyaları*'nda doğan gerginlik, eşyanın öteki anlamı deşifre edilerek çözülmeye çalışılmış; fakat sonuçta böyle bir meşruiyet bile Abdullah'ın asıl kendine ulaşmasını sağlayamamıştır. Meyhanede çıkan yangının ortasında kalan asıl Abdullah'ın bir kısmı yanmış, hatta ikinci Abdullah kendi cenazesinde yapacağı konuşmayı bile hazırlamıştır. Hikâyenin sonundaki suçluluk imgesinde bir hararet, gerginlik gerekçesi olarak 'kendinin' ölümüne sebep olmayı hatırlayalım. Bu sahnenin anlamı 'kendiliğe' karşı işlenmiş suçtur. Hazzın peşinde koşan Abdullah, kendiliğine ihanet etmiştir ve bu yüzden suçludur. O zaman Sabri de, hazzın nesnesine karşı eyleme geçtiğinde kendiliğe karşı suç işleyecektir.

"Abdullah Efendinin *Rüyaları*"nın yayın tarihi 1941'dir.¹⁹ "Yaz Yağmuru"nun yayın tarihi ise 1955'tir.²⁰ Tanpınar'daki kendilik arayışının onun metinlerinde -hem şiir hem de tahkiye- ne kadar önemli bir yer tuttuğunu, aşağı yukarı *Aydaki Kadın*'a kadar izlek olarak sürüp gittiğini hatırlayarak "Abdullah Efendinin *Rüyaları*"ndaki yarı yanmış asıl Abdullah'ın, Tanpınar'ın zaman zaman kurtulmayı denediği dilsel anima yani tahkiye dili olduğu açıktır. Her defasında pişman olarak geri dönen ve asıl kendisi dediği eski dil ve tekniğini kullanan Tanpınar, *Huzur*'la beraber, derin bir azap

içinde bu dil ve teknikten -aslında bütün bir dünya algısı- kurtulmanın sancısını duyar. Suad'ın baskın ironisi ile karşılaşan Mümtaz anima/dişil dil ve teknikten yine de kurtulamaz; fakat *Huzur*'dan sonra onun metinlerindeki bu anima dilin egemenliğinin azaldığı görülür. *Sahnenin Dışındakiler*'in 1950 senesinde tefrika edildiğini,²¹ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün 1954'te,²² "Yaz Yağmuru"nun ise 1955'te yayımlandığını hatırlarsak dilsel anima yapısından Tanpınar'ın tamamen kurtulmasa bile, *Huzur* ve "Abdullah Efendinin Rüyaları"ndaki egemen dilsel ve kurgusal teknikten az da olsa uzaklaştığını söyleyebiliriz.

Tanpınar'ın en meşhur romanı *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz arasındaki ilişkinin fiilî gezme sahnelerinde yanlarına aldıkları daima bir üçüncü vardır. Mesela somut üçüncülerden biri İclal'dir. IV. Murat köşkünü gezerken İclal'in de onların yanlarında olduğunu; sonraki kısımlarda da yanlarında olmasa bile Muazzez ile birlikte daima üçüncü göz fonksiyonunu sürdürdüğünü biliyoruz. IV. Murat köşkünü gezdikten sonra Mümtaz, Nuran'la İclal'i eve bırakır. Okuyucu Mümtaz'ın Nuran'ı bir fırsatını bulup köşkteki eski aynanın karşısında öptüğünü öğrenir. Ayna üçüncü gözdür. Yine iki sevgilinin Mümtaz'ın evinde yalnız kalışının şimdiki zaman formunu hiçbir zaman görmeyiz; çünkü bu sahne ve bütün aşk ilişkisi geçmiş zamanda cereyan ettiğinden üçüncü göz anlatıcının gözü olur. Tanpınar'ın kahramanları daima üçüncü gözlerin bakışları altında yaşar, hisseder ve davranırlar. Aynı romanın geçmiş zamanda gerçekleşmiş vak'asının bütün hüznü aynı evde intihar etmiş birinin, Suad'ın bakışlarındaki eziciliğin sonucudur. Çünkü intihar, bir başka açıdan gizlendiği için meşruiyetini kaybeden bir hazzın bedelidir. Bedel, Suad'ın intihar ederek hazzı azaba dönüştüren intikamında gizlidir. Tanpınar, boğaz gezmelerinde sandalcıyı, Tevfik Bey'in evinde diğer kahramanları somut üçüncü gözler olarak devreye sokarken hiçbir somut otorite bulamazsa geçmiş veya eşyayı devreye sokacaktır. Ay görür, gece sarar, dalgalar konuşur, deniz kucaklar. Kısacası bildiğimiz anlamda mahpusluk, Tanpınar'ın kahramanlarının kaderidir. Çevreyi, diğer adıyla her türlü formu otoriteye dönüştüren ve önemseyen Tanpınar kahramanlarının aslında 'onaylanarak' var oluşlarını gerçekleştirmek istedikleri açıktır. Onaylanmadıkları sürece kendilerini mahpus ve esaret altında hisseden bu kahramanların Tanpınar'ın kullandığı "sükût suikastı" ifadesiyle biyografisine taşınan bir yanı da vardır. Çünkü bu ifade, gören ama susan bir baskıcı aktörün varlığını bizzat Tanpınar'ın ka-

bul ettiğini ve bu aktörün bakışını önemsemediğini göstermektedir. Hem *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'i, hem de *Huzur*'un Mümtaz'ı için onaylanmak en önemli varoluş kaynağıdır. Onaylanmak isteyen kahraman, bütün bilme ve anlama kabiliyetini deşifre edecek ve böylece 'yetkin' öğretmen kimliğiyle meşrulaşacaktır. *Sahnenin Dışındakiler*'in Cemal'indeki ve *Huzur*'un Mümtaz'ındaki edilgenlik de üçüncü gözün onay arzusuna dönüktür.

