

MÜMTAZ MI SUAD MI?

İbrahim ŞAHİN

Karamazov kardeşlerin her biri temsil ettikleri düşünce dünyasıyla on dokuzuncu yüzyıl Rus toplumunun fakat aynı zamanda evrensel düşünce tarihinin unutulmaz tipleri olmuşlardır. İvan, Dimitri ve Alyoşa güçlü sesleriyle romanın sayfalarına sığmadılar; bugün hâlâ yaşıyorlar. On dokuzuncu asrın verimli düşünsel coğrafyası başka edebiyat ve kültürlerde de benzer mitik tipler ortaya çıkmasına sebep olur. Harold Bloom'un Batı kanonunun zirvesine yerleştirdiği W. Shakespeare'den beri, edebiyat tarihinde benzer tipler zaten vardı. Nesilleri etkileyen roman kahramanlarının birçoğu, Shakespeare kahramanlarına yapılan yerel eklemelerle zenginleşmiştir. Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri*'nde benzer bir bakış açısıyla Faust, Don Quijote, Don Juan ve Robenson Crusoe'yu anlatır. Kitabın ismindeki "modern bireycilik" ifadesi şüphesiz tesadüfi bir tercih değildir. Cemiyet adına ürettikleri düşünceleri sebebiyle cemiyetle çatışan her figür cesaretleri nispetinde bir süre sonra bireyselleşecektir çünkü onların asıl kavgası popüler kültürün artık ezberlenmiş alışkanlıkları ile. Sonuçta entelektüalitenin özünde farklılaşma vardır ve zihinsel farklılaşmaya sebep olan her fikir, kim ve ne adına/kime ve neye dair olursa olsun, kitlesel duyuş ve düşünüşün; diğer bir deyişle kalabalıkların uzağına düşürür bizi. Shakespeare'in Hamlet'i ile Goethe'nin Faust'u yahut Cervantes'in Don Quijote'u arasında "ayrışmak" suretiyle bireyselleşme bakımından büyük bir fark yoktur. Onları başka roman kahramanlarından ayıran ve edebiyat tarihinin mitik figürleri hâline getiren ayrışmaktaki ısrarları ve böylece farklı olmanın doğurduğu sonuçları trajediye kadar götürmeleridir. Çatışma alanı genişledikçe tesir sahası da genişleyen söz konusu figürlerin; kendi doğrularına olan inançları, eylemleri, yaşama tarzları onları görünür kılan hâller düzeyine taşındıkça tra-

jedi de artar. Böyle bir genişlemede, hiç şüphe yok ki, mitik figürün ait olduğu kültürün tarihsel şartlarıyla ve insanlık tarihinin ana paradigmalarıyla ilişkisi de vardır. Goethe'nin Faust'unun veya F. M. Dostoyevski'nin Raskolnikov'un içinden çıkamadıkları soru ya da sorular, hem kültür tarihiyle hem de insanlıkla ilgilidir. Faust-Mephisto pazarlığı veya Raskolnikov'un yakıcı sorusu, aslında insanlığın ortak sorusudur. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa düşüncesi ve Alman entelektüellerinin felsefi alandaki birikimleriyle Faust'un ne kadar ilişkisi varsa mitolojiyle de o derece ilişkisi vardır. Zeitgeist'in ürettiği Raskolnikov'un sorusuyla mitolojinin ilişkisinin oluşu gibi!



İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

O zaman klasik olmak demek; kendini sorgulayan her insanın, çözümsüz soruların peşinde deneyime açılması demektir. Bu deneyim, kitle ile karşı karşıya gelinmesine sebep olurken yerel ve evrensel boyutlarıyla mitik figürü devrinin dışında da etkili kılabilir. Şark'ın Mecnun'u ile Batı'nın Faust'u sınırları zorladıkları için kendi devirlerinin dışına taşmışlardır.

Ancak her kültürün farklı devirlerde kendine has şartları olabilir. Aynı şartlar farklı kültürlerin meselesi hâline gelmiş de olabilir. Sonuçta, mesela on yedinci yüzyıl Fransız entelektüellerinin temel çelişkinin, iki asır sonra Müslüman Şark'ın münevveri yaşamak zorunda kalabilmektedir çünkü tarihsel eş zamanlılık kültürler arasında söz konusu değildir; olsa bile yerel farklılıklar, beslenme kaynakları bir doğuşu haber veren mitik figürün destani söylemini sınırlandırabilen veya artırabilenlerdir.

O yüzden bizim edebiyat tarihimizin mitik figürlerini yerel düzeyde bırakan asıl sebebi deneyim korkusunda aramak lazımdır ki bu tespit de bizi sosyal değişmeyi zorunlu kılan şartlara götürür. Yeteri kadar cesur olamayan veya maruz kalabileceği muhtemel durumlar karşısında cesareti kırılan bir figürün yerel düzeyde kalması tabiidir. Kaldı ki roman tarihimizin daha ilk senelerinde mitik figürün muhtemel adayları "ahlakçılıkla" malüldür. Farklılaştıklarını bile bile, soruların üzerinde düşünüyor olmaktan dolayı farklılaştıkları hâlde, farklılıklarından ürken bu figürlerin ilk örnekleri Namık

