Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE RÜYA VE MUSİKİ

İbrahim ÇALAN

13915002

Danışman
Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diyarbakır 2017

Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE RÜYA VE MUSİKİ

İbrahim ÇALAN
13915002

Danışman
Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diyarbakır 2017

TAAHHÜTNAME

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dicle Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki**" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım. Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

 Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

23/05/2017

İbrahim ÇALAN

KABUL VE ONAY

İbrahim ÇALAN tarafından hazırlanan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki adındaki çalışma, 23/05/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Başkan)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ

Yrd. Doç. Dr. Gökhan TUNÇ

Enstitü Müdürü

…./…./2017

ÖN SÖZ

Tanpınar'ın çok yönlü şahsiyeti, eserlerine envai şekillerle aksetmiştir. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki* başlıklı çalışmamız, Tanpınar'ın söz konusu özelliklerinin eserlerine "rüya" ve "musiki" bakış açısıyla yaklaşımımızı konu edinmektedir. Bu çalışmada, Tanpınar'ın bütün eserlerini "rüya" ve "musiki" yönünden inceleyip söz konusu unsurları hangi amaçlarla eserlerinde işlediğini tahlil etmeye çalıştık. Tanpınar gibi çok yönlü, entelektüel bir şahsiyetin eserlerini inceleyip makul hükümlerde bulunmanın, takdir edileceği üzere zorlukları bulunmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki başlıklı çalışmada ilkin Tanpınar'ın hayatından, edebî kişiliğinden ve eserlerinden bahsettik. Ardından "rüya" kelimesinin etimolojisi hakkında bilgiler verdik. Edebiyatta "rüya" unsurunu tespit etme gayretindeki çalışmalarımız bizi Freud'a ve dolayısıyla "rüya" üzerine yapılan bilimsel çalışmalara götürdü. *Rüya Üzerine Yapılan Bilimsel Çalışmalar* başlıklı bölüm, "rüya" ile ilgili herhangi yeni bir tez öne sürme iddiasında olmayıp rüyanın bilimsel safhalarına dair mevcut bazı çalışmaları tercüme ve özetleme yoluyla açıklamamızı konu edinir.

"Rüya" unsurunun geçmişten günümüze; dinlerde, kültürlerde önemli bir yere sahip olduğu gerçeğini göz önünde bulundurarak antik çağlarda farklı medeniyet dairesine mensup toplulukların "rüya" unsurunu hangi yönleriyle ele aldığını ve "rüya" unsuruna ne gibi atıflarda bulunduklarını özetlemeye çalıştık. *Dini İnançlarda Rüya Algısı* başlıklı bölümde ise Budizm, Hinduizm, Hristiyanlık, İslamiyet ve Yahudilik gibi dinlerdeki "rüya" olgusundan bahsettik. "Rüya" unsurunun güzel sanatların resim ve sinema gibi diğer kollardaki tesirini ise özetle kronolojik olarak vermeye çalıştık. *Musiki* bölümünde ise edebiyat ve müzik arasındaki münasebeti; İngiliz, Fransız, Rus, Alman ve Türk edebiyatındaki örnekleriyle kısaca özetlemeyi amaçladık.

Tanpınar'ın eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurları üzerine yapılan bazı çalışmalar mevcuttur. Ancak bu çalışmalar çoğunlukla tek eser üzerinde yoğunlaşmıştır. Örnek vermek gerekirse Tanpınar'ın şiir dünyasında "rüya" ve "musiki" unsurlarını ayrı ayrı tespit eden eden çalışmalar bulunmaktadır. Aynı şekilde *Huzur* romanını "musiki" unsurları yönünden ele alan, hatta bu eserin "müzikal" bir kompozisyona sahip olduğunu ifade eden bazı çalışmalar bile mevcuttur. Ancak Tanpınar'ın bütün eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurlarını bir arada detaylı bir şekilde inceleyen bir çalışma bulunmamaktadır. Çalışmamızda söz konusu unsurları, bütün eserlerde ayrıntılı bir şekilde ele alıp bu unsurların Tanpınar'ın sanat estetiğinde yerini ve önemini, birbirleri ile olan ilişkilerini tespit etmeye çalıştık.

Çalışmamızda Tanpınar'ın eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurlarına farklı perspektiflerden yaklaşmaya çalışıp önem arz eden hususları, yer yer kendi ifadeleriyle verdik. Çalışmamızda sırasıyla ilkin romanları, ardından hikâye ve şiirleri, son olarak da denemeleri inceledik, bilimsel – inceleme yönü ağır basan *Edebiyat Dersleri, Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserleri ise incelememizin dışında tutmakla beraber yer yer söz konusu eserlerden alıntılarla fikirlerimizi genişlettik. İncelemelerimiz neticesinde Tanpınar'ın "rüya" ve "musiki" unsurlarını; medeniyet mukayesesi, kimlik oluşturma vasıtası, kompozisyon örneği, edebî sanat ve güzellik unsuru gibi çeşitli amaçlarla kullandığını tespit ettik. Bu çalışmanın önemsizliğinin farkında olmakla beraber az da olsa Tanpınar üzerine yapılan çalışmalara katkıda bulunmasını temenni etmekteyiz.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya ve Musiki başlıklı tez konumda ufuk açıcı fikirlerle beni yönlendiren, tecrübe ve birikimlerini benden esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Kemal TİMUR'a nâçizâne şükranlarımı sunarım.

İbrahim ÇALAN

Diyarbakır 2017

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar, farklı türlerde vermiş olduğu eserlerle Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Tanpınar'ın çok yönlü kişiliği ve kültürel zenginliği, eserlerine türlü şekillerle aksetmiştir. Bu çalışmada Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının yeri tespit ve tahlil edilmeye çalışıldı. Tanpınar'ın eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurları üzerine yapılan bazı çalışmalar bulunmakla beraber bu çalışmalar çoğunlukla tek eser üzerinde yoğunlaşmıştır. Tanpınar'ın şiir dünyasında "rüya" ve "musiki" unsurlarını ayrı ayrı tespit eden, *Huzur* romanını "musiki" unsurları yönünden inceleyen bazı çalışmalar mevcuttur. Ancak Tanpınar'ın bütün eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurlarını bir arada detaylı bir şekilde inceleyen bir çalışma bulunmamaktadır.

Çalışmada öncelikle Tanpınar'ın hayatından, edebî kişiliğinden ve eserlerinden kısaca bahsedildi. Rüyanın edebiyatla ilgili olan kısmı bizi Freud'a ve dolayısıyla rüya ile ilgili yapılan bazı bilimsel çalışmalara yönlendirdiğinden psikanaliz ve bazı çalışmalar hakkında özet bilgiler verilmeye çalışıldı. Ardından "rüya" unsurunun birçok sahada tesirini görüp geçmişten günümüz çeşitli din ve kültürlerdeki rolü hakkında bilgi verildi, sinema ve resim gibi sanat dallarına konu olmasından söz edildi. *Musiki* bölümünde ise edebiyat ve müzik arasındaki etkileşimi, edebiyatı merkez alarak açıklanmaya çalışıldı.

İncelemeler neticesi Tanpınar'ın "rüya" ve "musiki" unsurlarını sanatında çeşitli amaçlarla kullandığı görüldü. Tanpınar, "rüya" ve "musiki" unsurlarını; edebî sanat, güzellik unsuru, kompozisyon örneği**,** medeniyet mukayesesi ve kimlik oluşturma vasıtası olarak kullanmaktadır. Tanpınar'ın bazı eserlerinin isimleri, doğrudan "rüya"dan ve "musiki"den gelmektedir. Tanpınar'ın ilk eserlerinde olduğu gibi son eserlerinde de gözlemlenebilen bu durum, "rüya" ve "musiki" unsurlarının O'nun sanat estetiğindeki yerini sarih bir şekilde gösterirler.

Anahtar Sözcükler

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar'ın sanatı, rüya, musiki.

ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar has a prominent place in Turkish literature with his work that he has written in different genres. Tanpınar's sophisticated personality and cultural richness has reflected into his works in various forms. In this study, it has tried to determine and analysis "dream" and "music" elements in Tanpınar's art aesthetic. There are some studies which determine the "dream" and "music" elements in Tanpınar's works severally and analyse the novel A Mind at Peace in the perspective of "music" elements. But there is no study which analyse the "dream" and "music" elements in Tanpınar's complete works together in detail.

In this study firstly, Tanpınar's life and works has briefly mentioned. It was tried to give brief information on Psychoanalysis and some studies because of the part of dream related to the literature directed us toward Freud and therefore scientific studies. Then, seeing the effect of dream from past to present time in many fields, it was explained the role of dreams in various religions and cultures and being theme of branches of art such as cinema and painting. In the *Music* section, it was tried to explain the interaction between literature and music by taking literature as center.

As a result of research, it was found that Tanpınar uses "dream" and "music" elements for many purposes in his art. Tanpınar uses the "dream" and "music" elements as medium for figure of speech, beauty criteria, composition, civilization comparison and identity creation. The source of Tanpınar's some works title directly comes from "dream" and "music". This situation which can be observed in the Tanpınar's recent works as well as in the early works shows obviously the "dream" and "music" elements in his art aesthetic.

Key Words

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar's art, dream, music.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ ..... **I**

ÖZET ..... **III**

ABSTRACT ..... **IV**

İÇİNDEKİLER ..... **V**

KISALTMALAR ..... **VIII**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. HAYATI **9**

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ **10**

1.3. ESERLERİ **11**

1.3.1. Romanları 11

1.3.1.1. Huzur 12

1.3.1.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü 12

1.3.1.3. Sahnenin Dışındakiler 13

1.3.1.4. Mahur Beste 13

1.3.1.5. Aydaki Kadın 14

1.3.2. Hikâyeleri 14

1.3.2.1. Hikâyeler 14

1.3.3. Şiirler 15
1.3.4. Denemeleri 15
1.3.4.1. Yahya Kemal 15
1.3.4.2. Beş Şehir 15
1.3.4.3. Yaşadığım Gibi 16
1.3.5. İncelemeleri 16
1.3.5.1. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi 16
1.3.5.2. Edebiyat Üzerine Makaleler 17
1.3.5.3. Edebiyat Dersleri 17
1.3.6. Diğer Eserleri 17
1.3.6.1. Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa 17
1.3.6.2. Tanpınar'ın Mektupları 18
1.3.6.3. Mücevherlerin Sırrı 18

İKİNCİ BÖLÜM

RÜYA VE MUSİKİ ÜZERİNE

2.1. RÜYA KELİMESİNİN ETİMOLOJİSİ 20
2.2. RÜYA ÜZERİNE YAPILAN BİLİMSEL ÇALIŞMALAR 20
2.3. DİNÎ İNANÇLARDA RÜYA 21
2.3.1. Yahudilik ve Rüya 22
2.3.2. Hristiyanlık ve Rüya 23
2.3.3. İslamiyet ve Rüya 24
2.3.4. Budizm ve Rüya 27
2.3.5. Hinduizm ve Rüya 27
2.4. ÇEŞİTLİ KÜLTÜR VE KAVİMLERDE RÜYA 28
2.5. GÜZEL SANATLARDA RÜYA 30
2.5.1. Resim 30

2.5.2. Sinema 32

2.6. MUSİKİ 32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE RÜYA VE MUSİKİ

3.1. HUZUR 37

3.2. SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ 74

3.3. MAHUR BESTE 104

3.4. SAHNENİN DIŞINDAKİLER 112

3.5. AYDAKİ KADIN 116

3.6. HİKÂYELER 120

3.7. BÜTÜN ŞİİRLERİ 146

3.8. YAHYA KEMAL 154

3.9. BEŞ ŞEHİR 160

3.10. YAŞADIĞIM GİBİ 172

3.11. GÜNLÜKLERİN IŞIĞINDA TANPINAR'LA BAŞ BAŞA 190

3.12. TANPINAR'IN MEKTUPLARI 198

SONUÇ 203

KAYNAKÇA 209

KISALTMALAR

b.t.	Bilinmeyen tarih
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Dr.	Doktor
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
Hz.	Hazreti
Prof.	Profesör
S.	Sayı
v.s.	Vesaire
yy.	Yüzyıl

GİRİŞ

Ahmet Hamdi Tanpınar, entelektüel birikimi ve sanatsal yönü münasebetiyle Türk edebiyatında müstesna bir yere sahiptir. Tanpınar'ın şair; romancı, hikâyeci, eleştirmen, edebiyat araştırmacısı olmasına ilaveten tarih, resim, musiki, psikoloji, sinema ve siyaset sahalarına olan yakın ilgisi, dikkati, kendisini diğer şahsiyetlerden ayırmaktadır. Bu yüzden Tanpınar'ın eserleri, her geçen gün daha geniş bir okuyucu kitlesinin dikkatini çekmekte olup araştırmacıların kendisinin eserlerini farklı perspektiflerle tahliline imkân sağlamaktadır. Çalışmamızın asıl kaynağını, Tanpınar'ın engin kültür dünyası oluşturmaktadır. O'nun "rüya" ve "musiki" ile olan çok yönlü münasebetinin tahlili, çalışmamızın konusudur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde rüya ve musiki *unsurlarını* ele almadan önce rüya – edebiyat, edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiyi kısaca anlatalım. İnsanlık tarihi boyunca; çeşitli dinlerde, kültürlerde kendisine mühim değerler atfedilen "rüya" unsuru, sanatsal eserler için ilham kaynağı olmuştur. Edebiyat, müzik, resim, sinema gibi birçok sanat dalında rüya ile mevzubahis sanat dalları arasında farklı düzeylerde etkileşimler yaşanmıştır. Edebiyat ve rüya arasındaki ilişki, özellikle sürrealizm ile birlikte en had safhalarına varmıştır. Psikanalizmin bazı görüşlerinden etkilenen sürrealistler, sanatsal yaratımlarında "rüya" unsurundan azamî derecede faydalanmışlardır. Hareketin manifestosunu yazan Andre Breton, *Sürrealizm Manifestosu*'nda "rüya"ya sık sık göndermelerde bulunur. Freud'un haklı olarak eleştirel melekelerini rüya üzerine yoğunlaştırdığını belirten Breton "*sürrealizm, evvelce ihmal edilmiş olan bazı çağrışım şekillerinin üst gerçekliğine, rüyanın sınırsız kudretine, menfaatten uzak düşünce oyununa duyulan inanca dayanmaktadır*" (Breton, 1969:14) ifadesiyle bu sanat hareketinin "rüya" ile olan münasebetini dile getirir. "*Breton'un psikanalizm ile olan başlıca ilgisi, en başından itibaren rüyaların teorisi ve tabirine*" (Esman, 2011:174) dayanmaktadır. Bir diğer sanat hareketi olan büyülü gerçekçilikte de

"rüya" unsuruna tesadüf ederiz. Hareketin önde gelen temsilcilerinden olan Gabriel García Márquez'in eserlerinde görülen olağan ve "rüya"msı olanın birlikteliğinin ("Surrealism,", 2017) sürrealizm ile olan benzerliği aşikârdır.

Tarihsel süreç içerisinde sanatın bazı dalları, birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunmuşlardır. Başlangıçta aynı menşeide yer alan ya da öyle kabul edilen sanat dalları, zamanla ayrışıma tabi olmuşlardır. Ancak sanat dalları arasındaki etkileşim devam etmiştir. Müzik ve edebiyat arasında, sözünü ettiğimiz türden bir gelişme yaşanmıştır. Henüz tarihin ilk devirlerinden itibaren edebiyatın şiir türü ile müzik arasında yoğun bir etkileşim yaşanmıştır. Antik Yunanlılar için *"müzik ve şiir"*in aynı olmaları *(Pfitzner ve Cummins, 2002: 379),* Batı'nın klasik müziğinde, bu iki sanatın, özellikle Rönesans'a kadar (Tezgör, 2012: 25) hep birlikte düşünüle gelmeleri, "*şiir ve müzik birlikteliğinin bütün dillerde karşılığı"*nın (Özsan, b. t.) olması gibi durumlar, söz konusu etkileşimi örneklendirir. Edebiyat ile müzik arasındaki ilişkiyi ifade etmek için; *" 'musico-poetics'; 'melopoetics'; 'melophrasis', 'ekphrasis'"* (Halliwell 2014: 121) gibi kavramlar kullanılmıştır. Çalışmamızın *Musiki* başlığı altında, müzik ve edebiyat arasındaki münasebeti daha detaylı ifade edeceğimizden şu an için sözü daha fazla uzatmıyoruz.

Tanpınar'ı en iyi anlatan, kendisiyle özdeşleşmiş olan "*Bursa'da Zaman*" adlı şiirde Tanpınar'ın Bursa'yı çeşitli yönleriyle inceleyip söz konusu şehri "rüya", "musiki", "ses" kelimeleri çevresinde ele alması -bu şiirde rüya kelimesi üç defa kullanılır- okuyucunun ilk bakışta dikkatini çeken hususlar olarak ifade edilebilirler. Tanpınar'ın bu yönü Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın da dikkatlerinden kaçmamıştır. Kaplan, Tanpınar'ın " *"rüya"nın şiirini*" (Kaplan, 2009:45) yaptığını, *"varlıklar veya eserler üzerinde 'rüya görme'ye büyük önem verdiğini*" (Kaplan, 2012:111) belirtip insanın ancak "rüyalar" vasıtasıyla onlarla haşır neşir olabileceği görüşünde olduğunu ifade eder.

Tanpınar'ın "rüya" ve "musiki" ile olan münasebeti çok yönlüdür. "*Musiki, dine benzer*" (Tanpınar, 2013 d: 414) ifadesi ile "*yalnızlığını iyice yokla ve beyhude ile doldurma. Yalnızlığın seni asla götürür. Allah'a, rüya muadelesine."* (Enginün, 2016:26) ifadesi kendisinin "rüya" ve "musiki" ile kurmuş olduğu münasebetin sadece mistik tarafını ifade eder. Her iki ifadede de öne çıkan husus "aşkın"lıktır. Diğer yandan "rüya" ve "musiki", O'nun eserlerinde yer yer "zaman" unsuru ile birlikte ortaya çıkar. "*Tanpınar, rüya ve musikiye biraz da zamanı ilga ettikleri, geçmiş, bugün ve gelecek*

boyutlarını sildikleri için, ebediliğe doğru yekpare bir akış vücuda getirdikleri için önem verir" (Emil, 2015: 399). Henri Bergson'un zaman felsefesi ile meşgul olduğu bilinen Tanpınar'ın estetiğindeki "rüya" ve "musiki" unsurlarının kaynağını bu doğrultuda değerlendirmek makul görünmektedir.

Tanpınar'ın eserlerinde "rüya" ve "musiki", her an birbirini besleyen iki kaynaktır. O'nda çoğu zaman "rüya" ve "musiki" birbirine refakat eder. İlk kez Dede'nin Mahur Beste'sini dinlediği zaman yaşadıklarını anlatan Tanpınar'ın ifadelerinde bu durumu görürüz. O'nun ifadeleri, eserlerini anlamlandırmada mühim görevler üstlenirler. Tanpınar'ın aşağıda alıntılayacağımız cümlesinde ifade ettiği "musiki" karşısındaki tutumu ile ilerde tahlilini yapacağımız *Yaz Yazğmuru* hikâyesinin kahramanı Sabri'nin tutumu aynıdır.

"*Dede'nin Mahur Beste'sini ilk defa dinlediğim zaman, birdenbire gözlerimin önünde çıplak bir manzaraya tek başına hakim olan büyük bir ağaç canlandı. Bu hayal, musikinin rüzgârıyle bende doğan bir şeydi. Halbuki bu besteyi o anda dinlemeye hazırlanmış değildim; nağme beni ansızın yakalamıştı. Bu hayalin meydana gelmesi, uyanık hâlde bir* ***rüyadır****…"* (Tanpınar, 2011: 37).

Tanpınar, "rüya"yı ve "musiki"yi sadece sanatsal eserlerinde işlememiştir. Çalışmamızın dışında tuttuğumuz *Edebiyat Dersleri, Edebiyat Üzerine Makaleler* ve XIX. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı bilimsel – inceleme yönü ağır basan eserlerde de bu durumu gözlemleyebiliriz. O, büyük takdirler alan *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bile bazı hususları, "rüya" ve "musiki" etrafında ifade etmeye çalışır, tahlillerinde bu iki unsurdan yararlanır. Konuya açıklık getirmek için birkaç örnek vermek gerekirse, söz konusu eserde Namık Kemal'in *Gülnihal* adlı eseri ile Victor Hugo'nun *Les Burgraves* adlı eserini mukayese eden Tanpınar, *Les Burgraves'*i ağır bir rüyaya benzetir. Eserdeki ihtiyar kadın ise bu rüya atmosferinde etrafa hurafevî bir korku saçarak sevmiş olduğu delikanlının intikamını almak için yaşamaktadır. Tanpınar, Muallim Nâci'yi ele aldığı bölümde, Muallim Nâci'nin hayatı için "babasının ölümüyle mesut çocukluğundan, güzel bir rüyadan zorla çekilip uyandırılmış" benzetmesini yapar:

"*Fakat bütün bu zaaflarına rağmen Nâci şairdi ve insanlara söyleyebileceği bir şeyi vardı. Babasının ölümüyle mesut çocukluğundan, güzel bir rüyadan zorla çekilip*

uyandırılmış gibi ayrılan bu adamda bu çocukluğun sihri ve hasreti devam ediyordu..." (Tanpınar, 2008: 537).

Abdülhak Hamid Tarhan'ı ele aldığı bölümde "ölüm"ün romantizmin tesiriyle edebiyatın belli başlı temlerinden biri hâline geldiğini ifade eden Tanpınar, daha sonra klasik Türk musikisine yönelir. Tanpınar, Dede Efendi'nin torunu için bestelediği Bayâtî şarkının bütün cemiyetin havasında bir nevi pre-romantik bir ruh hâlinin hâkim olduğunu bize anlattığını ifade eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İstanbul Üniversitesi'nden öğrencileri olan; Gözde Sağnak'ın, Mehmed Çavuşoğlu ve Ali F. Karamanlıoğlu'nun ders notlarının bir araya getirilmesinden oluşmuş *Edebiyat Dersleri* adlı kitapta da konumuz açısından önem arz eden hususlar mevcutturlar. Tanpınar, bu eserde Valéry ile Nâilî arasındaki ifade yakınlığını medeniyet farklılığını da göz önünde bulundurarak dikkatlere sunabilmektedir. Bu eser vesilesiyle, Tanpınar'ın derslerinde de sanat ve rüya arasındaki münasebetten bahsettiğini görürüz. Tanpınar, *Fotoğraf ve Sinema* konulu dersinde sinemanın doğuşunu ele alır ve tiyatro ile olan yakınlığını açıklar. Bu dersinde dahilimizin en az olduğu sanatın "rüya", hatta pre-sinemanın "rüya" kökenli olduğunu ifade eder.

"(*...) Sinemadan önce bir pre-sinema vardı: Karagöz, Çin tiyatrosu, kukla. Romanların bir pasajdan diğer pasaja geçişi de bir pre-sinemadır. Bu ise sinemamıza muhayyilemizden, rüyamızdan gelir. Rüya! Dahlimizin en az olduğu sanat rüyadır. Ağaç, babamız olur; sonra, siz olursunuz. Yani, benim iddiam pre-sinemanın rüyadan oluşudur.*" (Tanpınar, 2013 a: 48-49).

Abdülhak Hamid Tarhan konulu dersinde, cemiyetteki duygusallığı, Schubert romantizmine benzeten Tanpınar, Halid Ziya Uşaklıgil'i anlattığı derste musikinin edebiyata tedahülünü anlatıp Tepebaşı'ndaki musiki faslına dikkat çeker. Çünkü Ahmet Cemil burada ne olmak istediğini anlatır.

Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı dersinde musiki hakkındaki görüşlerini ayrıntılı bir şekilde ifade etmiştir. Musikide tabiatın saklayabileceği hiçbir unsurun olmadığını söyleyen Tanpınar, maddesi olmayan bu sanatın (musikinin) insanı en iyi şekilde ifade ettiğini belirtir. Tanpınar'a göre musiki bir ikame sanatıdır. Resim ve heykel sanatlarının

da ikame yaptığını, ancak söz konusu sanatlarda insanlardan bir şeylerin bu sanatlara dahil olduğunu ifade eder. Musikide ise bu durum söz konusu değildir. Objeden tamamen kesilmiş sanat, yalnız musikidir. Tanpınar, Türk edebiyatına iki sanatın; hat ve musiki sanatlarının tesir ettiği kanaatindedir. Batı edebiyatında resmin edebiyata tesiri misali, Türk edebiyatına da hat ve musiki tesir etmiştir. Tanpınar, musikinin edebiyata tesirini, Doğu ve Batı medeniyetine mensup sanatkârları göz önünde bulundurarak açıklar:

"*(...)Yahya Kemal: 'Bizim romanlarımız şarkılarımızdır' der. Eski şiirle olan münasebeti şarkılardan almıştır.*

Baudelaire, Verlaine ve sembolistler sıra ile etkilemiştir; yani iki ekol değiştirmiştir. Baudelaire'den beri olan şiir, mûsikîsi olan şiirdir. Baudelaire'in romantik şiirden ayrılması, alkol yani rüyyalı anlar ve frenginin verdiği korkunç umutsuzluktan değildi; onda, mûsikîden alınmış bir ders vardı. İnsanlık Beethoven denen uğultu içinde, sağır bir devin elinde idi. Kâinatı mûsikî şeklinde görüyor, müthiş bedbin. Sonra Wagner geldi ve yepyeni bir estetik koydu ki Kemal bu estetikten müteessir oldu. Estetik, ikame idi. Şiirde, mûsikîdeki gibi serbest bir ikame olamazdı (...) Heyecanımızın en büyük sembolü mûsikîdir. Onun için, millî dehâ orada aranmalıdır. Şiir evvelâ mûsikîdir 'Mısra birkaç kelimeden müteşekkil kanatlı kelimedir' der Mallarmé. Tavsifî mûsikîyi bırakmak ister Kemal, güzelliği lisan ihata edemez. 'Erenköyü'nde Bahar', tamamen mûsikîyle uğraşıyor." (Tanpınar, 2013 a: 102).

Tanpınar, *Ahmet Haşim ve Sembolizm* konulu dersinde, sembolizm sanat akımını ele alıp bu sanat akımında dinamik teksife rağmen "**rüya**" unsurunun göze çarptığını ifade eder. Tanpınar, bu edebiyatın kelimelerden ziyade hâlet-i ruhiyelerle düşündüğünü ifade edip musikiyi diğer sanat dallarıyla mukayese eder. Tanpınar'ın musiki ve rüyanın sembolizmde birleştiğini söylemesi dikkate değerdir.

Tanpınar, *Tevfik Fikret* konulu dersinde Dostoyevski'nin romanlarının konçerto gibi dörde ayrıldığını ve romanlarının sonunun Beethoven gibi ağır tempolu olduğunu ifade eder. İlerde Huzur romanını incelerken ifade edeceğimiz, Berna Moran ve diğer araştırmacılar tarafından ifade edilen *Huzur* romanının müzikal kompozisyona dayandığı görüşü için Tanpınar'ın söz konusu dersi çıkış noktası durumundadır.

Tanpınar'ın eserlerindeki "rüya" unsurunun bir yönüyle sembolizmden geldiğini ifade edebiliriz. Tanpınar'ın tenkidî yazılarında sembolizm ile rüya arasında kurduğu münasebet aşikârdır. *Ahmet Haşim* konulu dersinde Tanpınar, Ahmet Haşim'in şiir kâinatının sembolizmden geldiğine dikkat çekip bunun "rüya" olduğunu belirtir. Ancak buradaki rüya uykudaki "rüya"dan ziyade realiteden uzaklaşma, hayatı anlama azminde olan rüyadır:

"*Göl Saatlerindeki küçük parçalarda Hâşim'i Japon ressamı gibi çok impressioniste görüyoruz. 'Şi'r-i Kamer'de onun, ondan başkasında çekemeyeceğimiz dilini görürüz. Hâşim'in bir şiir kâinatı vardır. Sembolizmden gelmiştir. Bu bir rüyadır. Fakat bildiğimiz uykudaki rüya değil: Realiteden uzaklaşmak; gece hayatının gündüze bilerek akması. Buna hayatı anlamak için hayattan istifa diyebiliriz*" (Tanpınar, 2013 a: 262).

Şiir, roman, tiyatro, tenkit gibi konular hakkındaki görüşlerini ifade ettiği *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinde Tanpınar, Türkler'in bugün Garp musikisinin karşısına çıkabilecek ve onunla hiç de küçük düşmeden imtihana girebilecek derecede büyük ve muhteşem musikiye sahip olduğunu ifade eder. Tanpınar, bu sanattan haberdar olmadığımızı ifade edip şunları söyler:

"*Hangimiz bir Itrî'yi, bir Dede Efendi'yi, bir Şâkir Ağa'yı, bir Eyyubî Bekir Ağa'yı, bir Hâfiz Post'u, bir Deruni Mehmed Efendi'yi, bir Tab'ı Mustafa Efendi'yi biliyor ve tanıyoruz. Hattâ bu sanatkârların eserlerinin çoğu kaybolmuş olduğu gibi mevcutlarının nasıl okunacağını ve çalınacağını bilmiyoruz. Onlar henüz keşfedilmemiş yıldızlar gibi kendi semalarında ve yarattıkları güzelliklerin şaşaası içinde münzevi fakat emsalsiz parlıyorlar. Biz ise tahakkuku milletimize nasip olmuş bu mükemmeliyetlerden habersiz ve onlara yabancıyız. Halbuki onları bilmemiz lazım. Onlar asırların içinde Türk ruhu dediğimiz şeyi, bir ırkın* ***güzellik rüyasını****, nesillerin sonsuzluk daüssılasını, aşk ve ölüm ürpermelerini, bütün cuşiş ve kederlerini tahakkuk ettirmişlerdir….* " (Tanpınar, 2011: 94).

Tanpınar, bu eserin *Şiir Hakkında* adlı bölümünde *Şiir ve Rüya I ile Şiir ve Rüya II* adlı yazıları kaleme almıştır. Söz konusu yazılardaki cümlelerin neredeyse tamamı "rüya" ile ilgilidirler.

Çalışmamızda Tanpınar'ın eserlerindeki "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurları bir arada ele alıp tahlil etmeye çalıştık. Örneğin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanında "rüya" ve "musiki" unsurlarını tespit edip ayrı bölümlerde ifade etmek yerine söz konusu unsurların Tanpınar'ın sanat estetiğinde aynı merkezde olup olmadıkları hususunu ortaya koymaya çalıştık. Bu yüzden söz konusu unsurları ayrı bölümler hâlinde değerlendirmek makul görünmedi. Özellikle *Huzur* romanında "rüya" ve "musiki" birlikteliği en sarih şekliyle okuyucu tarafından idrak edilir. Mümtaz ve Nuran evlenmek için İstanbul'a geldiklerinde Nuran'ın bazı korkuları vardır. Nuran, Mümtaz'a korktuğunu; çünkü rüyasında Suat'ı gördüğünü söyler. Mümtaz, şaşkın şaşkın Nuran'a bakar. Zira Mümtaz da rüyasında Suat'ı görmüştür. Mümtaz ve Nuran eve gelirlerken kapıcının oğlu;

Erzincan'ı sel aldı da,

Bir yâr sevdim el aldı (Tanpınar, 2014 b: 353).

şarkısını söylemektedir: Yukarıdaki şarkı ile birlikte "rüya", Mümtaz ile Nuran'ın aşklarının akibetini haber verir. Nitekim Nuran, Suat'ın intiharının neticesi olarak Fahir'le barışıp evine döner. Benzer şekilde Tanpınar, "Ne İçindeyim Zamanın" adlı şiiri için, Antalyalı genç kıza yazdığı mektupta "rüya" ve "musiki" unsurlarının birbirine refakat ettiğini şöyle ifade etmiştir:

" 'Ne İçindeyim Zamanın' şiiri, şiir halini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içine dalma) ve rüya halidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alakası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade benim şiir anlayışımda, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek diye tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman" (Tanpınar, 2013 c: 321).

Tanpınar için "rüya" ve "musiki" sadece estetik haz vasıtası değildirler. Özellikle O'nun "musiki" karşısındaki tutumu, medeniyet ve millî değerler hakkındaki görüşleriyle tamamen örtüşür. "*Metod olarak üslûbunun ve hatta düşünce tavrının kaynağını musikiye*" (Taşdiken, 1977:20) bağlayabileceğimiz Tanpınar'ın klasik Türk musikisine

ve maziye olan bakışını, yoruma mahal bırakmayacak şekilde aşağıdaki cümle özetlemektedir:

" *Mâziyi tanımıyoruz. Onun için de bir kabahatli arıyoruz, bulamadığımız için de Mevlevî mûsikîsine kabahat buluyoruz.*" (Tanpınar, 2013 a: 271).

Yukarıda ifade ettiklerimizden de anlaşılacağı üzere sadece inceleme – bilimsel yönü ağır basan eserlerine baktığımızda bile "rüya" ve "musiki" yönünden zengin muhtevaya sahip Tanpınar eserlerinin ayrıntılı bir tahlille araştırılmalarının dikkate değer sonuç verebilecekleri kanaatinde olmamız çalışmamızın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu minvalde Tanpınar'ın eserlerinde "rüya" ve "musiki" unsurlarını, ne derecede ve nasıl işlediğini, bu unsurların sanat estetiğine ne suretlerle yansıdığını tespit ve tahlile çalışacağız.

BİRİNCİ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1.1. HAYATI

23 Haziran 1901 tarihinde İstanbul'da Şehzadebaşı'nda dünyaya gelen (Orakçı:2003) Ahmet Hamdi Tanpınar'ın babası kadılıklar yapmış olan Hüseyin Fikri Efendi olup 1935'te İstanbul'da vefat etmiştir. Tanpınar'ın baba tarafı Müftüzâdeler diye bilinmektedir. Tanpınar'ın annesi ise Trabzon'da Kansızzâdeler ismiyle tanınan bahriye yüzbaşılarından Ahmet Beyin kızı Nesibe Hanım'dır. Nesibe Hanım 1915'te Musul'da vefat etmiştir.

Tanpınar'ın çocukluk yılları, babasının görevi gereği çeşitli şehirlerde geçmiştir. Tanpınar ailesi ile birlikte 1904'te henüz üç yaşındayken Ergani-Madeni'nde, 1908-1909 yılları arasında Sinop'ta, 1909-1910'da Siirt'te, 1914-1915'te Kerkük'te, 1916'da Antalya'da bulunmuştur (Orakçı:2003). Tanpınar, İlk eğitimine İstanbul'da Ravza-i Maarif İbtidaî Mektebi'nde başlamış, daha sonra ise Sinop ve Siirt rüştiyelerinde devam etmiştir. Siirt'te bir yıl kadar Katolik Dominicainler'in idare etmekte olduğu Fransız okulunda okumuştur. *"Lise tahsilini, Vefa, Kerkük ve Antalya sultanilerinde"* (Akün, 2015: 3) yapmıştır. Tanpınar, yaşadığı şehirlerden almış olduğu izlenimleri daha sonra eserlerinde çeşitli şekillerde işleyecektir.

Tanpınar, 1918 yılında İstanbul'a gelir. İlk olarak Baytar Mektebine yatılı öğrenci olarak kayıt yaptırsa da burada bir yıl okuyup Edebiyat Fakültesi'ne girer. "*1919'da Edebiyat Fakültesi'ne girdiği zaman* hayatına *büyük ve mühim bir yön verecek olan Yahya Kemâl'i karşısında hoca olarak bulmuştur*" (Okay, 2011: 235). Yahya Kemal,

Tanpınar'ın sanatsal ve kültürel dünyasının şekillenmesinde büyük pay sahibidir. O'nun özellikle maziye, Türk edebyatına ve musikisine bakışında Yahya Kemal'den izler görürüz.

1923 yılında Şeyhî'nin Hüsrev ü Şirin adlı eseri üzerine yapmış olduğu teziyle (Tağızade Karaca, 2005:108) üniversiteden mezun olan Tanpınar, aynı sene içerisinde Erzurum Lisesi'nde edebiyat hocası olarak göreve başlar. Daha sonra ise Konya'da, Ankara'da çeşitli liselerde hocalık yapar, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde edebiyat dersleri verir. "*Ahmet Haşim'in ölümü üzerine boşalan Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki sanat tarihi kürsüsünde estetik ve mitoloji derslerini okutur. Buradaki derslerinin yanı sıra, bir süre Üsküdar Amerikan Koleji'nde Türk edebiyatı dersi verir*" (Orakçı,2003:12).