Tanpınar'da üçüncü göz sadece anlatmaya çalıştığımız yapı, ilişkiler ve sahneler düzleminden ibaret değildir. Bilhassa dış ve gece yahut dış ve gündüz ya da iç ve gündüz, iç ve gece sahnelerinde kahramanlar insana ilişkin üçüncü gözlerin 'tarassutu' altında olsalar bile, Mümtaz'ın Nuran'ı derhâl eril imgeye terk edişi gibi, arzu nesnesi eril imgeye terk edilir. Bu durumda toplumsal meşruiyet değil, öznenin bilincindeki meşruiyet hedeflenmiş demektir. *Huzur*'da Mümtaz ve Nuran'ın tanışmalarının anlatıldığı vapur güvertesindeki sahnede üçüncü göz vapurdaki yolcular ve onların temsili Adile Hanım ve küçük Fatma; fakat aynı zamanda da güneş ışınlarıdır. Boğaz gezintilerinin gece versiyonunda ise aynı fonksiyonu ay ışığı üstlenir. Ses, ışık, gökyüzü, deniz, dalgalar Nuran'ın da içinde bulunduğu her paragrafta/her sahnede erilleşir. Mümtaz'ın skopofil mizacıyla ilgili olan bu durum kendi eylemlerinin meşru zeminini bulamayan edilgen karakterin, fonksiyon devrinden başka bir şey değildir. Özne kendi eylemini askıya alırken, eylemi başka bir öğeye devrederek onu özne kılar. Skopofil Mümtaz, haz nesnesini başka bir eril güce devretmekle, kendi payına seyretmeyi ve düşünmeyi ayırmıştır; eril imgenin Nuran'ın tenindeki dokunuşları dilin ürettiği birer imge olarak kavranır ve Tanpınar böylece dile erotik süreci gerçekleştirmiş olur. Mümtaz sadece 'büyülenmiş bir bakakalan' kimliğiyle ordadır. Öyle anlaşılıyor ki Mümtaz da tıpkı Tanpınar gibi dili seyreden adamdır.

Eşyanın eşya ile ilişkisinde üçüncü göz olan anlatıcı, bütün ihtimalleri serbest bırakır. Çünkü eşyaya dair bütün ilişkiler bakanın/seyredeninin zihninde meydana gelmekte ve metafor ve imgelerle dile dökülmektedir. Tanpınar'ın imge ve metafor gibi edebiyat teknikleri başka bir meşrulaştırma araçlarıdır. Çünkü gizlilik prensibi, ancak eylemlerin hayalî/imgesel ve metaforik dil yoluyla anlatılmasına imkân vermektedir. O zaman Tanpınar baskıcı otoriteden/üçüncü gözün baskısından, kendini üçüncü göz kılarak ve bütün eylemleri eşyaya devredip onları imgeler yoluyla dile getirerek kurtulur. Böylece süreç, arzu eden ama baskı yüzünden arzuyu erteleyen bire-

yin rahatlamasını sağlayacaktır. Bu rahatlama ancak resimden ve musikiden gelen imgelerle yüklü, ritmi uzun ve kısa cümlelerle sağlanan ve çoğu zaman anlamsızca doğru yürüyen ve her okuyanda süreklilik duygusu uyandıran bir dille gerçekleştirilebilirdi.

“Abdullah Efendinin Rüyaları”nın anlatıcısı bütün hikâye için bir üçüncü gözdür; bütün anlatıcılar tahkiyede ve şiirde, üçüncü gözdür. Anlatıcıların asıl fonksiyonu bir ispiyonu, bir suçüstü durumunu dile dökerek fiilî hâle getirmek olduğuna göre, “Bir Tren Yolculuğu”ndaki anlatıcının konumu tam bir üçüncü göz anlatıcı durumudur.²³ Çünkü bu anlatıcılar, bazen hikâyenin kahramanı da olabilirler.

Tanpınar’daki üçüncü gözün farklı gerekçeleri olmakla beraber, belki en mühimi üçüncü göz vasıtasıyla mesafenin korunma çabasıdır. Çünkü Tanpınar kahramanları ile arzu nesnesi arasında, mesafenin artışına paralel olarak arzunun da artması gibi bir ilişki vardır. Bu durumda öznenin nesneyi, arzuyu artırmak için, bir şekilde kendisinden uzaklaştırması; eğer uzaklaştırıyorsa -mekânsal açıdan- üçüncü göz vasıtasıyla ‘resmîliği mesafeye dönüştürmesi gerekir. Daha önce de söylediğimiz gibi ‘bir ve bütünlük’ durumu gerçekleştiğinde hem arzulayan hem de arzulanan ortadan kalkar, başka bir deyişle arzu boşluğa dönüşür. Arzulanan nesne olmayınca arzu da doğal olarak ortadan kalkacaktır. O zaman bütünlük ve birlik ancak ölüm yoluyla gerçekleşebileceğine göre, Tanpınar kahramanlarının bütünlük tutkusu, ölüm deneyimidir. Arzuyu sürekli kılmak isteyen öznenin nesnesini uzakta tutarak kazandığı başka bir imkân, ‘dil’in bir haz nesnesine dönüşme imkânıdır. Bu ilişkide Tanpınar kahramanları için ‘arzulanan’ sadece bir araçtır. Önemli olan ‘seyredilebilir’, ‘bakılabilir’ bir konumdaki arzu nesnesinin, ‘seyredilebilir’, ‘bakılabilir’ bir dile dönüşmesidir. Bu sisteme imkân veren her türlü ilişkiyi ya da Tanpınar metinleri her türlü özne-nesne ilişkisini bu dili yaratacak bir biçime sokarak mesafeyi korur. Şüphesiz böyle bir durumda gerçek haz nesnesi, metinde arzu edilen nesneymiş gibi görünen değildir; o şey’leri dile getirmiş olan dildir. Çünkü Tanpınar’da çoğu zaman arzu nesnesi gibi görüneni anlatan dilin kendisi, dilin erotik düzeyinin seyredilmesi asıl arzu nesnesidir. Bu durumda her türlü birlik, Tanpınar sanatının düşmanı olacağından hazzın ve günahın, paradoksal bir ikilik olarak farklı zıtlıklar şeklinde daima korunması gerekir.