Kemal ve Ahmet Mithat romanlarında görülür. Nitekim mitleşmeye çalışan her figür, romancının müdahalesiyle engellenir; engelleme biçimi cemiyetle çatışmanın trajik bir noktaya taşınma ihtimaline karşı figürün dışlanmasıdır. Hâlbuki asıl roman ve asıl mitik figür inşası, figür toplumun uzağına düştüğü anda başlar. Felatun'un ya da Bihruz'un roman bittiğinde başlaması gereken maceraları maalesef hikâye edilmemiştir. Eğer söz konusu metinler bittikleri noktada başlasalardı bu romanlar; hem birer girizgâh olmaktan kurtulacak hem de biz yerli birer Faust, Hamlet, Don Quijote veya Karamozov'u daha on dokuzuncu yüzyılda bulmuş olacaktık. Deneyim korkaklığının, yazarların dünya görüşünü belirleyen toplumsal kültürle bir ilgisi olsa gerektir. Nitekim farklılaşmaya meyleden her figürü aşağılayan sıfatlar, yazarla içinden çıktığı cemiyet arasındaki çıkara dayalı ilişkiyi de göstermektedir. Halit Ziya'da bile bu ilişki, çıkar kaynaklı korkuya dayalıdır. Çıkar dediğimiz elbette meşruluğun muhkem mevkisidir.

Halit Ziya'nın, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* gibi iki büyük tecrübeden sonra *Kırık Hayatlar*'ın ürkek atmosferine çekilmesi bu bakımdan ilginçtir. Ahmet Cemil ve Bihter'le mitik figür inşası konusunda cesur çıkışları bulunan Halit Ziya, *Kırık Hayatlar*'la başladığı noktanın dahi gerisine düşmüştür.

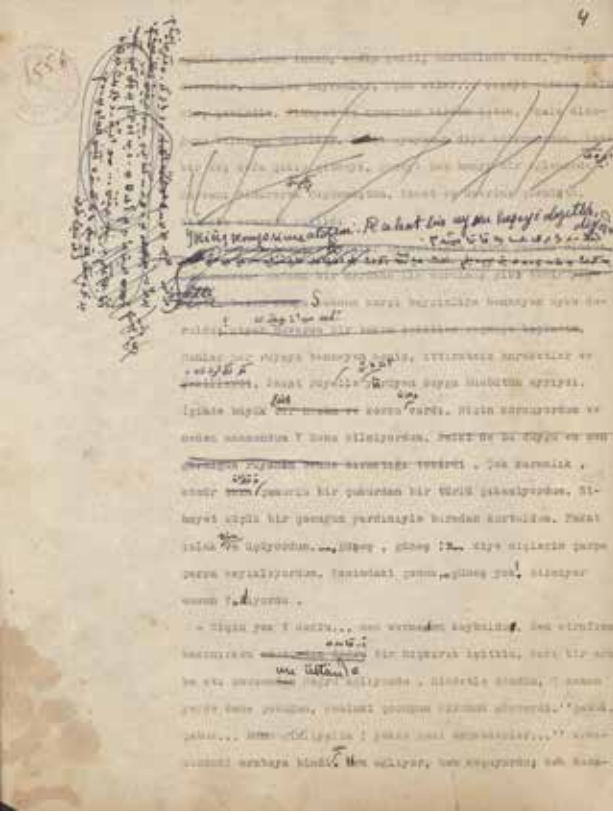
Türk düşüncesinin mitik birer figür olmaya gayret eden ama daima yerel düzeyde kalan bu örneklerinin paradoksu Doğu-Batı çatışması üzerindedir. Nitekim bu paradoks, hepimizin bildiği sosyal değişme problemiyle ilgilidir. Ancak problemin entelektüel bir soruna dönüşmesi için öncelikle kavramsallaşması gerekir. *Zeitgeist*'in önce kavramsallaşması sonra da bir alegoriye dönüşmesi, devrin ruhunun yorumlanma süresine bağlıdır. Böylece kavram da kendiliğinden inşa edilmiş olur. Bu zenginleşme, kelimelerin tedavülde kalışıyla anlam dünyalarının da genişlemesi demektir. Fikirden kavrama ve kavramdan alegoriye dönüşmüş figürler de zamanla zenginleşir. Öyle ki alegorik figür, esas paradoksu unutmadan kendisiyle cemiyet arasındaki çelişkileri fark ettikçe sertleşir; daha doğrusu trajikleşir.

Konuyu bu derece tarihselleştirmemizin sebebi, Tanpınar'ın *Huzur*'undaki Mümtaz ve Suad figürlerinin mitik değerini inşa eden birikimi az da olsa gösterebilmek içindir. *Huzur*'da bu iki kahramanın anlaşılmasını sağlayacak malzemenin takdimi Mümtaz lehine dengesizdir. Demek istiyoruz ki Tanpınar, Mümtaz'ı meşrulaştırmak için elinden geleni yapmıştır. Örneğin roman boyunca zihinsel içeriği bakımından iki ayrı görüntüsü olan Mümtaz'ın dünya görüşünü şekillendiren adam İhsandır. Tarihe, edebiyata, siyasi ve iktisadi meselelere hâkimiyeti bakımından Mümtaz'ın fikir-

lerinden etkilendiği İhsan'ın, Tanpınar'ın diğer romanlarından *Sahnenin Dışındakiler*'de de geçtiğini söyleyelim. Ayrıca *Huzur* hakkında kaleme alınan yazılarda, İhsan'ın Yahya Kemal'den mülhem olduğu da söylenir. Edebiyat tarihindeki Yahya Kemal imgesi hatırlanacak olursa bu bile Mümtaz'ı meşrulaştırma söylemidir.