Tanpınar, 1939 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kurulmakta olan XIX. Asır Türk Edebiyatı kürsüsüne getirilir ve profesör olur. 1943'te Maraş milletvekili olan Tanpınar, milletvekilliğinden sonra Millî Eğitim Bakanlığı müfettişliği yapar. "*1953 yılında Avrupa'ya gitme fırsatı bulur. Fransa'nın yanı sıra Belçika, Hollanda, İngiltere, İspanya ve İtalya'yı gezer. İkinci defa ise 1959'da Paris başta olmak üzere İngiltere, İsviçre ve Portekiz'i dolaşır"* (Balcı, 2009: 7). Tanpınar, seyahatleri esnasında yaşadıklarını, gördüğü yerlerden almış olduğu izlenimlerini günlüklerine not etmiş, bazen de dostlarına yolladığı mektuplarda seyahatlerinin detaylarını anlatmıştır.

23 Ocak 1962 tarihinde kalp krizi geçirip hastaneye kaldırılan Tanpınar, 24 Ocak'ta ikinci bir kalp krizi geçirir ve hayata gözlerini yumar. Tanpınar, Rumelihisarı'nda hocası ve dostu Yahya Kemal'in başucuna defnedilmiş olup mezar taşında meşhur şiirinden şu iki mısra kazılıdır:

Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında (Orakçı :2003).

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyeci; romancı, şâir, deneme yazarı, edebiyat tarihçisi, fikir adamı, siyasetçi olmasının yanı sıra resim, musiki, mimarî ve diğer sahalara olan yakın ilgisi, sanatını şekillendirmiştir. O'nun sanatı çok çeşitli bir mozaiktir. Tam da

bu yönü münasebetiyle eserleri üzerine türlü çalışmalar yapılabilmektedir. Sanat dünyasına ilkin şiir neşriyle başlayan Tanpınar'ın Yahya Kemal ile olan yakınlığı yine o yıllarda üniversite ve *Dergâh* dergisi çevresinde başlar. Yahya Kemal, Tanpınar için ufuk olur. İlk hikâyelerini *Abdullah Efendinin Rüyaları* adıyla kaleme alan Tanpınar, 1946 yılında ise *Beş Şehir* adlı deneme kitabını neşreder. 1949 yılına gelindiğinde ise Türk edebiyatında yerini perçinleyecek olan iki eseri yayımlanır. Bunlardan ilki Tanzimat Fermanı'nın 100. yıldönümü münasebetiyle kaleme aldığı *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'dir. Diğeri ise ilk romanı *Huzur*'dur. Tanpınar, hayatının sonunu kadar eserler yazmayı düşünmüş bir sanatkârdır. Ancak O'nun müşkülpesent, titiz yönü kendisini zaman zaman tereddütler içinde bırakmıştır. Ölümünden sonra elde edilen vesikalarda eserlerinin taslaklarını görme imkânına sahip oluruz. Sanat estetiğini "zaman", "eşik" "rüya", "musiki" gibi unsurlar çevresinde ifade edebileceğimiz Tanpınar, her zaman mükemmel olana ulaşmaya çalışmıştır. Bazı şiirlerini, zamanla tekrar yazması bu tutumun bir neticesidir. O, şiirlerinin kapalı âlemler olmasını ister. Sustuğu şeyleri ise nesirlerinde ifade eder. Moda akımlardan uzak durmaya çalışan Tanpınar, esaslı olanın peşindedir. Bu tavrı nedeniyle saman alevi gibi yanıp sönenlerden olmamıştır. Batı edebiyatı hakkında muazzam bilgi birikimine sahip olması, Fransızca bilgisi sayesinde eserlere doğrudan ulaşabilmesi, sanata geniş perspektiflerden yaklaşmasına imkân tanımıştır. O kendi ifadesiyle, daima iyinin ve devamlının etrafında kalmıştır.

1.3. ESERLERİ

Bu bölüm, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarını, hikâyelerini, şiirlerini, denemelerini ve diğer türlerde kaleme almış olduğu eserler hakkında özet bilgiler içermektedir.

1.3.1. Romanları

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın, Sahnenin Dışındakiler, Mahur Beste, Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Huzur olmak üzere beş romanı vardır.

1.3.1.1. Huzur

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanının ilk baskısı 1949 yılında yapılmıştır. Tanpınar, romanın başında "Bu romanı Dr. Tarık Temel'e ithaf ediyorum" demiştir. Bu roman; İhsan, Nuran, Suat, Mümtaz bölümlerinden meydana gelmiştir.

Kısaca özetlemek gerekirse bu roman, Mümtaz isminde sanatkârane bir mizaca sahip gencin Nuran isminde genç bir kadına olan aşkını konu edinmektedir. Mümtaz ve Nuran evleneceklerken Nuran'a üniversite yıllarından beri âşık olan Suat'ın intiharı bu evliliği Nuran'ın nazarında mümkün kılmaz. Tanpınar, *Huzur*'da Türk toplumunun yaşadığı değişimi bazı değerleri ön plana çıkararak işler.

1.3.1.2. Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanının ilk baskısı 1961 yılında yapılmıştır. Romanın başında, romanın muhtevasıyla da uygun olan İzzet Molla'nın;

"*Bi-hakkı Hazret-i Mecnun izâle eyleye Hak!*

Serimde derd-i hıredden biraz eser kaldı" (Tanpınar, 2014 d: 3).

beyiti yer almaktadır. Roman dört bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler şunlardır: *Büyük Ümitler, Küçük Hakikatler, Sabaha Doğru ve Her Mevsimin Bir Sonu Vardır*.

Otobiyografik anlatım tekniği ile kaleme alınan bu romanda Tanpınar, "ironi" ve "abes" kavramlarından hareketle bir kesimin-dönemin tenkidini yapmak suretiyle bazı mesajlar vermek istemiştir.*" Humour ile şekillendirilen, alegori ve ironi ile işlenen bu eserde, iki uygarlık arasında bocalamış bireyden, bir enstitüden yola çıkarak bir toplumun eleştirisi yapılır* (Alptekin, 2006: Toplumbilim, 230). Bu roman temel olarak Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonraki hayatını konu edinse de Hayri İrdal'ın çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerinde yaşadıkları yer yer okuyucuya aktarılır.

1.3.1.3. Sahnenin Dışındakiler

Sahnenin Dışındakiler adlı eser ilk olarak *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanmıştır. Eserin kitap olarak basımı ise 1973 yılında Büyük Kitaplık tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin tefrika ve kitap olarak yayımlanmaları arasında büyük bir zaman farkı mevcuttur. Bu iki yayımı karşılaştıran Dr. Şehnaz Aliş, eserin tefrika hâli ile kitap hâli arasında bazı değişiklikler saptamıştır. Şehnaz Aliş, eserin ilk iki yüz sayfasında fazla olan değişikliklerin son yüz sayfada yok denecek kadar azaldığını ifade eder. Aliş, bu durumu Tanpınar'ın "mükemmele ulaşma arzusu ile sanatçı titizliği" olarak düşünmektedir.

Sahnenin Dışındakiler adlı eser, Mahalle ve Ev ile Hâdiseler olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bu romanın anlatıcısı Cemal'dir. Roman özetle, Cemal'in çocukluk döneminden gençlik dönemine kadar olan hayatını, dönemin siyasî ve sosyal olaylarını da içine alarak, Sabiha, İhsan Bey, Nasır Paşa, Behçet Bey, Kudret Bey gibi kahramanların etrafında şekillenir.

1.3.1.4. Mahur Beste

Ahmet Hamdi Tanpınar'a ait *Mahur Beste* adlı roman, ilk olarak 1945 yılında tefrika hâlinde yayımlanmıştır. Eserin kitap olarak basımı ise ilk olarak 1975 yılında gerçekleştirilmiştir. Söz konusu iki basım arasında bazı farklılıklar mevcuttur. İncelediğimiz kitapta, bu farklılıklara kitabın son sayfalarında yer verilmiştir.

Mahur Beste, Huzur ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarla birlikte nehir roman olarak değerlendirilmektedir. Tanpınar'ın *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarında, leit-motif olarak karşımıza çıkan "*Mahur Beste*", bu defa Tanpınar'ın bir romanına isim olmuştur. Ayrıca bu eserin başında Tanpınar'ın " *bu eseri büyük bestekârımız Eyyubî Bekir Ağa'nın ruhuna ithaf ediyorum.*" ifadesi yer almaktadır. Söz konusu bu iki durum, Tanpınar'ın klasik Türk musikisiyle olan yakın münasebetini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Mahur Beste adlı roman; *İki Uyku Arasındaki Düşünceler, Baba ile Oğul, İki Dünür, Behçet Bey'in Evlilik Yılları, Garip Bir İhtilâlci, Hısım Akraba Arasında, Eski Bir Konak* ve *Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup* bölümlerinden oluşmaktadır.

1.3.1.5. Aydaki Kadın

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* adlı romanının ilk baskısı 1987 yılında yapılmıştır. Tanpınar, bu eserini henüz tamamlayamadan vefat etmiştir. Bu eserin taslakları, Tanpınar'ın ölümünden sonra İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'ne verilen diğer evraklar arasında karışık biçimde numaralanmış olarak bulunmuştur. Bu eser, Güler GÜVEN (Tanpınar'ın öğrencisi) tarafından düzenlenip yayımlanmıştır. Tanpınar, bu eseri için "derin ve ferdî meseleleri ele alır" ifadesini kullanmıştır.

1.3.2. Hikâyeleri

Tanpınar, yazmış olduğu hikâyeleri, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ve *Yaz Yağmuru* başlıklarıyla neşretmiştir.

1.3.2.1. Hikâyeler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Hikâyeler* adlı kitabı, Tanpınar'ın yazmış olduğu bütün hikâyeleri ihtiva etmektedir. Hikâyelerini "*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*" ve "*Yaz Yağmuru*" adlı kitaplarda yayımlamış olan Tanpınar, daha önce yayımlanan kitaplarına "*Fal*", "*Birinci İkramiye*", "*Son Meclis*" ve "*Emirgân'da Akşam Saati*" adlı hikâyeleri almamıştır. Tez çalışması için kullandığımız mevcut baskı ise Tanpınar'ın hikâye kitaplarına almadığı mezkûr hikâyeleri de bünyesinde barındırmaktadır. Bu hikâyelerde okuyucunun dikkatini en çok celbeden unsur "rüya"dır. Kitapta şu hikâyeler mevcuttur:

Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Bir Yol, Erzurumlu Tahsin, Evin Sahibi, Yaz Yağmuru, Teslim, Acıbadem'deki Köşk, Rüyalar, Adem'le Havva, Bir Tren Yolculuğu, Yaz Gecesi, Birinci İkramiye, Emirgân'da Akşam Saati, Fal, Son Meclis.

1.3.3. Şiirler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bütün şiirlerini topladığı şiir kitabıdır. İnci Enginün tarafından yayıma hazırlanmıştır. Tanpınar'ın şiir dünyası, özellikle "eşik", "zaman", "rüya", "musiki" kavramları ve bu kavramlarla ilişkili semboller dairesinde merkezîleşir. "*(...) O, şiirlerinde oluşturduğu rüya atmosferiyle maddi varlığı aşarak ölüm ve fanilik korkusunu yenme; hayatın, tabiatın aşkın güzelliği; aşk ve sanat aracılığıyla zamanın dışına, yani sonsuzluğa çıkma gibi konuları işlemiştir*" (Cuma, 2005:81). Tanpınar da tıpkı hocası Yahya Kemal gibi titiz bir sanatkârdır. Yazdığı şiirlerin sayısı ve şiirlerini kitaplaştırma noktasındaki tereddütler, O'nun mükemmelliyetçi tavrının bir neticesidir.

1.3.4. Denemeleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın üç deneme kitabı mevcut olup bunlar; *Beş Şehir*, *Yahya Kemal* ve *Yaşadığım Gibi* adlı isimlerle neşredilmiştir.

1.3.4.1. Yahya Kemal

Ahmet Hamdi Tanpınar, ikinci deneme kitabını Yahya *Kemal* ismiyle 1962 yılında neşretmiştir. Eser; *İlk Karşılaşma, Sanat – Kültür – Milliyet, Milli Şair* ile *Yahya Kemal ve Eski Şiir* başlıklarından oluşmaktadır. İncelemede kullandığımız eserde söz konusu başlıklara ilaveten Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hatıralarından başlığı eklenmiştir. O, bu eserinde hocası Yahya Kemal'i ve onun sanat dünyasını anlatır. Tanpınar, Yahya Kemal'in karakterini, entelektüel yönünü, duygu ve düşüncelerini, hatıralarını, hocalığını kendi perspektifinden dikkatlere sunar. Bu minvalde Yahya Kemal'i eksiksiz olarak değerlendirmek için Tanpınar'ın yazdıkları büyük önem arz etmektedir.

1.3.4.2. Beş Şehir

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinin ilk baskısı 1946 yılında Ülkü Yayınları tarafından yapılmıştır. Tanpınar; bu eserini, hocası Yahya Kemal'e ithaf etmiş ve eserinin Yahya Kemal'in açtığı düşünce yolunda olduğunu belirtmiştir. Bu eser sırasıyla; Ankara, Erzurum, Konya, Bursa'da Zaman ve İstanbul bölümlerinden oluşmaktadır. Tanpınar'ın şehirleri değerlendirirken tarihe ve millî unsurlara yaptığı

göndermeler dikkat çeker. O, söz konusu bölümleri yazarken hatıralarından da faydalanmıştır.

1.3.4.3. Yaşadığım Gibi

Yaşadığım Gibi adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çeşitli gazetelerde, dergilerde ve diğer medya ortamlarında yayımlanmış – yayınlanmış yazılarından meydana gelmiştir. Eser, Birol Emil tarafından yayıma hazırlanmıştır. Bu eserde Tanpınar, kültürel ve entelektüel bilgi birikimiyle dönemin hadiseleri ile sanat ve edebiyat hakkındaki fikirlerini beyan eder. Eserin ilk baskısı, 1970 yılında yapılmıştır. Bu eser*; İnsan ve Cemiyet, İnsan ve Ötesi, Üç Şehir, Paris Tesadüfleri, Türk Dili ve Türk Edebiyatı (Mülâkatlar), Musiki* ve *Plastik Sanatlar* bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerin içinde çeşitli başlıklarla kaleme alınmış yazılar bulunmaktadır.

1.3.5. İncelemeleri

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Edebiyat Dersleri, Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı inceleme kitapları mevcuttur.

1.3.5.1. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi

XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserin ilk baskısı 1949 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi tarafından yapılmıştır. Eserde kullandığımız baskı, Abdullah Uçman tarafından yayıma hazırlanmıştır. Tanpınar'ı, bu eserinde edebiyat araştırmacısı ve edebiyat tenkitçisi olarak görmekteyiz. Bu eser, farklı okuyucu kitleleri tarafından okunmasının yanı sıra üniversitelerde ders kitabı olarak da okutulur. O'nun konuları geniş bir perspektiften ele alışı ve üslubu, kendisini benzersiz kılar. Yöntem olarak Thibaudet ve Taine'den istifade etmiştir. Tanpınar bölümleri ele almadan önce, *Garplılaşma Hareketine Umumî Bir Bakış* başlığı altında Osmanlı'nın Batı ile olan münasebetini ve Batılılaşma gayretlerini tafsilatlı bir şekilde inceler. Eser, temel olarak iki ana bölümden meydana gelmiştir. Bu bölümler şunlardır:

Birinci Bölüm: XIX. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatı, İkinci Bölüm: Tanzimat Seneleri, Yeniliğin Üç Büyük Muharriri, Şinasi'den Sonra Yeni Osmanlılar Cemiyeti, Şinasi'den Sonra Nevilerin Gelişmesi 1851-1885 yılları arası, Şinasi'nin Yanı Başında

Ziya Paşa, Şinasi'den Sonra Nâmık Kemal, Nâmık Kemal'in Yanı Başında Ahmed Midhat Efendi, Nâmık Kemal'den Sonra Recâizâde Mahmud Ekrem Bey, Nâmık Kemal'den Sonra Abdülhak Hâmid, Eski İle Yeninin Arasında Muallim Nâci Efendi.

1.3.5.2. Edebiyat Üzerine Makaleler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserinin ilk baskısı 1969 yılında yapılmıştır. Tanpınar, bu eserinde şiir, roman, tiyatro, tenkit gibi konular hakkındaki görüşlerini ifade etmektedir. Eser, Zeynep Kerman tarafından yayıma hazırlanmış olup içinde birçok yazının bulunduğu dokuz bölümden müteşekkildir. Bunlar;

1. Bölüm: Şiir Hakkında, 2. Bölüm: Romana Daîr, 3. Bölüm: Tenkit, Dil, Tercüme, Tiyatroya Dair, 4. Bölüm: Türk Edebiyatının Umumî Meseleleri: Devirler, Nesiller Ve Cereyanlar, 5. Bölüm: Halk ve Divan Edebiyatı, 6.Bölüm: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar, 7. Bölüm: Yahya Kemal Beyatlı, 8. Bölüm: Cumhuriyet Devri, 9. Bölüm: Batı Edebiyatı.

1.3.5.3. Edebiyat Dersleri

Edebiyat Dersleri adlı kitap, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İstanbul Üniversitesi'nden öğrencileri olan; Gözde Sağnak'ın, Mehmed Çavuşoğlu ve Ali F. Karamanlıoğlu'nun ve ders notlarının bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Eserin ilk baskısı Ocak 2013 yılında yapılmıştır. Bu eserde Tanpınar, Türk edebiyatı ile Batı edebiyatı hakkındaki görüşlerini ifade etmiş, zaman zaman bu iki edebiyatı mukayese etmiştir. Bu eser, Abdullah Uçman tarafından yayıma hazırlanmıştır.

1.3.6. Diğer Eserleri

Tanpınar'ın günlüklerini, söyleşilerini ve mektuplarını ihtiva eder.

1.3.6.1. Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın günlüklerinden oluşmaktadır. Tanpınar, edebiyat çevreleriyle olan ilişkilerini, sanat hakkındaki görüşlerini, günün hadiselerini, iç dünyasında yaşadıklarını günlüğüne

yazmıştır. Tanpınar, günlüğü için "bu defteri seviyorum. Benden sonra okunacağını düşünüyorum. Hoşuma gidiyor. Geçen zamanım görülecek sanıyorum…" ifadelerini kullanmıştır. Bu eser, İnci Enginün ve Zeynep Kerman tarafından yayıma hazırlanmıştır. İncelediğimiz baskı, 1953'ten 1962 yılına kadarki günlükleri ihtiva etmektedir. Tanpınar, son günlüğünü ölümünden on üç gün önce yazmıştır.

1.3.6.2. Tanpınar'ın Mektupları

Tanpınar'ın Mektupları adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çoğunluğu Arap harfli alfabeyle yazılmış mektuplarının bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Tanpınar, bu mektuplarında sanat ve edebiyat sahalarının yanı sıra çeşitli aktüel konulara değinmektedir. Bu eserin ilk baskısı 1974 yılında yapılmıştır. İncelemede kullandığımız baskı, Zeynep Kerman tarafından yayıma hazırlanmıştır. Eser, şu mektupları ihtiva etmektedir:

Ahmet Kutsi Tecer'e Mektuplar, Cevat Dursunoğlu'na Mektuplar, Adalet ve Mehmet Ali Cimcoz'a Mektuplar, Tarık Temel'e Mektuplar, Mehmet Kaplan'a Mektuplar, Sabahattin Eyuboğlu'na Mektuplar, Nur ve Hüseyin Tahsin Salor'a Mektuplar, Niyazi Akı'ya Mektup, Hüsamettin Bozok'a Mektuplar, Haşan Âli Yücel'e Mektup, Avni Givda'ya Mektup, Macit Gökberk'e Mektup, Suut Kemal Yetkin'e Mektup, Bedrettin Tuncel'e Mektup, Takiyettin Mengüşoğlu'na Mektup, Kenan Tanpınar'a Mektuplar, İsmail Hikmet Ertaylan'a Mektup, Antalyalı Genç Kıza Mektup.

1.3.6.3. Mücevherlerin Sırrı

Mücevherlerin Sırrı adlı kitap, ilk defa 2002 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan yayımlanmış olup Tanpınar'ın çeşitli gazete ve dergilerde yayımladığı ancak kitaplarına almadığı anketleri, röportaj ve yazıları bünyesinde bulunduran bir derlemedir. İlyas Dirin, Turgay Anar ve Şaban Özdemir tarafından derlenmiştir. Bu eseri, incelememizin dışında tutmakla beraber yeri geldiğinde eserden konumuz açısından önem arz eden hususları alıntıladık. Eser, farklı konularda yazılmış aşağıdaki yazıları, anketleri ve röportajları bünyesinde barındırır:

Bugünkü Edebiyatımız Hakkında Birkaç Düşünce, Üç Devir ve Bir Bina, Bir Zihniyet Meselesi, Türk Destanına Giriş, Şark ve Garp, Şair Ahmet Muhip: Şiiri En İyi Tarafından Görmüş Olan Genç, Müzesiz Ülke, Tartuffe'le Mülâkat, Kıymetler ve Tahminler: Bugünün Sanatı, Eski Şiirimize Dair, Kendimizin Peşinde: Çok Mühim Bir Mesele, Ufuk Çizgisi ve Yunus Kâzım Köni, Sonbahar Türküsü, Memleket Realiteleri, İş ve Program – I, İş ve Program – II, Bir Bakıma Tek Millî Sanat Şiirdir, Pazar Postası'na 1, Pazar Postası'na 2, Çocuk Üzerinde Dikkatler, Suçüstü, Yakın Tarihimiz Üzerinde Dikkatler, İçtimaî Cürüm ve İnsan Adaleti, Hatıra ve Düşünceler, Dostum Hasan-Âli Yücel, Hasan-Âli Yücel'e Dair Hatıralar ve Düşünceler, İntihale ve Haşim'e Dair Konuşuldu (Kültür Haftası), Köy Edebiyatına Dair Konuşuldu (Kültür Haftası), Şiirde İlk Tomurcuklar (Kültür Haftası), Şair Mehmet Âkif İçin Memleketin Fikir ve Edebiyat Adamları Ne Diyorlar? (Yeni Adam), Akademi Yeniye Karşı Zaman Zaman Cephe Alır, Mimar Sinan Anketi (Yeni Adam), Edebiyat Anketi (Yeni Adam), Nurullah Ataç ve Ahmet Hamdi Tanpınar ile Mülâkat, Anıtkabri Kim Yapmalıdır?, Tevfik Fikret Anketi (Yeni Adam), Halkçı Edebiyat ve Realizm (Yeni Edebiyat), Tiyatro Anketi (Yeni Adam), Yahya Kemal Hakkında Ne Diyorlar? (Yedigün) Bugünün Edebiyatı Var mıdır? (Edebiyat Âlemi), Akşam'ın Büyük Edebî Anketi: Muharrir Neden Yetişmiyor?, Ahmet Hamdi Tanpınar ile Son Romanı İçin Bir Konuşma "Kör"ün Paris'te Temsili Münasebetiyle, Tanpınar'la Huzur Hakkında Bir Konuşma (Kitaplar) Ne Diyorlar? Ahmet Hamdi ve Halk Şiiri, Türkiye ve Resim Sanatı: Ahmet Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma, Türk Sanatı Üzerine Anket (Küçük Dergi), A. Hamdi Tanpınar'la Bir Konuşma (Adnan Benk), Yahya Kemal'e Dair Anket, Ahmet Hamdi Tanpınar Yeni Eserini Anlatıyor, 1957'de Diyorlar ki: Ahmet Hamdi Tanpınar (Mustafa Baydar), Kubbe ve Kulak Hastalığı, Ahmet Kutsi'nin Şiirleri, Bugünkü Hece Şairleri, Zeki Faik ve Büyük Resim, Divan Edebiyatının Yorumlama Denemesi, 147'ler Üzerine, Bir Sergide Konuşma.

İKİNCİ BÖLÜM

RÜYA VE MUSİKİ ÜZERİNE

2.1. RÜYA KELİMESİNİN ETİMOLOJİSİ

Türkçe'de "düş" kelimesi ile birlikte sıkça kullanılan rüya kelimesi Arapça kökenlidir. " *'görmek' anlamındaki rü'yet kökünden türeyen rü'yâ kelimesi uyku sırasında zihinde beliren görüntülerin bütününü (düş) ifade eder*" (Çelebi, 2008). Kelimenin benzer kullanımını antik Mısırlılar'da da görmekteyiz. Eski Mısır dilinde rüya görmeye atıfta bulunmak için kullanılan "resut" kelimesi, "görmek" ve "uyanık olmak" kelimeleri için de kullanılmıştır (Bulkeley, 2008: 124-125).

2.2. RÜYA ÜZERİNE YAPILAN BİLİMSEL ÇALIŞMALAR

Bu başlık altında çeşitli disiplinler tarafından gerçekleştirilen "rüya" ile ilgili çalışmalardan kısaca bahsedeceğiz. Amacımız, "rüya"nın bilimsel yönü hakkında tez konusunun sınırlarını aşmadan genel bilgiler vermektir. İlk olarak, sanat dünyasında büyük tartışmalara yol açan Sigmund Freud'un rüya ile ilgili görüşlerinden kısaca bahsetmek gerekir. Freud; rüyaları bireyin arzu, korku, ümit… Vs. gibi hâllerinin dışavurumu olarak görür. Freud, rüyadaki semboller ve şifrelerle rüyaların açıklanabileceğini düşüncesindedir. Freud, *Düşlerin Yorumu* adlı eserde "rüya" unsurunu yakından inceler. Freud, şuuraltında kilitlenip yüzleşilmediğinden problem teşkil eden korku, arzu ve diğer duyguların serbest işbirliği ve hastanın rüyaları vasıtasıyla kabiliyetli biri tarafından ortaya çıkarılabileceğini keşfetmiştir (Psychoanalysis, 1968).

Rüyalar, REM (Rapid eye movement) uykusu esnasında meydana gelirler. REM safhası, ismini hızlı göz hareketinden alan uyku döngüsü safhasıdır. "*Rüyaların eşlik ettiği REM uykusu, takriben her doksan dakikada bir meydana gelmektedir. On*

yaşındakiler ile altmışlı yaşların ortasında bulunan insanlar, ortalama bir gecenin yüzde 25'ini rüya görerek geçirirler…" (Van Riper, 2002: 56). REM uykusunun memeliler ve kuşlarda birbirinden bağımsız bir şekilde geliştiğini, yaşamın erken dönemlerinde hem memelilerde hem de kuşlarda, REM uykusunun üstünlüğünün söz konusu olduğunu, REM uykusunun insanlarda gebeliğin üçüncü trimesterinde zirve noktasına ulaşıp doğumdan sonra uyanık hâlin ve bilişsel kapasitenin artışıyla düşüşe geçtiği (alıntılayan Hobson, 2009) ifade edilmektedir. Freud'un, rüya bilinçaltının bir psişik bir kaçış anahtarı olduğu hipotezini test etmek isteyen, William Dement, insan deneklerini REM uykusundan mahrum bırakıp 3-5 günlük bu prosedürün bilişsel bozulmayı tetiklediğini bildirmiştir (Hobson, 2009).

Crick ve Mitchison modern teorilerin, genel olarak uyku ve rüyanın enerji tasarrufu sağlamak veya beyni biyokimyasal olarak bir şekilde tazelemek veya yeniden sınıflandırmak veya beyine yüklenmiş bilgilerin yeniden düzenlemesini yapmak gibi çeşitli onarıcı fonksiyonlara sahip olduğunu öne sürdüğünü (Crick ve Mitchison, 1983) ifade ederler.

Rüya ilgili bir diğer husus "lüsid rüya" hâlidir. Lüsid rüyayı kısaca, rüya görenin rüya gördüğünün farkında olması şeklinde açıklayabiliriz. Lüsid rüyalar, en sık olarak ev ortamında erken bir uyanmadan sonra - 5:00 ve 6:30 arası- meydana gelirler (alıntılayan Domhoff, 2003).

Son olarak bazı rüyaların ise çeşitli icatlar için esin kaynağı olduğunu görürüz. Kimyager Kekule'nin kendisine Nobel ödülü kazandıran benzen molekülünün yapısının düzden ziyade altıgen olduğu fikrinin rüyasında ağzında kuyruğunu tutan bir yılanı gördükten sonra geldiği aynı şekilde Elias Howe'nun dikiş makinesi iğnesi gibi çeşitli buluşlar - sivri ucunda delik ile ve JB Parkinson'un bilgisayar kontrollü uçaksavar silahının rüyalarda kavrandığı (alıntılayan Barret, 1993) bildirilmiştir.

2.3. DİNÎ İNANÇLARDA RÜYA

Rüya unsurunun tarihsel süreç içerisindeki durumuna baktığımızda, bu unsurun özellikle dinlerde büyük öneme sahip olduğunu görürüz. "*Hindu, Çin, Budist, Antik Yakın Doğu ve İbrahimî, Afrika, Okyanus ve sömürge öncesi Amerikan tradisyonlarının hepsinin rüyalarla dikkate değer meşguliyetlerine dair kayıtların"* (Barnett, 2015:130)

mevcudiyeti, insanların rüya ile din arasında kurdukları münasebetin sadece bir tarafını oluşturmaktadır. Dinlerde "rüya" unsuru ekseriyetle "ilahî" yönleri ile değerlendirilmiştir. Şimdi çeşitli dinlerin "rüya" unsuruna, ne tür atıflarda bulunduğuna bakalım.

2.3.1. Yahudilik ve Rüya

İbrahimî dinlerden biri olan Musevilik ya da Yahudilik'te "rüya" unsuru büyük önem arz etmektedir. Yahudilik'te büyük önem arz eden rüyalardan biri, diğer dinlerde kendisine sık sık telmihte bulunulan Hz. Yakub'un görmüş olduğu rüyadır. Beer-Şeva'dan ayrılıp Harran'a doğru yola çıkan Hz. Yakub, bir mekâna varır. Vardığı yerdeki taşlardan bir tanesini yastık olarak kullanıp uyur. Rüyasında yeryüzüne dikilen bir merdiven görür. Merdivenden melekler inip çıkmaktadırlar. Bu rüyada kendi başı ise göklere erişmiştir.. İncil'de ise rüya şöyle anlatılır:

" *RAB yanıbaşında durup, 'Atan İbrahim'in, İshak'ın Tanrısı RAB benim' dedi, 'Üzerinde yattığın toprakları sana ve soyuna vereceğim. Yeryüzünün tozu kadar sayısız bir soya sahip olacaksın. Doğuya, batıya, kuzeye, güneye doğru yayılacaksınız. Yeryüzündeki bütün halklar senin ve soyunun aracılığıyla kutsanacak. Seninle birlikteyim. Gideceğin her yerde seni koruyacak ve bu topraklara geri getireceğim. Verdiğim sözü yerine getirinceye kadar senden ayrılmayacağım.*" (İncil, Yaratılış 28: 13-15).

Yahudilik'te büyük önem arz eden rüyalardan bir diğeri Hz. Yusuf'un görmüş olduğu rüyadır. Tekvin'de Yusuf peygamberin rüyaları tabir etmedeki kabiliyetine dikkat çekilir. Yusuf peygamberin görmüş olduğu bir rüya şu şekildedir. "*Bir rüyasında, dik duran uzun bir tahıl destesini tutmuş, kardeşlerinin demetleri onunkilerin etrafında toplanıp boyun eğmişlerdir*" (Bulkeley, 2008: 130). Yusuf peygamberin görmüş olduğu rüyalara Kur'ân'da da sıkça göndermelerde bulunulur.

Hayat hikâyesi, rüyalarının işaret ettiği mecrada gerçekleşen Yusuf peygamber, kardeşleri tarafından kıskanılıp kuyuya atılır. Kuyuda tüccar kervanlardan biri tarafından fark edilip kurtarılır ve Mısır'da köle olarak satılır. Orada ise efendisinin eşinin ithamına maruz kalıp hapse mahkûm edilir. Hapisten çıkışı ise "rüya tabirciliği" sayesinde

gerçekleşir. Firavun, bir rüyasında yedi semiz ineğin yedi tane zayıf inek tarafından yendiğini görür. Bir diğer rüyasında ise sağlam ve dolgun yedi başağın kavrulmuş yedi başak tarafından yutulduğunu görür. Yusuf peygamber; rüyaları, yedi bolluk yılının ardından çok şiddetli yedi kıtlık yılının geleceği yönünde tabir eder.

2.3.2. Hristiyanlık ve Rüya

Hristiyanlar'ın rüyaya bakış açıları Yahudiler'le paralellik göstermektedir. *Yeni Ahit'te* Hz. İsa'nın doğumunun anlatıldığı sayfadan itibaren ilahî kökenli "rüya"lar yer alır. Meryem'in eşi Yusuf, henüz kendisiyle bir araya gelmemişken Meryem'in hamileliğini öğrenince kendisinden sessizce uzaklaşması gerektiğine karar verir. O, bunu düşünürken rüyasında Tanrı tarafından gönderilen bir melek kendisine belirip " *Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan Kutsal Ruh'tandır. Meryem, bir oğul çocuk doğuracak. Sen adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak* " (İncil, Matta 1: 20-21) der.

Benzer bir rüyayı Hz. İsa'nın doğumundan sonra görmek mümkündür. Rüya; Yusuf'u, Yahudi Kral Hirodes için uyarmaktadır. Tanrı tarafından gönderilen bir melek rüyada Yusuf'a görünür. Yeni Ahit'te bu rüya şöyle anlatılır:

"*Yıldızbilimciler gittikten sonra Rab'bin bir meleği Yusuf'a rüyada görünerek, 'Kalk!' dedi, 'Çocukla annesini al, Mısır'a kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal. Çünkü Hirodes öldürmek için çocuğu aratacak'*" (İncil, Matta 2: 13).

*Yeni Ahit'*ten yaptığımız rüya ile ilgili alıntılar, başka alıntılarla çoğaltılabilirler. Bu duruma ilaveten *Eski Ahit*'te de rüyalara sıkça göndermelerde bulunulur. "*Eski Ahit, rüyalara yönelik en az 60 spesifik referans içermektedir*" (Stranahan, 2011:88). Dinî kitaplarda yer alan "rüya"lara yönelik bu referanslar, Hristiyan'ların rüyaya olan bakışını etkilemiştir. "*Avam tabakasına mensup Hristiyanlar, günlük yaşamlarında ve dinî uygulamalarında rüyalarına; kehanet, şifa, ilham, rehberlik ve korku zamanlarında emniyet de dâhil olmak üzere çeşitli amaçlarla başvurmuşlardır*" (Bulkeley, 2008: 191). Hristiyanlar'ın rüya karşısındaki tutumları ise Batılı düşünürlerin tesiriyle zamanla değişime uğramıştır.

2.3.3. İslamiyet ve Rüya

Dünyada en geniş rüya kültürüne sahip dinlerden biri İslamiyet'tir. İslamiyet'in ilk yıllarından günümüze "rüyalar" Müslümanların ilgisini çekmişlerdir. İslamiyet'te genel kanaat rüyaların; rahmanî, nefsanî ve şeytanî diye üç grubu ayrılabileceği yönündedir. Rahmanî rüyalar, Allah'tan, nefsanî rüyalar, kişinin kendisinden kaynaklanan ve son olarak şeytanî olanlar ise şeytandandır.

Rüya olgusuna, İslamiyet'in kutsal kitabı Kur'ân'da, hadislerde, Hz. Muhammed ve diğer dinî şahsiyetlerin hayatlarında rastlamak mümkündür. Kur'ân'da bazı ayetler, doğrudan rüyalarla ilgilidir. Kur'ân'da; Hz. Yusuf'un, Hz. İbrahim'in ve Hz. Muhammed'in rüyaları mevcuttur. Kur'ân'da, rüyalarla ilgili bazı ayetler şunlardır:

"*Hani Allah sana onları uykunda az gösteriyordu. Eğer sana onları çok gösterseydi elbette gevşerdiniz ve o iş hakkında birbirinizle çekişirdiniz. Fakat Allah (sizi bunlardan) kurtardı. Çünkü O, göğüslerin özünü (kalplerde olanı) hakkıyla bilendir*" (Kur'ân, Enfal Suresi: 8/43).

"*Hani Yûsuf, babasına 'Babacığım! Gerçekten ben (rüyada) on bir yıldız, güneşi ve ayı gördüm. Gördüm ki onlar bana boyun eğiyorlardı' demişti*" (Kur'an, Yusuf Suresi: 12/4).