Aynı roman ve hikâye kahramanları, eğer ‘aşk’ adı altında bir ilişki yaşıyorlarsa, kahraman bu sefer arzunun nesnesini yeryüzün-

de bırakıp kendisinin ruhsal yükselişe geçtiğini ya da nesnesinin yücelip kendisini daima aşağıda bıraktığını fark eder. Böylece yapı, beş duyunun sağladığı imkânların/verilerin ruhsal düzeyde yorumlanmasıyla gerçekleştiğinden dilsel diziliş bu yapının fiziksel görüntüsü olur. Tanpınar'ın ruhsal yükselişi anlatan paragraflarında, dilsel dizilişin ruhsal yükselişle ilişkisi yüzünden edebiyat sanatları birdenbire artar, yoğunlaşır ve dil derinlik izlenimi bırakır. Onun dilindeki derinlik izlenimi, dilin 'imkânsız'ı deneyimlemek çabasıyla kaynaklanmaktadır. Mevcut dilin hem imkânlıyı hem de imkânsızı ifade kabiliyeti olmadığından, çoğu zaman anlam kaybolur; tıpkı öznenin gerçeklikten kopması gibi dil de eşyaya bağlı anlamından sıyrılır, uzaklaşır ve metin dilden bir resme dönüşür.

Üçüncü gözün Tanpınar yazıcılığına sağladığı başka bir imkân da, onun kahramanlarındaki gülünç görünme/olma korkusudur. Daima korkan ve korkunun büyük imkânlar ürettiğine inanan kahraman tedbirli ve günahsız kalmak çabası içine girer. "Teslim" ve "Bir Tren Yolculuğu" adlı hikâyelerde, *Sahnenin Dışındakiler*'de, *Aydaki Kadın*'da hatta "Abdullah Efendinin Rüyalari"nda anlatıcı seyirci konumundadır ve onun baktığı yerden her şey gülünç görünmektedir. Çünkü anlatıcının bakış açısı, eşyanın dilini keşfetmiş, insan jest ve mimiklerinin arka planını kavramış ve böylece anlam zedelenmiştir. Görünen anlamın zedelenmesi, arkasındaki 'boşluk'tan kaynaklanır; boşluk, her türlü anlamı 'sahtelik'le malul kılar. Eğer hakikat, görünen değil ise, görünen sahte, şişirilmiş, anlam olmadığı hâlde 'anlam gibi görünen'dir. Anlamsızlık da anlam da gizlenmiş olduğundan insan algısı bir paradoksun ortasında dil yoluyla kendini mevcut paradoksa teslim eder. "Evin Sahibi"nin Zeynep'e âşık olan kahramanı, bir an 'azap kompleksi'nden kurtulup kendini Tanrı gibi zannederken aslında şişirilmiş boşluğun anlam gibi görünmesiyle büyülenmiştir. Büyüleyen aslında aşktır. Nitekim kısa süre sonra büyük boşluk -evin asıl sahibi simgesel yılan yüzünden ortaya çıkar ve bütün büyüü bozar. "Evin Sahibi"nin tamamında asıl üçüncü göz ölümdür. Hikâyenin kahramanını zehirleyen bu üçüncü gözün kaçınılmaz varlığıdır. Tanpınar'ın kahramanlarındaki tereddüdün ana sebebi de üçüncü gözlerin varlığıdır; üçüncü gözün varlığı yüzünden eylemsiz kalan Tanpınar'ın kahramanlarında daima muhtemel sonucun hayaleti olarak mukimdir.²⁴ Tanpınar kahramanlarında eylemden önce ortaya çıkan o hayalet, eylemden önce eylemin önüne geçerek eylemi gereksiz kılan anlam sorunudur. Bazen bir boşluk, bazen geçicilik, bazen ölüm, bazen

kendilik gibi kavramlarla anlatılabilecek bu hayalet, bütün Tanpınar kahramanlarının aşamayacağı derecede sublime edilmiştir.