Mümtaz'ın zihninin ilk biçimi, Nuran'la birliktelik zamanlarına aittir. İhsan'ın ve Nuran'ın, onun hayatındaki varlığından kaynaklanan bu biçim, son derece cesur görünür ve oldukça iyimserdir. Tarihsel tecrübesinin yüksek bir medeniyet üreteceğine olan inancını insanından alan, böylece kendi insanına ve evrensel insan olgusuna güvenen Mümtaz; ideallerini bir kadın figürü üzerinden alegorize eder. Alegorinin simgesel karşılığı ile büyülenen Mümtaz; eski-yeni, Doğu-Batı gibi karşıt kavramlar arasındaki aşılabilirlik konusunda bile iyimserdir. Üzerinde düşündüğü meseleler itibarıyla Tanzimat terkipçiliğine eklenebilecek olan Mümtaz'da; yer yer deneyim korkusu, Tanzimat Dönemi roman kahramanlarında gördüğümüz ürkeklik ve en önemlisi toplumla barışık olma kaygısı, onu edebiyat tarihimizdeki örnekleri ile akraba kılar. Herkesi meşru ve mazur görmeye meyyal Mümtaz, bu yönüyle malzemesini tüketen adamdır. Batı estetiğini felsefesiyle beraber telkin ve tercih ederken aynı zamanda o, birikimin karşısına kendi kültürünün yüksek örneklerini çıkarır. Ondaki meşruiyet çabasının bir göstergesi sayabileceğimiz bu çaba, ancak Nuran'dan ayrıldıktan sonra abes bir çaba olarak dikkati çekecektir.

Huzur'un kahramanlarını; -ki Tanpınar'da alegorizasyon yoğun bir şekilde vardır- Tanzimat'tan sonra birbiriyle çatışır görünen anlayışların, sanat ve medeniyet konusundaki farklı düşünce biçimlerinin birer alegorisi olarak okumak lazımdır. O zaman bizatihi Mümtaz'ın kendisi terkinin alegorik karşılığıdır. Kavramların dönemlere göre çoğalan anlamları ve aynı kavramların romanlardaki alegorik temsilleri hatırlandığında Mümtaz'a ve Nuran'a yüklenen simgesel değer de anlaşılabilir olur. Nuran mistifiye edilmiş bir yüksek ideal örneği, Mümtaz da bu ideale tutkun bir köle figürdür artık. Nitekim fikrin temsili kılınan soyut algı, Mümtaz'ı büyüleyen görsel zenginlik, Nuran'ın kendi şartları sebebiyle başka bir tercih yapması yüzünden insan yıkılır. Öyleyse söz konusu şartları da metaforik okumak icap eder. Mizaçlarının zıtlığına rağmen Nuran'ın Fahir'i tercih etmesinin ve İhsan'ın hastalığının mistik anlamları olmalıdır. Bu anlam, hiç şüphesiz zıtların birliğidir. Mümtaz; bütün bu mahviyeti, çöküşü romanın Nuran'ın gidişinden sonraki kısımlarında "başka insanlara" bağlayacak fakat daha sonra talih, kader,



Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

tesadüf gibi kavramlar üzerinden sonunda kabahati kendinde arayacaktır. Asıl kabahat, hayatı dezenfekte etmeye çalışmakla psikolojik günahın öznesi olan Mümtaz'dadır.

Hâlbuki söz konusu terkipçilik, bir organizasyon gibi görünürken esasında bir ayrıştırma'dır. Mümtaz, öncelikle kullandığı dili; hayranlıkla peşine düştüğü estetik; iyi, doğru ve güzel gibi insan hayatının sadece bir tarafını idare eden kavramları, insan hayatının ve zihninin bütün bir yanı yapmaya kalkışarak bütünü parçalamıştır. İnsan hayatının sefil, sefih, yoksul ve çirkin yanları da vardır yani cennet ve cehennem iç içe-

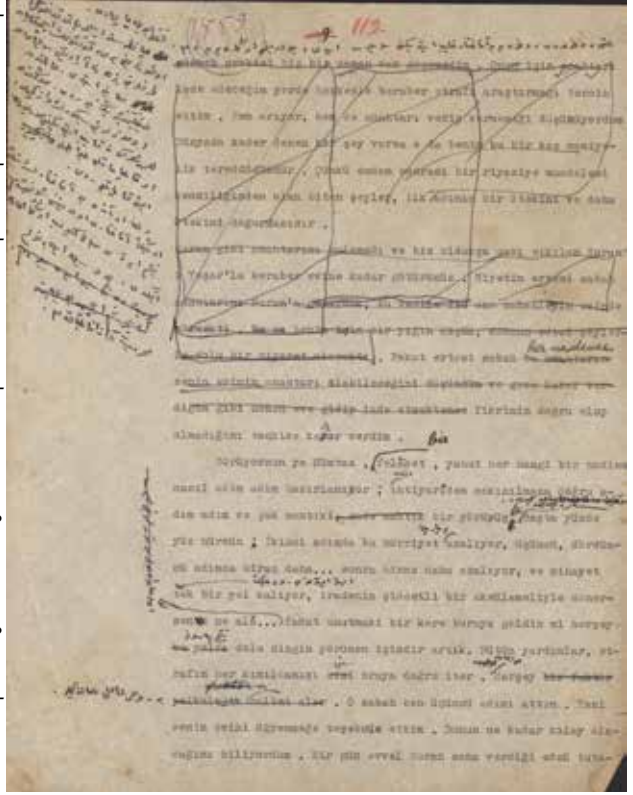
dir. *Huzur*'da ise Tanpınar'ın sübjektif dili, sadece güzelden yana işlemektedir. Hakikatle arasına koyduğu mesafe dikkatini; dışarıda estetik nesneye, içeride ise o nesnenin aksine çevirmesine sebep olmuştur.