"*Babası, şöyle dedi: 'Yavrucuğum! Rüyanı kardeşlerine anlatma. Yoksa sana tuzak kurarlar. Çünkü şeytan, insanın apaçık düşmanıdır*" (Kur'an, Yusuf Suresi: 12/5).

"*Onunla beraber zindana iki delikanlı daha girdi. Biri, 'Ben rüyamda şaraplık üzüm sıktığımı gördüm' dedi. Diğeri, 'Ben de rüyamda başımın üzerinde, kuşların yediği bir ekmek taşıdığımı gördüm. Bize bunun yorumunu haber ver. Şüphesiz biz seni iyilik yapanlardan görüyoruz' dedi*" (Kur'an, Yusuf Suresi: 12/36).

"*Ey zindan arkadaşlarım! (Rüyanızın yorumuna gelince,) biriniz efendisine şarap sunacak, diğeri ise asılacak ve kuşlar başından yiyecektir. Yorumunu sorduğunuz iş böylece kesinleşmiştir*" (Kur'an, Yusuf Suresi: 12/41).

"*Onlar, 'Hayır, bunlar karma karışık yalancı düşlerdir. Hayır, onu kendisi uydurdu; hayır, o bir şairdir. Eğer böyle değilse, önceki peygamberlerin (mucizelerle) gönderildikleri gibi o da bize bir mucize getirsin' dediler*" (Kur'an, Enbiya Suresi: 21/5).

"*Çocuk kendisiyle birlikte koşup yürüyecek yaşa gelince İbrahim ona, 'Yavrum, ben rüyamda seni boğazladığımı gördüm. Düşün bakalım, ne dersin?' dedi. O da, 'Babacığım, emrolunduğun şeyi yap. İnşaallah beni sabredenlerden bulacaksın' dedi*" (Kur'an, Saffat Suresi: 37/102).

"*Andolsun, Allah, Peygamberinin rüyasını doğru çıkardı. Allah dilerse, siz güven içinde başlarınızı kazıtmış veya saçlarınızı kısaltmış olarak, korkmadan Mescid-i Haram'a gireceksiniz. Allah, sizin bilmediğinizi bildi ve size bundan başka yakın bir fetih daha verdi*" (Kur'an, Fetih Suresi: 48/27).

Alıntıladığımız ayetlere ilaveten İslamiyet'teki hadis geleneğinden bahsetmek gerekmektedir. "*Kur'ân'ın ayetlerine nazaran ikincil derecede dinî öneme sahip olsalar da hadislerdeki rüyalara atıflar, tarihsel olarak azamî öneme sahip olup İslamiyet'teki rüya geleneğine önemli kavramsal ve teknik unsurlar ilave etmişlerdir*" (Bulkeley, 2008: 199). İslamiyet'te doğrudan rüyalarla ilgili çeşitli hadisler bulunmaktadır. Bu hadisler İslamiyet'in rüyalara verdiği önemi göstermesi açısından dikkate değerdirler. Halk arasında yaygın olarak bilinen hadislerden bazıları şu şekildedir:

" *Rüya Allah'tandır. Hulm (sıkıntılı rüya) şeytandandır, öyle ise, sizden biri, hoşuna gitmeyen kötü bir rüya (hulm) görecek olursa sol tarafına tükürsün ve ondan Allah'a istiâze etsin (sığınsın). (Böyle yaparsa şeytan) kendisine asla zarar edemiyecektir*" (Canan, 2012 a: 515).

"*Beni rüyada gören, gerçekten beni görmüştür, çünkü şeytan benim suretime giremez*" (Canan, 2012 a: 516).

" *Rü'ya üç kısımdır: Biri Allah'tan bir müjdedir. Biri nefsin konuşmasıdır. Biri de şeytanın korkulmasıdır. Biriniz hoşuna giden bir rü'ya görecek olursa, dilerse onu anlatsın. Eğer hoşuna gitmeyen bir şey görürse onu kimseye anlatmasın, kalkıp namaz kılsın.*" (Canan, 2012 b: 513).

Kur'ân ve hadisler'de "rüya"lar ile ilgili unsurların çokluğu müslüman din adamlarının ve düşünürlerinin "rüya"ya yönelmesini sağlamıştır. Özelllikle hadis ve fıkıh âlimi İbn Sîrîn, akla ilk gelen isimlerden biridir. "*İbn Sîrîn'in bu alanda en meşhur âlimlerden biri olduğunu*" (Yücel, 1999) ifade eden İbn Haldûn, O'nun tabircilikle ilgili kurallarının nesilden nesile nakledilegeldiğini belirtir. "*Rüya gören kişinin şahsi özelliklerine gösterdiği yakın dikkat*" (Bulkeley, 2008: 202) İbn Şirin'in rüya tabirciliğinin dikkat çeken özelliğidir.

İslamî gelenekte, rüya ile ilgili çalışma yapan filozoflardan biri İbn Haldun'dur. İbn Haldun, rüyaları çeşitli kategorilere ayırmıştır. İbn-i Haldun'un rüyalarla ilgili açıklamaları şu şekildedir:

"(…) *Açık görünümlü rüyalar, Allah'tandır. Tabir gerektiren alegorik rüyalar meleklerdendir. Karmaşık rüyalar ise Şeytan'dandır. Zira onlar yararsız ve Şeytan yararsızlığın kaynağıdır*" (Bulkeley, 2008: 204-205).

Rüya üzerine çalışma yapmış müslüman filozoflardan bir diğeri ise Farabi'dir. Farabi'nin rüyalarla ilgili açıklamalarında dikkat çeken unsur "muhayyile kuvveti"dir. Farabi'nin rüya hakkındaki görüşleri şöyledir:

"(…) *Uyanıkken işitme, konuşma yeteneğiyle ortaklaşa çalışan muhayyile kuvveti, bu organların kendisine verdiği şeyleri resim ve kaydeder. Uyku halinde tam bir serbestliğe kavuşunca, yanında bulunan mahsulleri resmetmeye başlar ve onlarla meşgul olup kimisini birbirinden ayırır, böylece adi ve sadık rüyalar görülür…*" (Akot, 2005: 122).

İslamiyet'te rüya ile ilgili bir diğer önemli husus, istihare tekniğidir. "*Müslüman inanç kozmolojisinin ve mutluluğunun önemli bir özelliği*" (Edgar ve Henig, 2010) olan istihare: özellikle evlilik seçiminin yanı sıra bazen politik meseleler ve iş için karar vermede gençler ve yaşlılar tarafından tecrübe edilir.

Son olarak da tasavvufî bir terim olan "*yakaza*"dan bahsetmek gerekir. Uyku ile uyanık olma hâli arasındaki durumu ifade etmek için kullanılan "yakaza hâli" tabiri kimi müslüman bilginler tarafından "rüya" hâli olarak ele alınır.

2.3.4. Budizm ve Rüya

"*Buda'nın milâttan önce VI. yüzyılda Hindistan'da kurduğu din ve felsefe sistemi*" (Tümer, 1992) olarak nitelendirilen Budizm'de de rüya ile ilgili ziyadesiyle örnek mevcuttur. Konumuz açısından mühim olan husus, "*Buda'nın eski biyografilerinin annesi Kraliçe Maya'nın görmüş olduğu bir rüya ile başlaması*" (Bulkeley, 2008: 81) hususudur. Söz konusu rüyada; dört hükümdar, Buda'nın annesini sedirden kaldırıp Himalaya Dağları'na götürüp büyük bir ağacın altına yerleştirirler. Ardından dört hükümdarın kraliçeleri, kendisini yıkamış, güzel kokularla yağlayıp cennetsi bir divana yatırmışlardır. Daha sonra ihtişamlı fil, kendisine yanaşmış, üç sefer çevresinde döndükten sonra rahmine girmiştir.

Buda'nın hayat hikâyesindeki rüyanın ve diğer unsuruların da tesiriyle Budizm'de rüya unsuruna azamî önem verilir. Öyle ki "*Hindistan, Çin ve Japonya'da bulunan bazı Budist ekoller, uyanıklık ve rüya arasındaki karşılıklı ilişkilere odaklanmaktadır*" (Bornstein, 2007:65). Budizm'deki rüya telakkisi için Bulkeley (Bulkeley, 2008), Budizm'de rüya unsurunun, kendilerini şuurlu meditasyon ve inkübasyon ritüelleri vasıtası ile yetiştiren Budistler için bir kaynak durumunda olduğunu, rüyaya atfedilen fonksiyonun, herhangi bir ruhsal durum üzerine tefekkür, yeni kutsal öğretiler alma ve herhangi birinin metabilişsel kabiliyetlerini uygulamak gibi durumları ihtiva ettiğini ifade eder.

2.3.5. Hinduizm ve Rüya

Hindistan'ın geleneksel dini (Demirci, 1998) olan Hinduizm'de de "rüya" olgusuna rastlamaktayız. Hinduizm'e göre "*hayat, uzun bir rüyadır ve hinduist ise rüyadan rüyaya gidip aşkınlığı elde etmeye çalışan kişidir*" (Bornstein, 2007:69). Hinduizm geleneklerinde, rüyalar karşısındaki tutum benzerlikler arz etmektedir. Hinduizm'in Vişnu mezhebine göre "gerçekdışı doğanın meydana getirdiği bir rüya gibi, bütün kâinat da gerçek olmadığı hâlde gerçek görünür" ("Srimad Bhagavatam Class, 2017). "*Hindular, rüyalara; kahince uyarı güçleri, tıbbî teşhis, ilahî rehberlik, mistik aydınlanma ve yeni doğumun habercisi gibi çeşitli mühim atıflarda bulunmuşlardır*" (Bulkeley, 2008:48-49). Hinduizm'de rüyalarla ilgili bir diğer olgu rüya tabirleri

olgusudur. Diğer dinlerde de çeşitli derecelerde yer alan rüya tabiri" için Hindular birtakım metotlara bağlıdırlar.

2.4. ÇEŞİTLİ KÜLTÜR VE KAVİMLERDE RÜYA

Tarihin farklı devirlerinden çeşitli inançlara mensup topluluklar, "rüya" unsuruna; kehanet, tanrısal bir mesaj, hastalıkların tedavisi için şifa kaynağı… vs. fonksiyonlar yüklemişlerdir. MÖ 40.000'li yıllara kadar giden en eski mağara resimleri arasında, arkeologların rüyaları temsil ettiklerine inandıkları, boynuzlu erkek ve kuş başlı asa gibi sürreel görüntüler vardır. Yazı dilinin ilk örneklerinden bazılarında, M.Ö. 2200'lü yıllarda Sümerler, Antik Yunanlar'ın da yaptığı gibi rüya mesajlarını kaydetmişlerdir. Hipokrat ve Galen, bu kayıtların teşhisler için değerli tavsiyeler sağladıklarını düşünmüşlerdir (Barret, 2007).

Antik çağ medeniyeti halklarından olan Asurlular'da da rüya tabiri geleneğinin varlığı söz konusudur. "*Asur Kralı Asurbanipal'e ait olan Ninive Kütüphanesi kalıntıları arasında kopyaları yapılmış Babil rüya tabletleri bulunmuştur*" (Florioti ve Eser, 2013: 83). Bir diğer örnek olarak antik Çin toplumunu örnek verebiliriz. Gerek kral gerekse halk tarafından "rüya"lara büyük önem verilen bu dönemde rüya tabiri için bir mevki oluşturulmuştur. "*Zhou hanedanlığı zamanında (M.Ö. 1100'lü yıllarda başlayan), Tai Pu"* (Bulkeley, 2008: 54-55) adlı bu mevkiye rüya tabiri ve kehanet konularında yetenekli bir uzman getirilir.

Mezopotamyalılar'ın rüya hakkındaki görüşü "*rüyada ruhun ya da ruhun bir kısmının uyuyan kişinin bedeninden ayrılıp rüya gören kişinin uykusunda gördüğü mekânları ve kişileri ziyaret ettiği*" (Oppenheim, 1966) yönündedir. Antik Yunanlılar'ın rüya algısı antik Mısırlılar ile benzer özellikler göstermektedir. İnsan suretinde kişilerin rüyalarına girebilme kudretine sahip rüya tanrısı Morpheus, türbe ve mabetlerde uyuyanlara ikaz ve kehanetlerde bulunmaktadır. Ayrıca inkübasyon rüya fikrine sahip antik Yunanlılar şifa tanrısı Asklepios'dan medet ummuşlardır. Kültür motifli rüyanın Antik Mısırlılar, Babiller ve Yunanlılar tarafından tecrübe edilen tapınak inkübasyon işlemi ile ortak birçok özelliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Örnek olarak, Mısır kralları herhangi bir problemle tapınağa gidip dualarla tanrılara yalvarır, ardından tapınakta rüya

vesilesi ile çözüme kavuşurlardı. Benzer işlem, Yunanlılarda da görülmekteydi (Spaulding, 1981).

Bazı kültürlerde rüyalar, ölümün veya uğursuzluğun habercisi olarak görülmüş, bazı kültürlerde ise rüyalar tedavi amaçlı kullanılmışlardır. "*Hindistan'da bulunan antik bir tıbbî eser ölümün habercisi rüyaların uzun bir listesini içermektedir*" *(alıntılayan Spaulding, 1981*). Bu eser, müteakip rüyaları içermektedir: Bir balık tarafından yutulmak, herhangi birinin annesinin bedenine girmesi, sönen bir ışık görmek, bir gözün yırtıldığını görmek ya da birinin Brahman şeridini kaybetmek.

Türkler'de de "rüya" unsurunun büyük önem taşıdığını görmekteyiz. "*Türk edebiyatının genel seyrine dikkat edildiğinde efsanelerde, menkıbelerde, destanlarda, halk hikayelerinde, aşıklık geleneğinde vb. pek çok alanda rüya çok önemli bir yere sahiptir*" (Kuzubaş, 2007: 306). Türk kültüründe yer alan "rüya" unsuru, dinî ve kültürel değişimlerden etkilenmekle beraber varlığını devam ettirmiştir. "*Uygur Türeyiş, Oğuz Kağan ve Dede Korkut destanlarında*" (Gökyay ve Coşkun, 2010) rüya unsuru, önemli bir unsur olarak yer almıştır.

Rüya olgusuna, İran mitolojisinde de sık sık rastlarız. Fars şair Firdevsi'nin eski İran efsanelerini konu edinen, İran edebiyatının şaheserlerinden biri olarak kabul edilen manzum destanı *Şehname,* bu noktada akla gelen eserlerdendir. "*Şehname'de motif sayılabilecek pek çok rüya vardır. Şehnâme, rüyaların işlevselliği bakımından çok zengin bir eserdir*" (Kuzubaş, 2007: 312).

Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında ise rüyanın fonksiyonu biraz farklıdır. Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında "motif rüya" vardır. Motif rüyanın Kuzey Amerika Kızılderilileri arasında "*tedavi amaçlı kullanımdan daha ziyade ruhsal bir yardımcı elde etme, doğaüstü bir gücün kullanımı için talimat alma, kariyer belirlemesi… Vs. gibi amaçlar için*" (Spaulding, 1981) kullanılmıştır.

Yerli Hawaiililer'in ise rüyalar vasıtasıyla belirli hastalıkların tedavi yöntemini rüyada beliren bir atadan aldığını, Andaman Adaları'nda ise hekimin "rüya gören kişi" olarak (Spaulding, 1981) bilindiği öğreniriz ki bu durum, toplumların "rüya" unsuruna

verdiği önemi göstermesi açısından dikkate değerdir. Maya toplumunda ise Mayalar, rüyaları tabir etmede belli kurallara uyarlar. Maya toplumu "rüya" şu şekilde ele alır:

"*İlk olarak, rüya gerçek hayatta meydana gelecek şeyin bir ters görüntüsünü sunabilir; saniyen gelecekteki olayların metaforik veya metonimik temsilini sunabilir; veya son olarak, gelecekteki olayların doğrudan temsili olabilir*" (alıntılayan Tedlock ,1981).

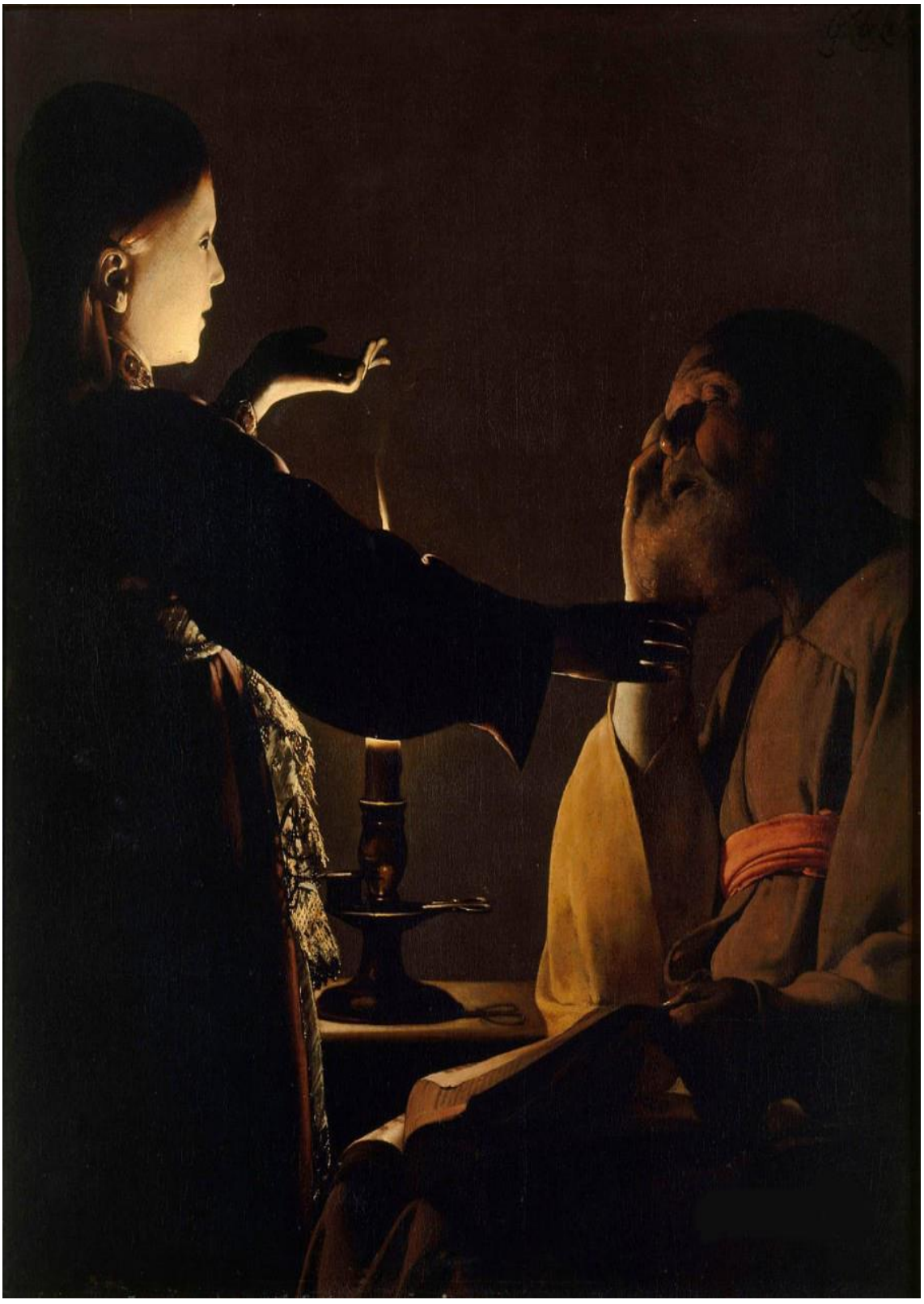
2.5. GÜZEL SANATLARDA RÜYA

Bu başlıkta *Resim* ve *Sinema* gibi sanat dallarında "rüya" unsurunun ele alınışına değineceğiz. "Rüya"nın eserlere konu oluşunu kronolojik olarak vermeye çalışacağız.

2.5.1. Resim

Resim sanatında rüya unsurunu ele alan eserlere XV. yy'dan itibaren rastlamaktayız. Bu resimlerden bazıları, İbrahimî dinlerdeki peygamberlerin, azizlerin hayatlarından mülhemdirler. Rüya unsuru Rönesans, barok resim sanatından sürrealizm ve kübizm sanatına kadar farklı akımlar tarafından kendilerine has şekillerde işlenmiştir. Rüyayı konu edinen bazı resimlere örnek olarak şunları gösterebiliriz:

Papa Sergius'un Rüyası (1464, Rogier van der Weyden), İsa'nın İsminin Methi (1577–80, Domenikos Theotokopoulos), Aziz Yusuf'un Rüyası (1628-1645, Georges de La Tour), Yusuf Rüyalarını Anlatırken (1638, Rembrandt van Rijn), Yakub'un Rüyası (1639, Lo Spagnoletto), Aziz Yusuf'un Rüyası (1650, Rembrandt van Rijn), Şövalyenin Rüyası (1655, Antonio de Pereda), Yakub'un Merdiveni (1691, Michael Leopold Lukas Willmann), Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır (1799, Francisco Goya), Bir Genç Kızın Gündoğumundan Önce Görmüş Olduğu Rüya (1830-1833, Karl Bryullov), Mazi Rüyası (1857, John Everett Millais), The Dream (1910, Henri Rousseau), Rüya (1932, Pablo Picasso), Bir Narın Etrafında Uçan Arının Sebep Olduğu Rüyadan Uyanmadan Bir Saniye Öncesi (1944, Salvador Dali)



Georges de La Tour'un Aziz Yusuf'un Rüyası adlı tablosu.

2.5.2. Sinema

Rüya unsuru, sinemada da çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Sinemanın doğuş yıllarından günümüze kadar farklı milletlere mensup yönetmenlerden tarafından rüyayı konu edinen filmler gösterime girmiştir. Farklı ekollerle beyaz perdede sahnelenen bu filmlerin bir kısmı Freudyen bir yaklaşıma sahip olup diğer bir kısmı ise rüya unsurunun zaman, imkân, fantastik… vs. hâllerini ele almaktadır. Bu filmlerden bazıları şunlardır:

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (1920, Yönetmen: Robert Wiene), Penceredeki Kadın (1944, Yönetmen: Fritz Lang), Öldüren Hatıralar (1945, Yönetmen: Alfred Hitchcock), 8½ (1963, Yönetmen: Federico Fellini), Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği (1972, Yönetmen: Luis Buñuel) Düşler (1990, Yönetmen: Akira Kurosawa, Ishirô Honda), Kayıp Çocuklar Şehri (1995, Yönetmen: Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet), Matrix (1999, Yönetmen: Lana Wachowski, Lilly Wachowski), Mulholland Çıkmazı (2001, Yönetmen: David Lynch), Rüya Bilmecesi (2006, Yönetmen: Michel Gondry), Başlangıç (2010, Yönetmen: Christopher Nolan)

2.6. MUSİKİ

Figen Özdemir, *Müzik, Edebiyat, Hayat…* adlı yazısında edebiyat ve müzik arasındaki ilişki için "*Edebiyat ve müzik ilişkisi hem kolay, hem zor bir konu. Kolaylığı iki alanın en yaygın sanat dalları oluşundan. Zorluk da yine aynı nedenden: Yoğunluk, ilişki ve ilinti çerçevesi genişliği, ister istemez olgunun bütün boyutlarına yetişememek kaygısı doğuruyor*" (Özdemir,2006: 3) ifadelerini kullanılır. Söz konusu görüşlere katılmakla birlikte, edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiyi, etkileşimi kısaca özetlemeye çalışacağız.

Müzik ve edebiyat arasındaki münasebet ve etkileşimi, tarihin ilk devirlerinden itibaren gözlemlemek mümkündür. Özellikle edebiyatın şiir türü ile müzik arasında yoğun bir etkileşim yaşanmıştır. "*Antik Yunanlılar için müzik ve şiir aynıydı*" *(Pfitzner ve Cummins, 2002: 379).* Öyle ki Batı'nın klasik müziğinde, bu iki sanat, özellikle Rönesans'a kadar (Tezgör, 2012: 25) hep birlikte düşünüle gelmiştir. "*Şiir ve müzik birlikteliğinin bütün dillerde karşılığı vardır. Bizim dilimizde bu birlikteliğin karşılığı*

Türkü, Şarkı'dır. Fransızlar chanson, Almanlar lied, İtalyanlar canto adını vermişlerdir" (Özsan, b. t.). Bu birlikteliğin aynı zamanda biyolojik tarafı da vardır. Zira edebiyatın ana malzemesi olan *dil* ile müzik, beynin işitme sisteminde meydana gelirler. *Müzik, Dil ve Bilişi Etkileyebilir mi?* başlıklı makalesinde söz konusu durumu belirten Moreno, bilim insanlarının, müziğin beyni işlevsel ve yapısal düzeyde değiştirebileceğini keşfettiklerini, böylesi nöral değişikliklerin birkaç alanı, özellikle *dili* etkiliyor göründüğünü, müzik ve dilin aynı dört akustik parametreye dayandığını (Moreno, 2009) ifade eder. Aynı makalede, müzisyen ve müzisyen olmayan kişiler üzerinde yapılan ve müzisyenlerin müzisyen olmayanlara nazaran beynin dil işleme ile ilgili alanlarında daha güçlü bir aktivasyon sergiledikleri bir çalışmadan hareketle, bu ilişki örneklendirilir.

Müzik ve edebiyat arasındaki etkileşim, tek taraflı değildir. Bu iki sanat dalının tarihini incelediğimizde, eserlerine baktığımızda, edebî bir eserden mülhem bir müzik eseri ya da müzik eserinden mülhem bir edebî eser görmek mümkündür. "*Edebiyat ile müzik arasındaki ilişki için, bu alandaki çalışmalarla bağlantılı olarak, 'musico-poetics'; 'melopoetics'; 'melophrasis' ve 'ekphrasis' kavramı dahil olmak üzere birçok terim kullanılmıştır"* (Halliwell, 2014: 121). Ancak 18.yüzyıla doğru çalışma sahası olarak kabul gören müzik ve edebiyat arasındaki ilişki (Brown, 1970: 98), günümüzde birçok araştırmacının ilgisini çekmekte, bu iki sanat dalının birbirleri üzerindeki tesiri üzerine multidisipliner çalışmalar yapılmaktadır.

Müzik ve edebiyat arasındaki çok yönlü ilişkiye, edebiyatı merkez alarak kısaca değinelim. İngiliz edebiyatına baktığımızda, söz konusu iki sanat dalı arasındaki yakınlık için *"kız kardeş ve erkek kardeş"* (alıntılayan Pattison, 1934:72) benzetmesi kullanılmıştır. İngiliz edebiyatı denince akla gelen ilk isimlerden biri olan Elizabeth devri şairi ve oyun yazarı William Shakespeare'in, besteciler üzerindeki tesiri geniş boyutlardadır. Shakespeare eserleriyle, Ludwing van Beethoven, Giuseppe Verdi, Benjamin Britten, Berlioz, John Blow, Camille Saint-Seans, Peter İlich Tchaikovsky ve Louis Hector Berlioz (Gökmen, b.t.) gibi bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Buna ilaveten George Gissing, Elizabeth Gaskell, Charles Kingsley, George du Maurier, Thomas Hardy, Oscar Wilde, Henry James ve George Eliot (Halliwell, 2012:122-123) gibi Victoria dönemi romancılarının ise, müzikle meşgul olduğunu görürüz. Aldous Leonard Huxley'de, bir mektubunda, *". . . Sürekli müzikal değilim ancak eserlerimi*

yazmadan önce onları müzik olarak düşünürüm" (Crapoulet, 2009:84) diyen Virginia Woolf'da da müziğin tesiri söz konusudur. Son olarak İngiliz yazar, Edward Morgan Forster'dan söz edelim. Forster'in *Hindistan'a Bir Geçit* romanını inceleyen Leyla Pamir, bu romandaki temaların tek başına ve bileşimler içinde ortaya çıkmalarını, müziksel bir leitmotif oyunu ile sergilemeyi (Pamir, b. t. : 9) dener ve bu tema ilişkilerinin bir sonat biçimini andırmasının yanı sıra, hoşgörü, sevgi ve ölümün bileşimiyle ortaya çıkan müziksel bir motif olduğunu ifade eder.

Fransız edebiyatına baktığımızda ise müzik ve edebiyat arasındaki etkileşimi, birçok eserde görürüz. Alphonse de Lamartine'in "Yeni Şiirsel Meditasyonlar adlı eseri, Franz Liszt'in "Prelüdler"i için (Özsan, b. t.), Stéphane Mallarmé'nin Bir Orman Perisinin Öğleden Sonrasına Prelüd adlı şiiri, bestekâr Claude Debusy'nin L'aprésmidi d'un Faune eseri için, Alexandre Dumas'nın Kamelyalı Kadın adlı romanı Verdi'nin La Traviata Operası için, Prosper Merimee'nin Carmen adlı romanı, George Bizet'in Carmen Operası için (Gökmen, b.t.) ilham kaynağı olmuşlardır. Andre Gide'nin Pastoral Senfoni adlı eserinde ise Beethoven'ın 6. Senfonisi'nin tesiri vardır. Richard Wagner'in sembolizmin doğuşu üzerindeki ihtilaflı tesirine ise burada sadece işaret etmekle yetinelim.

Rus edebiyatında ise Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eseri, Sergei Prokofiev'in Savaş ve Barış Operası için, Alexandr Puşkin'e ait Maça Kızı adlı hikâyesi, bestekâr Tchaikovsky'nin *Maça Kızı Operası* için ilham kaynağı olmuştur. Tolstoy'un Kreutzer Sonatı adlı romanı ise Beethoven'ın Kreutzer Sonatı isimli eserinden mülhemdir (Gökmen, b.t.).

Alman edebiyatında, Johann Wolfgang von Goethe'nin Faust adlı eseri; Charles Gounod'un Faust Operası için, Egmont adlı eseri ise Beethoven'ın Egmont Uvertür'ü için (Gökmen, b.t.) ilham kaynağı olmuştur. Nobel Edebiyat Ödüllü Alman yazar Thomas Mann'ın Doktor Faustus adlı eserinde müzik tesiri için ise Leylâ Pamir şunları söyler:

"*Yıllarca Wagner'in kenti Münih'te yaşayan* ve *büyük bir Wagner hayranı olan T. Mann, Dr. Faustus'da çoğunlukla Wagner'in leitmotif tekniğini kullanır. İleriye ve geriye işaretleyen bu leitmotifler, ayrı bağlamlar içinde motif ya da motiflerle birleşerek anlamları genişletirler, yeni çağrışımları yaratırlar. İroniyle çarpıtılarak bir başka*

düşünceyi imlerler ve *romanın Faust teması bu dolaylı yolla da beslenerek "çöküş" sürecini gerçekleştirir*" (Pamir, b. t. :150).

Türk edebiyatında ise özellikle klasik Türk musikisinin edebiyatla yoğun bir ilişkisi olmuştur. Öyle ki söze verdiği önem münasebetiyle Türk musikisini, bir şiir mûsikîsi kabul edenler olmuştur. "*Saz eserlerinin sözlü olanlara 'atfen bestelenmesi' Türk mûsikisinin esasen bir söz mûsikîsi olduğuna işaret etmektedir*" (Kuloğlu ve Gülmemed, 2009:7). Bestekârların, Fuzuli, Baki, Nabi, Nedim, Şeyh Galib gibi büyük divan şairlerinden sık sık beyitler almaları, şairden çok "güftekâr" olarak tanınmış kişilerin varlığı (Karakaya, 2006) gibi hususlar, bu ilişkinin derinliğini gösterir. Benzer şekilde Tahir Abacı, edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiyi incelediği *Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni* adlı yazısında, edebiyat ile müziğin 'üstad'ları arasında doğal bir yakınlığın mevcut olduğunu, dolayısıyla, bestecilerin divan şairlerini doğal güfte kaynakları olarak görmelerinin sürecin gereği olduğunu ancak modernleşme süreci ile birlikte şiir ve klasik Türk müziği arasındaki 'mesafe'nin açılmaya başladığını (Abacı, 2006) ifade eder. Ancak Mümtaz Sarıçiçek ise *Şair Sezen Aksu* adlı yazısında Türkiye'de pop müziğin yayılmaya başladığı 1950'li yıllardan itibaren sadece müzikal ritmi göz önüne alan özensiz yazılmış güftelerin müzik dünyamızı kapladığını ancak takip eden süreçte, Bekir Sıtkı Erdoğan, Ümit Yaşar Oğuzcan, Faruk Nafiz Çamlıbel, Nazım Hikmet, Turgut Uyar gibi ünlü şairlerin şiirlerine de besteler yapılmak suretiyle "güftenin şiiriyeti"nin (Sarıçiçek, 2004) yolunun açıldığını ifade eder. Edebiyatın diğer türleri ile müzik arasındaki etkileşim için de örnekler verilebilir. Halid Ziya Uşaklıgil'in eserinden ilham alan Selman Ada'nın bestelediği Aşk-ı Memnu Operası, Reşat Nuri Güntekin'in eserinden etkilenen Çetin Işıközlü'ye ait Dudaktan Kalbe Operası (Gökmen, b.t.) Türk edebiyatı ile musikisi arasındaki etkileşime örnek olarak gösterilebilirler.

Müzik ve edebiyat arasındaki ilişki için verilebilecek ziyadesiyle örnek mevcuttur. 20. Yüzyıl popüler müziği ile edebiyat arasındaki ilişkiyi inceleyen *Şarkıdaki Şiir* adlı eserinde Hilmi Tezgör, çeşitli müzik gruplarının edebiyat dünyası ile olan etkileşimini ortaya koyar. William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Aldous Huxley, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Albert Camus gibi şairlerin ve yazarların müzik grupları ve müzisyenler üzerindeki tesirlerini örnekleri ile açıklar. "*Rimbaud'a beslediği sevgiyi açıkça ifade eden*" (Tezgör, 2012:98) Amerikalı müzisyen

ve yazar Bob Dylan'ın 2016'da Nobel Edebiyat Ödülüne layık görülmesi, müzik ve edebiyat arasındaki ilişkinin boyutlarını göstermesi itibarı ile dikkate değerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ESERLERİNDE RÜYA VE MUSİKİ

3.1. HUZUR

Bu roman; *İhsan, Nuran, Suat, Mümtaz* bölümlerinden meydana gelmiştir. Tanpınar, *Huzur* romanının planını neden şahıslara taksim ettiğini şöyle açıklar:

"— *Demin anlattığım şey... Huzurda herkes istemeden mukavvî ve zalim, gene herkes mağdurdur. Mümtaz üç kişinin tesirine maruzdur. İhsan, Nuran, Suad*" (Tanpınar, 2002: 206).

Kısaca özetlemek gerekirse bu roman, Mümtaz isminde sanatkârane mizaca sahip bir gencin Nuran isminde genç bir kadına olan aşkını konu edinmektedir. Mümtaz, *"hayata ve kâinata sanatkâr gözü ile bakar ve Tanpınar onun duygularını anlatmak için sanatkârane bir üslup kullanır*" (Kaplan, 2012: 422). Mümtaz ve Nuran evleneceklerken Nuran'a üniversite yıllarından beri âşık olan Suat'ın intiharı bu evliliği Nuran'ın nazarında mümkün kılmaz. Bu noktadan sonra okuyucu, Mümtaz'ın dramı ile baş başa kalır.

Tanpınar, romanda yer alan kahramanların mazisi, hâli hazırda meydana gelen hadiseler hakkında lineer olmayan bir zaman tekniği kullanmak suretiyle geriye ve ileriye dönüşler yaparak zamanı genişletip bilgilendirmelerde bulunur. Bizler, *Huzur* romanını Tanpınar'ın zaman kurgusuna riayet ederek inceleyeceğiz. Huzur romanında vak'a parçasıyla karşılaşmak için biraz sabırlı olmak gerekmektedir. Huzur romanı, âdeta vak'ayı ertelemiş romanlardandır (Tekin, 2011). Bu romanda rüyaya ve musikiye dair

hususlar hakkında daha sağlam, makul hükümler verebilmek için romanı detaylı bir şekilde incelemek gerekmektedir.

Huzur adlı roman, İhsan'ı hasta yatağında; ateşten, hâlsizlikten, arka ağrılarından muztarib vaziyetini ifade eden cümlelerle başlamaktadır. Macide (İhsan'ın eşi) ve İhsan'ın annesi hasta olan İhsan'la ilgilendiklerinden evdeki çocuklarla gereği kadar ilgilenememektedirler. Mümtaz, bu yüzden hastabakıcı bulmak, sonra da kiracıya uğramak azmiyle evden çıkmak niyetindedir. Huzur adlı romanda okuyucu, romanın ilk sayfalarından itibaren musikiye ait unsurlarla karşılaşır. Mümtaz, daha ilk sayfalarda elbisesini giyinirken insanı "saz parçası"na teşbih eder.