Anlaşılan o ki Tanpınar'ın kahramanlarını eylemsiz bırakan engelleyiciler somut ve soyut görünüşlere sahip ve bu yüzden de hikâyeleri birbirinden farklılaştıran yapı malzemeleridir. Görünüşte somut ve soyut olmak kaydıyla ikiye ayırabileceğimiz bu engelleyicileri, bilinç ve bilinçdışı, hafıza (geçmiş) ve şimdiki zaman gibi başlıklar altında da tasnif edebiliriz. Bir deneyimle elde edilmiş ve bilinçdışında sürekli kılınmış bütün hazların geçici olduğu inancı, böylece kahramanların haz nesnelere vasıtasıyla ulaşabilecekleri hazzı imkânsız kılmış en mühim faktör, en mühim üçüncü gözdür. Hazzın geçiciliğinin temel dayanağı Tanpınar'da haz sonrası oluşan azap-boşluk-ölüm sürecidir. Bir soru formunda aynı problemi kuraçak olsaydık, yapı 'sonra' etrafında kurulabilirdi. "Sonra?" sorusu, öznenin asıl amacının 'sonsuzluk/ süreklilik' tutkusunu açığa çıkarır. Asıl arzulanan demek ki sonsuzluktur. Ölümün varlığı insan davranışlarının, her türlü nesnenin, kısacası bilinç düzeyindeki bütün gerçekliğin 'geçicilik'le lekelenmesiyle, yaranlanmasıyla hastalanmasına yol açar. Her türlü maluliyet bir çeşit kirlenmedir; kirlenmiş olan ise en dipteki yani bilinçdışındaki algı kayıdır. "Abdullah Efendinin Rüyalari"nda, *Huzur*'da, "Yaz Yağmuru"nda, "Yaz Gececi"nde, "Emirganda Akşam Saati"nde yer yer açıkça söylenen eşyanın bünyesindeki bu arıza -geçicilik- onun şiirlerinde ve bazı başka metinlerinde metnin arka planındaki leit-motivedir. Tanpınar dili, kozmosun maluliyetini tamir, tadil ve ıslah için kurulmuş bir dil olmakla, "Acıbademdeki Köşk"ün Sâni Bey'inin mantığını taşır. İcat, ıslah, tadil kusurlu kozmik anlamın yeniden düzenlenmesine yönelik Tanrısal bir iddiadır. Tanpınar birçok XIX. asır feylesofu gibi kozmosu kusurlu bulur. Engelleyiciler yüzünden akim kalan Tanpınar'ın kahramanlarının eylemleri, Tanpınar metinlerinde hem dil hem de anlam düzeylerinde realize edilir. Onun şiirlerindeki ve tahkiyesindeki yükselme ve düşme (yükseliş ve düşüş) simetrisi dil ve düşünce düzeyinde tekrar tekrar organize edilir. Bu iki metafor Tanpınar'ı çok daha evrensel bir izleğe, cennetten kovulma mitine bağlar. Fakat Tanpınar kahramanlarının cennet/ yükselme ideali, yeryüzü ilişkileri boyutu ile vardır; dilin görüntüsü Yunus mantığı ile işler ve cenneti değil, Tanrısal 'bir'i arzular. Cennet ancak yeryüzündeki arzu ikamesidir; asıl büyük olan Tanrısal birliktir. Hem Tanrısal birlik hem de yeryüzü cenneti arzusu, geçmişte yaşanan ve hafızada saklanan veya form değiştirerek bilinçdışında simgeselleşen ka-

yıtlar yüzünden başarısızlığa uğrar. Bu sorunu daha iyi kavramanın tek yolu Tanpınar dilinin ‘-den dolayı’ kuruluşlarına bakmaktır. Tanpınar metnindeki her türlü azap verici düşünüş formunun arkasında ‘-den dolayı’ kuruluşu ile karşımıza talih ve tesadüf gibi mistik etkenler yanında, bu iki mistik faktörün yeryüzü temsilcileri olan insan ve insanın olumsuz tabiatı çıkacaktır. Mahur bestenin bir yanıyla Nuran’ın geçmişine bağlı olan hikâyesi, Adile Hanım, Suad, Fatma, Fahir, II. Dünya Savaşı, kültür ve medeniyet meseleleri *Huzur*’da, basitten hoşlanmama ve bu yüzden asıl amacı ıskalama “Acıbademdeki Köşk”te, uzakta bulunmakla beraber sürekli izleyen eş ve çocuklar ve onların temsil ettiği toplumsal değerler “Yaz Yağmuru”nda daima ‘-den dolayı’nın açılımlarıdır. Demek ki bütün Tanpınar metnlerinde var olduğunu bildiğimiz ‘-den dolayı’ kuruluşları Tanpınar’ın kahramanlarının maluliyet gerekçeleri, bir çeşit maluliyet meşrulaştırmasıdır. Kusurlu olanın kendisi değil kusurlu olanın bizatihi oluş/kozmos olduğunu ima eden bu dilsel yapılar, Tanpınar’daki suçsuzluk çığıdır.

Huzur’da Mümtaz’ın yaşadığı ilk cinsel deneyimin benzeri *Sahnenin Dışındakiler*’de de, hafızada kayıtlı bulunan ilk deneyimin ilk imgesi engelleyici üçüncü göz olarak hep saklanır. Tanpınar, ilk imgelerin baskısı altında kıvranan bu kahramanları Jung psikolojisinin arketipleri bağlamında kurgulamıştır. Kendi ayağını ilk deneyimler yoluyla prangalayan bütün Tanpınar kahramanları, insan yaradılışını kusurlu birer otomata dönüştüren tekrarlarıyla sinik birer mistiktir. Hafızada kayıtlı olan ilk imgeyi tolere edebilecek hiçbir vasıtası olmayan bu kahramanlar, sonunda hareketsiz kalıp (eylemsiz) seyretmeyi seçmekle bir ‘vazgeçiş’ imgesine dönüşürler. Her vazgeçiş aslında bir protestodur ve kesinlikle ironiyi doğuracaktır. Onların çoğu kendilerini doğuştan kabahatli sayarken o ilk imgenin mahpusudur. Tanpınar’da ilk imge içinden çıkılamayan, çözülemeyen bir sır imgesi ile yan yana durur ve bir süre sonra hazzı azaba dönüştüren katil olur. Çünkü anlatıcı haz ile azap arasında asılı kalmış bir seyirciye dönüştüğüne göre, asılı kalma durumunu yeni bir yaratma konumuna dönüştürmek gerekir ki bu yeni konum ‘skopofili’dir.²⁵ Asılı kalmanın meşru sebebi kabahatli doğmak gibi görünse de hazzın geçiciliğini bilen öznenin bu geçicilikten duyduğu azaptan da gizli bir haz alması şarttır. Çünkü onun süreklilik arzusu, ancak asılı kalmayı sürdürmesiyle mümkündür.