Ancak ne Tanpınar ne de Mümtaz inandıklarının -yani kendisinin- doğruluğundan emindir. Mümtaz'ın şüphesine ve dünya görüşünün iflasına ilişkin edebî planda konuyu doğrulayacak çok daha somut malzemeler vardır. Sadece *Huzur*'un anlam coğrafyası bile bize ondaki şüpheyi besleyecek yeteri kadar malzeme verir. İkinci Dünya Savaşı'nın arifesinde yaşanan bütün bu vaka, savaşın başlamasıyla ideale yönelik anlamını kaybeder. Kaldı ki Tanpınar gibi bir entelektüel için devrin sosyal şartları pek de ümit verici değildir. Mümtaz üzerinden kurulmaya çalışılan yapay/ütopik dünya, sonunda heapta olmayan ve sebebi insan olan gerçeklikler yüzünden çöker.

Ancak romanın sonunda Mümtaz "suçunun", o büyük kabahatinin kendi algısıyla ilgili olduğunu kabul eder. O; hayatı ve insanı sadece iyi, doğru ve

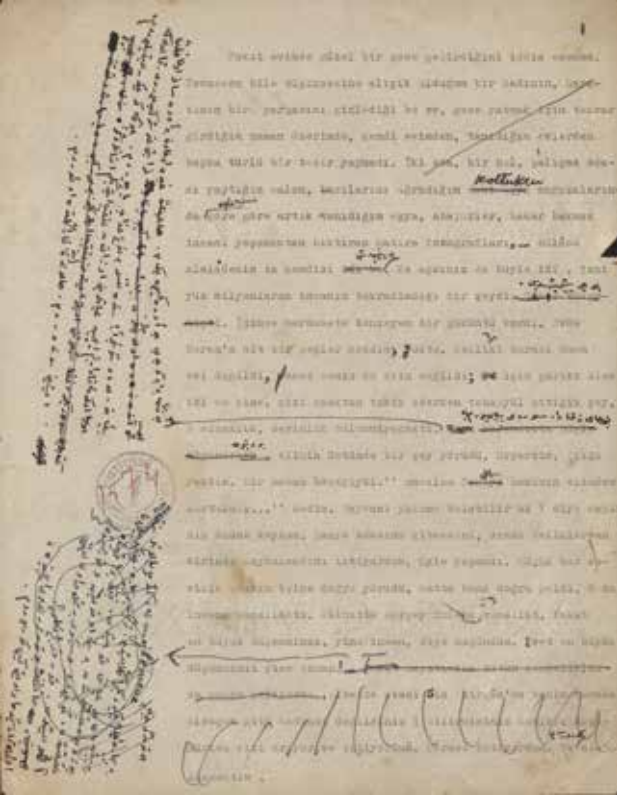
güzel gibi kavramlar üzerinden tanımlamaya çalışırken hakikatin içeriğinin diğer yanını yani kötü olanı ihmal etmiştir. Hakikatin kötülüğünü ihmal etmiş olmakla kabahatlidir. Bu yüzden estetiğin verdiği haz yüzünden çirkin olanı ihmal ederek günah işlemiştir. Görüldüğü gibi Mümtaz'la Ahmet Cemil arasında zannedilenden daha fazla benzerlik vardır.

Tanpınar *Huzur*'da, Mümtaz'ın karşısına onun temsil ettiklerinin alegorik karşılığı olan yeni bir tipi, Suad'ı, çıkararak Mümtaz'ın hatasını somut düzeyde anlaşılır kılar. Kahramanları karşısında daima dengeyi gözeten Tanpınar romancılığı, *Huzur*'da bozulmuştur. Bu yüzden geçen ay *Türk Edebiyatı* dergisinde yayımladığımız “Suad'ın Mektubu”, Tanpınar'ın sözünü ettiğimiz denge/adalet kaygısıyla da açıklanabilir¹ ama bizim için bu mektubun önemi, Suad hakkındaki muhtemel yorumları zenginleştirecek malzeme içermesinden gelir. Artık Suad'ı daha iyi tanıyoruz. Tipleştirmelerdeki denge çabası, zıt mizaçlı kahramanlar arasında aynı zamanda adaletin bir başka deyişle meşruiyetin de zorunlu şartıdır. Zaten Tanpınar'da hayata bakış, bilhassa *Huzur*'dan sonra yukarıda da söylendiği gibi mazur ve meşru olan üzerindedir. Demek ki Mümtaz, iyilik ve güzellik ise Suad, kötülük ve çirkinliktir fakat bu tasnif bile Mümtaz'ın bakış açısından kurgulanmış bir çelişki göstergesidir. Mümtaz; Suad intihar ettiğinde kabahatin kendilerinde -İhsan, Nuran ve kendisi olduğunu, Suad'a fazla yüklediklerini söylerken aslında bir gerçeği, daha evvel ihmal ettiği bir gerçeği hatırlatmaktadır.



İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

1 İbrahim Şahin, “Suad'ın Mektubu I”, *Türk Edebiyatı*, Şubat 2017, Sayı 520, s. 4-12.