"*Elbisesini giyinirken 'İnsan denen bu saz parçası...' diye birkaç defa tekrarladı*" (Tanpınar, 2014 b: 12).

Yukarıda alıntıladığımız cümle için Karadeniz, *"İnsan denen bu saz parçası..."* sözünün Huzur'un birinci bölümünde fark edilir bir biçimde tekrarlandığını belirtip müzik-insan ilişkisi düzleminde romanın anahtar cümlesinin bu olabileceğini, bu söz ile Mevlana'nın beyit arasında benzerlik bulunduğunu (Karadeniz, 2016: 242) ifade eder.

Mümtaz, hastabakıcı bulmak için kendisine verilen adresleri – çoğu yanlış olsalar da- birer birer yoklamaktadır. Mümtaz, arayışının bir noktasında rast geldiği bir sokağa yönelir. Bu sokak Mümtaz'a, bir yaz önce Nuran ile gerçekleştirdikleri gezintiyi hatırlatır. Kocamustafapaşa ile Hekimalipaşa'yı gezen Mümtaz ile Nuran, konuşarak orada bulunan medresenin avlusuna gidip çeşmenin kitabesini okumuşlardır. Eserdeki zaman kurgusuna göre bu hadise, bir yıl öncesine aittir. Mümtaz, bu esnada çevresine etrafına, bir yıl öncesine dönebilme gayesiyle bakınır. Farkında bile olmadan Yedişehitler'e vardığında fakir görünüme sahip bir evin penceresinden tango sesi gelir. Mümtaz'ın dikkatini yolun orta kısmında bulunan kız çocukları çeker. Mümtaz, oyun oynayan bu kızlara bakar, söyledikleri türküyü dinler:

Aç kapıyı bezirgânbaşı, bezirgânbaşı

Kapı hakkı ne verirsin? Ne verirsin?.. (Tanpınar, 2014 b: 22-23).

Tanpınar'ın eserlerinde kurgunun musiki ve rüya ile sıkı bir münasebeti vardır. Nasıl ki bir musiki parçası zamanda yolcuk yapmamızı sağlıyor, rüyalarımız geniş zamanı yoğunlaştırarak veriyorsa Tanpınar'ın eserlerinde de söz konusu iki unsur aynı vazifeyi üstlenir. Huzur romanında zaman, geriye ve ileriye yönelmek suretiyle genişletilmiştir. Bu genişleme, zaman zaman bir musiki parçası tarafından sağlanmıştır. Alıntıladığımız cümlede çocukların söylediği türkü, Mümtaz'da sadece estetik bir duygu oluşturmamaktadır. "*Nitekim musiki hem bir duygu, hem bir olgu, hem de bir kültür ve medeniyet değeri olarak sadece estetik bir amaç çerçevesinde değil 'geçmiş-bugün-gelecek' çizgisinde hayati önemi haiz bir konumda ele alınmıştır*" (Tağızade Karaca, 2005: 68). Musiki, burada estetik bir değer olmaktan çıkıp tarih şuuru ve kimlik oluşturmak için bir vasıta vazifesi görmektedir:

"*Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir*" (Tanpınar, 2014 b: 23).

Mümtaz, bu esnada İhsan'ı hatırlar. Zira İhsan, Mümtaz'a:

"*Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır!*" (Tanpınar, 2014 b: 23)

demiştir.

Okuyucu, Mümtaz'ın gezintisi vesilesi ile onun geçmişi hakkında bilgi sahibi olur. Mümtaz'ın hayatında Macide ile İhsan'ın çok ehemmiyetli bir yeri vardır. Mümtaz, annesini ve babasını kaybettikten sonra İhsanlara yerleşmiştir. Mümtaz, Macide'yi düşünürken "*çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti*" demektedir. Mümtaz'ın babası eserde *S...* olarak yer alan şehrin işgal edildiği gece, kalmakta oldukları evin sahibi ile düşman olan bir Rum tarafından öldürülmüştür. Mümtaz, o esnada yaşadıklarını hiçbir zaman unutamayacaktır. Okuyucu bu noktada Mümtaz'ın çocukluk hayatını öğrenmeye başlar. Mümtaz ve annesi S… şehrini terk edip bir hana varırlar. Burada Mümtaz'ın uykusuna türlü rüyalar refakat etmektedir. Burada ayrıca

ifade edilmesi gereken husus, Mümtaz'ın babasını billûr lambasıyla görmesidir. Billûr lamba imgesi, Suat'ın intiharından sonra Mümtaz'ın rüyasında tekrar belirecektir.

"(*...) Gariptir ki, uyku başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı, babasını, büyük kesme billûr lambasıyla görüyor, fakat hayal, kendisini ilk defa doğuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor. O zaman içindeki acı, kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla birleşiyor, garip, çift mânalı ve vücutlu bir şey oluyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 29-30).

Babasının ölümü Mümtaz'ın halet-i ruhiyesi üzerinde esaslı, kuvvetli izler bırakmıştır. Mümtaz'ın gördüğü rüyalar, bu durumla izah edilebilirler. Handan ayrılıp araba ile yola çıkarlarken Mümtaz birdenbire babasını karşısında görür. Onun varlığından uzak kalacağını, kendisini asla göremeyeceğini, sesini işitemeyeceğini düşünür. Mümtaz'ın bu ruh hâli, müstakbel akıbetinin habercisidir. Mümtaz, naif bir karakterdir. Nitekim buna benzer durumu, romanın son kısımlarında görmekteyiz. Mümtaz, İhsan'a ilaç alıp eve dönerken intihar etmiş olan Suat'ı yanı başında görür ve onunla konuşmaya başlar. Tanpınar, bu ayrıntıyı ilerde tekrar işleyecektir. Ayrıca alıntılayacağımız cümleden Mümtaz'ın rüyalarının muhtevası hakkında fikir sahibi oluruz:

"*Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hâli Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hâli hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır*" (Tanpınar, 2014 b: 31-32).

Mümtaz ile annesi Akdeniz'de bir şehre yerleşirler. Mümtaz bu şehirde, denize kadar inen büyük kayalar üstünde oturup akşam saatlerini geçirmeyi sevmektedir. Kimi zaman ileri noktalarda, denizi daha yukarıdan görebildiği kayalıklara gider. Uçurumun kenarında, akşamın son ışık parçalarınının durulmuş su tarafından alınışı ve suyun yavaşça ışık parçaları üstüne kapanışı, Mümtaz'ın meşgalesidir.. Huzur romanında sözü edilen yer ile Tanpınar'ın Antalyalı genç kıza yazdığı mektupta çocukluk hatıralarına eşlik eden ışıklı deniz mağarası aynı olmalı. Kaplan, Jung'un görüşünü esas alarak *"uyku, rüya, gökyüzü, derinlik psikolojisine göre çocuğun en sâkin ve mesut günlerini geçirdiği*

mağaraya, yani anne karnına dönüş mânasını taşır" (Kaplan, 2013:87) ifadelerini kullanır:

"*Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altından yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bâkir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini her an bu uğultulu davete koşmağa hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğun aynasını olduğunu görünce yerinden kalkar,* ***kâbuslu bir rüyadan*** *çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından, her adımda sendeleyerek solumağa çalışırdı*" (Tanpınar, 2014 b: 35).

Mümtaz, Akdeniz'deki günlerini hasta annesinin yatağı başında geçirmektedir. Her gün öğle vaktine doğru telgrafhaneye gitmekte, annesinin çekmiş olduğu telgraflar için henüz bir cevabının gelip gelmediğini öğrenmeye çalışmaktadır. Akşamları ise pencerenin yanına oturup sokağı seyretmektedir. Son günlerde sokaktan türkü söyleyen bir çocuk geçmektedir. Tanpınar'ın türkü söyleyen çocuğu söylediği türkü ile eserde işlemesi üzerinde durulması gereken bir husustur. Bir başka yazar Mümtaz'ın hayatını anlatırken pekâlâ bu ayrıntıları görmezden gelebilirdi. Tanpınar'ın sokaktan geçen çocuktan ve onun söylediği türküden bahsetmesi musiki hassasiyetinin bir neticesidir:

Akşam oldu yakamadım gazımı,

Kadir Mevlâm böyle yazmış yazımı,

Doya doya sevemedim kuzumu,

Ben ölürsem yavrum seni döverler (Tanpınar, 2014 b: 38).

Bazı araştırmacıların (Karaca, 2016:229) da işaret ettiği gibi bu türkü adeta Mümtaz'ın annesinin yaklaşan ölümünün habercisidir. Mümtaz, bu türkünün güftesi ile annesinin kendisine dikilmiş bakışları arasında benzer bir anlam bulunduğunu zannedip yüreği sızlamaktadır. Ancak türküyü dinlemekten de kendini alıkoyamaz. Çünkü çocuğun sesi güzel ve gürdür. Mümtaz'ın henüz çocukken bile türkülerdeki dramatik muhteva ile kendi talihi arasında münasebetler kurması dikkate değerdir. Mümtaz'ın bu özelliğini,

bütün roman boyunca gözlemlemek mümkündür. Mümtaz'da bu durum, bir nevi itiyat hâlini almıştır. Evlerinin ileri noktasında, sokağın başında ise aniden şu türkü söylenir:

Şu İzmir'in minaresi sedeften, annem sedeften

Sen doldur ben içeyim kadehten, aman kadehten... (Tanpınar, 2014 b: 38).

Mümtaz'ın annesi o hafta içinde bir gece sabaha doğru vefat eder. Annesi ölmeden önce Mümtaz'dan su isteyip, kendisine bir şeyler söylemeye çalışmışsa da başaramamıştır. Tanpınar'ın ifadesiyle bu ölümün arkasında da Mümtaz'ın bir türlü dolduramadığı uzun bir boşluk vardır. Mümtaz'daki zaman boşluğu, o sıkıntılı günleri hatırlamamaya çalıştığı için ortaya çıkmıştır. Öyle ki Mümtaz, İstanbul'a gitmeden evvel hısım, akraba Mümtaz'ı camii avlusunda bulunan küçük bir mezarlığa götürdüklerinde, kendisine bir toprak yığını gösterip, annen burada yatıyor, demişlerdir. Ancak Mümtaz, kendisine gösterilen mezarı ne yapsa da benimseyememiştir. O, zihninde annesini babasının yanına gömer. Zaten annesinin ve babasının ölümleri arasındaki zaman farkı çok azdır...

Mümtaz, İstanbul'da İhsan ve Macide ile birlikte yaşamaya başlar. Ancak Mümtaz'ın İstanbul'daki hayatına alışması zaman alacaktır. İhsan burada, Mümtaz'ın fikrî, entelektüel, ahlakî temelini oluşturmaya başlar. Öyle ki Mümtaz bir müddet sonra kendini İhsan'a yazacağı tarih kitabı için yardım ederken bulur. İhsan, okuyucuya birçok yönüyle Yahya Kemal'i çağrıştırmaktadır. Mümtaz, Baudelaire'i, Bâkî'yi, Nedim'i, Nef'î'yi, Nâilî'yi, Galip'i, Dede ile Itrî'yi onun sayesinde tanır. Mümtaz, hâlâ yaşadıklarının tesiri altındadır. Bu yüzden Mümtaz'ın İstanbul'daki hayatına da rüyalar eşlik etmektedir:

"*Bu iki ay onun ruhunu garip surette beslemişti. Hâlâ rüyalarında o günleri yaşıyor, sık sık onların ıstırabıyla uykusundan silkinerek, ter içinde uyanıyordu. İlk bayılmada gördüğü hayal, bütün o top, kazma kürek sesleri, annesinin çığlıkları ve konuşmalar arasında babasının billûr lambayı yakmağa çalışması, bir leit-motif gibi bu rüyaları dolaşıyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 45).

Bu rüyaların kaynağı, Mümtaz'ın çocuk yaşta acıyla tecrübe ettiği ölüm hakikatidir. Mümtaz'ın hissî, naif, düşünceli bir karakter yapısında olması -biyolojik

unsurlar bir yana- annesini ve babasını henüz çocukken kaybetmesi ile ilişkilendirilebilir. Tanpınar ise Mümtaz ile ilgili şu açıklamada bulunur:

"*Mümtaz hayatının anlattığımız kısmıyla bir macerası olan adamdı. Bir faciayı, bir roman gibi ve tesirleri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı. Zihni aşka, düşünceye, babasının ölümü ile İstanbul'a dönüşü arasındaki zaman içinde açılmıştı*" (Tanpınar, 2014 b: 45).

Tanpınar, Huzur romanında rüyayı çeşitli zaviyelerden ele almıştır. Bu eserde rüya, kimi zaman bir estetik unsuru ve edebî sanat kimi zaman ise muhteva olarak karşımıza çıkar. Romanın başkahramanları olan Mümtaz ve Nuran'ın İslâmî gelenekte yer alan rüya inancıyla yakından ilgilenmeleri, bu duruma örnek gösterilebilir. İslâmiyet'te rüyalar, hakikatin bir diğer boyutu olarak düşünülmüşlerdir. Bazı vahiylerin, Hz. Muhammed'e rüyalar ile tebliğ edildiği mevzusu bir tarafa, müslümanlar, herhangi bir işin hayırlı olup olmadığını rüya vasıtasıyla öğrenmek için istihareye yatarlar. Eserde ise Mümtaz'ın kitapçıda gördükleri ve zihninden geçen düşüncelerden, Nuran'ın istihareye yattığını öğreniriz. Mümtaz, uğradığı kitapçıda kitapları incelerken incelediği kitabın muhtevası ona Nuran'ı hatırlar. Mümtaz, bu acayip şeyleri Nuran'a anlatamayacağı için mahzundur:

"*Bunların altında, gece yatarken yedi defa okundukta behemehal niyet edilen şey üzerinde rüya görülüyor, deniyordu. Daha aşağıda ise Geldanî yazılarının okunma şekli hakkında uzun bir izahat vardı. Mümtaz, kendi kendine tekrarladı:*

Temâgisin, Begedânin, Yesevâdin, Vegdasin, Nevfena, Gadisin..

Bu acayip şeyleri Nuran'a anlatamayacağı için mahzun oluyordu. Mümtaz, Nuran'ın garip şeyler müteahhidiydi. Genç kadının hiç sarsılmayan şüpheciliğini, düzgün düşüncesini, şuradan buradan topladığı acayip hikâyelerle karşı karşıya bırakmağa bayılırdı. Eğer bir sene evvel olsaydı muhakkak ki, Mümtaz bugün yahut yarın her hâlde ilk görüşünde, bir vesile uydurur, merak ettiği bir hadise için istihareye yatmak istediğini ve bu altı ismi yedi defa okuduktan sonra gördüğü rüyayı anlatırdı" (Tanpınar, 2014 b: 55-56).

Mümtaz'ın dikkatini bu noktada ilerideki bir dükkânda çalınan Darülelhan plağından bir nevakâr celb eder. Bu vesileyle Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının ne şekilde işlendiğini görmekteyiz. Zira Mümtaz'ın düşünceleri "rüya" ve Nuran etrafında merkezileşmişken "musiki"ye yönelmeye başlar:

"*Fakat bu küçük sokağın garip tezatları bir değildi. Biraz ileride bir dükkânda çalınan Darülelhan plağından bir nevakâr, hemen karşısındaki gramofonun ağız dolusu fışkırdığı bir fokstrotun arasından, bir sağanak altında kalmış bir gül bahçesi gibi kendi ledünnî dünyasını açıp kapıyordu…*" (Tanpınar, 2014 b: 59).

Tanpınar'ın eserlerinde sıkça rastladığımız bir diğer husus "musiki" parçalarının ortaya çıkışı ve bu musiki parçaları çevresinde yaşanmış hadiseler hakkında okuyucuların bilgilendirilmesi hususudur. *Mahur Beste* adlı eserde İsmail Molla Bey, gelinine bazı musiki parçalarının doğuş hikâyesini anlatır. Tanpınar, Huzur romanında ise Mümtaz'ın düşüncelerini vermek suretiyle aynı görevi yerine getirir. Bu noktada musiki, Mümtaz'ın zihninde mazinin hikâyelerini canlandırır.:

"*En hazini sadece oraya düşmeleriyle bir facia teşkil eden yatak ve yastıklardı. Yatak ve yastık... Kaç türlü rüya ve kaç cins uyku vardı burada... Fokstrot boşanmış zembereğin bir hırıltısı içinde kayboldu, hemen yerini insanın ancak böyle bir tesadüfle karşılaşacağı cinsten eski bir türkü aldı. 'Çamlıca bağları...' Mümtaz Memo'yu tanıdı. Abdülhamit devrinin son günlerinin bütün hüznü Haliç'te boğulan bu Harbiyelinin hatırasında yaşıyordu. Ses bu hayat artıklarının üstünde geniş, aydınlık bir çadır gibi açılmıştı…*" (Tanpınar, 2014 b: 59).

Tanpınar'ın eserlerini inceleyenler onlarda sık sık Mahur Beste'den bahsedildiğini göreceklerdir. Buna ilaveten Tanpınar'ın Mahur Beste adlı bir romanı mevcuttur. Tanpınar'ın bu eserinde de Mahur Beste'yi görmek mümkündür. Mahur Beste, Huzur adlı romanda leitmotif, entrik öge hatta natüralist yaklaşımı sağlayacak bir vasıta olarak kullanılır. Mahur Beste'nin hikâyesi ise şöyledir:

"*Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştı. İlk önce Atiye'yi kendisinden, sonra İttihat ve Terakki'nin ilk azalarından Doktor Refik'i saraya jurnal etmiş, fakat onun ölümünden sonra da kıskançlıktan kurtulamamıştı. İhsan'ın*

kendisine söylediğine göre, genç kadının ölüm döşeğinde Mahur Beste'yi mırıldandığını duyunca ağzına eliyle birkaç defa vurmuştu, belki de böylece bu ölüme sebep olmuştu. Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talât Bey'in eseriydi. Bu ve buna benzer birkaç hadise onu birkaç koldan evlenme ile çok genişleyen bu eski Tanzimat ailesi arasında uğursuz tanıtmıştı. Buna rağmen bu garip eser hafızalarda yerleşmişti" (Tanpınar, 2014 b: 61).

Mümtaz, hayat tecrübesinin neticesi olarak musiki ile hemhâldır. Anlatıcı, Mümtaz'ın durumunu musiki bestelerinin kendisinde uyandıracağı hislerle anlatmaya çalışır:

"*Şu dakikada iyi bir Bonnard'ın karşısında bulunsa, yahut Beylerbeyi Sarayı'nın üst katından denize baksa, Tab'î Mustafa Efendi'den bir beste dinlese veya çok sevdiği Sihirli Flüt'ü çalsalar, yine buna benzer şeyler duyacaktı*" (Tanpınar, 2014 b: 63).

Tanpınar'ı en iyi ifade edebilecek kelimelerden biri çeşitlilik ya da zenginliktir. Tanpınar, sadece resimle, edebiyatla ilgilenmez. O, aynı zamanda musiki hakkında esaslı görüşlere sahiptir. Tanpınar, Türk musikisinin yanı sıra Batı musikisini yakından takip eder. Öyle ki Batı musikisini, Richard Wagner'in operası ile Mümtaz'ın duyguları arasında bir benzerlik bulacak kadar yakından tanır:

"(*...) Fakat onun yanı başında, aylarca günlerin ekmeğini beraber kırıp yedikleri insan, kendisi için o kadar azaba katlanmış, bütün ümitlerini paylaşmış, bir an her şeyin dışında yalnız onunla, yalnız onun için yaşanmış br varlık, kendi kadını olan Nuran vardı. Fakat bununla da kalmıyordu. Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, adeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmağa, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeğe fırsat arıyorlardı. Bunların hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner operasının şahısları gibi, hususî havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı*" (Tanpınar, 2014 b: 65).

Tanpınar, Mümtaz'ın hayatı ile Bin Bir Gece'deki eskicinin hikâyesi arasında bir benzerlik kurar. Mümtaz ikiz bir ömrü yaşamaktadır. Mümtaz, güzel günleri, azapları, kısaca cennet ve cehennemi kendisi ile birlikte gezindirmektedir. Tanpınar, bu açıklamalarla Mümtaz karakterine derinlik vermek ister. Mümtaz'da tezat gibi görünen

ruh hâllerini gerçekçi zemine oturtma gayretleri, okuyucuya Mümtaz'a dair ikna edici görüşler sunar:

"*Hakikat şuydu: Mümtaz Bin Bir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu. Bir taraftan güzel günlerinin hatırası zihninden ayrılmıyor; fakat o güneş doğar doğmaz, ayrılığın gecesi bütün azaplarıyla içinde kuruluyordu. Hülasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemi beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı. Bu iki zıt ruh hâletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının işleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaşa eder, hülasa kendi hayatını yaşardı*" (Tanpınar, 2014 b: 67-68).

İnsanların hâl ve hareketleri, çevreyi ve hadiseleri algılayış biçimleri psikolojik gerçekliklerinden âzâde değildir. Bu görüşlere yakın görüşleri savunan empresyonizm isimli bir sanat hareketi mevcuttur. Söz konusu durumu Mümtaz'da gözlemleme imkânına sahip oluruz. Mümtaz'ın yürüyüşü sırasında akıl sağlığının kötüye gittiğini gösteren olaylar vardır. Mümtaz, çevresini ve hadiselerini kendi ruh hâline uygun bir gözle görmeye başlamaktadır. Alıntılayacağımız cümlede, Mümtaz'ın çevresini algılamada psikolojik durumunun etkisi muhakkaktır:

"(*...) Bir dilenci sadaka istedi. Adam yerde, kıçına bağladığı bir tekerlekli tahta üzerinde ellerine geçirdiği takunyalarla yürüyordu. Bir örümcek kadar ince ve çarpık bacakları omuz onun üstünden sarkıyordu bu yapılardan birisinin parmaklar arasında geçirdiği bir sigarayı fosur fosur içiyordu. Yüzünün solgunluğu pejmürde hali, ilk yaklaşanı saran hasta insan manzarası olmasa dilenciden ve alilden ziyade güç ve şaşırtıcı numaralar yapan bir akrobata, dansın ve ritmin içinde kâh örümcek, kâh yıldız olan şimdi bir kuğu kuşunu biraz sonra bir gemiyi taklit eden bir bale ustasında benzetilebilirdi*" *(*Tanpınar, 2014 b: 68-69).

Müteakip cümlelerde Mümtaz'ın saplantılı ruh hâlinin tezahürlerini görmeye devam ederiz. Söz konusu cümleler Mümtaz'ın müstakbel akıbetini gerçekçi zemine oturtmada hazırlayıcı, haber verici olarak Tanpınar tarafından ince, titiz bir dikkatle işlenmiş durumdadırlar. Bu bağlamda "hasta bir yol" ifadesi önem arz etmektedir:

"*O zaman Mümtaz etrafına dikkat etti. Yol, güneşin altında harap evleri, açık kapıları, dışarıya sarkmış cumbaları, çamaşır serili balkonlarıyla harap ve bitmeyecek korkusunu verecek kadar uzun, bembeyaz, aydınlıkla adeta derisi soyulmuş gibi uzanıyordu. Şurada burada kaldırım kenarlarında bitmiş otlar vardı. Bir kedi, alçak bir bahçe duvarından sıçradı ve sanki bu işareti bekleyen bir kereste fabrikası testeresini işletmeye başladı.*

'*Hasta bir yol…' diye düşündü; bu manasız bir düşünce idi. Fakat işte zihnine ekilmişti.* '*Hasta bir yol…', Bir nevi cüzama yakalanmış, onun tarafından iki yana sıralanmış evlerin duvarına kadar yer yer oyulan bir yol*..." (Tanpınar, 2014 b: 69).

Mümtaz, vapura binmek için ilerlerken İclâlleri görür. Fahir ile Nuran'ın barıştıklarını, yarın İzmir'e gidip nikâh kıyacaklarını öğrenir. Mümtaz, Nuran ile bir sene evvel, bir mayıs sabahı ada vapurunda tanışmıştır. Mümtaz, vapurda kimlerin bulunup bulunmadığını merak ettiğinden alt kamaraya göz atmış, çoktan beri rastlamadığı bir dostunu (Sabih'i) eşiyle birlikte görüp yanlarına oturmuştur. Biraz sonra Nuran, çocuğu ile birlikte gelmiştir. Mümtaz, Nuran'ı görür görmez ondan etkilenmiştir. Nuran, Mümtaz üzerinde "rüya" ve "musiki" izlenimi oluşturmuştur. Mümtaz'ın Nuran'ın yüzünü rüya ile teşbih etmesi ve Nuran'ın Türkçe'yi taganni edercesine konuştuğunu düşünmesi bu durumu örneklendirmektedir:

"*Mümtaz, genç kadının güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti. Konuşur konuşmaz bu İstanbulludur, diye düşünmüş, 'İnsan alıştığı yerden vazgeçemiyor, ama bazen Boğaz sıkıcı oluyor' dediği zaman kim olduğunu anlamıştı. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı: Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek. Üçüncü ve belki en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi taganni edercesine konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek….*" (Tanpınar, 2014 b: 81).

Huzur romanını; Mehmet Rauf'un *Eylül* romanı ile mukayese etmek, Tanpınar'ın "musiki" unsuruna yüklediği vazifeyi göstermesi itibariyle dikkate değer sonuçlar vermektedir. "*Eylül'de musikinin niteliği ve fonksiyonu ferdî anlamda Suat'la Necip aşkında öldürücü olurken, Huzur'da Nuran'la Mümtaz arasında ruh diriltici ve gitgide*

büyüyerek bir medeniyetin ifadesi hâline gelir" (Tağızade Karaca, 2005: 65). Mümtaz ve Nuran'ın birbirlerine âşık olmalarında musiki aslî bir öneme sahiptir. Zira vapurda Sabih ile Mümtaz arasında geçen aşağıdaki konuşmada Nuran, Mümtaz'ın musiki zevki hakkında fikirler edinir. Musiki, Mümtaz ile Nuran'ı birleştirici bir değer olarak ön plana çıkar. Bu durumu Tanpınar'ın *Hikâyeler* adlı kitabında yer alan *Evin Sahibi* hikâyesinde de görmek mümkündür. Söz konusu hikâyedeki kahramanlar, musiki vesilesi ile tanışır, bir araya gelir ve evlenirler. *Evin Sahibi* adlı hikâyedeki Zeynep karakteri, Nuran'ın prototipidir. Aynı şekilde Huzur romanından alıntılayacağımız konuşmayı aynı zamanda Tanpınar yapmaktadır. Tanpınar'ın Türk musikisi üzerine düşüncelerini ifade ettiği Yaşadığım Gibi adlı eserinde geçen:

"(...) *Vâkıa bunların bazısını henüz pek acemice yapıyoruz ve yaptıklarımız, yapmamız lâzım gelenlerin yanında henüz çok azdır. Bazı törenlerde hemen her yıl aynı şeyleri tekrar etmekle kalıyoruz; musikî eserlerimizin henüz elde tam denecek bir plâk koleksiyonu bile yoktur; tamamını bildiğimiz ve değerini anladığımız gün kültürümüze birkaç medeniyeti birden kavrayan bir derinlik verecek ve bize Anadolu'nun muammasını çözecek olan masallarımız, oyunlarımız, küçük hayat itiyadlarımız şimdiki vaziyet ve şartlara göre sonuncu gibi görünen saklayıcıları ile beraber kaybolmak tehlikesindedir"* (Tanpınar, 2013 d: 45-46).

ifadeleri ile Huzur romanında aşağıda ifade edilen düşünceler örtüşmektedir:

"*-Plakları buldun mu?*

-Buldum ama biraz eski. Fakat asıl bilmediklerimiz, hiç tanmadığımız parçalar var! İhsan ki bu işe o kadar meraklıdır, o hâlde mevcudun yüzde birini bilmiyoruz, diyor. Biri çıksa da şunları tanıtsa, notaları neşredilse, diskleri yapılsa, hülasa şu piyasa musikisinden bir parça kurtulsak! Düşün bir kere, Dede gibi bir adamı yetiştirmişsin, Seyyid Nuh, Ebubekir Ağa, Hafız Post gibi adamlar gelmiş, muazzam eserler vermişler. Benliğimizin bir tarafı yapılmış. Sen farkında değilsin.; ruh açlığı içindesin. Felâket şurada; bugünkü nesil ortadan çekildi mi, çoğu ezbere olan bu eserler kaybolacak. Meselâ tek başına Münir Nurettin'in bildiklerini düşünün" (Tanpınar, 2014 b: 85-86).

Huzur romanında dikkat çeken hususlardan biri de kahramanların musiki yönleri ile değerlendirilmesidir. Başkahramanlardan yardımcı kahramanlara hatta bir fon, dekor görevini üstlenen kahramanlarda bile bu durumu görmekteyiz. Vapurdaki konuşmadan sonra anlatıcı, Sabih'in eşi Adile Hanım hakkında şunları söyler:

"*Adile Hanım, İclal'i tanımazdı. Musiki bahislerinde ise hiçbir davası yoktu. Alaturkayı alışmış sularda gezer gibi, bir de bazen yarattığı curcuna havası için severdi. Ona göre musiki ve her şey şu zaman dediğimiz boşluğu doldurmak içindi*" (Tanpınar, 2014 b: 86).

İclâl de musiki ile olan münasebeti yönünden değerlendirilir İclâl'in musiki ile olan münasebeti hakkında Nuran şunları söyler:

"-İclal başka... dedi. O, on dört sene piyanoya çalıştı. Konservatuara devam etti. Gerçekten anlar ve sever"(Tanpınar, 2014 b: 87).

Nuran'ın bu açıklaması, anlatıcı tarafından da teyit edilir. Tanpınar, İclal'in nağmeden bir dünyasının olduğunu ifade eder:

"Nuran, akrabası için mübalâğa etmiyordu. Genç kız daha şimdiden bir musikişinas sayılabilirdi. Fakültedeki tahsiline kadar öğrendiği her şeyi unutmuş, yalnız musiki duruyordu. Adeta nağmeden bir dünyası vardı" (Tanpınar, 2014 b: 88).

Mümtaz iskele binasından çıkar. İlerde arkadaşları onu beklemektedirler. Bu arkadaş grubunun içerisinde romanın başkahramanlarından biri olan Suat da vardır. Arkadaş grubunun arasında geçen konuşma Suat'ın karakteri hakkında belirleyici, tatminkâr fikirler vermektedir. Suat'ın arkadaş çevresi Suat'ı telâşlı katil, müntehir olarak düşünmektedirler. Suat'ın arkadaşlarının tasnifine göre katil kişiler, birtakım meseleleri olup ve bu meseleleri gördükleri her kişiye anlatanlardır. Bu meseleleri içselleştirip isyan hissi ile dolu olanlar ise telâşlı katillerdir. Yine bu meseleleri iki taraflı azap hâline sokanlar ise müntehirlerdir. Bu cümlelerde Suat'ın intihara meyleden psikolojisini açığa çıkaran ifadeler vardır. Tanpınar bu ayrıntıyı maharetle kullanıp, Suat hakkında muhkem fikirler edinmemizi sağlar:

" *Bu, üniversiteden kalma bir şakalarıydı. Bir gün Küllük'te büyük bir tarihçimizin insanları, 'Esafil-i-şark, nizam-ı-âlem, şiş' diye üçe ayırdığını işitince, bu tasnifi genişletmişlerdi. Yamyamlar, her hangi bir ideolojide, sağ veya sol, mutaassıp olanlardı. Katiller, birtakım meseleleri olan ve her gördüklerine onlardan bahsedenlerdi. Telâşlı katiller, bu meseleleri fazla enfüsîleştiren, isyan hissiyle dolu olanlardı. Müntehirler ise bunları iki taraflı azap hâline sokanlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 95).

Bu arkadaş toplantısında dikkat çeken bir diğer husus Suat'ın hayat hakkındaki fikirlerini "türkü" ve "taganni" kelimeleri ile ifade etmesidir:

"- Suat eliyle alnını sildi:

- Ben ütopyadan bahsetmiyorum... fakat bâkir türküler istiyorum. Dünyayı yeni gözle görmek istiyorum. Bunu sadece Türkiye için istemiyorum, dünya için istiyorum. Yeni doğan insanın taganni edilmesini istiyorum" (Tanpınar, 2014 b: 99 – 100).

Bu konuşmanın başka bir noktasında Mümtaz da Suat gibi yeni insanın taganni edilmesini ister. Kahramanlara ait fikirlerin "musiki"ye ait unsurlarla Tanpınar tarafından bu şekilde verilmesi, üzerinde durulması gereken bir husustur. Bu tercih, "musiki" unsurunun Tanpınar'ın eserlerinde türlü şekillerle işlendiğini göstermektedir:

"(…)*Evet, bir tek manzume yazardım. İnsanı taganni etmek istiyorum, derdim; maddeyi uykusundan uyandıran ve kâinata kendi ruhunu geçireni taganni edeceğim, ey bütün büyüklüğü ihata eden lisan! Sen bana yardım et!*" (Tanpınar, 2014 b: 101).

Mümtaz, Nuran ile ilk buluştukları günün ertesi akşamı tekrar buluşur. Bu buluşmada Mümtaz, Tevfik Bey'in Nuran'ın dayısı, üstelik Talat Bey'in de büyük dedesi olduğunu öğrenir. Mümtaz için Mahur Beste, Dede'ye ait bazı beste ve semailer, Tab'î Efendi'ye ait bayâtî yürük semai gibi kendine has yürüyüşü olan, insanı büyük mânasında kaderle karşılaştıran, aşkın, ölümün garip ve zalim terkibini bünyesinde bulunduran bir parçadır. Mümtaz, Nuran'ı artık sadece Nuran olarak değerlendirmemektedir. Nuran, Mümtaz'a Mahur Beste'nin özellikleri ile gelmiştir. Bu yüzden burada musiki birleştirici bir rol üstlenir. Mahur Beste, bu eserde bir leit motiftir:

"-Demek Tevfik Bey sizin dayınız... Talât Bey de büyük dedeniz?

-Evet, Talât Bey'i hatta bir kere de dinledim. Bize Mahur Beste'yi okudu. Mahur Beste'yi seviyor musunuz?

-Çok... hem çok severim. Fakat biliyor musunuz, bizim evde uğursuz sayılır." (Tanpınar, 2014 b: 117).

Mümtaz, Nuran ile beraberken kendini adeta bir ebedî masal dünyasında hissetmektedir. "*Mümtaz'ın tahayyülündeki Nuran, "asırlık bir zevkin gönüllü esiri' olarak, arzusu ve zevkiyle maziyi devam ettirmektedir. Bitpazarında eskinin artıklarıyla sarhoş olan Mümtaz da aynı devamın peşindedir. Bu yüzden Mümtaz'la Nuran arasındaki arzu, roman boyunca tarihe, eski musikiye, eski zevklere yönelmektedir*" (Özer, 2009: 86). Bu durumda olan sadece Mümtaz değildir. Romanın anlatıcısı da Mümtaz ile aynı duyguları paylaşmaktadır. Karşı kıyıyı sarmış olan ışık dalgasını, bir musikinin son akisleri hâlinde gören aynı zamanda Tanpınar'dır:

" *(...) Daha Üsküdar'a yaklaşmadan akşamın dört tarafa savurduğu güller solmuş, deniz kararmıştı. Herat tezhipli büyük kitap cildi şimdi mosmor bir bulut parçasıydı. Yalnız uzak minarelerin tepelerinde gecikmiş kuşlar gibi bir iki beyaz uçuş vardı. Karşı kıyıyı saran ışık dalgası, bir musikinin son akisleri hâlinde sallanıyorlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 125).

Nuran'da musiki aile yadigârıdır. Nuran, baba tarafından Mevlevî, anne tarafından ise Bektaşîdir. Nuran henüz küçükken evlerinde her akşam fasılalar yapılır, büyük eğlenceler olurmuş. Anlatıcı, Nuran'ın çocukluğunun ney sesleri içinde geçtiğini söyler:

"*Bütün çocukluğu bir kuş kafesi gibi bu ney sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan bu dünya, onun içinde sanki yalnız sesten ve musikiden kurulmuştu. Tıpkı ayna sofanın avizesinin altında sarkan, yeni dünya dedikleri o donuk renkli camdan kürede akseden eşya gibi, sadece hayal bir kâinatla işe başlamıştı* (Tanpınar, 2014 b: 128).