Haz da azap da Tanpınar poetikasında ‘bilmek ve anlamak’ tutkusuna hizmet eden iki araçtır. “Yaz Yağmuru”nda korku, insan do-

ğasını açığa çıkararak ama aynı zamanda haz veren bir argüman konumundadır. Hikâyenin kahramanı Sabri için korkan insanın 'muhayyile'sinde meydana gelen değişimleri izlemek haz verici bir seyir durumudur. Burada da bilmek ve anlamak; diğer bir deyişle 'esrar'ı çözmek çabası yani merak asıl mühim etken gibi görünür. Öyleyse engelleyicilerin varlık sebebi her durumda insandaki bilmek ihtiyacını tahrik ve tatmin için yeni alanlar açmaktır. Nitekim Tanpınar metinlerinde kahramanları eylemsiz kılan soyut ya da somut; geçmişte ya da şimdideki tüm engelleyiciler kahramanların kendilerini, ötekini ve kâinatı yorumlama aracıdır ve Tanpınar metinlerinin büyük kısmını bu yorumlar teşkil eder. Onun yarım kalan *Aydaki Kadın* adlı romanında Selim'in gençlik yıllarında işlediği 'günah' bir engelleyicidir ve açık metin düzeyinde yol açtığı psikolojik sonuçlar sayfalarca anlatılır. Aynı şekilde *Huzur*'da sadece hafızadaki engelleyici -üçüncü göz- o ilk cinsel deneyim, Mümtaz'ın psikolojisinde aksamaya sebep olması bakımından bütün vak'ayı idare eder. Engelleyicilerin roman kahramanının ruhsal dengesini bozması, ideal kendilik formunun yaralanması demektir.

Tanpınar neslinin, başta Peyami Safa olmak üzere birçok isminin, edebî metinlerinde ideal kişilikler kurguladıkları bilinmektedir. Bütün nitelikleriyle 'üst ben'in biçimlendirildiği bu üst insan formu, entelektüel kurtarıcı olacağından dengeli/bütünlüklü bir kendiliğe sahip olmalıdır. Modern Türk edebiyatının asrın başında doğan nesline has bu üst insan/üst ben kurgusunun ideal kendilik formunu, genel olarak Tanpınar'da gördüğümüz engelleyiciler bozar.

Demek ki Tanpınar ve neslinin seçkin insan ideali iç bütünlüğünü sağlamış entelektüel birikimli insan tipidir. Fakat bu üst insan modellerini yaralayan ve onları 'malul' duruma düşüren genellikle hafızada saklanan ve 'hacalet'in gerekçesi olan geçmiştir. Kökü Tanzimat dönemi Türk edebiyatında aranması gereken bu maluliyet, Tanzimat dönemi roman edebiyatımızda "alafrangalık" adı altında gördüğümüz gülünç yabancılaşma paradigmasıdır. Roman tarihimizin ilk dönemindeki alafranga tipler, modern edebiyatın XX. yüzyıldaki metinlerinde gördüğümüz aydınların 'ecdadı'dır ve hemen hepsi, entelektüel birikimle beraber üst insan konumuna yükselirken toplumla aralarındaki mesafe yüzünden gülünçleşirler. Onları gülünç bulan toplum yani başkalarının bakışıdır. Tıpkı Tanpınar'ın kahramanlarının başkalarının bakışı önünde meşruiyet aramaları gibi, Tanzimat dönemi roman kahramanları da aslında bir meşruiyet ararlar. Tanpınar'ın Mümtaz'ı, Peyami Safa'nın Samim'i, Oğuz

Atay'ın Hikmet'i modern edebiyat tarihimizin ilk dönemindeki Felâtun'un, Bihruz'un değişerek, dönüşerek geldikleri noktadır.

Tanpınar'daki engelleyici üçüncü gözün kökteki anlamını tespit ettikten sonra, somut engelleyicilerin roman gerçekliğinde de daima somut denge modellerini bozduğunu görürüz. *Huzur*'da somut engelleyici üçüncü göz birden fazladır. Nuran'la Mümtaz'ın tanışma sahnesinde Adile Hanım ve Fatma iki önemli engelleyicidir. Birincisi toplumsal bakışın, ikincisi kişisel hayatın baskısıdır. Dolayısıyla biri çevreden, diğeri Nuran'ın geçmişinden gelen bu iki üçüncü göze daha sonra Mümtaz ve Nuran'ın ortak çevresinden yeni üçüncü gözler katılacaktır. Peşlerini bırakmayan geçmiş, Nuran'ın etrafındaki Fatma ile çevrenin baskısı, diğer üçüncü göz Adile Hanım'la beraber Mümtaz'ın bütünlük projesinin iflasına yol açarlar. Böylece roman gerçekliğinde simgesel bütünlüğün karşılığı olan evlilik, bir başka deyişle sürekli haz engellenmiş olur. Engelleyici baskı, her zaman olumsuz bakışın temsili figüründen gelmez; olumlu bakışın da baskısı vardır. İhsan üst insan, İhsan-Macide evliliği de yine örnek evlilik modeli olarak birer baskı unsurudur. Böylece olumlu ve olumsuzun ortasında kalan Mümtaz, daima kavram çiftleri arasında bocalayan diğer Tanpınar'ın kahramanları gibi iki bakış arasında yaşadığı gerginlik yüzünden askıda kalır. Eylemsiz bireyin bakakalması, iki ayrı yöne çekiliyor olmanın sonucudur.