İstanbul Üniversitesi Türkîyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

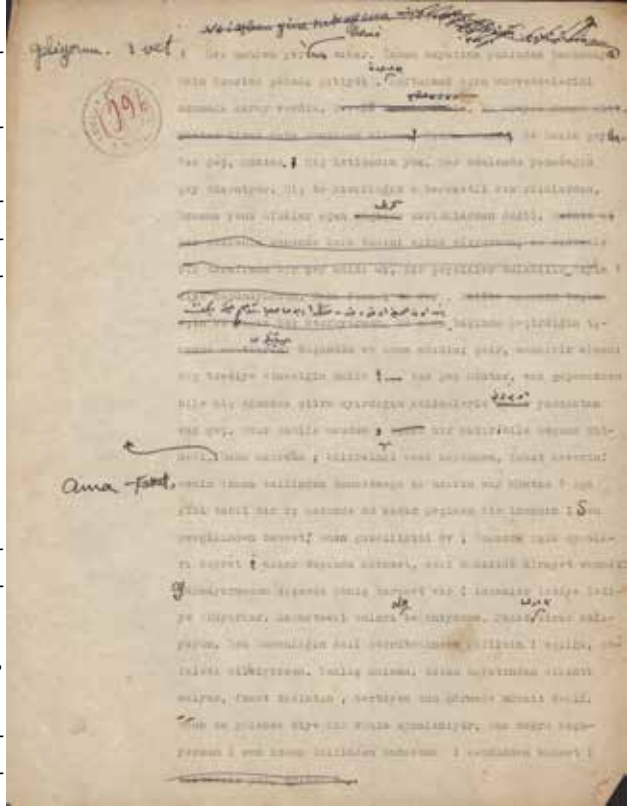
Suad mektubunda, Mümtaz'ı âdeta aksiyonları ve sözleri ile ihtar ettiğini belirtir. Yeni insan hayatı sadece güzelden ibaret değildir. Orada Mümtaz ne kadar görmek istemese de bir yığın çirkinlik vardır. Her şeyden evvel Suad'ın; Mümtaz'ın evinin anahtarını ele geçirmesi, onun hayatını yakından izlemesi ve Mümtaz'ın evinde intihar etmesi, Mümtaz'ın dili ve hayatı karşısındaki ironik tavrı, ihmal edilen gerçekliğin kendini hatırlatmasıdır. Romanda geçen Mümtaz ve Suad ikizliğine ilişkin yorumlar, Mümtaz'ın artık bu hakikati kavradığı anlamına gelir. Zaten mektupta kendisini holde asma sebebinin

Mümtaz'ın bu olayı daima hatırlaması arzusuyla açıklayan Suad, esasında Mümtaz'ın "büyümesini" istemektedir. Aynı zamanda değişme anlamına gelen büyümenin simgesel malzemesini, hem romanda hem de Suad'ın mektubunda dile getirilen iki rüya üzerinde de gösterebiliriz. Zaten söz konusu beraberlik, Nuran-Mümtaz, süresince Mümtaz hep rüyadadır fakat estetize edilmiş bir rüyada! Ancak Nuran'dan ayrıldıktan sonra bu rüyanın atmosferi değişir; artık bir kâbus görmektedir. Bilhassa Suad'ın ölümü asli gerçekliğin kombinasyona dâhil edilmesidir. Bir çeşit anti-illüzyonist argümanlar diyebileceğimiz söz konusu uyarıcılar *Huzur*'da, Mümtaz'ın Suat'la konuştuğu halüsinasyonda yeniden dile getirilmiştir. Biz bu halüsinasyonda, Mümtaz'ın gördüğü rüya ile Suad'ın mektupta sözü edilen rüyası arasında aksiyonların ve nesnelere sembolik kabiliyeti açısından derin bir münasebet görüyoruz. Örneğin Suad, rüyasında "güneş"i öldürür. Mümtaz'ın rüyasında da "güneş" asılır. Biz biliyoruz ki güneşin mitik ve sembolik anlamı "bütünlük", "tamlik" demektir. Eğer her iki kahramanın rüyasında da güneş, farklı şekillerde de

olsa öldürülüyorsa “tamlik imkânsız” demek isteniyordur. Güneşi öldüren Suad’dır çünkü Suad, mistik duyuşun karşısındaki gerçeklik ama aynı zamanda şüphedir. Modern insanın Descartes’dan beri zihinsel içeriğini tayin eden sorgulama, mistik inanç için zorunlu olan kesinliği ortadan kaldırır.

Ian Watt, Don Quijote’tan söz ederken onun dünya ile olan farklılıklarının ekseriyetle değişmeden ve yumuşamadan kaldığını söyler.² Bu sertlik, Don Quijote’un ötekine kapalı bakışından kaynaklanmaktadır yani Don Quijote “hangi dünyaya kulak kesilmişse ötekine sağır”dır.³

Huzur’da Mümtaz’ın “ötekine” -kötü ve çirkin olanın yok edilmesine ilişkin kapattığı bakışı, Suad’ın intiharıyla yumuşar. Oysa Nuran’la beraberken ve Suad intihar etmeden ötekine bakış gayet itham edicidir. Burada Mümtaz’ın bir tesadüf sonucu şahit olduğu, Suad’ın bir kadınla yaptığı pazarlık sahnesini hatırlatalım. Sadece Suad’ın kötü olduğuna okuyucuyu inandırmak amacı taşıyan bu sahne, mektuptaki iki kadın figürüyle farklı bir alana açılır. Bunlardan biri Anahit’tir ki bildiğimiz Suad’ı ele verir fakat diğeri uzun uzun konuşarak, Mozart ve Beethoven dinleyerek bir gece geçirdiği genç kızla olan münasebetidir. Suad; bu birlikteliğe ilişkin verdiği bilgilerde asıl iç dünyasını, kendisini hangi şartların yönlendirdiğini anlatır yani aslında “beni anlayın” demektedir ki zaten mektubun sonunda bunu açıkça beyan eder.



İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

2 Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2011, s. 111.