Huzur adlı romanda, çoğu zaman anlatıcı Mümtaz'ın hislerine, tasvir ve teşbihlerine ortak olur. Mümtaz sandalda Nuran ile birlikteyken akşam bir musikişinasın gördükleri ve hissettikleri ile anlatılır:

" *… Akşam, geniş musiki faslına başlamıştı. Aydınlığın bütün sazları güneşin veda şarkısını söylemeğe hazırlanıyordu. Ve bir şey aydınlığın sazıydı. Hatta Nuran'ın yüzü, kahve kaşığı ile oynayan eli bile...*" (Tanpınar, 2014 b: 135).

Bu romanda en küçük ayrıntılar dikkatle işlenip romanın aslı muhtevasına uygun hâle getirilmiştir. Romanda atılan her adım bilinçli ve planlı bir şekilde kurgulanmıştır. Nuran ve Mümtaz'ın köşkteki durumları buna örnektir. Sandal gezintisinden sonra Nuran ile Mümtaz bir köşkü gezmeye başlarlar. Nuran, bu köşkten hareketle musikiye ait unsurlarla medeniyet mukayesesi yapar. Aynı tutumu Tanpınar'ın birçok yazısında gözlemlemek mümkündür:

"*Bununla beraber çıkmak istemiyordu. Gezdikçe köşkün zevkini tatmıştı. Burada çok basit şeylerin güzelliği vardı. Illustration'da veya İngiliz mecmualarında resimlerini seyrettiği şatolar, on sekizinci asır köşkleri gibi bolluk ve lüks içinde değildi. Burası içten zengin bir yerdi. İnsanı kendi içinde topluyordu.. Tıpkı babasının kendisine öğrettiği o Hint şalı renkli, ağır, işlenmemiş mücevher parıltılı besteler gibi... Ve içinde o bestelerin hüznünü duyuyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 137).

Gezintilerinden sonra eve dönerlerken Mümtaz, Nuran ile biraz daha beraber kalıp geceyi bekler ve kendisinden tekrar, Dede'ye ait Sultanîyegâh Beste'yi ve Talât Bey'e ait Mahur Beste'yi dinler. Mümtaz, o geceyi garip hayaller içinde geçirir. Mümtaz'ın rüyalarına Nuran ve Nuran çevresinde teşekkül eden saadet hülyaları eşlik etmektedir:

"*Daha ziyade Anadoluhisarı'ndan geçiyorlar gibi gelmişti ona ve bu tereddüt içinde silkinerek uyandı. Ondan sonra hep böyle devamsız kendinden geçmelerle uyudu. Genç kadının çehresi, tebessümü, zihninde kalan ufak tefek hâlleri, başlayan rüyanın karışık hâllerini ikide bir bölüyor, o zaman Mümtaz silkinerek uyanıyor, biraz evvelki uyanıklığında kurduğu hülyalara, bıraktığı yerden başlıyordu. Böylece kendi hayatına muvazi bir romanı yaşaya yaşaya geceyi geçirdi*" (Tanpınar, 2014 b: 141).

Mahur Beste, Nuran'ın dedesi Talât Bey'e ait bir eserdir. Mahur Beste'nin hikâyesi şöyledir: Behçet Bey, yirmi sene karısı Atiye Hanım'ı sevmiş ve kıskanmıştır. Behçet Bey, Atiye'yi ve Atiye'den sonra kıskançlık duyduğu İttihat ve Terakki üyesi

Doktor Refik'i saraya jurnallemiştir. Ne var ki Doktor Refik'i ölümünden sonra bile kıskançlık duygusundan kurtulamamıştır. Atiye'nin ölmek üzereyken Mahur Beste'yi mırıldandığını duyunca Behçet Bey, eliyle ağzına birkaç defa vurmuştur. Atiye'nin ölümüne belki de bu sebebiyet vermiştir. Bu ve buna benzer birkaç hadise Mahur Beste'yi Nuran'ın ailesi arasında uğursuz kılmıştır. Mahur Beste'nin macerası da gariptir. Talât Bey bu eseri; eşi Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile kaçınca yazmıştır. Tam bir fasıl yapmak isteyen Talât Bey, Mısır'dan gelen bir dostundan tam da o esnada eşinin ölümünü haber vermiştir. Sonraları ise eserini bitirdiği gece ile eşinin öldüğü gecenin aynı olduğunu öğrenmiştir. Mümtaz ve Nuran tekrar buluşmak niyetindedirler. Tanpınar, bu noktada Nuran'ın talihi ve ailesi ile Mahur Beste arasında münasebetler kurar. Ancak Tanpınar, bu münasebetleri sadece biyolojik düzeyde tutmaz. Nuran, aynı zamanda ailesinin ve Mahur Beste'nin talihini tevârüs etmiştir. Bütün bunlardan dolayı Nuran, Mümtaz'la buluşup buluşmama düşüncesinde tereddütler yaşamakta, iç hesaplaşmalarda bulunmaktadır. Bu durumu yakından görebilmek için cümleleri uzunca alıntılayacağız:

" *Bu üç gün içinde büyük annesinin hayali onu hiç bırakmamıştı. Ta çocukken eski bir sandıkta bulduğu çok soluk dagarotip resmin sahibi, beyaz ferace ve yaşmağı, solgun ay ışığı yüzü ve bir uçurum başında uyanmış ceylân bakışlarıyla kendisine o kadar meçhul iştahlar ilham eden, eski şeylerin zevkini veren, eski beste ve şarkıları onun için bir yaşama iklimi yapan kadın, şimdi Nuran'a bütün iç hayatını inkar ettirmeğe çalışıyordu. Sanki bu soluk resim her lahzada canlanıyor, 'Ben, diyordu, çok sevildim, onun için böyle perişan oldum. Sevdiğim ve sevildiğim için bana muhtaç olanların hepsi bedbaht oldular. Kendi yakınında bu kadar canlı bir örnek varken, nasıl cesaret edebiliyorsun?..*

Fakat Nuran'ın içinde konuşan yalnız büyük annesinin sesi ve hayatı değildi. Daha derinden gelen, daha koyu, daha karışık bir ikinci ses vardı. Ve bu ikincisi Nuran'ın kalbine ve uzviyetine hitap ediyordu. Onların gürültüsüyle, onların müphem ve tehlikeli uyanışlarıyla konuşuyordu. Bu damarlarındaki kanın sesiydi. Aşka ve ihtirasa her şeyi birden yakarak doludizgin giden Nurhayat Hanım'ın kanıyla, anne dedesi Talât Bey'in sevginin ocağında bir nezir gibi yanmağa hazır kanları, bu iki kana sonradan karılan babasının kanı, serhat boylarında, Balkanlar'da, Karadeniz kıyılarında, bin erkekçe tecrübe ile hazırlandıktan sonra, Kırım muharebesinde buraya, İstanbul'a düştüğü için birdenbire şaşıran, kibar ve incelmiş hayata bütün hür çırpınışlarını feda eden, asırlık

bir zevkin gönüllü esiri olan kanı, bütün bunlar acayip, çok acayip bir halita olmalıydı.. Bir tarafta sadece atılış, öbür tarafta sadece kabul, rıza ve baş eğiş. İşte Nuran'ın içinde o kadar değişik ağızlarla konuşan ikinci ses bu kanın sesiydi..." (Tanpınar, 2014 b: 146-147).

Nuran, Mümtaz'ın Emirgân'da kendisine söylediklerini hatırlar. Mümtaz, musiki ile hayat vaziyeti arasındaki ilişkiye dair bazı fikirlerini dile getirmiştir. Mümtaz, musikiyi hayatına nakletmiş olmakla birlikte bir nevi kollektif bir kaderi yaşamaktadır:

"*Kim bilir, demişti, belki de çocukluğumda maziden gelen her şeyi inkâr ettiğim için eskiyi bu kadar seviyorum. Yahut da büsbütün başka şey olabilir. Biz üç batın evvel köylüydük. İntibakımızı tamamlıyoruz. Annem eski musikiyi severdi. Babam ise hiç anlamazdı. İhsan için bir nevi musikişinastır, diyebilirim. Ben ise onu hayatıma naklettim. Bütün tarih boyunca böyle olmadı mı? Evet, belki de kollektif bir kaderi yaşıyorum. Asıl düşüncemi ister misiniz? Bizim musikimiz kendi içinde değişene kadar hayat karşısında vaziyetimiz değişmez sanıyorum. Çünkü onu unutmamız ihtimali yok... O değişene kadar aşk tek talihimiz olacak!*" (Tanpınar, 2014 b: 148).

Tanpınar, bu eserde sık sık musiki vasıtasıyla Nuran ile Mümtaz'ı bir araya getirir. Hatta yine musiki vasıtasıyla Nuran karakterine psikolojik bir derinlik kazandırır. Nuran'ın Mümtaz'a gitmeden evvel tereddütler yaşamaktadır. Bu noktada, Debussy, Wagner ve Mahur Beste tahrik edici, harekete geçirici bir görev üstlenmektedirler. "*Debussy'i, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi.*" (Tanpınar, 2014 b: 150-151) cümlesi *Huzur* romanını bütün tahlil ve tespit çalışmalarından daha öz ve esaslı bir şekilde vermektedir. Bu cümle, Doğu – Batı düzleminde romanın anahtar cümlelerinden biridir:

" *(...) Çocukluk ve genç kızlık yıllarında yapmadığı bir şeyi yapıyordu. 'Dönsem mi?' diye gişenin önünde dolaştı Fakat aşk bilinmeyenin sihriyle onu davet ediyordu. 'Yeni Debussy'ler aldım. Behemehâl gelin...' Telefonda böyle söylemişti. Debussy'i, Wagner'i sevmek ve Mahur Beste'yi yaşamak, bu bizim talihimizdi*" (Tanpınar, 2014 b: 150-151).

Romanda geçen açıklamalardan hareketle, Mümtaz'ın nazarında Nuran, sadece güzel ve seven, sevilmekten hoşlanan bir kadın değildir. Nuran, her şeyden önce çok iyi bir arkadaştır. Musikiden iyi anlayan Nuran, berrak ve dâvûdîye yakın bir sese sahiptir Mümtaz'ın Nuran'a bağlanmasında bu hususiyetlerin su götürmez gerçekliği vardır. Nuran, Mümtaz'ı evlerine davet ettiğinde Mümtaz, Nuran'ın yaşadığı evi, **acemaşiran bestenin** son beytinde anlatılan cennete teşbih eder. Mümtaz, Nuran'ın yokluğunda evi bu şekliyle hayal edip kendine ait masal dünyası oluşturur ve bir yığın hayalle süslemeye başlar.

Nuran'ın Emirgân'a gelmediği günlerde Mümtaz ile Nuran iskelede ya da

Kanlıca'da buluşurlar. Burada dikkat çeken husus, bazı araştırmacıların (Abacı, 2013:114), (Tağızade Karaca, 2005: 77) da işaret ettiği gibi âşıkların gezdikleri mekânlara kendilerince musikiye dair isimler vermeleridir. Musikinin Mümtaz ve Nuran'ın hayatlarında ne derecede yaşandığını ve onların hayatına nasıl yön verdiğini göstermesi itibarı ile bu husus dikkate değerdir:

" (…) *İlk gecenin aralarında devam eden itiyadi ile, sevdikleri yerlere ayrı ayrı adlar takıyorlardı. Küçük Çamlıca'daki kahve onlar için Derûnidil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran'dan Tab'î Mustafa Efendi'nin bayâtî'den aksak semaîsini, o 'Çıkmaz derûn-ı dilden efendim muhabbetin' diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti (...) Bir başka gece Çengelköyün'nden Kandilli'ye dönerken, Kuleli'nin önündeki ağaçların suda yaptığı o çok değişik gölgeye Nühüft beste adını verdiler. O kadar içinden aydınlık bir âlemdi ki, ancak nühüftün uzlet yüzlü uyanışların kamaştırdığı koyu zümrüt aynasında eşi aranabilirdi*" (Tanpınar, 2014 b: 179-180).

Huzur romanında sık sık kahramanlar vasıtasıyla milletin tarihi ile musikisi arasındaki ilişkiye dikkat çekilir. Bu romanda ifade edilen görüşlerin Tanpınar'ın görüşleri ile örtüştüğü aşikârdır. Huzur romanında bu görüşler, çeşitli kahramanlar vasıtasıyla dile getirilirler. Alıntılayacağımız konuşmayı ise Mümtaz yapmaktadır. Musiki, Mümtaz için bir çeşit miyar, dayanak noktasıdır:

"*-İster istemez onların bir parçasıyız. Eski musikimizi seviyoruz, iyi kötü anlıyoruz. Elimizde iyi kötü bize maziyi açacak bir anahtar var.... O bize üst üste*

zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğu, ferahfeza yahut sultanîyegâh'ın arasından etrafa baktığımız için" (Tanpınar, 2014 b: 183).

Tanpınar'ın "*şiirlerini, roman ve hikâyelerini ve hatta denemelerini birbirine bağlayan"* (alıntılayan Balcı, 2009: 12) musiki aynı zamanda medeniyet imgesi olarak karşımıza çıkar. Bu eserde Mümtaz, Batı'nın Türkiye'yi anlamamasının nedeni olarak musikiyi gösterir. Batı, Türk musikisini anlamadığı için Türkiye'ye yabancı kalmıştır. Mümtaz, sonrasında ise musikiyi diğer sanatlar arasında bir nebze yüceltir:

"Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi.

-Kaldı ki sanat, sanat eseri, bizatihi kıymet olan şey, altını musiki çizdiği zaman büsbütün değişiyor. Garip değil mi? İnsan hayatı sonunda sesten başka hiçbir şeyi benimsemiyor, hepsinin üstünden geçer gibi yaşıyoruz, ancak dokunuyoruz. Fakat şiirde, musikide..." (Tanpınar, 2014 b: 183).

Mümtaz ve Nuran akşama doğru Büyükdere'ye geçip küçük bir lokantada yemek yerler. O gece ayın on üçüdür. Mehmet isminde birinin lokantaya gelmesi Mümtaz'ı düşüncelere sevk eder. Mümtaz, kendisi ile Mehmet ve kahveci çırağı arasında mukayeseler yapar. Mukayeseler, ekseriyetle sanat ve musiki perspektifinden yapılır:

"(*...)Ay doğar doğmaz Mehmet geldi. Mümtaz çocuğun yüzünü solgun gördü. Hâlinde bir sinirlilik vardı. Kaç zamandır, Mehmet'in âşık olduğunu biliyordu; belki de sevgilisi Büyükdere'de oturuyordu. Böylece tesadüf kendiliğinden hayatlarına bir Moliere komedisinin çift planını sokmuştu. Hatta Boyacıköy'deki kahvenin çırağı ile Anahid'in macerası düşünülürse, bu plan üçüzlü oluyordu. Bu, ne yaparsa yapsın, hangi mutlak veya erişilmez iklimlerde dolaşırsa dolaşsın, insanoğlunun hayatın kanunları içinde yaşamasıydı. İşte bir adam ki Tab'î Mustafa Efendi veya Dede'yi tanımadan, Baudelaire'e ve Yahya Kemal'e hayran olmadan sevebiliyordu. Aralarındaki fark, Mümtaz'ın sevgilisini bir yığın tecridin arasından görmesiydi*" (Tanpınar, 2014 b: 189).

Mümtaz, sanatkârane mizaca sahip entellektüel bir âşıktır. "*Mümtaz da tıpkı Swann gibi Nuran'ı daha önce görüp hayran kaldığı tablolara benzetir*" (Sezen, 2016: 288). O, Nuran'a bir yığın tecridin ötesinden pitoresk nazarlarla yaklaşır. Nuran'ın günlük hâlleri Mümtaz için hem lezzet hem ıstırap kaynağıdır. Bu durum, kısmen Mümtaz'ın "estet" yönünün bir neticesidir:

"*Sevgilisinin, gündelik hayatın her safhasında, duruşu, kıyafeti, aşkta değişen çehresi ile sanatın ölmez aynasına kendinden evvel geçenleri ona –adeta hayranlığını ve sahip olma lezzetlerini bir kat daha; ve belki de ıstıraplı bir şekilde hatırlatan bir yığın çehresi vardı. Renoir'in 'Okuyan Kadın'ı bunlardan biriydi. Tepeden gelen ve saçları bir altın filizi gibi tutuşturan ışığın altında, koyu nefti zeminle, elbisesinin siyahı ve boynu örten pembe tül arasından bir gül topluluğu ile fışkıran bu sarışın rüya, çehrenin tatlı sükûneti, gözlerin kapalı çizgisi, çenenin küçük bir toplulukta birden bitişi, dudakların tatlı, adeta besleyici tebessümü gibi bir yığın benzerlikle genç adam için, sevgilisinin bazı saatlerine sanatın en sadık aynalarından birini tutuyordu. Muhayyilesi, Nuran'a olan hayranlığında Renoir'la olan benzerliği bazen daha ilerilere götürür, onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cünbüşü ile akrabalık bulurdu*" (Tanpınar, 2014 b: 190).

Nuran'ın Mümtaz'da andan ana değişen çehreleri vardır. Nuran, kimi zaman hatırlanan bir cümleden kimi zaman bir düşüncenin arasından Mümtaz'a gelmektedir. Hazzın ve azabın en keskini bir musiki parçası içinde uyanan Nuranlardadır. Tanpınar'ın diğer eserlerinde de "musiki" unsurunun benzer amaçlarla kullanıldığını görürüz. Tanpınar'ın Yaz Yağmuru adlı eserinde yer alan Rüyalar hikâyesinin karakteri Cemil, rüyada gördüğü kadını uyanık vaziyette, dinlediği musiki parçası vasıtasıyla görüp dehşete kapılır. Alıntılayacağımız cümle, bu bağlamda ele alınabilir:

"(…)*Fakat hazzın en keskini, tabiî azabın da, insanı gafil avlayan bir musiki parçasının içinde uyanan Nuranlarda idi. Nağmenin arabeskinde veya musiki cümlesinin altın yağmuru içinde, bir oluşla geldikleri, onun arasında görünüp kayboldukları, yaşadığımızın üstünde bir zamanın fasılasından ona baktıkları ve güldükleri için hatırlamanın şekli değişir, adeta daha evvelki varlıklarımızın bizde uyanan akisleri olurdu*" (Tanpınar, 2014 b: 191).

Anlatıcı ile Mümtaz, aynı duyguları paylaşmalarının yanı sıra, tabiatı da aynı nazarlarla seyretmektedirler. Bu yüzden bazen anlatıcı ile Mümtaz'ı ayırt etmek güçleşmektedir. Onlar, yekpâre vücutta meskûn aynı hisleri paylaşan ruhlardır. Alıntılayacağımız cümlede geceyi, ancak musikide eşi aranabilecek nizamda gören her ikisidir:

"*Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzahî renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı. Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamıyla elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı. Fakat bu üst üste cevaplar, dikkat edilince birbirine öyle karışıyordu ki, ayıklamak, çözmek imkânsızdı. Altın yosunlar, billûr dalga kıvrımları, kenarlarda büyük ve sırrına erilmez hakikatler gibi külçelenmiş gölgeler, karanlığın derinleştiği uçurumlar ve aydınlık dereleri ile bütün manzara daimî oluş hâlinde idi. Sanki kâinat, Shelley'in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu. Yahut zihnin eşiğinde, çok cömert ve böyle olduğu için henüz son kıvamını bulamamış bir düşünce gibi, her hususîliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu. Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 194-195).

Yukarıda alıntıladığımız cümlede anlatıcının geceyi nasıl ele alıp işlediğini, hangi kıyas unsurlarıyla onu güzel bulduğunu görmekteyiz. Anlatıcıdan hemen sonra Mümtaz'ın geceyi nasıl gördüğüne bakalım:

"*Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken:*

-*Ayın ferahfeza peşrevi, dedi*" (Tanpınar, 2014 b: 195).

Bu noktada anlatıcı tekrar Mümtaz'ın düşüncesini teyit edip neylerden yaprak yaprak dökülen bir gece tasviri yapar:

"*Hakikaten Dede'nin 'Ferahfezâ Peşrevi'nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok rahmanî bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz hâlinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 195).

Nuran, çocukluğundan beri musiki ile içli dışlıdır. Anlatıcı, Nuran'ın lüfer geceleri hakkındaki hislerini ve düşüncelerini musiki etrafında dile getirmeye çalışır. Nuran, tabiat karşısında bir musikişinasın tavrını alır:

"*Nuran, kayık ışıklarının siyah, mor kadifelerde mahpus elmaslar gibi parıldadığı sulara, biraz ötede bir yeni balıkçı kümesiyle kırılmak üzere onların bittiği yerde başlayan o şeffaf karanlığa, vapur dalgalarından, küçük çalkantılardan, bu aydılık yüklü gölgenin bin türlü akisle size doğru yükselişine, sizi alıp götürecekmiş gibi sarmasına, velhâsıl döşemeleri çok cilâlı renkli ve ışıklı bir sarayda yalnız akisten, parıltıdan, ışık sarsıntılarından ibaret onların küçük nağmeden, musiki cümlelerinden büyük ve müstakil varyasyonlara kadar yükselişinden bir dünyada yaşanıyormuş hissini veren bu lüfer gecelerine çocukluğundan beri bayılırdı*" (Tanpınar, 2014 b: 211).

Mümtaz, Nuran'a hayrandır. Nuran'ın karakterini oluşturan en küçük özellikler ya da Nuran'ın hareketleri Mümtaz'ın saadetinin kaynağıdırlar. Mümtaz, mutluluğu kendi gibi bir fâniye çok görmeye başladığından vehim ve korkular ile baş başa kalmıştır. Anlatıcı, Mümtaz'ın saadetini "rüya" kelimesiyle anlatmaya çalışır:

"*Mümtaz'ın bu vehim ve korkularda haklı olduğu bir nokta vardı. Gerçekten bir rüya içinde yaşıyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 220).

Tanpınar'ın Huzur adlı romanında, "musiki" unsurunu çeşitli amaçlarla kullanmıştır. Bu amaçlardan biri de klasik Türk musikisi ve bu sanatı icra eden sanatkârlar hakkındaki görüşlerini ifade etmektir. "*Musiki, Tanpınar'ın Huzur'da tartışmak istediği konuları, vermek istediği mesajları yüklenen, hem bireysel hem de toplumsal durum ve meselelerin açılmasında önemli görevler üstlenen aslî damarlardan birisidir*" (Samsakçı, 2006: 121)". Tanpınar, bu eserde her vesile ile eski musiki ve onun ruh dünyası hakkındaki fikirlerini ifade eder:

"*Kaldı ki, eski musikimiz insanı yok eden, yahut bir hayranlık duygusunda tüketen sanatlardan değildir. Bütün o evliya ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesi ne kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalıyorlar ve onu bizimle beraber yaşamaktan hoşlanıyorlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 221-222).

Romanın önceki bölümlerinde, Mümtaz'ın musikiyi hayatına naklettiğini, kollektif bir hayatı yaşadığını görmüştük. Tanpınar, bu durumu daha da genişletir. Tanpınar, Mümtaz ile Nuran'ın âşkında köklü bir kültürün, tarihin, zengin ve çeşitli bir mirasın kısaca bir milletin talihini birleştirmek gayretindedir. Bu tutumu, bazen doğrudan gözlemlemek mümkün olduğu gibi satır aralarından da görülebilir. Romanda yer alan ayrıntılar, çoğunlukla bu dikkatle işlenmişlerdir:

"*Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarına bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, ta cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası hâlinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evliyalarıyla halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o gür, hasretle, arzuyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağızlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyorlardı*" (Tanpınar, 2014 b: 223).

Nuran, Fahir'den ve Suat'tan mektup almıştır. Bu durum, Nuran'ı tahammülü güç ızdıraplara sevk etmektedir. İhsan Beylerdeki musiki faslı romanın doruk noktalarındandır. Sosyal buluşmalar, romanlarda farklı fonksiyonlarda kullanılabilirler. Tanpınar ise bu buluşma vasıtasıyla bilinçli bir şekilde romanın kahramanlarını bir araya getirip Doğu ile Batı dünyası arasında mukayeseler yapar.

Tanpınar'ın romanın musikişinas kahramanlarından olan Tevfik Bey'in ölüme hazırlanırkenki hayatını "bir tesadüf rüyası" olarak nitelemesi dikkate değerdir:

"*Tevfik Bey bir senedir garip bir şekilde ölüme hazırlanıyordu. Ve bunu ömrü boyunca gösterdiği o asil sükûnetiyle yapıyordu. Hareketlerinin mesuliyetini yüklenmesini bilen adamdı. Şimdi de son kaderi karşılamağa çalışıyordu. Hayır, korkmuyor değildi. Hayatı çok seviyordu. İhtiyarlığa yaklaştıkça maddeden ibaret bu*

tesadüf rüyasınının lezzetini ve güzelliğini anlamıştı. Bütün hayalleri onu bırakmış, dünyası sadece kendisi, yani çeşit çeşit hastalıkla ağırlaşmış vücudu olmuştu. Bu vücut bugün kendisini yeniden ikrar etmek istiyordu" (Tanpınar, 2014 b: 254-255).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı karşısında güç ve istikrâr kaybetmesi, aydınları ve devlet yöneticilerini birtakım çareler aramaya sevk etmiş ve söz konusu durum Osmanlı İmparatorluğu'ndan sonra Türkiye'de de görülmeye başlanmıştır. Bu arayış neticesinde bazı fikir akımları yükselmiş ve tesirlerini günlük hayatta göstermiştir. Tanpınar, XIX. Âsır Türk Edebiyat'ında ortaya çıkan tabloyu "*düalite"* kelimesi etrafında tahlil etmeye çalışmaktadır. Huzur romanında da kahramanların böyle bir çare arayışı ve durum tespiti yapma gayretlerini görmekteyiz. Tanpınar, Mümtaz vasıtası ile musiki ve edebiyattan hareketle bazı tespitlerde bulunur:

" Güçlük var. Fakat imkânsız değil. Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi Wagner olmadığı için, Yunus'u Verlaine, Bakî'yi Goete ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz hâlde çırılçıplak yaşıyoruz" (Tanpınar, 2014 b: 269-270).

Tanpınar'ın musikiden hareketle medeniyet mukayesesi yaptığını ifade etmiştik. Tanpınar, mukayeselerini sathî planda tutmaz. Doğu ve Batı medeniyetine mensup şahısların hayat karşısındaki vaziyetlerinden hükümlerine derinlik kazandırır. Bu noktada aracı tekrar Mümtaz'dır. Mümtaz, Emin Dede'de bir milletin tarihini ve talihini görür:

"*Hakikat de buydu. Emin Dede maddesinde ve medeniyetinde gizli bir adamdı. Bu kadar büyük bir sanatkârda, her hangi bir sanatkârane edayı, şahsiyetini bir uca taşımış, orada kendi iç fırtınalarıyla yaşamış olmanın verebileceği bir değişikliği aramak beyhude idi. Daha ziyade aynı sahile çarpan bir yığın dalganın asırlar boyunca yaladığı, yuttuğu, bütün kenarlarını sildiği hususiyetlerini giderdiği bir çakıl taşına benziyordu; her hangi bir kumsalda gezerken binlercesini gördüğümüz o yuvarlak ve sert çakıllardan biri!*" (Tanpınar, 2014 b: 277-278).

Mümtaz'ın düşüncesi Emin Dede'den sonra Batı'nın sanatkârlarına yönelir. Mümtaz, farklı iki medeniyet dairesine mensup sanatkârların hayat karşısında almış

oldukları vaziyet ve karakterlerine ait özellikleri karşılaştırmak suretiyle hükümlerde bulunur. Beethoven, Wagner, Debussy, Listz ve Borodine'deki hiddet, kin, gurur, iştiha gibi hâllere mukabil Emin Dede'nin mütevazı bir hayatı vardır. Aynı durumu, Abdülkadir-i Merâgî, Aziz Dede, Basmacızade, Hafız Post, İsmail Dede, Itrî, Kömürcü Hafız, Murat Ağa, Sadullah Ağa, Zekâî Dede gibi diğer şahsiyetlerde de bulunmaktadırlar. Onların hayatı adeta kendilerini "inkâr"dan ibarettir:

"*Ve Mümtaz onun şimdi evinin bahçesinde, sonbahar güneşi altında, siyah elbisesi içinde ve her hangi bir insan gibi oturuşunu seyrederken öbür âlemin o kadar sevdiği ustalarını, Emin Dede'nin varlığından haberdar bile olmadığı ruh iklimlerini yaratanları farkında olmadan düşündü. Bir Beethoven, bir Wagner, bir Debussy, bir Listz, bir Borodine bu gördüğü ebediyet yıldızından ne kadar ayrı insanlardı. Onların çılgın hiddet ve kinleri, bütün hayatı kendisi için hazırlanmış bir sofra zanneden iştahları ve bunları tek başına yüklenebilmek için imkânsız bir Atlas gayretiyle gerilmiş gururları, hiç olmazsa şahsiyetlerini değişik planda göz önüne koyan bir yığın nazariyeleri, garabetleri, yumuşaklığı bile etrafındaki her şeye bir arslan pençesi gibi geçen mizaçları vardı. Halbuki bu şöhretsiz dervişin hayatı üst üste kendi şahsını inkârdan ibaretti*…" (Tanpınar, 2014 b: 278-279).

Romanın 3. bölümünde Dede'nin Ferahfeza ayini icra edilir. *"Tanpınar'ın Huzur da bu icrayı anlattığı sayfalar, onun müzikle kurduğu ilişkinin görkemli bir destanına dönüşür"* (Abacı, 2013:57). Mümtaz, mevlevî ayininde ebediyeti hisseder ve onun nağmesinde halkın neşesini, ıstıraplara tahammül kudretini veren kaynağı bulur. Mümtaz, neyin oluşturduğu dünyada dönüşümünü yaşar. Mümtaz, bu hadiseyi adeta "yaratılış" gerçekleşiyormuş gibi izler. Bu itibar ile "musiki" eserin bu noktasında tekrar kahramanların "doruk" seviyelerine ulaşmalarını sağlayan bir unsur olarak okuyucunun karşısına çıkar:

"(*...)Ve ney üflüyordu. Ney yapıcı ve yıkıcı hilkatin sırrı olmuştu. Her şey, bütün kâinat onun nefesinde şekilsiz bir oluş içinde değişiyordu ve kendisi külçelendiği yerden bel kemiğinde olan bu ameliyeyi büyük bir tevekkülle seyrediyordu. Orada bir umman kabarıyor, burada bir orman kül oluyor, yıldızlar birbirleriyle öpüşüyorlar, Mümtaz'ın elleri erimiş baldan imişler gibi dizinden aşağı akıyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 291-292).

Emin Dede, Ferahfeza Peşrev'e başlar başlamaz rüya haline giren ve "karşısındaki Nuran'ı hep bu duygunun arasından gören Mümtaz, (Pelvanoğlu, 2014:240) bu ayinin sonunda musiki vasıtasıyla müstakbel akıbetini hisseder. Mümtaz ile Nuran'ı bir araya getiren, yakınlaştıran musiki bu sefer ayrılıklarını haber verircesine aralarındaki engelleri fark ettirir. Mümtaz, Nuran'ın sesini sisli bir sabahın arasından geliyormuşçasına dinler ve Nuran'ın sultaniyegâhın, mahurun, segâhın iklimlerinde hapsolduğunu düşünür:

"*O kadar ki, musiki bittikten sonra tekrar Tevfik Bey ve Emin Dede, yine aynı makamın etrafında dolaşan besteleri ve semaîleri okurken Mümtaz evvelden tanıdığı bu eserleri, şimdi aynı ümitsizlik hissi içinde dinledi. Hatta, dayısına her zaman olduğu gibi refakat eden Nuran'ın sesini, yine her zaman yaptığı gibi etrafından ayırmağa çalışınca, bu sesle kendi arasında bir nevi engelin varlığını vehmetti. Sanki genç kadının sesini çok uzaklardan, sisli bir sabahın arasından dinliyordu. Alaturka musikinin taganni edenlerin çehresine getirdiği o gergin değişikliği, sarf edilen gayretin değil, bir nevi ayrılığın, uzaklığın ifadesi gibi duyuyordu. Sanki genç kadın çok uzaklardan kendisini imdadına çağırıyordu; ve Mümtaz bir türlü ona gidemiyordu. Sanki Nuran, sultanîyegâhın, mahurun, segâhın iklimlerinde mahpustu*" (Tanpınar, 2014 b: 295-296).

Mümtaz'ın Nuran'a bağlanmasında Mahur Beste'nin büyük bir payı vardır. Sanat ve edebiyatı seven, "estet" bir ömür süren Mümtaz'da söz konusu tesir makul görünür. Zira roman boyunca Mümtaz'ın klasik Türk musikisini ve bu sanatı icra edenleri sevdiğini, onları hayranlıkla karışık bir hürmetle yâd ettiğini görürüz. Bütün bu unsurların da payıyla Nuran'ın Mümtaz üzerindeki tesiri kuvvetli olur:

"*Belki Nuran'a karşı olan aşkında da bunlar vardı. Genç kadının arkasında Mahur Beste'nin çok yüklü irsiyeti bulunmasa, kendisinden evvelki aşk ve evlenme tecrübesinin verdiği üstünlükle hayatına girmiş olmasa Mümtaz o kadar kendisine bağlanmayacaktı...*" (Tanpınar, 2014 b: 297).

Huzur romanında sadece klasik Türk musikisi ve Batı musikisi yer almamaktadır. Aynı zamanda bölgelerin kendilerine has türküleri de bu eserde mevcuttur. Orhan ile Nuri anlatıcının deyişiyle "bu kafilenin folklor tarafı"dır. Nuran, bir seferinde Suat'ın -bu hatıra Suat'ın karakterini iyi özetler- Boğaz'da gezinirken bir köpek yavrusunu şartlarına

göre çok mutlu bulduğundan denize attığını söyler. Bu bahisten kurtulmak için Orhan ile Nuri'den halk havaları söylemeleri istenir:

Bulut gelir pâre pâre

Dördü aktır, dördü kâre

Sen açtın kalbime yâre

Yağma yağmur, esme deli rüzgâr

Yârim yoldadır! (Tanpınar, 2014 b: 324).

Mümtaz, deva bulmuş biri gibi halk havalarının kendine has, elle tutulur ızdırabını dinler:

Bulut gelir yer yaş olur

İçer bâde sarhoş olur

Yâr kokusu bir hoş olur (Tanpınar, 2014 b: 325).

Halk havalarını dinlerken Mümtaz, kendi ızdırabının *bu derin ve çıldırtıcı hasret*ten farklı olduğunu anlar:

Bulut gelir seher ile

Çiçek açmış bahar ile

Herkes kavuşmuş yâr ile (Tanpınar, 2014 b: 325).

Huzur romanını okuyan okuyucular birçok noktada İhsan ile Yahya Kemâl arasında benzerlikler bulacaklardır. Romanda İhsan'ın bazı ifadeleri bizi doğrudan Yahya Kemâl'e götürmektedir. İhsan'ın bu türküleri dinledikten sonra mesut olup dile getirdiği:

"(…) *Bütün hakikatler burada, bu engin ummanda. Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz*…" (Tanpınar, 2014 b: 325).

ifadesi ile Yahya Kemâl'in "bizim romanlarımız türkülerimizdir" ifadesi arasındaki yakınlık aşikârdır. Tağızade Karaca, Huzur romanında "musiki"nin fonksiyonu için:

"*Musiki, bir fon, dış ses, ara nağme gibi kurguların ötesinde, âdeta esere kılavuzluk eder ve ana unsuru, dinamiği olarak hocası Yahya Kemal'in o çok bilinen "bizim romanımız şarkılarımızdır / musikimizdir" sözüne nazire gibidir...*" (Tağızade Karaca, 2005: 85).

ifadelerini kullanır. Roman ilerlerken musikinin farklı şekillerde işlendiğini görmekteyiz. Örneğin Mümtaz, Nuran'ın düşüncesiyle Sabihlere giderken ilk katlardan birinden bir radyo açılır ve Mustafa Çavuş'un türküsü duyulur. Mümtaz, bu türkünün Nuran'ın en çok sevdiği türkü olduğunu hatırlar:

" *'...Şahane gözler şahane..' Mümtaz'ın içi burkuldu. Bu, Nuran'ın en sevdiği şarkılardan biriydi. Tekrar acele acele yürümeğe başladı. Fakat musiki, zalim bir melek olmuş, onu peşinden kovalıyor, sarsıyor, altına alıyordu…*" (Tanpınar, 2014 b: 335).