"Abdullah Efendinin Rüyaları"nda da aynı yapıyı görmek mümkündür. Herkes gibi olmak arzusunun bakışı ile eşyanın sırrını kavrama kabiliyetini edinme tutkusu arasında kalan Abdullah Efendi yine askıda kalandır. Sıradan insan olarak herkes gibi tüm sahteliği içselleştirerek yaşayabilmek ihtimalinin hayalî bakışının baskısı yüzünden diğer yana geçen Abdullah Efendi, diğer yana geçtiğinde 'absürd' ve 'abes' olanın bakışının baskısı yüzünden yeniden diğer yana geçmek isteyecektir. Hâlbuki o, bilerek ve anlayarak yaşamanın huzuru temin edeceğine inanmaktaydı.

Somut engelleyici üçüncü göz faktörü, Tanpınar metinleri arasında en açık şekilde "Yaz Yağmuru"nda görülebilir. Sabri'nin evine gelen kadınla olan münasebeti daima birileri tarafından izlenir. Birileri uzakta da olsa Sabri'nin arzusunu engelleyen birer kontrol mekanizması olarak işlev görür. Hikâyede uzak üçüncü gözler Sabri'nin eşi ve çocuklarıdır. Evli bir adamın genç bir kadınla aynı evde bulunuyor olmasının doğuracağı ahlakî sorun, simgesel bir meşrulaştırıcı ile aşılacak; fakat Sabri bu sefer yeni bir engelleyici ürete-

cektir. Simgesel meşrulaştırıcı, genç kadının Sabri'nin eşine ait bir elbise giymesidir. Sabri karısına ait bir elbiseyi yabancı bir kadına giydirerek arzu nesnesini meşru zemine çekmek ister. Tanpınar'da bu simgesel değişim aslında erotik imgedir. Benzer bir sahneyi *Huzur*'da, Nuran'a eski zaman elbiselerinin giydirilmesi şeklinde görürüz. Aynı şekilde Tanpınar'ın bir hikâyesinin adı da "Geçmiş Zaman Elbiseleri"dir. Bahsi geçen üç metinde de değiştirmek, erotize etmenin aracı olarak kullanılmıştır. "Yaz Yağmuru"nda Sabri, yabancı bir kadına kendi karısının elbisesini giydirerek onu arzusunun meşru nesnesine dönüştürürken, bilinçteki kadının kendisine ait olmayan bir haz nesnesi olduğu gerçeği arasındaki gidiş geliş erotik hazzı doğurur. Tanpınar romancılığının ve şairliğinin eşya ile olan ilişkisi de bu yapıdan farksızdır. Eşyaya imgeler yoluyla anlam giydiren Tanpınar bilinci, bir yanıyla da eşyanın gerçek hüviyetini daima bilir. Bilincin, eşyanın imgesel ve gerçek anlamı arasındaki gidiş geliş erotik durumdur.

Ancak "Yaz Yağmuru"nda eşinin elbisesini giydirerek haz nesnesini meşru zemine çeken Sabri, alkol ve musikînin tesiriyle iradesizleşme ihtimalini gördüğünde yeni bir engelleyici olarak devreye hizmetçiyi sokacaktır. Artık arzusunun nesnesine ulaşmak mümkün değildir; simgesel değişim bile hazzın nesnesini meşru kılamaz ve bütün süreç bir oyun olarak hazzın bizatihi nesnesi olur. Böylece somut haz nesnesinin yerini, soyut bir gidiş geliş, soyut bir proje alacak ve bizatihi oyuna dönüşen bu süreç erotik hazzın kendisi olacaktır. Hikâyenin daha sonraki kısmında Sabri, genç kadınla birlikte yüzmeye giderek fiilî üçüncü gözlerin bakışları altında meşrulaşacaktır. Üçüncü gözlerin önünde olmak suç olarak addedilene engellemektir; suç olarak addedilenden kaçmak, korunmaktır. O zaman üçüncü göz, iradesiz Tanpınar kahramanlarının iradesi olur. Dolayısıyla üçüncü göz bir meşruiyet kompleksidir. Bütün kahramanların kabahatli doğmuş olmakla malul oldukları Tanpınar metinleri, böylece eylemsizleşerek suçluluk kompleksini aşmaya çalışır. Tanpınar'daki meşruiyet kompleksinin bir başka gerekçesi, yukarıda açıklamaya çalıştığımız üst insan idealinin bütünlük endişesini koruma güdüsüdür. Ancak bu kahramanların 'herkesin ortasında olma' durumunun bile, onlardaki bütünlük formunu kurtarmadığını *Huzur*'da açıkça görürüz. *Huzur*'da Nuran ve Mümtaz beraberliğinin anlatıldığı sahnelerin büyük bir kısmı üçüncü gözlerin bakışları altında gerçekleşir. Bu beraberlik geçmiş zamanda gerçekleşmiş olmasına rağmen, iki sevgilinin baş başa kaldıkları ev içi

sahnesi yok denecek kadar azdır. Bütün roman boyunca Mümtaz'ın evindeki bir sahne dışında -çok az ayrıntı verilir- iki sevgilinin ten-sel birlikteliğine ilişkin hiçbir işaret yoktur. Fiilî üçüncü gözlerin tarassutu altındaki bu beraberlik sahneleri, eğer mümkün değilse, daima engelleyici üçüncü göz fonksiyonunu geçmiş, bir başka deyişle hafıza üstlenir. Tanpınar'ın soyut ve somut, en dipten en yüze/en yüzeyden en dibe doğru daima elinde bulundurduğu engelleyicileri vardır.