3 Bu mısra İsmet Özele aittir.

Yeni İnsan kimdir?

Arzu her türlü meşrulaştırmayı zorunlu kılar. Nesnenin inşası ayrı bir süreç, elde edilmesi ayrı bir süreçtir ya da ayrı şartlara tabiidir. Arzulayan özne, yoldaki engelleri büyülenmiş bakışıyla en azından iç dünyasında dönüştürür. İyinin ve güzelin egemen olacağına olan inancımız, insanüstü bütün güçlerin yanımızda olduğu gibi bir kanaate yol açar. Oysa hayat bizden bağımsızdır. En azından yeryüzünde her özne, kontrol edilemeyen şartlara tabiidir. Arzulayan özne ile arzu nesnesi arasındaki ilişkiyi, aslında kontrol edilemeyen şartlar yönlendirir. Her arzu sterilize edilmiş müstakbel arzu nesnesinin vadettikleri ile büyülenmiştir. Tanpınar'ın Mümtaz'ı için sadece nesnenin simgesel anlamı değil, düz anlamı da önemlidir. Birincisi müstakbel ve mistik ama aynı zamanda içtimai bir ihtiyacın, ikincisi bireysel bir ihtiyacın karşılığıdır. Haz, arzu nesnesine yönelen öznenin her arızayı zihninde dönüştürmesi sonucu ortaya çıkan güçlülük durumunun adıdır. Söylendiği gibi bu sadece bir zandır. En ufak bir dokunuşla kaybolan arzu nesnesi, aynı miktarda güçsüzlük/umutsuzluk imgesi doğuracaktır. Arzularken ortaya çıkan hazzın şiddeti ile nesne kaybından doğan acının şiddeti aynı orandadır. Acının ve umutsuzluğun başladığı yer, böylece yeni insanın da ortaya çıktığı yer olur. Mümtaz'ın arzu nesnesi, simgesel anlamıyla beraber, Nuran ise nesnenin realizasyonuna mâni olan muhakkak ki Suad'ın ölümüdür. Mümtaz gibi kültürel tarih bakımından yarım kalmış bir yığın düşünsel argümanı tevarüs etmiş bir zihin, dil üzerinden ve dille kurduğu bu ütöpik varlık, sonuçta zaten kırılmandır. Suat bir yorgunluk, bir tükenmişlik ve bir bıkkınlıktır. Hem şahsi hayatında hem mensup olduğu kültürün tarihindeki fikirler ve aksiyonlarla beslenen yoğun kavga, o tarihi içselleştirilmiş bir entelektüel için artık bir yorgunluk sebebidir. Suad'ın mektubundaki Mümtaz'ın "yazarlık" kabiliyetine ilişkin sözler, Tanpınar'ın kendi yazarlığına yönelik kendi eleştirileridir ve bahsedilen "yeni insan" belli ki Tanpınar'ın ikizidir; bu ikiz on dokuzuncu asır Rus romanında örneğini gördüğümüz ikizdir: "*Evin üzereme çökmüş gibiydi. Bu hislerden kurtulmak için müsveddelerini okumağa karar verdim. Evvelâ tanzim ettim, düzelttim. Bu epeyce zaman aldı. Mümtaz biraz daha muntazam olsana! Sonra okudum. Ne hazin şeyler. Vaz geç, Mümtaz. Hiç istidadın yok. Her cümlede yazacağın şey tükeniyor. Hiç de kısırlığın o bereketli kısırlıklardan, insana yeni ufuklar açan sihirli zorluklardan değil. Eminim ki her cümlemin sonunda kafatasını eline alıyorsun ve cımbızla bir tarafında bir şey kaldı mı, bir şeycikler bulabilir miyim? diye düşünüyorsun. Daha fenası da var. Galiba masanın başına için ve başın boş oturuyorsun. Beş on sahife okuduktan sonra, bu masa başında çektiğin, geçirdiğin işkence*

saatlerini, sıkıntıları düşündüm ve sana acıdım; şair, muharrir olmanı hiç tavsiye etmediğim halde! Vaz geç Mümtaz, vaz geçmezsen bile hiç olmazsa şiire ayırdığın kelimelerle öbürlerini yazmaktan vaz geç. Otuz sahife okudum, fakat bir satırı bile hoşuma gitmedi.

Daha okurdum; bilirsin ki seni beğenmem, fakat severim! Ama senin insan taliinden bahsetmeğe ne hakkın var Mümtaz? Aşk gibi tabii bir iş üstünde bu kadar geciken bir insanın! Sen sevgilinden bahset; onun güzelliğini öv; Boğazda ışık oyunları seyret, mezar taşında keramet, eski musikide dirayet vehmet! Görüyor musun dışarda geniş hareket var! İnsanlar isteye isteye ölüyorlar. Zannetme ki onları da beğeniyorum. Fakat, ne olsa biraz anlıyorum. Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilisin! Açlığı, sefaleti bilmiyorsun. Yanlış anlama, bütün hayatından sıkıntı akıyor, fakat tabiatın, terbiyen onu görmeğe müsait değil; önünde gelecek diye bir vehim aynalamıyor, ona doğru koşuyorsun! Sen insan taliinden bahsetme! Kendinden bahset! Ciltlerle yaz, doldur!"⁴



İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

Diğer yandan yeni insanın ortaya çıkışının Tanpınar'ın yaşadığı devirle de yakından ilgisi vardır. Edebiyat ve sanat zevkinin, daha da önemlisi toplumun ve ideallerinin değiştiği ellili yıllarda; Suad'ın "güzel ve büyük" kelimeleriyle tanımladığı mümtaz zevkinin bir karşılığı yoktur. Mozart ve Beethoven'dan söz eden Suad güzeli sevebileceğini fakat güzelin istisna olduğunu hatta bir yanlış olduğunu düşünmektedir. İnsanlığın tarihinde asıl olan güzel değil çirkinliktir. Güzele ya da Tanrı'ya inanmak aynı zamanda bütün yükü Tanrı'yla paylaşmaktır çünkü umut içerir. Her umut geleceğe dairdir ve geleceğin yaratıcısı Tanrı olduğuna göre, güzelin ve büyüğün ege-

4 Şahin, agm., s. 9.