Mümtaz, mesut diyebileceği son günleri geçirmektedir. Mümtaz, son aylarda yaşadığı sıkıntılardan sonra saadetin türlü lezzetlerini tatmaktadır. Mümtaz, bu durumda iken anlatıcın tabiatı tasviri sanatkârânedir. Anlatıcının, her şeyi tül kadar ince rüya hafifliğinde yüzüyor imişçesine tasviri âşıkların saadetine ve bu saadetin kırılganlığa dikkati çekmek içindir. Nitekim anlatıcı sonra havanın puslu olduğunu, yağmurun yağacağını ifade eder:

"*Pencereden, karşı sırtları örten karın üstüne akşam çok hafif ve daüssılalı bir pastel kızıllığı atmıştı. Her şey bu tül kadar ince rengin altında bir rüya hafifliğinde yüzüyordu. Fakat hava pusluydu. Yine yağacaktı…*" (Tanpınar, 2014 b: 348-349).

Mümtaz ve Nuran evlenmek için İstanbul'a gelirler. Nuran'ın içinde bir korku vardır. Nuran, Mümtaz'a korktuğunu; çünkü rüyasında Suat'ı gördüğünü söyler. Mümtaz, şaşkın şaşkın Nuran'a bakar. Zira Mümtaz da rüyasında Suat'ı görmüştür. Rüya, eserin bu noktasında realiteye açılan müşterek bir kapı görevini üstlenir. Rüya (Arapça'da görmek anlamına gelir), onlara adeta aşklarının akıbetini haber verir. Ayrıca, Mümtaz'ın rüyasında çocukluğuna eşlik eden hatıraları görmesi bir diğer önemli husustur. Mümtaz, ilk travmalarını babasının ölümünden sonra yaşamış, köylü kızı ile birlikteyken

dedurumunun vehametinin neticesi olarak adeta babasının ölümünden kendisini sorumlu tutmuştur:

"- Ben korkuyorum... dedi.

- Ama neden, anlamıyorum. Daha bir saat evvel Bursa ile konuştuk. Hepsi iyiler, her şey yolunda.

- Hayır, onları düşünmüyorum. Başka şeyden korkuyorum. Bu gece rüyada Suat'ı gördüm.

Mümtaz şaşkın şaşkın ona baktı. O da Suat'ı rüyasında görmüştü. Hem çok sıkıntılı bir rüyaydı. Babasının billûr lambasını elinden almış, sonra o çocukluğundaki köylü kızıyla bir kayığa binmişlerdi. Mümtaz, rıhtımdan -fakat neresi olduğunu bilmiyordu- ha battılar, ha batacaklar, diye helecanlar içinde çırpınırken uyanmıştı. Pek az rüya bu kadar korkunç ve korkunç şekilde vazıh olabilirdi. Katran renginde mavunamsı kayığı, Suat'ın uzun kemikli yüzünü, kızın çehresini, lambanın deniz çalkantısında alabildiğine kararan ışığını hâlâ bile, bu vapur kanepesinde olduğu gibi görüyordu" (Tanpınar, 2014 b: 352).

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* adlı romanında kurgu ve içerik arasında tutarlı, sağlam bir ilişki kurmuştur. Suat'ın intiharından hemen önce Mümtaz ve Nuran'ın Suat ile ilgili rüya görmeleri ve rüyalarının içerikleri ile yaşananlar arasındaki uygunluk bu duruma örnektir. Bu durumun benzerini, Mümtaz ile Nuran'ın rüyaya dair konuşmalarından hemen sonra görmek mümkündür. Mümtaz ile Nuran eve gelirlerken kapıcının oğlu bahçede her zamanki -okuyucu ilk defa şahit olur- şarkısını söylemektedir. "*Bazı türkülerin romanın akışı ve olay örgüsü içinde yer alması tesadüfi değildir... Onlar, muhtevaları ve iç zenginlikleri ile az sonra ortaya çıkacak bir duruma zemin hazırlarlar"* (Tağızade Karaca, 2005: 79). Bu şarkı Nuran'ın biraz sonraki ayrılığını haber verir mahiyettedir. Nitekim Nuran, Suat'ın intiharının neticesi olarak Fahir'le barışıp evine dönecektir:

Erzincan'ı sel aldı da,

Bir yâr sevdim el aldı (Tanpınar, 2014 b: 353).

Mümtaz merdivenleri çıkarken kapının küçük camından sahanlığa düşen ışığı görüp şaşırır. Nuran, "evde birisi var galiba" der. Kapıyı açtıklarında gördükleri şeyi ömürleri boyunca unutamayacaklardır. Suat, "musiki" eşliğinde kendini asmak suretiyle evlerinde intihar etmiştir. "*Kafka'nın ve Camus'nün kahramanları sürekli başka dünyalara kaçarlar. Tanpınar'ın kişileriyse musikiyi ve resme sığınarak huzur ararlar… Mutluluğu orada bulurlar*" (Yılmaz, 2011:112). Suat, huzurunu, kurtuluşunu bu şekilde elde eder. "*Suat'ın roman boyunca iki temel misyonu vardır. Bunlardan biri Nuran-Mümtaz ilişkisini bitirmek bir diğeri de huzursuzluk yaymaktır*" (Somuncu, 2016:274).

Tanpınar, Nuran'ın gitmesi neticesi Mümtaz'da oluşan durumu "mazi rüyası" olarak nitelemek eğilimindedir. Nuran, rüyanın bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüştür:

"*Nuran'ın gitmesiyle zihni hayatı durmuş gibiydi. Sanki genç kadın bu mazi rüyasının bütün canlı ve güzel taraflarını beraberinde götürmüş, yerinde tıpkı Mümtaz'ın hayatı gibi bir kül yığını bırakmıştı…*" (Tanpınar, 2014 b: 356-357).

Nuran, Suat'ın intiharından sonra Mümtaz'a "Ne yapalım Mümtaz; kader istemiyor! Aramızda bir ölü var. Bundan sonra beni bekleme artık! Her şey bitmiştir." demiştir. Mümtaz'ın ruh hâli yaşananlardan sonra kötüleşmiştir. Sultanhamamı'nın kalabalığında Mümtaz'ın aklî melekelerini kaybetmeye başladığını görürüz. Mümtaz, rüyada görmüş olduklarını günlük hayatta da görmeye başlamıştır. Kalabalıkta biri, yanından ona sürtünerek geçer. O, merakından geçen kişiye bakar ve adamı Suat'a benzetir. Adamın gülüşü ile Suat'ın rüyadaki gülüşü aynıdır. Mümtaz, gerçek ile rüya arasındaki ayrımı yapamayacak düzeydedir:

" *İşin garibi deminki adam, Suat'ın rüyadaki gülüşü ile gülmüştü. 'Evet, tıpkı tıpkısına!' Fakat hakikaten böyle bir adam var mıydı? Bütün mesele anlaşılmıştı. Suat beraberindeydi. Belki de o küçük kız da, Nuran da onu kendisi gibi hatırlıyorlardı; tekrar ferahfezanın ilk cümlesini zihninden tekrarladı. Garip şey, nağmenin hasret gülleri içinde Nuran'ı değil, Suat'ı görüyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 367).

Suat'ın intiharından sonra Mümtaz'ın rüyalarının içeriğini Suat ve Nuran oluşturur:

" *Üç gündür Suat'la meşguldü. 'Dün gece de onu rüyamda gördüm. Tabiî, bu havadisi alacaktım.'*

Sabahtan beri bu rüyanın tazyiki altında olduğunu şimdi hatırlıyordu. Fakat rüyanın kendisini bir türlü bulamamıştı. Yalnız bütün gece Suat'la uğraştığını biliyordu. 'Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın koridor, sofa ve oda. Nuran'ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat'ı görüyordum. Ona özür diliyor, rahatsız ettim, diyordum. O bana gülüyor ve başını sallıyordu" (Tanpınar, 2014 b: 367).

Mümtaz, bir tesbihçiye uğrar. Bu tesbihçiden geçen ağustosta Nuran ile birlikte tesbih almışlardır. Mümtaz, bu sefer de iki tane tespih alır. Fakat tespihleri uzatan Suat'ın elleridir. Mümtaz, kendi durumunun ciddiyetinin farkındadır. Bu durumu rüya görmek olarak niteler:

"(…)*Uyanık iken rüya görüyorum*" (Tanpınar, 2014 b: 371).

Tanpınar, Yahya Kemâl adlı eserinde Yahya Kemâl'in "bizim romanlarımız türkülerimizdir" dediğini nakleder. Huzur romanında Tanpınar'ın bu düşünceyi benimsediğini gösteren örnekler mevcuttur. Orhan'ın mırıldandığı:

" *Gide gide iki duvar arası,*

Kimi kurşun, kimi bıçak yarası,.." (Tanpınar, 2014 b: 377).

sözlerine sahip yukarıdaki türkü hakkında Mümtaz şöyle düşünmektedir:

"*Mümtaz bu türküyü tanıyordu. 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. Yanık bir bestesi vardı. Ona göre geçen harpte Anadolu'nun bütün dramı bu türküdeydi*" (Tanpınar, 2014 b: 377).

Mümtaz, türkülerin devam etmesini ister; çünkü türküler milletin kimliğini oluşturmaktadır. Bu düşünce, roman boyunca çeşitli şekillerde ifade edilmiştir. Bu düşüncelerin bazıları doğrudan Tanpınar'ın hocası Yahya Kemal'den mülhemdirler:

"-*Sabahleyin Hekimalipaşa Camii taraflarında idim. Kız çocukları türkü ile oyun oynuyorlardı. Ta fetihten beri belki bu türküler vardı. Ve kız çocukları onları söyleyerek oynuyorlardı. İşte bu türkülerin devam etmesini istiyorum*" (Tanpınar, 2014 b: 378).

Romanın bu noktasında, romandaki hadiselerden hareketle II. Dünya Savaşı'nın yaklaştığını anlarız. Mümtaz, arkadaşlarıyla bu bahis hakkında konuşurken karşı kahvelerden birisinden radyo veya gramofon sesi gelir. Bu vesile ile musikinin romanın esasını teşkil ettiğini aşikâr bir şekilde görürüz. Mümtaz, Mahur Beste'yi duyduktan sonra iç hesaplaşmasını gerçekleştirir. Eserin isminin neden "*Huzur*" olduğunu da bu sayede öğreniriz:

" (*...)Eyyûbî Bekir Ağa'nın Mahur Bestesi akşamın içinde yüzdü. Mümtaz olduğu yerde sarsıldı. Dinlediği bestenin arasından, Nuran'ın dedesinin Mahur Bestesi, aşkın ve ölümün o muzlim şiiri içine doluyordu. Kendi kendine 'Yarın gidecek ve benden dargın olarak...' Birdenbire içinde garip, tahammül edilmeyecek kadar büyük bir hiddet kabardı. 'Neden böyle oldu; niçin herkes bana böyle yükleniyor? Huzurdan bahsediyordu. Peki benim huzurum nerede kaldı? Ben yok muydum? Bu kadar yalnız ne yapacağım?' Hemen hemen genç kadının kelimeleriyle konuşmuştu. 'Huzur, iç rahatı...*" (Tanpınar, 2014 b: 379).

Mümtaz, İhsan kötüleştiği için doktor çağırmaya gitmiştir. Doktorun evine vardığında Mümtaz'ın dikkatini viyolon konçerto celb eder. Burada motif, insana rüyadaymış hissini verir:

"*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 tanıdı. Viyolon konçerto sonuna yaklaşıyordu. Doktor yatağının üzerinde ayağında getrler ve külot pantalon, sırtında terden vücuda yapışmış fanila, hiç istifini bozmadan dinliyordu. Mümtaz, motifin insana gerçekten bir rüyadaymış hissini veren acayip bir değişiklik içinde, kendi cevherinde yavaş yavaş yaklaştığını adeta gözleriyle gördü. Sanki gözlerinin önünde henüz toprağa atılan bir tohum çarçabuk büyüyor, dal, yaprak veriyordu*" (Tanpınar, 2014 b: 390).

Doktorun odasında çalınan konçerto, Suat'ın intihar etmeden önce dinlediği konçertodur. Mümtaz, bu yüzden gramofona Suat'ın bütün sırları onda imişçesine bakar. Suat'ın intiharını *"çeviri intihar"* (Naci, 2015:212) olarak niteleyen Fethi Naci'nin görüşüne paralel olarak Berna Moran, Suat'ın intiharının A. Huxley'in Ses Sese Karşı romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme olduğunu, Spandrel ölürken plakta Beethoven'in La Mineur Dörtlüsü'nün çaldığını, bu benzeyişin rastlantı olamayacağını (Moran, 2012: 283) ifade eder ki Dostoyevski'nin roman karakterlerinin uğraşıp didinmeleri, tartışmaları, birbirlerine inançlarını açıklamaları (Lunaçarski, 1982) hususunu Huzur romanında açıkça gözlemlemek mümkündür. Mümtaz, Suat gibi intihar yolunu seçmemiştir. Çünkü "*Mümtaz karakterinin anlam kaynağı olarak hayatı ve var olmayı görmesi, karşıtlığı güçlükler karşısında pes etmeden mücadele etmesini sağlamıştır*" (Öncü, 2015: 219). Mümtaz, romanın bu noktasında Suat'ın intihar etmeden önce dinlediği konçertonun ölümünde hissesi olup olmadığını merak eder:

"(…)*Suat, ölmeden evvel bu konçertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyordu. Fakat bu tercihi niçin yaptığını söylemiyordu. Konçerto, ağır, ıstıraplı yürüyüşünde bunun sırrını vermiyordu. Hatta Suat'ın kendisini dinlediğinden de habersizdi. O sadece alevden cevherini etrafa dağıtıyordu.*

Mümtaz gramofona, Suat'ın bütün sırrı, sanki mikrofonun küçük madenî yuvarlağı ile diskin donuk parıltılar içinde dönen çok kapalı dünyası arasındaymış gibi bakıyordu. Kaç kere onu evinde o son gecede bu parçayı dinlerken tahayyül etmişti…" (Tanpınar, 2014 b: 392).

Suat'ın intiharı hadisesi Mümtaz'ın rüyalarına türlü şekillerle eşlik etmeye devam eder. Mümtaz, rüyasında tiyatro dekoruna benzer bir akşamın hazırlandığını görür. Büyük ve renkli kalaslar getirilip birbirlerine çakılırlar. Rüyada, "güneşi asacağız buraya" demektedirler. Fakat ipler çekildiğinde güneşten ziyade Suat belirir. Rüyanın muhtevası (ipler ve asma eylemi) ile Suat'ın intiharı arasındaki benzerlik sarih bir şekilde görünmektedir.

"*Daha ilk gördüğü bir adamın yatağının bir köşesine oturmuş iki eli şakaklarında rüyasını hatırlamağa çalışıyordu. Hayır, konçertoyu dinlememiş, Suat'ı görmüştü. Hem*

de çok garip şekilde. 'Bir sahildeydim; bir yalı rıhtımında. Karşımda akşamı hazırlıyorlardı. Tıpkı bir tiyatro dekoru gibi. Evvelâ büyük, çok büyük kalaslar getirdiler. Fakat ne kadar renkli şeylerdi. Mor, kırmızı, lâcivert, pembe, yeşil kalaslar... Sonra onları birbirine çaktılar. 'Güneşi asacağız buraya!' diyorlardı. Ben başımı sallıyor; 'Rüyada güneş görünmez, diyordum. Ne güneş, ne ay. Uyku ölümün kardeşidir, diyordum.' Fakat onlar dinlemiyorlardı. Nihayet iplerle güneşi çektiler. Fakat bu güneş değildi. Sadece Suat'tı. Fakat ne kadar güzel ve ne kadar renkliydi. İpler vücuduna geçtikçe yüzünde tebessümü arttıyordu. Sonra onu oraya, bir tiyatro sahnesi gibi hazırladıkları akşama gerdiler. Batan güneş o olmalıydı! Sonra makaralar, bilmediğim âletler işlemeğe başladı" (Tanpınar, 2014 b: 391-392).

Mümtaz ile doktor arasında geçen konuşma ile eserin (Tanpınar'ın) fikri arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Doktor, Mümtaz'ın hem alaturka hem de alafranga musikiyi dinlediğini, üstelik bu iki musikiyi aynı adam olarak dinlemediğini öğrenir. Doktor, bu vesile ile romanın alt tezini oluşturabilecek fikirleri ifade eder. Bu romanın Dr. Tarık Temel'e ithaf edildiğini de belirtmekte fayda vardır:

" - *Oğlum, çok doğru bir şey söyledin, dedi. O kadar doğru ki. Mesele musikiden çok ötede. Şarkla garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermişti*" (Tanpınar, 2014 b: 395).

*Huzur'*da Tanpınar'ın "musiki" unsuruna azami derece yer vermesi, beraberinde muhtelif görüşlerin doğmasını sağlamıştır. Bu durum şüphesiz, edebî eserin başarısının tabii bir neticesidir. Konuyla doğrudan ilgili oldukları için, bu görüşleri kısaca açıklamak gerekmektedir. Bu görüşlerden ilki Berna Moran tarafından ileri sürülmüştür. Moran, Huzur'un İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz bölümlerinden oluşmasını, mezkur bölümlerin müzik yapıtındaki işlevi görmelerine bağlayıp şunları söyler:

"(…)*Hiç kuşkusuz, Tanpınar 'Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu 'movement'lar gibi kullanılmış. Ukalaca bir kesinlik iddiası gütmeden diyebiliriz ki, birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı*" (Moran, 2012:274).

Zeynep Bayramoğlu, "*Huzur'da her ne kadar fikir romanının birçok özelliği bulunsa da, yazılış biçimi tamamen müzikal romana işaret ediyor çünkü roman baştan aşağı Mümtaz'ın gözüyle, Mümtaz'ın duygu fırtınaları, ruh hallerinin iniş çıkışlarına göre anlatılmış.*" (Bayramoğlu, 2007:10) ifadelerini kullanmaktadır. Romanın dört bölümündeki duygu iniş çıkışları ile Beethoven'in 11 numaralı, opus 132 La Minör Kuarteti'nde arasındaki benzerliği ele alan Bayramoğlu şunları söyler:

"*Birinci bölümdeki savaş öncesinin sıkıntılı ve bunaltılı atmosferiyle kuartetin ilk mouvement'ı uyuşurken, ikinci bölümdeki aşkın verdiği neşeli ve canlı atmosfer yine kuartetin ikinci mouvement'ıyla örtüşür, üçüncü bölümdeki dini hava Beethoven'in nekahe döneminde Tanrı'ya bir nevi şükran duygusuyla yazdığı üçüncü mouvement'da kendini gösterir, dördüncü bölümdeki ağır ve kaygılı ortam, yine kuartetin ağır aksak dördüncü mouvement'ında görülür*" (Bayramoğlu, 2007:11).

Bayramoğlu, Tanpınar'ın *Huzur* romanı için "*Ben de Huzur'da Dede Efendi'nin Ferahfezâ'sı gibi Doğu kültürüne has bir şaheserle, Beethoven'in La Minör Kuartet'i gibi Batı kültürüne has bir şaheseri harmanlayarak, bunu bir üsluba çevirdiğini ve üslubunun da müzikal romanda gizlendiğini düşünüyorum*" (Bayramoğlu, 2007:12) der.

Fatma Tüysüzoğlu ve Tolga Bektaş ise alıntıladığımız görüşlere yeni bir yaklaşım getirmişlerdir. Tüysüzoğlu ve Bektaş, *Huzur* romanını müzikal olarak tahlil edebilmek ve herhangi bir müzik formu ile ilişkilerini araştırabilmek için, tempo ve duygudan hareket edip şunları söylerler:

"*Huzur'un müziksel dokusundaki şüphesiz en belirgin unsur, bize göre roman içinde bahsedilen Ferahfeza Mevlevi Âyini'dir. Bu eser ve bestekârı olan İsmail Dede Efendi'nin (1778-1846) Tanpınar'ın kültür evreninde çok önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. O halde Huzur'u, çok uzaklara gitmeye gerek kalmadan, bu Mevlevi Âyini ilişkilendirmeye çalışmak anlamlı bir hale gelmektedir*" (Tüysüzoğlu ve Bektaş, 2015: 699).

Tahir Abacı ise Tanpınar'da tınıyı metne dönüştürme arzusunun sayısız örneğinin gösterilebileceğini, O'nun bu arzusunun, kimi eleştirmenler tarafından özellikle *Huzur*'u bir beste gibi görmeleriyle sonuçlandığını belirtip ironik olarak, Tanpınar'ın *Huzur*'u bir

halk müziği formu olan "maya" biçiminde bestelediğini (Abacı, 2013:114) öne sürer. Abacı'nın görüşünü şu cümle özetler:

"*Yani Tanpınar, Tanpınar'dır, Huzur da bir beste değil, bir romandır*" (Abacı, 2013:108).

Romanın son kısımları şöyledir: Doktor, İhsan'ı muayene eder. Mümtaz, ilaç almak için eczaneye gider. Eczacı, henüz gelmemiştir. Mümtaz'ın bütün zihnî hayatı durmuş gibidir. Mümtaz, dünya ile arasında o âna kadar bîhaber olduğu bir perdenin varlığından haberdâr olur. Mümtaz eczacıdan eve dönerken, sokakta yanında beliren adamla konuşmaya başlar. Bu adam, Suat'tır. Mümtaz, Suat'ı daha güzelleşmiş bulur. "Acaba bütün ölenler böyle güzelleşiyor mu?" diye düşünür. Konuşmanın bir noktasında Suat, Mümtaz'a çektiği ıstıraplardan kurtulması için kendisiyle gelmesini söyler. Mümtaz bunu kabul etmez ve Suat ile dövüşmeye başlarlar. Suat, kollarını açıp şiddetli bir şekilde Mümtaz'ın yüzüne vurur. Mümtaz, kalktığında kendini kan revan içinde bulur. İlâç şişeleri ise kırılmıştır. Mümtaz, eve varır. Macide, Mümtaz'ı o hâliyle görünce şaşırır. Mümtaz, merdivenin ilk basamağında ellerini başının arasına alıp oturur. Doktor ise Mümtaz'a "artık benimsin, sade benim!" der gibi bakmaktadır.

Bu eserde rüya ve musiki ile ilgili öne çıkan hususları kısaca şöyle değerlendirebiliriz. Kitapçıda "rüya" ile ilgili kitapları incelemekle meşgul Mümtaz'ın düşünceleri "rüya" ve Nuran etrafında merkezileşmişken dikkatinin bir dükkânda çalınan Darülelhan plağına yönelmesi, ilk karşılaşmalarında Nuran'ı görür görmez Nuran'ın üzerinde "rüya" ve "musiki" izlenimi oluşturması nedeni ile etkilenmesi, yüzünü rüya ile teşbih etmesi ve Nuran'ın Türkçe'yi taganni edercesine konuştuğunu düşünmesi "rüya" ve "musiki" unsurlarının eserde birbirine refakat ettiğini göstermesi itibarı ile önem arz ederler.

Huzur romanında dikkat çeken hususlardan biri de kahramanların musiki yönleri ile değerlendirilmesidir. Başkahramanlardan yardımcı kahramanlara hatta bir fon, dekor görevini üstlenen kahramanlarda bile bu durumu görmekteyiz. Tanpınar, sadece bununla yetinmez. O, kahramanlara ait fikirleri "musiki"ye ait unsurlarla dile getirir. Bazen de romanın anlatıcısı olarak Mümtaz ile aynı duyguları paylaşır, tasvir ve teşbihlerde bulunur, tabiatı onun nazarlarıyla temaşa eder.

Mümtaz ve Nuran tekrar buluşmak niyetinde iken Tanpınar, bu noktada Nuran'ın talihi ile Mahur Beste arasında münasebetler kurar ve okuyucu Nuran'ın Mahur Beste'nin talihini tevârüs ettiğine dair bir intibaya sahip olur. Nuran, "musiki" unsuru ile psikolojik bir derinlik kazanır.

Batı'nın Türkiye'yi anlamamasının nedeni olarak musikinin örnek gösterildiği bu eserde Mümtaz, aynı zamanda Batı medeniyetine mensup müzisyenler ile Türk müzisyenlerin hayat karşısında almış oldukları vaziyet ve onların karakterlerine ait özellikleri medeniyet mukayesesi için kullanır.

Nuran'ın gitmesi neticesi Mümtaz'da oluşan durum "mazi rüyası" olarak ifade edilmiştir. Musikinin romanın esasını teşkil ettiğini aşikâr bir şekilde görmemiz, bir kahveden gelen Mahur Beste'nin sesi sayesinde olur. Mümtaz, Mahur Beste'yi duyduktan sonra iç hesaplaşmasını gerçekleştirir ve 'Huzur, iç rahatı' der.

3.2. SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Roman, *Büyük Ümitler, Küçük Hakikatler, Sabaha Doğru* ve *Her Mevsimin Bir Sonu Vardır* bölümlerinden meydana gelmiştir. Otobiyografik anlatım tekniği ile kaleme alınan bu romanda Tanpınar, "ironi" ve "abes" kavramlarından hareketle bir kesimin-dönemin tenkidini yapmak suretiyle bazı mesajlar vermek istemiştir. Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı eseri ile benzerliklerinin olduğunu söylemiştir (Tanpınar, 2002). Bu roman, temel olarak Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonraki hayatını konu edinse de Hayri İrdal'ın çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerinde yaşadıkları yer yer okuyucuya aktarılır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde rüya ve musikiye dair unsurları, romanın ayrıntılı incelemesini yapmak suretiyle tahlil edeceğiz. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün hikâyesini, romanın başkarakteri, aynı zamanda yazarı olan Hayri İrdal'dan öğrenmekteyiz. Hayri İrdal'ın "*davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyması*" (Tekin, 2011:79) Tanpınar'ın dramatik yöntemde karar kıldığını gösterir. Hayri İrdal'ın entelektüel seviyesi, çocukluğunda okuduğu Jules Verne ve Nick Carter hikâyeleri ile Arapça ve Farsça kelimelerini atlayıp gözden geçirdiği birkaç tarih kitabı

ve Tutinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sina hikâyelerinden ibarettir. Adlî Tıpta müşahede altındayken kendisini tedavi etmeye çalışan Doktor Ramiz'in psikanalizime dair neşrettiği etütler de bunlara dâhil edilebilir. Bununla beraber, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde iken Şeyh Ahmet Zamanî Efendi ve Eseri adlı bir kitap yazmıştır.

Hayri İrdal'ın karakter tasnifini yapmak için kurgusal karakterlerin, durağan veya gelişen karakterler olarak sınıflandırılabileceği görüşünden hareket edelim. Durağan karakter, hikâyenin başında olduğu gibi kişinin hikâyenin sonunda da aynı özellikleri göstermesidir. Gelişen (ya da dinamik) karakter ise karakterinin, şahsiyetinin veya görünümünün bazı noktalarında daimi bir değişim altına girer (Perrine, 1970: 70). Hayri İrdal, dinamik bir karakterdir. O, eser boyunca -bazen aldanmak için olsa da- büyük değişimler geçirir. Ne okumayı ne yazmayı sevdiğini söyleyen Hayri İrdal, hatıralarını yazmaktadır. Bu durumunun birkaç nedeni vardır. Bunlardan biri Halit Ayarcı'dır. "Büyük icat dehasıyla doğmuş" olan Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın hayatını değiştirmiştir. İkinci sebep ise vazife duygusudur. Üçüncü sebep ise dünkü akşam yemeğinde Halit Ayarcı'nın yemek masasındaki yerinin boş olması, Hayri İrdal'ın eşinin yemek müddetince boş sandalyeye bakması, nihayet masadan kalkmasıdır. Hayri İrdal, o gece şöyle düşünmüştür:

"*Kendi kendime, yatağımda uzun zaman düşündüm. 'Hayri İrdal, dedim, çok şey gördün, geçirdin. Yaşın ancak altmış olduğu hâlde birkaç insanın ömrünü birden yaşadın. Sefaletin, bir köşeye atılmış olmanın her türlü acısını tattın. İkbalin merdivenlerinden çevik ve çâlâk çıktın. Hiçbir zaman ve hiçbir kudretin halledemeyeceği meselelerin halloldu. Bütün bunlar hep onun Halit Ayarcı'nın sayesinde oldu. Seni mezbeleden o çekip çıkarttı. Hayatın için düşüncen ve rahatın için hakiki düşman olan her şeyi ve herkesi o sana dost yaptı. Etrafında sadece çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire insana lâyık birtakım asil zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asilliğini anladın. Yakın sevgisini öğrendin. karın Pakize'yi bile asil yüzüyle o sana tanıttı; çocuklarını Cenab-ı Hakk'ın sana azap çektirmek için gönderdiği birtakım biçareler zannederken birdenbire ve onun sayesinde evlat sahibi olmanın nimetlerine kavuştun. Bu kadar iyi, temiz, büyük, her manasıyla büyük bir dostun hatırası için hiçbir şey yapmayacak mısın? Onun unutulmasına, hatırasının, bir yığın alayın, iftiranın altında kaybolmasına razı mı olacaksın? Düşün bir kere, Halit Ayarcı'yı tanımadan evvel hayatın*

ne idi? Şimdi nesin? Düşün Edirnekapı'daki evi, her gün kapını yoklayan, yahut yolunu kesen alacaklıları,bir dilim ekmeğin peşindeki çırpınışlarını... Sonra bugünkü rahat ve saadetini düşün!.." (Tanpınar, 2014 d: 11-12).

Hayri İrdal, fakir düşmüş bir ailenin çocuğudur. Çocukluğunu mutlu bir şekilde geçirmiştir. Küçük yaşlardan itibaren saatlere ilgi duymuştur. Bu ilgi, ilerleyen yaşlarında talihini değiştirecektir. Hayri İrdal'ın saat ve saatçiliğe dair Nuri Efendi'den öğrendikleri Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kurulmasına vesile olacaklardır. Hayri İrdal'ın dayısının kendisine saat hediye ettiği gün, Hayri İrdal'ın hayata gözlerini açtığı gündür:

"*Babam istediği kadar doğum günümü eski bir kitabın arkasına 16 Recebi Şerif, sene 1310 diye kaydetmiş olsun, asıl Hayri İrdal'ın doğum tarihi bu saatin elime geçtiği gündür*" (Tanpınar, 2014 d: 24).

Hayri İrdal, o yılı dayısının hediye ettiği saat, sonraki yılı yolda bulduğu çok eski bir saat nedeniyle aynı sınıfta geçirmiş, üçüncü yılın sonuna gelindiğinde ise daha çok babasının serzenişlerine acıdıklarından tüm okul, hatta semt halkının el birliği ile ikinci sınıfa geçmiştir. Ancak Hayri İrdal'da okuma hevesi kalmamıştır. Hayri İrdal, vaktinin büyük bir kısmını Nuri Efendi'nin muvakkithanesinde geçirmeye başlar.

Nuri Efendi, her yıl takvim hazırlamaktadır. Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin takvim hazırlamak için çalıştığı günlerde ise gerçek bir mucizeye şahit oluyormuş gibi kendini gizemler içinde kaybeder. Hayri İrdal, âdeta Nuri Efendi tarafından düzenlenmiş bir dünyada, onun iradesinden meydana gelmiş bir ışık içinde yaşadığı zannına kapılır, bu yüzden üstadına korkunun refakat ettiği farklı bir hayranlıkla bağlanır. Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin takvim hazırlama işini "çok çeşitli bir rüya" olarak görmektedir.

"*Nuri Efendi her yıl bir takvim neşrederdi. Büyük bir kısmı bir yıl evvelkinden olduğu gibi aktarılan bu takvimi kasım sonlarında yazmağa başlar, şubat ortasında Nuruosmaniye'de bir matbaaya benimle yollardı. Bu işin gözümün önünde olması beni çok şaşırtırdı. Rumî, Arabî aylar, onların mevsimlerine aşılanmış daha başka daha eski yıl ve zaman bölümleri, güneş ve ay tutulmaları, en ince hesaplarıyla her gün için kaydedilen kuşluk, öğle, ikindi, akşam, yatsı saatleri, büyük fırtınalar, küçük, fakat onun*

hesabında çok mânalı rüzgârlar, gün dönümleri, şiddetli soğuklar, eyyamı bahur sıcakları, bu küçük cami odasında başında takkesi, alçak sedirinde sağ dizinin üstüne kâğıt tomarlarını dayayarak pirinç gibi rakam dizilerini sıralayan bu adamın kamış kalemiyle sarı pirinç divitinden, yavaş yavaş âdeta çok çeşitli bir rüya gibi doğarlar, sanki sırası geldikçe meydana çıkmak, dünyamızda hüküm sürmek için odanın bir köşesinde, ışığın en az uğradığı ve saat seslerinin en fazla yığıldığı bir tarafında toplanırlardı" (Tanpınar, 2014 d: 38-39).

Tanpınar, sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" üzerine kurmak istediğini ifade etmiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde kurgu, sürrealist ögelerden teşekkül etmiştir. Eserde sürrealist ögelerin bulunması "rüya" estetiği oluşturma gayretinin bir neticesi olarak düşünülebilir. Freud'un bilinçaltı kuramından etkilenen sürrealistlerin anlatımında da söz konusu unsur bazı şekillerle bulunmaktadır. Ayrıca, romanda yer alan hikâye, teşbih ve tasvirlerde "rüya" unsuru çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Hayri İrdal'ın hatıralarını yazmakta olduğu ilk sayfalardan itibaren bu hususu görmek mümkündür. Hayri İrdal, kendi hayatını anlatırken, çevresini de kendi hayatına dâhil etmek ihtiyacını hisseder. Zira Hayri İrdal, arkadaşlarının rüyaları içinde yaşamıştır. Hayri İrdal'ın 'realitenin içinde yaşamağa, onunla mücadeleye alıştım' demesi ironiktir. Bu romandaki kahramanlar, ilerleyen sayfalarda da görüleceği üzere türlü vasıtalarla realitenin dışına çıkmaya çalışırlar:

"Böyle de olmasa, Halit Ayarcı'nın hayatıma girdiği andan itibaren ben büsbütün başka bir insan oldum. Realitenin içinde yaşamağa, onunla mücadeleye alıştım. Evet o bana yeni bir hayat buldu. Bu eski şeylerden şimdi çok uzaktayım. İçimde, kendi mazim olsa bile o günlere karşı katılaşmış bir taraf var. Ne yazık ki, bu mazi dönüşünü yapmadan kendimi anlatamam. Ben yıllarca bu adamların arasında, ***onların rüyaları*** *için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lûtfullah veya Abdüsselâm Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım. Hâlâ bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum. Şu anda Nuri Efendi'nin kendini yenmiş tebessümünü yüzümde dolaşıyor sanıyorum, biraz sonra*

Lûtfullah'ın yalanı benimsemiş bakışlarını kendimde bularak yaptığım işten ürküyorum..." (Tanpınar, 2014 d: 54).