Talih ve tesadüfün "Geçmiş Zaman Elbiseleri" ve diğer bazı Tanpınar metinlerindeki rolünü biliyoruz. Talih ve tesadüf çoğu zaman hikâyeyi başlatan iki mühim faktör olmakla beraber yanlarına kahramanın iradesizliğini, bazen de alkolü ve geceyi alarak fonksiyon icra eder. Talih ve tesadüfün devreye girmesiyle engelleyiciler kadrosunu tamamlayan Tanpınar, en dipteki engelleyiciyi gizlemiş olur. En dipteki engelleyici onun algısında 'büyük makine/büyük mekanizma' olarak geçen esrarlı kuruluştur. Her şey o büyük makinanin bir oyunundan ibarettir. Tesadüf ve talih sadece bir oyun aracı değil, aynı zamanda iki oyun kahramanıdır. Tanpınar'da büyük mekanizmanın temsili olan talih ve tesadüf, bazen bilinçdışı, bazen bilinci, bazen de dünyayı oyun sahnesi olarak kullanırken insanı da aktör olarak seçer. Talih ve tesadüfün imkânları olumluya yönelik olsa bile, sonuç daima olumsuzdur. Oyun içgüdüsünden gelen talihe ve tesadüfe ilişkin bu irade, insanı gülünç duruma düşüren sonuçlar doğurur. Çünkü oyun, Tanpınar kurgusunun yapısal düzeninin estetik gerekçesidir. Tanpınar kurguları ve şiirleri, yapboz oyunu olarak düzenlenirken alınan haz, oyun kurucunun yaratıcı kudretinin doğurduğu estetik hazdır. Estetik haz talihi ve tesadüfü, tıpkı diğer bütün kurgu malzemesi gibi idare eder. Dolayısıyla kendini bir Tanrı gibi hisseden oyun kurucu, roman ve hikâye malzemesini de birer kukla gibi görecektir. "Yaz Yağmuru"nda Sabri'nin iradesiyle yönlendirilen kadın kahraman ve *Sahnenin Dışındakiler*'de Sabiha için kullanılan "kukla" ifadesi böylece anlamlı hâle gelir. Çünkü Tanpınar oyunlarının yaratıcısı, büyük mekanizmanın ikamesidir. Edebiyat metni sahnesi, kurgusu ve aktörleri olan bir oyun, bir simülatif dünya modelidir. Sonuçta geçicilik esas olduğuna göre kurgu da bir oyun olması sebebiyle geçicidir. Çünkü geçicilik ve simülasyon, edebiyatın doğasında vardır. Tanpınar'da hazdan azaba, azaptan hazza bütün iniş çıkışlar, gidiş gelişler bir oyun gibi seyredilebilir.

Öyle görünüyor ki, üçüncü göz aracılığıyla sağlanmak istenen ruhsal denge, Tanpınar'da bütünlük algısının simgesel dönüşümü-

dür. Meşruiyet bir otorite takıntısı içerdiğine göre, otoriter büyük makine kozmostur. *Sahnenin Dışındakiler* ve “Behçet Beye Mektup” nasıl siyasal otorite karşısında meşruiyet arayışı ise, Tanpınar metinlerinin kurgusal yapısı da büyük mekanizma karşısındaki meşruiyet arayışıdır.

Tanpınar’ın roman, hikâye ve şiirlerinde ‘şeyler’in daima görüyor olmaları, hikâye ve roman kahramanlarının hayatlarını ve şiirin ‘ben’inin evrenini cehenneme çevirir. Çünkü *Huzur* başta olmak üzere birçok Tanpınar metninde şeyler gören, duyan, hissedilen yanlarıyla, kendiliklerinden sıyrılıp ötekine ulaşacak fakat en sonunda yeniden, somut, yetersiz, eksik, malul kendilerine dönecektir. Eşyanın kendi formundan çıkıp ötekine uzanan yolculuğundaki temel amaç eksikliği tamamlamaktır; fakat bu yolculuk her defasında başarısızlıkla sonuçlanır. Abdullah Efendi’nin şeylerin hakikati ile bütünleşmek için çıktığı yolculuk ile Mümtaz’ın yolculuğu ve Tanpınar’daki herhangi bir nesnenin imgeler yoluyla bir başka nesneye doğru ilerleyen yolculuğu arasında hiçbir fark yoktur. Şeyler mevcut formlarıyla malul olduklarından, tamlığı arzulamaktadır; eksiklik ancak öteki ile ‘bir’ olmak suretiyle giderilebilir. Tanpınar’ın 1951 yılında yayımladığı “Yaz Gecesi” adlı hikâyesindeki “Ne tuhaftı bu, her şey daima kendisi kalıyor ve daima bir başka şeye benziyordu.”²⁶ cümlesi, *Huzur*’da Mümtaz’ın trajik yanılığının arkasından, Tanpınar’ın kahramanlarının bütünlük idealinden vazgeçtiklerini göstermektedir. *Huzur*’a kadar Tanpınar metinlerinde gördüğümüz -bilhassa şiirlerinde- şeylerin bir’e yönelik evrilmesi sadece bir algı sorunudur. Kahramanlardaki parçalanmış kendiliğin aradığı meşruiyet, aslında Tanrısalın temsili olan ve otorite konumundaki üst insan/ üst ben karşısındaki meşruiyettir. Bu durumda roman kahramanı parçalanmış kendiliğinin sadece seyircisidir; pozisyon itibarıyla seyretmek ‘oyuncuyu’ kabahatsiz kılmaz: Çünkü seyreden bu sefer de kendi benine karşı suç işlemiş olur. Tatmin edilmemiş arzunun sorumlusu, parçalanmış kendiliğin başka bir formudur. Her durumda kabahatli olan roman kahramanları, yine de seyretmenin hazzıyla yetinirler. Bir yandan kozmosu, bir yandan kendini seyreden Tanpınar’ın kahramanları bu kadar yoğun ve karmaşık bakışın altında sürekli gergin ve huzursuzdurlar. Böylece kendini kozmosun imgesi kılarak seyreden; seyrettiği algısını edebiyat formuyla dile döken Tanpınar kahramanları, edebî dilin sağladığı hazza razı olacaktır. Çünkü Tanpınar’da edebî verimin kendisi bir haz nesnesidir.