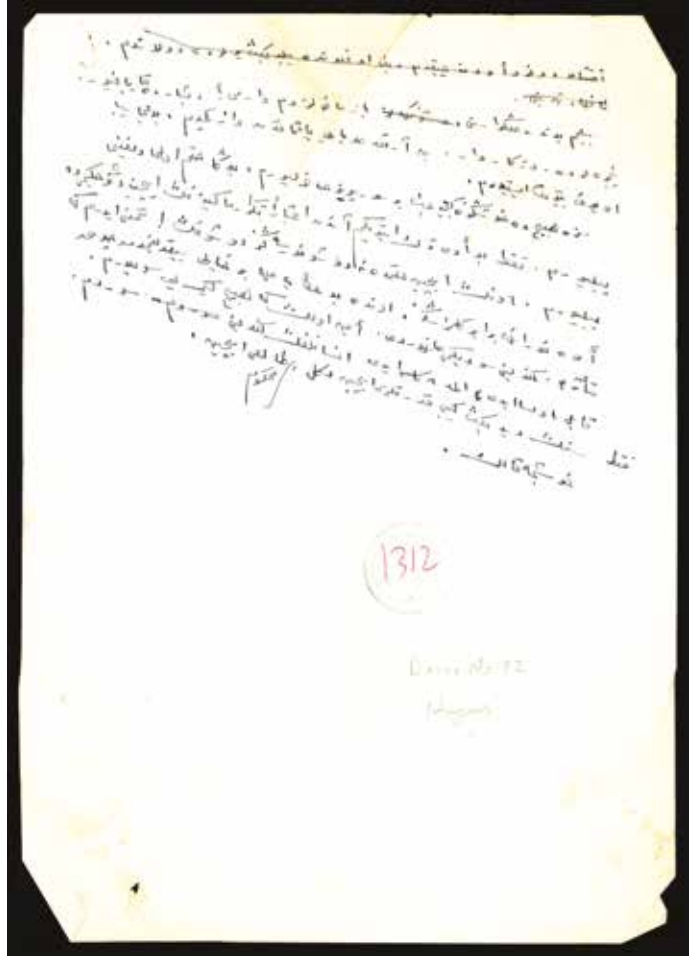
menliği de Tanrı'nın lütfu olarak mümkündür. Oysa Suad, ne güzele inanır ne de Tanrı'ya! O zaman bütün yükü tek başına taşımak zorundadır.

Huzur'da estetizasyon meselesi, ikinci bölümde dikkat çekici derecede artar. Mümtaz'ın bakışından dünya, şehir, Boğaz, Nuran, eski mimari, kısacası hemen hemen her şey güzeldir. İkinci bölümde sözü edilen ressam ya da şairler, o büyük mimarlar ve mimari eserler aynı bölümde kullanılmış estetik malzemeyi teşkil eder. Estetik malzeme estetik bir dille de desteklenir. Mümtaz'ın bakışının içeriğine ait bu malzeme, yaşadığı aşkla beraber yanılığının göstergesidir ki biz bunu daha sonra onun değişen bakışına isabet eden her nesnenin çirkinliğinden ve iğrençliğinden söz eden dilinden anlarız. İkinci bölümün başında Mümtaz'a her olguyu güzel gösteren arzu, yerini arzusuzluğa bırakınca bir buçuk sene önce Nuran'la beraber gezilen sokaklar artık harap, iğrenç ve çirkindir. *Huzur*'dan sonra yeryüzünde sadece harabeleri görecek olan bu bakış, Suad'ın Mümtaz'da gizlenen -ama Tanpınar'a ait- bakışıdır.

Böylece Tanpınar; Mümtaz'ın ütopyacılığından Suad'ın umursamaz, kahırlı, hınç dolu sinikliğine ulaşır. Artık “hem o hem o” yoktur; “ne o ne o” vardır!