Bu eserde düşsel bir kurgu vardır. Romanda yaşanan hadiselerde bunu görmek mümkündür. Sayfalar ilerledikçe Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün acayip olayları, hikâyeleri ile birlikte verilmeye başlanır. Bu düşsel bir kurgu oluşturma gayretinin neticesidir. Örnek olarak, Hayri İrdal'ın halasının tam gömülecekken dirilmesini gösterebiliriz. Hayri İrdal'ın babasına, kız kardeşinin vefatı haberi getirilir. Hayri İrdal'ın babası lazım gelen tedbirleri alır. Cenaze namazı Lâleli'de kılınır. Hayri İrdal'ın babası defin işlerini komşuları İbrahim Bey'e havale etmiş, namazdan sonra konağa el koymak ve ortadan bir şeylerin kaybolmasını engelleme tedbiri için dosdoğru Etyemez'e dönmüştür. Hayri İrdal'a göre bu mevzuda babasının en büyük hatası da bu olmuştur. Babası, eğer derhâl miras ve mal endişesine düşmemiş olsa idi, ilk olarak halası tam zamanında defnedilmiş olacağından dirilme ihtimali de azalacaktı. Hâlbuki iş tam aksine olmuştur. Halası, eşinin mezarı yanına gömülecektir. Ancak mezarın zorlukla bulunması, geç kazılması, araya türlü türlü gecikmelerin ve uygunsuzlukların dâhil olması işin akıbetini değiştirmiştir. Nihayetinde ise kabrin açılıp tabutun indirileceği esnada hala âniden uyanır. Benzer şekilde Hayri İrdal'ın hayatı "iki eli cebinde uydurulan bir masal" olarak görmesi yine bu durumun neticesidir. Hayri İrdal, Seyit Lûtfullah'ın nefyinden sonra tekrar saatçide çalışmaya başlamıştır. Ancak Hayri İrdal eski Hayri İrdal değildir. Hayri İrdal'ın Nuri Efendi'nin muvakkithanesindeki gibi saatin sırrına hayranlıkla, aşkla baktığı günler geride kalmıştır. Bu yüzden bir gün saatçideki işini bırakır, sokağa çıkar. Her şey birdenbire düzelmiş gibidir. Hayri İrdal, o an hayatı "canlı bir rüya" olarak görür:

"*Günün birinde mili, lupu ve dükkânın anahtarını önüne bıraktım. Cebimde bir gün evvelki gündeliğimden kalan beş on para ile sokağa fırladım. İlk solukta surlara kadar uzandım. Her şey birdenbire düzelmiş gibi mesuttum. 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. Fakat en hoşuma gideni her gün sokakta, kahvede karşılaştığım bu adamların sahnede, ışığın ve bozuk mızıka gürültüsünün ortasında başka hüviyetlerle yaşamaları idi. Bu âdeta canlı bir rüya idi. O gece kararımı verdim. Üç gün sonra tuluat kumpanyalarından birinde idim...*" (Tanpınar, 2014 d: 76).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki kahramanlar fırsatını buldukça realiteden kaçmak isterler. Bu eser, realiteden kaçan, muhayyel dünyalarda teselli bulmaya çalışan kahramanlarla doludur. Bu durumu Hayri İrdal'da da görmek mümkündür. Hayri İrdal, saatçideki işini bıraktıktan sonra tuluat kumpanyasında işe başlar. Burada gariplikler vardır. Ancak Hayri İrdal, gerçeğin dışında bulunmak istediğinden tuluat kumpanyasındaki gariplikleri sorun etmemektedir:

"*Her şey fakir, eski, biçare ve hasisti. Fakat ben Seyit Lûtfullah'ın mektebinden geldiğim için bütün bu fakir ve biçare şeyler sırf yalan olduğu için kendiliğinden bana güzel görünüyordu. İlk giydiğim, Üçüncü Napolyon devri asilzadesinin pantalonu üç yerinden yırtıktı. Âşık olduğum kadın, daha iyisi kontes, ferah ferah annemi doğurmuş olabilirdi, fakat ne ehemmiyeti vardı? Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi. Bu tek mânasıyla kaçıştı. Yalanın sihirli çizgisi içinde idim ve bu bana yetiyordu*" (Tanpınar, 2014 d: 77).

Hayri İrdal'ın musiki ile yakından ilgilendiğini bu vesile ile öğreniriz. Hayri İrdal, bir operette sesini tecrübe etmiştir:

"*Üçüncü merhale yine Kadıköyü'nde, bu sefer bir operet oldu. Alaturka ile alafranga arasında sallanan bir musikide sesimi tecrübe ettim. Hüzzam, Hüseyni, babamla her perşembe akşamı ve cuma günü devam ettiğimiz tekkelerde beraberce okuduğumuz makamların bütün programı bu musikiye sığabiliyordu*" (Tanpınar, 2014 d: 77).

Bu noktada Seyit Lütfûllah'tan bahsetmek gerekmektedir. Seyyit Lütfûllah, bu eserdeki diğer kahramanlar gibi, türlü vasıtalarla realitenin dışına çıkmaktadır. Bu vasıtalardan biri esrardır. Seyit Lütfûllah'ın nazarında esrar, tehlike arz eden bir keyif aracı olmaktan ziyade, büyük ve güzel olana, hakikate ermek için bir yol, lügatindeki tâbiri ile "tarik"dir. Seyyit Lütfûllah, her zaman, aklı ortadan kaldırmadan hakikate ermenin imkânsızlığından bahsetmektedir.

Seyit Lütfûllah'ın realitenin dışına çıkmak için kullandığı vasıta uydurduğu sevgilisi Aselban'dır. Harikulâde sevgilisi Aselban'a kavuşması için ilk olarak Kayser Andronikos'un hâzinelerini bulması gerekmektedir. Aselban'ın annesinin ve babasının

özellikle Aselban kadar güzel kardeşinin Seyit Lütfûllah'a Aselban'a kavuşmak için koydukları tek şart budur. Bu define, bir nevi tılsımdır. Seyit Lütfûllah, defineyi bulduktan sonra Aselban; insan suretini, Seyit Lütfûllah ise hakiki çehresini alacaktır. Böylece, eşi manendi bulunmayan bu iki güzellik birleşip dünyada hakiki bir iktidar içinde mutlu bir şekilde yaşayacaklardır. Bu yüzden Seyit Lütfûllah, Kayser Andronikos'un hâzinelerini bir gün bulacağına inanmakta, sık sık gaipler dünyasına gidip gelmektedir.

Romanın bir diğer karakteri olan Aristidi Efendi ise diğerlerine göre daha dünyevî bir gaye peşindedir. O, formüllerle cıvadan altın elde etmek istemektedir. Aristidi Efendi eczanesinin arka kısmında yer alan gizli laboratuvarında imbik, körük, her cinsten şişeler, korneler arasında deneyler yapmaktadır. Bu deneylerden birini gerçekleştirdiği bir gece, tek başına çalışırken imbik çatlar, laboratuvar ateş alır. Aristidi Efendi, yarı yanmış vaziyette ölü bulunur.

Abdüsselâm Bey'in realiteden kaçış vasıtası ise Seyit Lûtfullah'tır. Bir taraftan Seyit Lûtfullah'ın getirdiği eski yazmalardan Aristidi Efendi'nin altın elde etmesinden medet umarken diğer taraftan Seyit Lûtfullah'ın anlattığı Aselban hikâyesini kendinden geçerek dinler:

"(*...) Aselban'ın babasının sarayında hemen hemen bine yakın, melekler kadar güzel çocuk, onların bir iki misli kadar birbirini seven ve düşünen, birbirinden bir lahza ayrılmağa razı olmayan her yaştan hısım akraba bulunurdu. Abdüsselâm Bey bu kalabalığın ortasında kırk genç cariye ile birden keyif süren Aselban'ın babasının hayatını hakikaten kendinden geçerek dinlerdi*" (Tanpınar, 2014 d: 46).

Seyit Lûtfullah çevresinde yer alan neredeyse bütün kahramanlar, kendisi hakkında muhtelif fikirlere sahiptirler. Aristidi Efendi'ye göre Seyit Lûtfullah bir şarlatandır. Vücudundaki değişiklikler, tam olarak tedavi edilmemiş bir frengiden ya da bu türden bir mirastan kaynaklanmaktadır. Durum böyle olsa da sırf Abdüsselâm Bey'in hatırı için, Seyyit Lûtfullah'ın getirmiş olduğu formülleri inanmaksızın uygulamaya çalışır. Hayri İrdal, Seyyit Lûtfullah'ı Doktor Ramiz'e anlattığında ise Doktor Ramiz kendisine adalet ve haksızlık meselesinin bu vak'anın anahtarı olabileceğini söylemiştir. Doktor Ramiz, Seyyit Lûtfullah'ın Karl Marx'ı okuyup okumadığını merak etmiş, sıkça

“Marx veya Engels’i okumuş olması lazım! Yazık ki tahkik etmemişsiniz” diye Hayri İrdal’a çıkışmıştır. Hayri İrdal’ın “biçare nerden bu mühim adamları okusun. Zavallı doğru dürüst Türkçe bilmezdi,” kabilinden itirazlarını da susturmuştur. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki kahramanların realitenin dışına çıkma gayretleri, Tanpınar’ın sürreel (kısmen düşsel) kurgu oluşturma arzusunun neticesidirler ki bu durum Jung’un “büyük bir sanat eseri, bir rüyaya benzer” (Jung, b. t. :77) görüşüyle örtüşmektedir. Okuyucu, bu romanı okurken kendini ince mizah ve ironi çevresinde teşekkül etmiş bir dünyada bulur. Gasset, “*büyük bir romanı okuyup bitirdiğimiz anı gözlemleyelim. Kendimizi sanki bir başka yaşantıdan dönüyormuş gibi duyarız, bizim âlemimizle ilişkisi bulunmayan bir dünyadan çıkmış gibiyizdir*” (Gasset, 2013: 86) der. Saatler Ayarlama Enstitüsü’ü bitiren okuyucu böyle hisseder. Zira roman bittikten sonra o dünyadan dönüş başlamıştır. Benzer şekilde Freud, uykudan henüz uyanmış bir kişinin, rüyalarının başka dünyadan geldiği varsayımında bulunmasa bile rüyada yaşadığı bütün olayların kendisini başka bir dünyaya götürdüğü varsayımında bulunduğunu ifade eder (Freud, 1955). Saatleri Ayarlama Enstitüsü, okuyucu üzerinde söz konusu tesirleri bırakır. Bu durum, Saatler Ayarlama Enstitüsü’nün “büyük roman” özelliklerini bünyesinde barındırması ile ilgilidir.

“*Romanın ruhu karmaşıklıkların ruhudur. Her roman, okuyucusuna şöyle der: ‘Durumlar senin düşündüğünden karışık’* ” (Kundera, 2012: 29). Tanpınar, eserinde âdeta okuyucuya bunu söylemek ister. Ardından hadiselerdeki karmaşıklık şöyle gerçekleşir: Hayri İrdal, askerden döndüğünde gideceği hiçbir yer yoktur. Annesi ve babası vefat etmiştir. Kendisine acıyan Abdüsselam Bey, Hayri İrdal’ı Bayezıt’taki evine alır ve evlerinde yetişmiş olan Emine ile evlendirir. Zehra’nın doğması, Abdüsselâm Bey'in unutulmuş olmasından mütevellid ızdırapları hafifletir. Henüz ilk günden itibaren Zehra’nın yanından ayrılmayan Abdüsselâm Bey, konakta âdet olduğu üzere çocuğa Hayri İrdal yerine kendisi isim verir. Yanlışlıkla Hayri İrdal’ın annesinin ismi olan Zahide ismini vereceğine kendi annesinin ismi olan Zehra'yı verir. Hayri İrdal’ın peşini bırakmayan bir dizi felâket, bu yanlışlıklarla başlar. Abdüsselam Bey, ilkin bu yanlışlığa güler, sonra üzülür, kendini itham etmeye başlar. Sonlara doğru ise bu üzüntü gerçek bir vicdan azabına dönüşür. Öyle ki âdeta çocuğu, Hayri İrdal ile eşinden çalmış sanır. Bununla birlikte isim benzerliğinden dolayı “valide” diye çağırmaya başladığı Zehra'ya daha çok bağlanır. Çocuğun istikbalini düşünmeye başlar. Böylece evin içi Abdüsselâm Bey’in mevcut servetini Zehra’ya bağışlayan vasiyetnamelerle dolar. Abdüsselam Bey’in

ölümünden sonra sonra bütün alacaklılar Hayri İrdal'ı ve eşini "ihtiyar ve hafızası bozulmuş adamı 'kızım senin annendir' diye kandırıp mirasa konmakla itham ederler. Ortada miras olarak sadece borçlar kalmıştır. Hayri İrdal, mahkemelerde bu durumu anlatmaya çalışır. Hayri İrdal, "merhum şakacı idi. Evladı gibi sevdiği kızımla bu tarzda latife ederdi" der. Nihayetinde mirasın reddiyle mesele halledilmiş görünür. Bu sefer de Hayri İrdal'ın vasiyeti reddi konusunda üç taraf teşekkül eder. Bir kısmı Hayri İrdal'ı meşru haktan mahrum edilmiş görüp kendisine acır. Bir kısmı ise mühim bir serveti göz göre göre kaybettiği için onun sünepe ve budala olduğunu düşünür. Diğer bir kısmı ise babalarının son isteklerine hürmetsizlik eden vereseye kızar.

Bu eserdeki kahramanların gerçek hayattan ne kadar kopmak istediklerini gösteren bir hadise de "Şerbetçibaşı" pırlantası çevresinde teşekkül eder. Mahkemede vasiyetin reddinden sonra bir akşam Hayri İrdal işten çıkarken arkadaşlarından Sabri Bey, onu meyhaneye davet eder. Sabri Bey, aslında Abdüsselam Bey'in bu miktarda nasıl borç alabildiğini merak etmektedir. Hayri İrdal, onun çevreyi dolandırmak için metot öğrenmeye çalıştığını fark eder ve Seyyit Lûtfullah'tan duyduğu "Şerbetçibaşı Elması"ndan bahseder:

"- Farzet ki, Şerbetçibaşı Elması kendisinde olsun. 'Satmıyorum, aile yâdigârı Çocuklarım satınca size borcumu öderler.' gibi bir şey söylemiş olabilir pekâlâ!

Sabri Bey Şerbetçibaşı Elması'na iyice inandı.

- Doğru... dedi. Muhakkak öyle olmalı.

Ve üçüncü şişeyi ısmarladı. Bu sıcak yaz gününde terden yapış yapış, masaya abandı:

- Nasıl şeymiş şu Şerbetçibaşı Elması?., diye sordu, Gözleri meraktan parıldıyordu:

- Hiç gördün mü?

- Canım, uydurdum. Şimdi beraber uydurmadık mı? Yani bir tahmin olarak konuşmuyor muyduk?

-Fakat adını biliyorsun!..

- Farzet ki, çocukluğumda bir masalda dinlemiş olabilirim. Birisi böyle bir şeyden bahsetmiş olabilir. Elmas fikriyle beraber aklıma gelmiş olabilir. Aslı yok tabiî...

- Olmaz olur mu? Kaşıkçı Elması gibi bir şeydir muhakkak...

- Aynı büyüklükte, aynı kıymette... Öyle değil mi?

Tekrar kadehleri doldurdu. İçtik.

- Tabiî sana göstermiştir...

-Neyi?

- Şerbetçibaşı Elması'nı...

Birdenbire uyandım... Onunla alay edeyim diye başıma açtığım işi anlamıştım" (Tanpınar, 2014 d: 97).

Hayri İrdal, uydurduğu hikâyenin kurbanı olur. Yavaş yavaş semtteki kahvelerin önünden geçemez olur. İnsanlar onu yoldan çevirip "bir çay içmez misin?" diyerek kahveye getirmektedirler. Kahvedekiler, Hayri İrdal'dan Şerbetçibaşı pırlantasını anlatmasını isterler. Sonra herkes vaktiyle bir Şerbetçibaşı Elması'ndan bahsedildiğini hatırlar, mevcut olmayan elmasın etrafında bir masal uydurur. Hayri İrdal, bu sefer Şerbetçibaşı Elması yüzünden mahkemelik olur. Abdüsselam Bey'e rehinsiz borç verenler, verese aleyhine dava açmaya başlarlar. Davacılar, gizlenmiş mirasla alacaklarının ödenmesini talep ederler. Hayri İrdal da zorunlu olarak davaya müdahil olur. Mahkeme sonrası Hayri İrdal, Adlî Tıbba gönderilir. Orada Doktor Ramiz vardır. Tanpınar, bu hikâyeyi ustalıkla işlemiş, konuyu genişletmiş ve böylece fikirlerini ifade etmek için tutarlı bir düzen gözetmiştir. Tanpınar, Doktor Ramiz'i psikanalizimin ve dolayısıyla benimsenen "rüya" anlayışının eleştirisi olarak işler.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı eseri başarılı kılan birçok faktör vardır. Bu faktörlerden biri eserde anlatılan "hikâyeler" ve bu vasıtayla ortaya çıkan "entrik öge"lerin bolluğudur. Okuyucu, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü okurken, merakla bir

sonraki hadiseyi bekler. Romanı okurken "*bizler, tıpkı Şehrazat'ın eşi gibi, daha sonra neyin gerçekleşeceğini bilmek isteriz*" (Forster, 2000:41). Hayri İrdal, Doktor Ramiz'e sevk edilince okuyucu keyifli, meraklı bir bekleyişle nelerin gerçekleşeceğini beklemeye koyulur.

Doktor Ramiz, psikanalizime dünyayı iyileştirecek tek araç, sadece dinlerde görme imkânına sahip olunan o tek kurtuluş yolu gibi bakmaktadır. Zira Doktor Ramiz'e göre bu yeni ilim her şeydir. Cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık, kısaca insan hayatını iradesi dışında cehennem yapan unsurların hiçbiri mevcut değildir. Sadece psikanalizim vardır. O hayat muammasının biricik anahtarıdır. "*Bazı romancılar, roman kişilerine isim verirken o kişinin kişiliğini, özelliklerini, tipik boyutunu yansıtacak özellikte ad seçmeye çalışırlar*" (Çetin, 2007:185). Tanpınar'ın doktor karakterine "Ramiz" ismini vermesi, bu tercihin bir neticesidir. Zira Doktor Ramiz, - Ramiz, akıllı, zeki, sembollerle anlatan, gösteren anlamlarına gelmektedir- ismiyle müsemma bir karakterdir. Doktor Ramiz, hadiseleri semboller etrafında izah etmeye çalışır.

Psikanalizimin doğduğu yılları göz önünde bulundurduğumuzda bu yaklaşımın birçok yerde şiddetli eleştirilere maruz kaldığını görürüz. Psikanalizimin Avrupa'daki konumuna değinen Yaşar Nabi, Freud'un birdenbire, romancıların pîri oluverdiğini, ilim sahasında emekleyen psikanalizimin roman alanında alabildiğine at koşturduğunu belirtir (Haedens, 1961). Bu bağlamda Tanpınar'ın Doktor Ramiz karakterinin günlük hayattan gelip gelmediğini bilmesek de kendisinin Doktor Ramiz karakterini psikanalizimin eleştirisi için kullandığını söyleyebiliriz. Hayri İrdal, Şerbetçibaşı Elması hikâyesinden sonra adlî tıpta müşahede altına alınır. Hayri İrdal, Doktor Ramiz'in ilk hastasıdır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'dan çocukluğunu anlatmasını ister. Psikanalizimde bireyin çocukluk devresine büyük önem verilir. Psikanalistlere göre bireyin çocukken yaşadıklarının psikolojik rahatsızlıklar üzerinde etkisi vardır. Doktor Ramiz, bu yüzden Hayri İrdal'ın çocukluğunu merak etmektedir. Tanpınar'ın yaklaşımı ise -tüm eser boyunca olduğu gibi- mizah ve ironi yüklüdür:

" - *Saat mi? Biçare bir şey!.. Eski, ihtiyar bir saat.. Aile yâdigârı.*

-Gördünüz mü? Biçare, eski, ihtiyar... Ondan hep insanmış gibi bahsediyorsunuz. Sözünüze dikkat edin! Biçare dedikten sonra, eski dediniz... Yani evvelâ bir insandan bahseder gibi bahsettiniz... Farkına vardınız, eski dediniz! Eşya oldu. Bu sefer gönlünüz razı olmadı, ihtiyar sıfatını kullandınız... Notlarını karıştırdı. İlk günlerde, 'tuhaf', 'acayip hâller', 'keyfilik', 'ihtiyarilik','yaptığı işler' tabirini kullanmıştınız!

-Yani?

-Yani çocukluğunuz bu saatin eve getirdiği hava içinde geçmiş…Babanız bile onu kıskanmış… Anneniz Mübarek adını verdiği hâlde babanız 'Menhus' adını koymuş, nasıl oldu da parçalamadı şaşıyorum. Çünkü babanız sizden evvel tehlikeyi görmüş…

(…)

-Doktorcuğum lütfet! Bunlar mâkul şeyler değil. Adamcağız ağzından iki kelime kaçırdı diye... Saat kıskanılmaz... Eşya kıskanılır mı hiç? Başkasında olsa anlarım. Kendi malını insan kıskanmaz, belki beğenmez, bıkar, atar, satar, yakar, mahveder, amma..." (Tanpınar, 2014 d: 116-117).

Psikanalizimin literatüre kazandırdığı kavramlardan biri "baba psikozu"dur. Freud'a göre çocuk, annesine âşıktır. Bu yüzden çocuk, babasını bir rakip olarak görür ve babasına düşman olur. Freud, görüşlerine temel oluşturabilmek için edebî eserlere yönelmiş; Sophocles'in Kral Oedipus'unu, Shakespeare'in Hamlet'ini ve Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler'ini bu perspektiften tahlil etmeye çalışmıştır. Tanpınar, Doktor Ramiz karakteri ile bu durumun da eleştirisini yapar. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın Abdüsselam Bey'i baba olarak benimsediğini düşünmektedir. Hayri İrdal, babasının – ilk eşini ve ondan olan çocuklarını güçlükle beslerken şer'i mahkeme kararı neticesi evlerinde birkaç günlüğüne, ücreti ile misafir kalan bir kadınla hem de eşinden boşandığı günün haftasında kaşla göz arasında evlenmesi gibi - birçok kusurunun olduğunu kabul eder. Ancak o, Abdüsselam Bey'i baba olarak düşünmemiştir. Çocuğu Zehra doğduğunda ise Abdüsselam Bey'in evinde oturduğundan çocuğa Abdüsselam Bey, isim vermiştir. Doktor Ramiz'in tevili ise farklıdır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'a neden kendi çocuğuna Abdüsselam Bey'in isim koyduğunu sorar:

“ - İnsaf doktor, insaf... Nezaket meselesi, evinde oturuyordum. İyiliğini görmüştüm. Velinimetimdi... Teberrüken, teyemmünen, eskilerin dediği gibi takdisinimet için, ne derseniz deyin...

-Yani bir kelime ile size babalık etmişti. Siz de içinizden bunu kabul etmiştiniz... O kadar kabul etmiştiniz ki, adamcağız kızınıza kendi anasının adını veriyor.

-Bu da benim kabahatim mi? O verdi, yanlışlık...

-Tabii.. Bu rolü ona siz aşıladınız!.. Telkin meselesi. Siz kuvvetli adamsınız Hayri Bey, kuvvetli bir hasta yahut...” (Tanpınar, 2014 d: 118)

Psikanalizimin kendisine sıkça göndermelerde bulunduğu kavramlardan biri “bilinçaltı” kavramıdır. Bilinçaltı, bir nevi kişinin hatırlamak istemediği, bastırdığı, duyguların ve düşüncelerin saklandığı karanlık bir muhafaza alanıdır. Günlük hayatta, aklın denetimi sayesinde bunlar hatırlanmaz ve dışa vurulmaz. Uyunduğu vakit ise aklın denetimi zayıfladığından bu bastırılmış hatıralar, duygular ve düşünceler rüyalar vasıtasıyla simgelerle hayat bulurlar. Freud, bu konu hakkındaki görüşlerini ifade etmek için *Rüyaların Tabirleri* adlı eseri kaleme almıştır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde psikanalist bir yöntem kullanan Doktor Ramiz de bu yüzden Hayri İrdal’ın rüyalarını öğrenmek ister. Hayri İrdal, rüyalarını anlatınca ise Doktor Ramiz, rüyaları beğenmez. Hayri İrdal’dan her yerde kendisine baba arayan kişilerin görmesi gereken rüyaları görmemekle itham edip hastalığına uygun rüyalar görmesini ister:

“ - *Nasıl olur?., diyordu. Sizin gibi bir zat, hastalığına uygun bir tek rüya görmüş olmasın! Bari bundan sonra biraz gayret etseniz...*

(...)

- Sizden hastalığınıza daha uygun rüyalar görmenizi istiyorum. Anladınız mı?., dedi. Bütün gayretinizi sarf edip öyle rüyalar görmeye çalışın! Evvelâ sembollerden kurtulmalısınız. Babanızı rüyanızda kendi çehresiyle gördünüz mü iş değişir, her şey düzelir...

-Ben her zaman babamı kendi çehresiyle görürüm. Zaten öyle görmedim mi babam olmaz, başkası olur.

-O kadar kolay değil. Bu işler siz farkında olmadan olur. Onun için iradenizi toplayıp, babanızın büründüğü sembollerden kurtulmağa çalışın. Onlar ortadan kalkınca babanızdan kurtulmak kolaylaşır. Yani babanızdan gelme aşağılık duygusundan... Size bu hafta görmeniz lazım gelen rüyaların listesini veriyorum.

Ve elime bir kâğıt parçası uzattı.

-Doktor, isteyerek rüya görülür mü hiç? Reçeteyle rüya... imkânsız" (Tanpınar, 2014 d: 122).

Tanpınar, Doktor Ramiz'i sadece psikanalizimin bir eleştirisi olarak kullanmaz. Aynı zamanda o Doktor Ramiz vasıtasıyla dönemin bazı tiplerini eleştiri konusu yapar. Eleştiri, bu sefer musiki üzerinden yapılmaktadır:

"(*...) Doktor Ramiz'e göre -sonradan Almanya'da okuyanların çoğunda bu hâli gördüm- Beethoven'i hemen hemen bizim sokağın arkasında oturan bir adam gibi behemehâl tanımaklığım lazım geliyordu. Wagner'e gelince o mutlaka ikimizin de akrabasıydı. Çok defa Dokuzuncu Senfoni'nin korosu ile veya Tenhauser'in marşıyla biten konuşmalardan sonra doktorun ferdî hatıraları başlardı*" (Tanpınar, 2014 d: 124).

Hayri İrdal, Doktor Ramiz'in hastalığına uygun rüya görmesi telkinleri neticesinde bir rüya görür. Hayri İrdal, rüyasında arslanın üzerine saldırdığını görür. Ancak arslan Hayri İrdal'a dokunmadan geçmiştir. Hayri İrdal, gördüğü rüyayı geleneksel düşünce ile tabir eder. Çünkü Arslan, gelenekte adaleti temsil etmektedir. Bu duruma sevinir ve kurtulacağını ümit eder. Sabah, Doktor Ramiz'i bu müjde ile karşılar, gördüğü rüyayı anlatır. Doktor Ramiz'in tepkisi umduğu gibi olmaz:

" *(...) -Yazık! Büyük fırsat kaybetmişsiniz... Çok yazık!*

-Biraz düşündükten sonra ilâve etti:

-O arslana kendinizi yedirtecektiniz.

Tüylerim diken diken oldu:

-Aman doktor...

-Evet böyle... Yahut öldürüp postuna girmeliydiniz. Hülâsa onda kaybolmalıydınız ve yine ondan doğmalıydınız. O zaman her şey hallolurdu. Masallarda dikkat etmediniz mi? Hep kaybolurlar... Kaybolmak, yani ölmek, sonra tekrar dirilmek... Bir kompleksten kurtulmak için bundan daha emin çare yoktur. Fakat yapamadınız... Yapamadınız. Bu fırsatı kaçırdınız! " (Tanpınar, 2014 d: 125).

Tanpınar'ın günlük konuşmasında bile duygu ve düşüncelerini derhal hayale dönüştürdüğünü ve rüyadan hoşlandığını belirten Kaplan, Tanpınar için "*deneme, hikâye ve romanlarında anlattığı rüyalar, Freud'da olduğu gibi insan hayatının zaruretlerine sıkı sıkıya bağlanmıyordu; kolayca bir fantezi halini alıyordu*" (Kaplan, 2013:135) ifadelerini kullanır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde psilanalist Ramiz ve Hayri İrdal arasında yaşananlar, Tanpınar'ın fantezist tutumunun neticesidir.

Tanpınar, şair ve yazar olmasının yanında aynı zamanda nitelikli bir edebiyat eleştirmeni, bir entelektüeldir. Bu eserde, Tanpınar'ın psikanalizim hakkında teferruatlı bilgilere sahip olduğunu görmekteyiz. Örnek olarak, Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'dan arslanda kaybolmasını, sonra ondan doğmasını istemesi tamamen psikanalitik bir yaklaşımın neticesidir. Psikanalizimin bir diğer önemli temsilicisi olan Carl Justav Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde benzer yaklaşımlarda bulunmuştur. Kur'ân'daki Ashab-ı Kehf suresini bu minvalde değerlendirmiştir:

"*Ortadaki 'geniş yer', mücevherin bulunduğu, kuluçka ya da kurban riti ya da dönüşümün gerçekleştiği merkezdir. Bu simgeciliğin en güzel örnekleri, Mithra kültünün sunaklarında ve dönüşüm cevherini daima güneş ve ay arasında gösteren simya resimlerinde görülür. Çarmıha gerilme tasvirleri de genellikle bu tarzdadır. Aynı simgecilik Navaholar'ın dönüşüm (yani şifa) törenlerinde de vardır. Yedi kişinin yaşamlarının ölümsüzlüğe varan bir boyutta uzayacağından bîhaber yattığı mağara işte böyle bir orta yer ya da dönüşüm yeridir*" (Jung, 2012: 66 – 67).

Hayri İrdal'ın rüyada arslan görmesi ve arslanın adalet veya hükümet kudreti olduğunu söylemesi bir gün sonra Doktor Ramiz'i geleneksel rüya tabirlerine yönlendirir. Hayri İrdal'dan tabirnameleri kendisine anlatmasını ister. O gün, akşama kadar tabirnameler hakkında konuşurlar. Doktor Ramiz, bu konuda Viyana'ya bir kongre için bir rapor yazacağını söyler ve Hayri İrdal'dan yardım ister. Hayri İrdal, Doktor

Ramiz'in gözünde birdenbire değişmiştir. Hayri İrdal ile Doktor Ramiz arasındaki konuşma şöyledir:

"Eskiler de rüya tabirlerine çok ehemmiyet verirlerdi. Amma sizinki gibi değil... Hiç uymuyor...

-Demek bizde de rüya anahtarları var?

-Hayır, hayır, anahtar değil... Bayağı kitap! Her görülen şeyin karşılığı yazılı" (Tanpınar, 2014 d: 126).

Hayri İrdal, Doktor Ramiz'in istediği türden bir rüyayı nihayetinde görür. Ancak Tanpınar, eserin bu noktasında iki farklı sanatsal teknikten yararlanıp daha etkileyici bir kurgu ve anlatım elde eder. Bu tekniklerden ilki "yabancılaştırma" ya da "alışılmadık hâle getirme"dir. Doktor Ramiz, bir müddet Avrupa'da bulunmuş olsa da Türkiye'de yaşamakta ve gelenekleri bilmektedir. Ancak Hayri İrdal, kendisine "*Eskiler de rüya tabirlerine çok ehemmiyet verirlerdi. Amma sizinki gibi değil..."* dediğinde, okuyucu Doktor Ramiz'in bu durumu hiç bilmediği kanaatine varır. Ancak Hayri İrdal'ın:

" *Doktor Ramiz bize ait şeyleri çok severdi, fakat güçlükle, sanki birkaç senelik bir gurbetten değil de, iki ayrı hayatın arasındaki boşluktan gibi hatırlardı. Tabirnameleri, 'Öyle ya öyle ya!' diye hatırladı ve derhal başını sallamağa başladı:*

-Azizim, bizim bu eskiler, tükenmez hazine..." (Tanpınar, 2014 d: 126).

yukarıdaki cümleleri okuyucuyu tamamen aydınlatır. Söz konusu tekniği Tolstoy'da da görmek mümkündür. "*Tolstoy, herhangi bir nesneyi ilk defa görüyormuşçasına, aynı şekilde herhangi bir olayı da ilk defa gerçekleşiyormuşçasına tasvir eder*" (Shklovsky, 2004: 16). Tanpınar, hadiseyi Doktor Ramiz'in ilk kez tabirnameleri duyduğu şeklinde anlatır. Tanpınar'ın burada kullandığı bir diğer teknik "şaşırtma" tekniğidir. Zira Hayri İrdal, rüyasını Doktor Ramiz'e anlatamadan o gün hastaneden taburcu edilir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde okuyucular, sık sık "acayip", "garip", "âlem", "harikulade" kelimeleri ile kurulmuş cümlelere tesadüf ederler. Tanpınar'ın bu tercihi, okuyucuları itibarî atmosfere dâhil etme çabasının bir gereği olarak düşünülebilir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Hayri İrdal, zaman zaman farklı âlemlerde yaşadığı hissine

kapılır. Hastaneden ayrıldıktan sonra hürriyete, evine, çocuklarına tekrardan kavuşmuştur. Hatta anlatıcı bu durumu, doğru dürüst yaşayan insanların dünyasına dönme şeklinde ifade eder. Bunu realiteye dönüş olarak değerlendirebiliriz. Ancak Doktor Ramiz'in Hayri İrdal'ı Şehzadebaşı'nda bir kıraathaneye götürmesiyle Hayri İrdal, tekrar garip bir âleme katılır. Hiçbir şeye hayret edilmeyen, hiçbir şeyin üzerinde fazla durulmayan bu kıraathanede insan, olduğu gibi, bütün özellikleriyle, kabahatleri, sakatlıkları ile kabul edilmektedir. Doktor Ramiz, Hayri İrdal hakkında öyle tafsilât vermiştir ki Hayri İrdal kıraathaneye adımını atar atmaz sevinç çığlığı koparılır. Tanpınar, Doktor Ramiz şahsiyetiyle psikanalizim eleştirisi yapmaya devam eder:

" *(...) Doktor Ramiz masamızın önünden her geçeni durduruyor ve beni 'Hakiki bir baba psikozu geçirdi, meslek hayatımın en mühim hastası budur.' diye takdim ediyor, sonra tekrar izahata başlıyordu.*

- *Şimdi hastalığını da, tedavisini de biliyor. Yaman adamdır. Mükemmel bir kültürü vardır. Sonra iradesi... Bu irade sayesinde öyle bir rüya gördü ki!., diye sırtımı uzun uzun sıvazlamalarla devam eden bu izahat hakikaten garipti*" (Tanpınar, 2014 d: 134).

Tanpınar, bu eserde ayrıntıları titiz bir şekilde işlemiş, kurgu ile uygun hâle getirmiştir. Söz konusu kıraathanede Hayri İrdal'a baba psikozu dolayısıyla "Öksüz" lakabı verilmesi bu durumu örneklemektedir. İfade edilmesi gereken bir diğer husus, Doktor Ramiz'in "irade" kelimesi üzerinde ısrarlı duruşudur. Alman filozof Arthur Schopenhauer'un felsefesinin temelinde "irade" büyük bir öneme sahiptir. Schopenhauer'un iradeye dayalı felsefesini "*insan, tamamen kurtulmayacak olsa da iradenin emrine boyun eğerek acı ve kederden kısmen kurtulabilir*" (Arthur Schopenhauer, 2010; 7) cümlesi özetlemektedir. Tanpınar, aynı zamanda bu düşüncenin de tenkidini yapmaktadır. Tanpınar, Antalyalı bir genç kıza yazdığı mektupta kendisinin Bergson'u, Nietzsche'yi, *Schopenhauer'*u ve Freud'u okuduğunu ifade etmiştir:

"*Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber o da borçlu olduğum insanlardandır. Fakat 1932 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğumu da hatırlatayım. Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü*" (Tanpınar, 2013 c: 321).

Gününün bütün boş saatlerini Doktor Ramiz, bu kıraathanedeki herhangi bir masada çantasını açıp kapamakla, tırnaklarını temizlemekle, hayattan ve memleketteki tembellikten şikâyet ederek, **psikanaliz** anlatrak, etrafı dinleyerek geçirmektedir. Hayri İrdal, Doktor Ramiz'e bütün bu acayip şeylerden sıkılıp sıkılmadığını sormaktadır. Doktor Ramiz,kahveyi sosyal-psikanalizim için bir etüt olarak görmektedir. Kahvedekilerin topluluk hâlinde rüya gördüklerini ifade etmesi dikkate değer bir diğer husustur:

"- *Deli misin?., diye cevap veriyordu; bundan daha enteresan etüt mevzuu olabilir mi? Bana mesleğimi asıl sevdiren bu kahve oldu. Buradaki insanları nerede bulabilirim? Kaldı ki, topluluğun kendisi de ehemmiyetli! Sosyal-psikanaliz için bundan iyi yer bulunmaz. Bak, mazi nasıl devam ediyor; şaka, ciddi onu nasıl yaşıyorlar... Hepsi hayallerinde büsbütün başka bir âlemde yaşıyor. Topluluk hâlinde* ***rüya*** *görüyorlar*" (Tanpınar, 2014 d: 139).

Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın iş hakkındaki görüşlerine tam olarak katılmasa da bu kahvede tanıdığı insanlar için en iyi teşhisde bulunduğunu düşünmektedir. Halit Ayarcı'nın teşhisi romanın tamamı ile uygunluk içerisindedir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki kahramanlar bir şekilde bir kaçış, bir kurtuluş vesilesi aramaktadırlar. Halit Ayarcı'nın teşhisi bu doğrultudadır:

"(*...)Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı. Hiçbir mesele yoktu ki eninde sonunda bir kaçış, bir kurtulma vesilesi olmasın! Neden kaçarlardı, niçin kaçarlardı? Hiçbir mukavemetleri yok muydu? Yoksa hakikaten her şeye yabancı, her şeye kayıtsız mıydılar? Hayır, burada her şey biraz afyon, biraz uyku ilâcıydı*" (Tanpınar, 2014 d: 141).