Modern edebiyatın ilk senelerinden itibaren önce Osmanlı münevverinin, sonra da Türk aydınının daima bir meşruiyet sorunu olmuştur. Tanzimat dönemi metinlerindeki alafranga tiplerin eleştirisi bilinen 'havuç ve sopa' hikâyesi görüntüsüyle bir çeşit terbiye mekanizmasıdır. Münevverin, halkın ve onun değerlerinin yanında olmak adına alafranga tiplere hücumu, XIX. asrın sonunda romanımızda görülen Batı kaynaklarıyla beslenmiş roman kahramanlarını öncekilerin yabancı oldukları başka bir duygusal forma sokmuştur. Felâton ve Bihruz ile Ahmet Cemil arasındaki en temel fark, birinci gruptakileri anlatan dil ile ikinci gruptaki Ahmet Cemil'i anlatan dilin farklılığı ve Ahmet Cemil'in kişisel duygu durumunun deşifresidir. Başka bir deyişle Batılı değerlerle ilişkisi bakımından Efruz ve Bihruz'dan farksız olan Ahmet Cemil, Halid Ziya'nın merhamet, acıma, yalnızlık, anlaşılmaşlık gibi duygu durumlarını deşifre eden diliyle, kendi türünün dışına çıkmış, bir çeşit meşruiyet arayışına girmiştir. Burada meşruiyetin ana unsuru 'mağduriyet'tir. Tanzimat'ın ilk dönem romanlarındaki alafranga figürler, romancının dilinde daima gülünç duruma düşürülürken modernleşmenin derecesi konusunda topluma yönelik açık tehditkâr mesajlar içeriyordu. Bunun en güzel örneği, kendisi de bir orta sınıf mensubu olan Ahmet Midhat Efendi'nin orta sınıf ahlâkını savunan romanlarıdır. Hâlbuki Ahmet Cemil alafranga tiplerin insanî bir kisve giydirilerek dönüştürülmüş formudur. Ötekilerden farkı, acı çeken entelektüele dönüştürülerek gizlenmiş olmasıdır. Bu yüzden Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanından sonraki birçok romanda gördüğümüz entelektüel roman kahramanları, *Mai ve Siyah*'ta²⁷ 'rüşeym' hâlinde gördüğümüz üst insanın sonraki örnekleridir. Halid Ziya'nın, Ahmet Cemil'in duygusal ve düşünsel formasyonunu tespit ve tayin ederken ciddi bir meşrulaşma endişesi taşıdığı açıktır. Türk romanı tarihindeki 'üst insan' örnekleri bu yüzden bir yanlarıyla daima Ahmet Cemil'e bağlıdır. Peyami Safa'nın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Kemal Tahir'in ve Tarık Buğra'nın romanlarında gördüğümüz benzer kahramanlar toplumun gözünde meşrulaşabilmek adına, görünür ya da görünmez üçüncü gözleri kendi eylemlerinin bekçisi kırlarlar. Bu yapıdaki ironik durum, cemiyet hayatına yönelik eleştiriler içeren entelektüel üst insan figürlerinin garip şekilde kendi meşruiyetlerini toplumsalın nazarında aramalarından kaynaklanmaktadır. Açıkça "inanmamanın gönüllü olarak askıya alınması"²⁸ demek olan bu yapı, Türk entelektüelinin malul tarafıdır. Başka bir deyişle Tanpınar'daki meşruiyet sorunu, Tanpınar'ın hemen hepsi entelektüel olan kahramanlarının iktidarlarını erteleyip

toplumsala devrettiklerini ve böylece toplumsala yabancı olmadıklarını söyleme biçimidir. Çünkü entelektüel figürler fikir tarihinde entelektüel zorbalıklarıyla, dayatmalarıyla tanınırlar. Fikir ve edebiyat tarihimizde bir yanıyla zorba, bir yanıyla gülünç kabul edilen entelektüel figürlerin, kitleden ayrılmış olma kaygısı böyle bir meşruiyet arayışına yol açmıştır.

DİPNOTLAR

- 1 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008, s. 96-139.
- 2 *Age.*, s. 11-49.
- 3 *Age.*, s. 143-200.
- 4 *Age.*, s. 73-80.
- 5 *Age.*, s. 260-267.
- 6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987.
- 7 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh yayınları, İstanbul, 2005.
- 8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 35.
- 9 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.
- 10 *Age.*, s. 24.
- 11 *Age.*, s. 24-25.
- 12 *Age.*, s. 27.
- 13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 376.
- 14 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 11-112.
- 15 Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 124.
- 16 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 174.
- 17 Anima erkekteki dişi. Bk. Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanıs Yayınları, İstanbul, 2007, s. 177-188.
- 18 Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 261.
- 19 *Age.*, s. 49.
- 20 *Age.*, s. 200.
- 21 Orhan Okay, *Bir Hülyâ Adamının Romanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 357.
- 22 *Age.*, s. 365.
- 23 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 250-259.
- 24 Joseph Vogl, *Tereddüt Üzerine*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 31.
- 25 Skopofili bakmanın hazzı demektir. Bu konuda bk. Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s. 286.
- 26 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 261.
- 27 Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- 28 Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 287.

KAYNAKÇA

- Jung, Carl Gustav, *İnsan ve Sembolleri*, Okuyanıs Yayınları, İstanbul, 2007.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.
- Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Okay, Orhan, *Bir Hülyâ Adamının Romanı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987.

İBRAHİM ŞAHİN

-, *Beş Şehir*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979.
-, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 35.
-, *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.
-, *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
-, *Sahnenin Dışındakiler*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1942.
- Vogl, Joseph, *Tereddüt Üzerine*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.