Suad'ın doğuşuna ilişkin işaretleri istersek günlüklerinden yola çıkarak Tanpınar'ın biyografisinde de bulabiliriz. Kendisi ve çevresi hakkındaki yargıları, bilhassa Batı sanatına olan ilgisinin ömrünün son on beş senesinde artışı, yavaş yavaş *Huzur*'daki Mümtaz'ı biçimlendiren Tanpınar'ın yok olduğu anlamına gelir. Kırklı yılların sonuna doğru Tanpınar -mebusluk tecrübesinden gelen hayal kırıklığı ile beraber- hayatının üç mühim projesinin; mistik ülkü, ferdi saadet ve uzlet iflas ettiğini görür. Artık cemiyet adına planlar/projeler üretmez, romanlarında büyük ideallerin peşinde koşan kahramanlar yerine, her ideali ironize eden figürler vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de bu soğumanın/mesafeliliğin izlerini hem roman kahramanlarının mizaçlarında hem de bilhassa Cemal'in yorumlarında bulabiliriz. Zaten onun Sabiha'ya yüklemeye çalıştığı -yüklediği değil- bütün yüksek anlamları, Sabiha önlenemez bir itirazla tesirsiz kılar. Demek ki *Sahnenin Dışındakiler* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Tanpınar için zihinsel dönüşümün simgesel metinleridir. Asıl mesafeli Tanpınar'ı, geçmişi ile hesaplaşmayı hâlâ sürdüren ve bütün Tanpınar kahramanları gibi kendisini kabahatli doğmuş kabul eden Selim'in hikâyesi olan *Aydaki Kadın*'da buluruz. Bu yüzden Selim'in “İflas” adlı romanı, Selim'in değil Tanpınar'ın iflasıdır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz hıncın, Tanpınar düşüncesini/dünya görüşünü toplumcu taraflarını törpüleyerek bireyciliğe doğru yönlendirdiği de açıktır. Tanzimat sonrası romancıların yukarıda saydığımız örneklerinde gördüğümüz figürlerin, hemen hepsinin toplum adına planları yahut toplum tarafından dışlanmaları ve böylece toplumla çatışmaları onları “müntakim” olmaya zorlar. Nitekim Suad’ın mektubu değerler üzerinden intikam almıştır. Unutmayalım ki “Hayatımı kirletmek istedim Mümtaz” diyen Suad’tır. Suad’ın “kirletmek” fiili et-



Istanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Arşivi

rafındaki eylemleri, Tanzimat’tan beri gündemde olan sosyolojik projelere olduğu kadar, bireysel ideallere de yöneliktir çünkü mit “inancı ifade eder, yüceltir ve yasalastırır... O, başına buyruk bir masal değil, üzerinde uğraşılıp yaratılmış etkin bir kuvvettir.”⁵ Daha da önemlisi “pragmatik bir imtiyazdır.”⁶ Malinowski’ye ait bu mit tanımına Ian Watt’ın tanımını da dâhil ettiğimizde, sosyal değişme tarihimizin son yüz elli senesinde inşa edilmiş toplumcu ve bireyci mitik figürlerin içeriği daha iyi kavranacaktır: “Kültürün her kesimince etraflı bir şekilde bilinen ve tarihsel ya da yarı tarihsel bir inanç olarak itibar gören, toplumun kimi temel değerlerini içeren veya simgeleyen geleneksel

5 Watt, *age.*, s. xvi.

6 *Age.*, s. xvii.

hikâye.”⁷ Düşünce ve edebiyat tarihimizde sosyal değişme problemi, alafra-
ga-aturka ayrışmasından başlayarak hakikaten bir mite dönüştürülmüştür.

Dolayısıyla Suad’ın bakışı altında ezilmiş Mümtaz’ın, dönüşe dönüş
Selim oluşunun edebiyat ve düşünce tarihimizde somut izleri olduğu gibi
Suad’ın aynı tarihsel süreçte akrabaları da vardır. O zaman Suad, onların
intikamını alan adamdır. Enis Batur’un ifadesi ve tespitiyle Tanpınar, zih-
nindeki bu sürecin onun “memnu mıntıka”sıyla da ilgisinin olması gerekir.⁸
Tanpınar metinlerine gizlenmiş biyografik işaretler, şahsi tecrübenin kalıntı-
sı olan yargılar seçkin okuyucu için şüphesiz cezbedicidir. Sonuçta Tanpınar
için sanat, etiğe tekabül eden aynadır. Kendi özel hayatından gelen malze-
meyi Tanpınar, tekrarlarla deşifre eder. Israrla aynı malzemeyi farklı metin-
lerinde kullanmasının sebebi, anlaşılma için gösterdiği çaba sebebiyledir.
Tanpınar, böylece bizim tahayyülümüzde trajik bir roman kahramanına dön-
nüştür. Onun biyografisinin bilmediğimiz mıntıkalarını içeren onca tekrar,
yavaş yavaş bizi de Mümtaz’dan Suad’a doğru gerçekleşecek olan dönüşü-
mün haklılığına inandıracaktır.

Kendi aynasında kendine her bakışında, yüksek ideallere ayarlanmış bir
bilincin hâllerini seyreden Tanpınar ya da Mümtaz, her defasında bir simya
deneyine benzeyen o süreci bozan arızaları görür. Arızalar gerçeklikten gelir.
Mümtaz gerçekliği ihmal etmek suretiyle bir günahkâra dönüşmek zorun-
dadır fakat Suad’da tecessüm eden günahkâr bile aynaya bakmaktan kendini
kurtaramaz. Daima birbirinin karşısında durduğu için sınırsız çoğalan ay-
nadaki görüntüler; Tanpınar’ın başını döndüren, onu kararsız kılan, bazen
büyüleyen, bazen korkutan ama her defasında geri dönülen ihmal edilmesi
imkânsız birer simgedir çünkü her biri, bir insanlık durumudur. Günahkâra
karşı hissettiğimiz gizli kıskançlığın altında cesaretine hayranlık ve hesaplı-
lığımızdan duyduğumuz utanç vardır. Oysa onlar pazarlığı lüzumsuz gören-
lerdir. Geride bıraktığı mektupla beraber artık Suad, bizim için kültür tari-
hinin günahkâr olmakla itham edilen mitik figürlerinin meşru müdafisi ola-
caktır. Hiç şüphe yok ki “*günahkârlar her zaman azizlerden daha ilginçtir.*”⁹

7 Age., s. xvii.

8 Enis Batur, “Tanpınar’ın İçindeki Memnu Mıntıka”, *İstanbulArtNews*, Temmuz/Ağustos 2015, Sayı 11, s. 2.

9 Watt, age., s. xv.