Doktor Ramiz, altı yıldır üzerine kafa yorduğu projeyi hayata geçirmiş, Psikanaliz Cemiyeti'ni kurmuştur. Bu müessesedeki tek doktor, Doktor Ramiz'dir. Hayri İrdal, yirmi bir aza içinde müdür sıfatıyla bulunmaktadır. Bu müessesenin kapısı Doktor Ramiz'in verdiği konferanslar dolayısıyla ancak iki sefer açılabilmiştir. Bu konferanslardan ilkinde Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ı dinleyicilerine Türkiye'de tedavi ettiği ilk hasta sıfatı ile tüyler ürpertici izahatla takdim etmiştir. Hayri İrdal'ın Doktor

Ramiz'e Adlî Tıp'ta iken geleneksel rüya tabirleri hakkındaki açıklamaları Doktor Ramiz'i geleneksel rüya tabirlerine sevk etmiştir. Doktor Ramiz, bu konuya yönelir ve bu konu hakkında bir konferans verir. Konferans sırasında dinleyiciler uyuklamaktadır. Hayri İrdal'ın buradaki anlatımı büyülü gerçekçilerin düşsel yaklaşımını çağrıştırır:

"(*...)Sonra birdenbire başı bu şapkanın arkasında kayboldu ve binlerce melek kemanlarını dinliyormuş gibi ilâhî bir mışıltı başladı. Üçüncü sahifeye doğru bu mışıltıların, arının vızıltısıyla beraber teşkil ettikleri küçük, hafif ve serin çalkantılı körfezde bizim gruptan genç bir şairin rüyaları yelken açtı ve tek başına şiddetli bir geçmiş zaman deniz muharebesine girdi. Halatlar gıcırdıyor, ağızdan dolma toplar simsiyah gürlüyor, hücumlar, vaveylâlar arasında yangınlar büyüyordu. En ön sırada oturan kırklık bir hanım bu karışıklıktan derhal istifade etti ve şüphesiz gelirken cebine gizlediği bir düzine kadar ördek yavrusunu usulcacık yere bıraktı ve kendini onlara vakvakları arkasında maskeledi. Onu biraz ötede bir başkası takip etti ve derhal bitmez tükenmez bir iştahla boşanan bir banyo oldu*" (Tanpınar, 2014 d: 153-154).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde realiteden kaçan, muhayyel dünyalara sığınan ve kendisini teselli etmeye çalışan bir diğer karakter Hayri İrdal'ın ikinci eşi Pakize'dir. Hayri İrdal, Pakize ile konferansta tanışmıştır. Pakize de Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün diğer kahramanları gibi realitenin dışına çıkmasını sağlayacak vasıtaya sahiptir. Bu vasıta sinemadır:

"*Hayatta sevdiği tek bir şey vardı, o da sinema idi. Pakize sinemanın sade terbiye değil, tatmin ettiği insandı da. Beyaz perdenin karşısında o kadar kendinden geçer, o kadar her şeyi bırakırdı ki, sonunda yaşadığı hayatla seyrettiği macerayı birbirinden ayıramaz hâle gelirdi*" (Tanpınar, 2014 d: 156).

Pakize, sinema vasıtası ile realitenin soğuk çehresinden kaçmaktadır. Evliliklerinin ikinci yılında bir pazar sabahı Pakize, Hayri İrdal'a İspanyol dansını unuttuğunu söyler. Hayri İrdal ve Pakize, evlendiklerinden beri sinemadan başka bir yerlere gitmemişlerdir. Hayri İrdal, Pakize'nin kendisini birlikte seyrettikleri bir filmin artisti Jeanette Mac Donald ile karıştırdığını fark eder:

"*-Hayırdır inşallah! Hangi İspanyol dansı?*

-Vallahi unutmuşum... Dün bir deneyeyim, dedim, bir türlü beceremedim. İnsan üç günde bildiği şeyi unutur mu?

-Ben senin İspanyol dansı ettiğini bilmiyorum.

-Canım unuttun mu? Geçen gün etmedim mi? Hani çok beğenmiştin? Gazinoda... Herkes alkışlamıştı. Sonra o zabit geldi..." (Tanpınar, 2014 d: 157).

Pakize'nin içinde bulunduğu durum, "*sanat, hayatı sadece tekrardan üretmez. Aynı zamanda hayatı şekillendirir. İnsanlar, kendi hayatlarını, kurgusal kahramanlar üzerine temellendirebilirler*" (Wellek ve Warren, 1976: 102) görüşüyle değerlendirilebilir. Pakize'nin annesinin ve babasının art arda vefat etmeleri neticesi, iş biraz değişir. Pakize'nin kız kardeşleri onun evine taşınırlar. Pakize'nin kız kardeşleri eve gelince Pakize realiteye döner gibi olur. Ancak Pakize'de her değişim ters ve tarafından beklenmeyen şekliyle meydana gelmektedir. Bu defa da hayatının mihveri, kardeşleri olur. Hayri İrdal, kendisi, çocukları, ikinci, üçüncü planlara iner. Pakize, biri otuz beş, diğeri yirmi sekiz yaşında olan bu iki öksüze o kadar çok acır ki, asıl acınacak kendisi, Hayri İrdal ve çocukları olur.

Pakize'nin gerçek hayattan kaçmasını sağlayan vasıtalardan biri "rüya"larıdır. Pakize, rüyalarını sıcağı sıcağına anlatmak için Hayri İrdal'ı uyandırmayı huy hâline getirmiştir. Hayri İrdal, o zaman eşinin günlük hayatında mahrum kaldığı şeylere rüyalarında nasıl sahip olduğunu öğrenir.

Pakize'nin kız kardeşleri de kendilerini teselli edecek vasıtalar aramaktadırlar. Kız kardeşlerden büyük olanı -musikiden anlamadığı ve sesi kötü olduğu hâlde- muganniye olmak istemektedir. Küçük olan kız kardeş ise Sabriye Hanım'ın kendisini pek beğendiği söylemesinin de tesiriyle güzellik kraliçesi olmak istemektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki kahramanların realite karşısındaki tutumlarını en açıklayıcı şekilde gösteren hadiselerden biri İspiritizma Cemiyeti ve o cemiyet içinde yaşananlardır. Hayri İrdal, bu cemiyetin muhasebecisi ve kâtibidir. İspiritizma Cemiyeti'nde mütemadiyen bitmek bilmeyen münakaşalar yapılır ve neredeyse her üç günde bir yukarı âlemden gelen tebliğler yayınlanıp, tefsirleri yapılır. Öyle ki çağrılan ruhlardan biri (Murat), hiç çekinmeden gerçek hayata müdahalelerde bulunur. Bu

cemiyetin medyumu Sabriye Hanım'dır. Sabriye Hanım'ın tutumu, diğer kahramanların tutumu ile aynıdır. Hayri İrdal, Sabriye Hanım'ın gayretlerini "öbür dünya", "gizli âleme açılmış pencere" tabirleriyle izah etmek ister:

"*Nasıl ilim, dünyamızı iyiden iyiye tanıdıktan sonra diğer yıldızları hedef almışsa, Sabriye Hanım da şimdi öbür dünya ile oradaki hayatla meşguldü. Tecrübe masası, İspritizma Cemiyeti bu gizli âleme açılmış pencerelerdi. Sabriye Hanımefendi pencereleri severdi. Evinde kaldığı zamanlar evin her iki sokağa açılan pencerelerinden hiçbirini ihmal etmezdi. Şimdi ufku daha geniş, daha sonsuz bir pencerenin önünde idi*" (Tanpınar, 2014 d: 176).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında Hayri İrdal, sırasıyla Psikanaliz Cemiyeti, İspiritizma Cemiyeti ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı kuruluşlarda görev almıştır. Tanpınar, romanın düşsel kurgusunu bu şekilde sağlamlaştırmıştır. Roman kurgusu ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi aşağıdaki şekille gösterebiliriz. Ok yönünde ilerlendikçe realiteden uzaklaşılır:

Dünya ⟶ Psikanaliz Cemiyeti ⟶ İspiritizma Cemiyeti ⟶ Saatleri Ayarlama Enstitüsü.

Hayri İrdal, Halit Ayarcı ile kahvede Doktor Ramiz vasıtasıyla tanışmıştır. Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın meziyetlerinden bahsetmiş ve onu methetmiştir. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'a saatten anlayıp anlamadığını sormuştur. Zira kendi saati bozulmuştur. Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın saatine baktıktan sonra arızayı tespit etmiş ve bir saatçiye gitmişlerdir. Saatçiden sonra hep birlikte Büyükdere'ye geçerler. Hayri İrdal'ın buradaki iç monolog tekniğindeki cümleleri düşseldir:

"*Dışarda deniz var, gece var. Garip, sessizliği insanın içine yerleşen, bir rüya balığı gibi insanın içinde masmavi kımıldanan gece. - Mehtap biraz sonra tam karşıdan çıkacak...*

Halit Bey düğün gecesinde tabanca sıkar gibi emirler veriyor: -Rakı... Yani Kulüp rakısı. Amma öbürlerinden, hani şu benim getirttiklerimden! ...

(...)

Bir ayağımı öbürünün üstüne atıyorum ve etrafa kayıtsız kayıtsız bakıyorum. Belki de ben, kendim öyle yaptığımı sanıyorum. Belki de yüzüm karmakarışıktır. Çünkü siz de anladınız ya, o zamanlar ben bütün hayatını sırtında bir kambur gibi gezdiren o biçare insanlardandım" (Tanpınar, 2014 d: 215-216).

Halit Ayarcı, o gece Hayri İrdal'dan tüm hayat hikâyesini öğrenir. Hayri İrdal, Halit Ayarcı'ya; Nuri Efendi'yi, Seyyit Lûtfullah'ı, Abdüsselam Bey'i, Aristidi Efendi'yi, Andronikos Kayser'in definesini, cıvadan altın yapma çalışmalarını anlatır. Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın dikkatini çekeceğini düşündüğünden Seyyit Lûtfullah'ı ve hazine hikâyesini şevkle anlatır. Ancak Halit Ayarcı'nın dikkatini daha çok Nuri Efendi celb etmektedir:

" *Olur şey değil... diyordu. Böyle bir adam, aramızda bulunsun... Monşer, bu tam filozof, hem de muhtaç olduğumuz filozof... Zaman felsefesi... Anladınız mı? Zaman, yani çalışma felsefesi... Siz de filozofsunuz Hayri Bey, hem hakiki bir filozofsunuz!., diyordu*" (Tanpınar, 2014 d: 226).

Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde niteliksiz modern müzik anlayışını "*her sanatsal ilerleme ancak özgür olması halinde yaşamda kalıcı bir nitelik kazanır. Öte yandan gündelik kültür üretiminin niteliği beyliktir. Bu türden kültürler, kültür endüstrisinin tekeli tarafından teşvik edilir, geliştirilir ve yaygınlaştırılır. Gündelik kültürde her şey kör bir belirlenmişlikle geniş kitlelere ulaşarak onları kıskacı içine alır*" (alıntılayan Bozkurt, 2013: 57) perspektifinden eleştirir. Hayri İrdal, Halit Ayarcı ile konuşurken Halit Ayarcı'ya ailesi ve çevresi hakkında bilgiler vermektedir. Sıra baldızlarından büyük olanına gelince baldızının musiki merakından bahseder. Onun İsfahan'la Mahur'u, Rast'la Acemaşiran'ı birbirinden ayırt edemediğini söyler. Halit Ayarcı ise Hayri İrdal'ın baldızına karşı tutumunu takdir etmez. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın baldızını büyük bir muganniye yapabileceğini düşünmektedir:

"*(...)*

-Aman beyefendi, dedim, hangi artist, hangi büyük... Arz ettim, sesi çirkin, sonra kabiliyetsiz... Sonra cahil. Daha İsfahanla Mahuru, Rastla Acemaşiranı birbirinden ayıramıyor. Hayır, imkânsız... Belki başka bilmediğim meziyetleri vardır. Belki, ne

bileyim şahsen güzeldir, yani değildir amma, söz gelişi diyorum, güzel olur da ben fark etmemiş olabilirim. Fakat o sesle musikisi beğenilsin! Buna imkân yok. Kulağı yok efendim, hiç yok. Sesleri ayıramıyor" (Tanpınar, 2014 d: 230).

Halit Ayarcı, Hayri İrdal'a garip biri olduğunu, herkesin kendi boşluğunu bir parça duygu ile doldurup süslemeyi arzuladığını, şarkıları güfteleri için sevdiklerini, İsfahan'la Acemaşiran'ı birbirinden ayırmayı kimsenin aklından geçirmediğini söyler. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'a baldızının kimleri taklit ettiğini sorar:

"-Meşhurların hemen hepsini... Fakat hepsini aynı sesle, aynı makamdan, aynı şekilde söylüyor...

Demek son derecede şahsî! Mesele halloldu. Orijinal ve yeni... Dikkat edin, yeni diyorum. En büyük harflerle yeni! Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete lüzum yoktur. Şimdi seçilecek yol kaldı. Halk musikisi mi, alaturka mı? Yoksa alafrangaya kaçan halk musikisi mi, yahut halk musikisine kaçan alafranga mı?.." (Tanpınar, 2014 d: 231).

Halit Ayarcı, verdiği sözü yerine getirir. Hayri İrdal'ın baldızı o hafta muganniye olmuştur. İlk gece Hayri İrdal, Pakize, Halit Ayarcı, Doktor Ramiz ve aile fertleri dinleyiciler arasındadır. Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın geçen gece kendisine söylediklerini uygulamak amacıyla bu salonu ve içindeki insanları tedarik ettiği zannına kapılır. Tanpınar, önceki sayfalarda tenkidini yaptığı niteliksiz musiki anlayışını "ironi" ve "şaşırtma" tekniğiyle genişletir:

" (*...) Baldızımın her usul hatası çılgınca alkışlandı. Ben, her lahza mahcubiyetimden yer açılıp da içine giriyorum sanırken kızcağız bayağı gecenin kahramanı oldu, 'Yaşa' sesleri, yenge, abla çığlıkları birbirini kovaladı. Pakize, ikide bir bana dönüyor, 'Nasıl?' diye soruyordu. Halit Ayarcı hiç ses çıkarmadan dinliyordu. Yalnız çıkarken:*

- Evet, dedi, tahminim gibi... Hanımefendi hakikaten muvaffak olacak... Hayata inanmak lazım Hayri Bey. Siz hayata değil, Acemaşirana inanıyordunuz... Gördünüz mü nasıl beğenildi? Bu canlı insanın insanla karşılaşmasıdır. Sizin klasik makamlarınız böyle bir muvaffakiyeti dünyada elde edemezdi. Şimdiden sonra yolu açıktır. Göreceksiniz neler yapar" (Tanpınar, 2014 d: 235).

Huzur ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarını mukayese eden Bayramoğlu'nun tespiti dikkate değerdir. Bayramoğlu, "*Bu noktada SAE'yi Tanpınar'ın bir başka romanı "Huzur"la karşılaştırmak istiyoruz. Huzur'da, romana soluk veren ve devamlılığını sağlayan bir müzik, bir stil vardır. Huzur'un karakterlerinin en büyük korkusu, geleneksel kültürü yitirmektir ve romanın kahramanı Mümtaz bu korkusunu "Biz zincirin son halkalarıyız" diyerek dile getirir…*

Bunun yanında SAE'de ne müzik, ne de stil vardır, yalnızca etrafta birtakım anlamsız gürültüler sesini duyurur, artık müzik yerine kakofoni hakimdir. Huzur'daki devamlılık bozulmuş, bu romanın kahramanlarının kültürleri için en korktukları şey gerçek olmuş, ortalıkta kültür diye bir şey kalmamıştır. Bundan böyle devir, alt kültür devridir. Devir, abesin estetiğe galip geldiği devirdir. Romandaki boğucu atmosfer hem abes, hem de tekinsizdir… (Bayramoğlu, 2007:183) hükümlerinde bulunur.

Tanpınar'ın yaşadığı imparatorluk ve cumhuriyet yıllarını göz önünde bulundurursak, kendisinin toplumun geçirdiği radikal değişimleri gözlemlediğini ve bir kesimin eleştirisini yaptığını söyleyebiliriz. Zira "*Moda, modern edebiyatta önemli bir fenomendir. Çünkü rekabetçi akışkan bir toplumda, üst sınıfların hızla taklit edilen normları daimî bir değişim ihtiyacı içerisindedir. Zevklerde görülen hâlihazırdaki hızlı değişimler son dönemlerin hızlı sosyal değişimlerini yansıtır görünmektedir*" (Wellek ve Warren, 1976: 101). Eserdeki "zevk"ler ve "sanat" anlayışını bu minvalde değerlendirebiliriz. Başka bir hadise, Halit Ayarcı'nın Hayri İrdal'a saz hediye ettiği zaman gerçekleşmektedir. Halit Ayarcı, Hayri İrdal'a saz hediye etmiş ve kendisinden biraz saz çalmasını rica etmiştir. Hayri İrdal ise sadece saz çalmayı bilmediğini göstermek için sazın şurasına burasına dokunmuştur. Pakize ise bu durumdan çok etkilenmiştir:

"*Sazı elime alıp şurasına burasına dokundum. Maksadım bilmediğimi göstermekti. Fakat Pakize'nin yüzüne bakınca büsbütün şaşırdım. Yedi kat göklerde imiş gibi mesuttu. Neredeyse gözünden yaşlar akacaktı. Fakat Zehra ortadan kaybolmuştu. Ahmet ise hiç görünmüyordu, odasında çalışıyordu…*" (Tanpınar, 2014 d: 305).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluşuna vesile olan hadise şöyle gerçekleşmiştir. Hayri İrdal, Halit Ayarcı ile tanıştıktan sonra birlikte Bayezıt'a gelirler. Burada Hayri İrdal, alışkanlık edindiği üzere ilk olarak cebini yoklar. Saati yanında

değildir. Saatini satalı sekiz ay olmuştur. Hayri İrdal, bu yüzden meydan saatlerine bakar. Saatlerden biri üç buçukta durmuştur. Sırf bir şeyler söylemiş olmak için "bu saatler de bir türlü doğru dürüst işlemezler" der. Hiç kimse kendisine cevap vermez. Eminönü'ne geldiklerinde Doktor Ramiz, "sahi yahu, yirmi beş dakika fark var" der. Karaköy'de ise Halit Ayarcı "burada da yarım saat ileriyiz" der. Halit Ayarcı, o ân birbirini tutmayan saatlere bakıp hâlihazırda iş sahibi olmadığını hatırlamış, insanları da kendisine inandırmıştır. Şehirdeki saatlerin birbirine uymamasından dolayı, büyük bir zatın cenazesinde önemli bir zat bulunamamıştır. Burada yaşananlar kısmen gerçek hayattan esinlenilmişlerdir. Tanpınar, bir röportajında Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Hayri İrdal hakkında şunları söyler:

"*- Bu şahsı nasıl buldunuz?*

- Bulmadım, kendi geldi. Şehir saatlerinin birbirini tutmaması yüzünden vapuru kaçırdığım bir günde Kadıköy iskelesinin saatinin altında birdenbire onunla karşılaştım ve bir daha beni terk etmedi. Ondan kurtulmak için bu hikâyeye başladım. Bütün eserlerim böyle olur. Onun içindir ki, çok defa birisi tarafından anlatılır" (Tanpınar, 2002: 234).

Hadisenin devamında ise on günlük süre zarfında bir bina bulunmuş, ücret ayırılmış, iyi kötü döşenmiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün çekirdeği olan daire iç içe iki odadan ibarettir. Hayri İrdal, Nermin Hanım'a işlerinin ne olduğunu sorar. Nermin Hanım, şimdilik bir işlerinin olmadığı cevabını verir. İlk ayın sonuna doğru daktilolar, perdeler gelirler. İkinci ayın ortalarına doğru Halit Ayarcı daireye uğrar ve Hayri İrdal'ın Nuri Efendi'den hatırlayabildiği yüz kadar slogan -ayar, saniyenin peşinde koşmaktır… maden kendiliğinden ayar kabul etmez… vs.- tertip eder. Üçüncü aya doğru ise Halit Ayarcı, enstitünün teşkilatını hazırlar. Hayri İrdal, bu müesseseyi anlamlandırmakta güçlük çekmektedir. Tanpınar, buradaki mantıkî münasebeti paradoksal bir cümleyle dile getirmiştir. Hayri İrdal'ın bir işi vardır. Fakat yapacağı bir iş yoktur:

"*İşte burada mesele birdenbire değişiyordu. Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu. Bu yeni vazifem öbürlerine hiç benzemiyordu. İnsanlarla hayatla hiçbir alâkasını bulamıyordum. Hatta İspritizma Cemiyeti'nde bile birbirlerine ve kendilerine yalan söylemekten hoşlanan birtakım insanlara hizmet ettiğimi bildiğim için gülünç de olsa bir*

iş yaptığıma inanıyordum. Burada o bile yoktu. Bu, birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir şeydi. Daha ziyade bir masala benziyordu…" (Tanpınar, 2014 d: 238-239).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yaşananlara ve müesseseye romanın karakteri hademe Derviş Efendi de akıl erdiremez. Otuz beş yıldan beri hademe olarak çalışan Derviş Efendi için enstitü hayatı, dünyanın en rahatıdır. Ancak O, bu işe akıl erdiremez. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yaşananlar onun için de mantık dışıdır. Bu şaşkınlığı şöyle anlatılır:

"*(...)Fakat onun da aklı bu işi almıyor, benim akşama kadar sağdan soldan bulduğum saatleri tamir etmekliğim, Nermin Hanım'ın süveter örerek hayatını anlatması, kendisinin bizi seyretmesi için bütün bu işin kurulmuş olmasına şaşıyordu. Onu yormuyorlar, azarlamıyorlar, bunaltmıyorlardı. Binaenaleyh bu iş onun için de mantıksızdı. Bir gün bana utana utana:*

- Beyim, demişti, bu işe ben de şaşıyorum. İçime acayip şüpheler girmeğe başladı. Acaba öldüm de cennette miyim, diye düşünüyorum..." (Tanpınar, 2014 d: 242).

Hayri İrdal, en başından Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluşuna hayret etmiştir. Belediye reisi ve yardımcısı, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluşunun üçüncü ayı müessesenin dairesine gelirler. Alt duvarda bulunan boş etajerlere, dosya dolabına, fiş dolaplarına, masaların üzerindeki ciltli defterlere, henüz kılıflarından çıkmamış daktilo makinalarına, ampulsuz masa lambalarına, perdelere dikkatle bakarlar. Belediye reise sözün bir yerinde "büyük muvaffakiyet…" der. Bu noktada "muvaffakiyet" taraflar arasında karşılıklı olarak ısmarlanır durur. Hayri İrdal, usulün böyle olduğunu öğrenir:

"*Demek usul bu idi. Evvelâ muvaffakiyet denen bir şey kabul edilecek, sonra sahibi aranıp bulunacak, o tebrik edilecek, bu sefer o, muvaffakiyetin asıl karşısındakinin olduğunu iddia ederek ona aynıyla devredecek, öteki çok mânalı bir kelime ile kendi hissesini ayırdıktan sonra yine geriye verecekti. Böylece üzerinde bu kadar devr ü teslim, iade ve tekrar iade muamelesi geçtikten sonra bu muvaffakiyetten artık kim şüphe edebilirdi? Enstitümüzün kurulması bir muvaffakiyetti. Bu resmen muamelesini görmüş bir vâkıa idi. Artık müsterih olabilirdim*" (Tanpınar, 2014 d: 247).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sosyal yaklaşımları incelenmesi daha tatminkâr sonuçlar verebilir. Esere "*sosyolojik yaklaşım, gruplar ve insan sınıfları arasındaki güç ilişkilerini şekillendiren sosyal güçlerin tesirini ve doğasını daha spesifik olarak vurgular"* (Meyer, 1993: 2008). Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki sosyal grupları (kahve, İspiritizma Cemiyeti, Psikanalizm Cemiyeti, Saatleri Ayarlama Enstitüsü), bu yönde değerlendirmek ufuk açıcı olabilir.

Halit Ayarcı, Belediye reisi ile müessesenin idarî işlerini, kadro tanzimini ve diğer konuları görüşür. Hayri İrdal, şaşkınlık içerisindedir. Odaya girince başını yoklamaya başlar. Bu hareket, aklın mevcudiyetini, reel dünyayı sorgular mahiyette olduğu için manidârdır:

"*Odaya girince başımı ellerimin arasına alarak iyice yokladım. Büyükdere'deki meşhur geceden beri bu âdeti edinmiştim. Çünkü bana hep iki elimin üstünde ve ayaklarım havada yürüyorum gibi geliyordu. Etrafımda her şey öyle ters ve tanınmaz bir mantık içinde idi*" (Tanpınar, 2014 d: 254).

Hayri İrdal, çevresinde yaşananlar karşısında hayretini gizleyemez. Bu yüzden zaman zaman sorgulamalar yapmaktadır. Halit Ayarcı'nın kendisine saz hediye etmesinden sonra rüyasında gördükleri bu doğrultudadır. Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki hadiselerin mantıkî boyutunu bu sefer doğrudan "rüya" vasıtasıyla göstermek ister:

"*Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkânı yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu. Adeta görmek fırsatını bulamayacak kadar değişiyordu…*" (Tanpınar, 2014 d: 309).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde çoğu zaman akla ve mantığa göndermelerde bulunulur. Bu hususu Cemal Bey'in ölümünde de görmekteyiz. Cemal Bey, bir aşk kahramanı gibi ölmüştür. Hayri İrdal, Cemal Bey'in âkıbetinin bu şekilde gerçekleşmesini talihin intikamı olarak düşünür. Zira daima kendisine hâkim olmak

iddiasında olup insan kalbinin tüm eksikliklerini inkâr etmek ile övünen Cemal Bey'in ölümünde mantıksızlık vardır:

" *(...)Seven ve bu sevgi uğrunda bilmeden olsa dahi ölen bir Cemal Bey bu aklın alacağı şey değildi. Şüphesiz bu işin gülünç ve maskara tarafına, alayın farkında olmasa bile, ilk gülecek insan yine kendisiydi. 'Ben mi?., diye dudak bükerdi. İmkânsız!..' O insanları maşa ile tutmağa, gizli ve kirli dizginlerle idare etmeğe ve küçük kuyruk darbeleriyle zehirlemeğe alışıktı (...) Halbuki böyle olmuyordu. Acıklı, baştan başa yanlış anlama ile dolu bir romanın içine zorla giriyor, üstelik güzel, kendi içine kapanmış, tatlı ve bedbaht, bir türlü etrafına kendisini anlatamamış bir kadının ölümüne de sebep oluyordu. İşte mantıksızlık burada idi*" (Tanpınar, 2014 d: 325).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde musiki ihmal edilmemiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü müessesesinde çalışma hayatı senfonik bir orkestradaki gibi şef dorkestr tarafından idare edilmek istenir:

" *- Hem musikişinasa da iş bulmuş oluruz. Adı Macit Bey'di, değil mi? Şu şef dorkestr olmak isteyen... Evet, yüz kişilik bir salon! Bütün daktilo genç kızlar makinalarının önünde! Karşılarında bir sedir üzerinde elinde değneği, bir şef dorkestr!.. Onun idaresiyle çalışıyorlar. Hep birden 'A'lara 'B'lere vuruyorlar, muntazam ve yekpare...*" (Tanpınar, 2014 d: 341).

Hayri İrdal, sık sık "garip" ve "tuhaf" olaylara dâhil olsa da aklı ve mantığı ön plana çıkarma gayretindedir. O, bir ayağını daima realitede tutmak ister. Bu yüzden Hayri İrdal, Halit Ayarcı'ya daha makul olmalarını söyler:

" *Size kendi hakikatinizi söyleyeyim! Artık dönemezsiniz. Çünkü hiçbir şeyden vazgeçemezsiniz. Bütün tenkitlerinize ve küçük görmelerinize rağmen rahat ve güzel bir karınız var, ayrıca bir metresiniz var ki çıldırıyorsunuz. Kızınız, oğlunuz için her an kendinizi fedaya hazır olduğunuza da eminim. Üstelik şöhreti, hatta abes telâkki ettiğiniz işler içinde olsa bile hareketi seviyorsunuz. Hülâsa bir ahtapot gibi sayısız kollarla dünyaya yapışmışsınız! Hiçbir şeyden ayrılamazsınız. Nasıl döneceksiniz?*

- Dönmek istemiyorum, dedim, sadece biraz daha mâkul...

Tekrar güldü:

- Mâkul... Mâkul... diye başını salladı. Hayır siz mâkulü aramıyorsunuz! O kadar budala değilsiniz. Aklın kendisi için işleyen bir cihaz olduğuna kaniyseniz o başka... Hayır, sizin aradığınız başka bir şey " (Tanpınar, 2014 d: 361).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde verilmek istenen mesajlardan biri de şudur:

" İş insanı temizliyor, güzelleştiriyor, kendisi yapıyor, etrafıyla arasında bir yığın münasebet kuruyordu. Fakat iş aynı zamanda insanı zaptediyordu. Ne kadar abes ve mânâsız olursa olsun bir işin mesuliyetini alan ve benimseyen adam, ister istemez onun dairesinden çıkmıyor, onun mahpusu oluyordu. İnsan kaderinin ve tarihin büyük sırrı burada idi" (Tanpınar, 2014 d: 376).

Enstitünün ilga aşaması ve dağılışı şu şekilde gerçekleşmiştir: Hayri İrdal'ın enstitü binası için tasarladığı proje büyük ölçüde takdir edilmiş, kendisine iki devlet nişanı verilmiş, hatta Hayri İrdal, Milletlerarası Mimarlık Cemiyeti'nin fahrî azası olmuştur. Kırılma noktası, Halit Ayarcı'nın Saat Evleri'nin Hayri İrdal tarafından yapılması teklifi ile başlar. Hayri İrdal'ı enstitü binası için aylarca alkışlayan, takdir eden insanlar şimdi Hayri İrdal aleyhindedirler. Eleştirenler, evlerin hususî evler olacağını, bu evlerde çocuklarının kalacaklarını, bu yüzden sağlam, ucuz ve emniyetli olması gerektiğini ifade ederler. Hayri İrdal'ın ısrarı ise merakı ve zevki yüzündendir:

"*Doğrusu istenirse ben de Saat Evleri'ni kendim yapmayı istemiyordum. Benim merakım, zevkim insan ruhunu öğrenmekti. Herkes benim gibi mi, yoksa biraz farklı mı? Bunu öğrenmek için ısrar ediyordum. Hayır, onlar da benim gibiydi, hatta daha beterdiler, Hiç şüphe etmeden hodbindiler. Umumun parası sarf edilirken o kadar cömert, hasbî, kayıtsız şartsız yenilik taraftarı olan, benim eserimle övünen insanlar, şimdi kendi menfaatleri ortaya konunca birdenbire dönmüşlerdi. Hatta Halit Ayarcı'yı bile artık dinlemiyorlardı*" (Tanpınar, 2014 d: 386).

Halit Ayarcı, olanlara anlam veremez. Bu müessese artık benim değil! deyip çıkar gider. Anlatıcı, burada Halit Ayarcı'nın şaşkınlığını "rüya" teşbihi ile anlatmak ister:

"*Şakaklarından ter akıyordu. Hiçbir zaman onu bu hâlde görmemiştim. Karşısındaki kalabalıktan daha çetinlerine, çok büyüklerine laf anlatmıştı. Burada, hepsi kendisinin yetiştirmesi bir avuç insan onu şaşırtmıştı. Bir rüyada gibi etrafına bakınıyordu*" (Tanpınar, 2014 d: 387).

Halit Ayarcı, enstitüden ayrılır. Onun ayrılışından aylar sonra enstitüye bir heyet gelir. Bu heyet, diğer heyetler gibi değildir. Enstitü kapısının sembolik saati, katların tuhaf merdivenleri, büyük daktilo salonunda elindeki değnek ile bir şef dorkestr misali işaret veren kalem âmirinin emrinde gayet ritmik çalışan yetmiş daktilonun birlikte aynı ânda makinaya basarak yazı yazmaları gibi durumlar heyeti şaşırtmaz. Dostâne başlayan gezinti, neredeyse tam bir kayıtsızlıkla biter. Olayların son kısmı şöyle gerçekleşir:

"*Tekrar odama döndüğümüz zaman heyetin reisi kendisine ikram ettiğim içkiyi kabul edeceği yerde doğruca telefona koştu ve 0135'i arayarak saatin kaç olduğunu sordu. Aldığı cevap üzerine evvelâ duvardaki saate, sonra yüzüme baktı.*

- *Böyle bir kolaylık varken bu müesseseye ne lüzum var?., diye sordu*" (Tanpınar, 2014 d: 390).

Nihayetinde Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün genişliğini, lüzumsuzluğunu, hatta nakit ceza sisteminin sahtekârlık ve dolandırıcılık olduğunu ifade edenler bile olmuştur. Son gelen heyetin ardından enstitü lağv edilir. "*Sanatsal kompleksliğin tek başına, sanatsal mükemmelliği temin edebileceğini varsaymak hata olur. Görece basit bir sanat eseri, daha kompleks bir eser kadar "mükemmel" olabilir*" (Greene, 1947: 214). Ancak Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde kompleks bir kurgudan mükemmelliğe ulaşmıştır.

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili başka hususlar bulunmakla birlikte öne çıkanları kısaca şöyle değerlendirebiliriz. Eserde Nuri Efendi takvim hazırlarken, kendisini gerçek bir mucizeye şahit oluyormuş gibi gizemler içinde kaybeden Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin takvim hazırlama işini "çok çeşitli bir rüya" olarak görür.

Tanpınar, bu eserde Doktor Ramiz'i psikanalizim ve psikanalizimin "rüya" anlayışının eleştirisi olarak işler. Eserde bahsedilen kahveyi sosyal-psikanalizim için bir

etüt olarak gören Doktor Ramiz, kahvedekilerin topluluk hâlinde rüya gördüklerini ifade eder.

Eserde "rüya" unsuru, kahramanların realiteden kaçmalarını sağlayan bir unsur olarak da işlenmiştir. Hayri İrdal'ın eşi Pakize realiteden "rüya"ları vasıtası ile kaçar. Hayri İrdal'in, Psikanaliz Cemiyeti, İspiritizma Cemiyeti ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı kuruluşlarda görevlerde bulunması, diğer "tuhaf"lıklar ile birlikte ele alındığında romanın "rüya"ya kaçan olay örgüsünü meydana getirir.

Pakize'nin kız kardeşlerinden büyük olanı, toplumun "niteliksiz musiki"anlayaşının eleştirisi olarak eserde işlenir. İsfahan ile Mahur'u, Rast ile Acemaşiran'ı birbirinden ayırt edemeyen, usul hatalarında bulunan baldız, bir gecede Halit Ayarcı tarafından "büyük bir muganniye" yapılır.

3.3. MAHUR BESTE

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanı, ilk olarak 1945 yılında tefrika hâlinde yayımlanmıştır. Eserin kitap olarak basımı ise ilk olarak 1975 yılında gerçekleştirilmiştir. Söz konusu iki basım arasında, bazı farklılıklar mevcuttur. İncelediğimiz kitapta, bu farklılıklara kitabın son sayfalarında yer verilmiştir.

Mahur Beste, Huzur ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarla birlikte nehir roman olarak değerlendirilmektedir. Tanpınar'ın *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanlarında motif, leit-motif olarak karşımıza çıkan "*Mahur Beste*", bu defa Tanpınar'ın bir romanına isim olmuştur. "*Tanpınar, çokça etkilendiği Proust'un dostlar sofrasında icra edilen bir sonatı, bir leitmotif olarak romanında kahramanlaştırması gibi, Tolstoy'un "Kröyçer Sonat"ı anlatısına dayanak yapması gibi, Gide'in "Pastoral Senfoni"si gibi, "Mahur Beste'yi neredeyse bir roman kişisi olarak Huzur, Sahnenin Dışındakiler ve Mahur Beste'de sık sık karşımıza çıkarır*" (Abacı, 2013:71). Ayrıca bu eserin başında Tanpınar'ın " *bu eseri büyük bestekârımız Eyyubî Bekir Ağa'nın ruhuna ithaf ediyorum.*" ifadesi yer almaktadır. Söz konusu bu iki durum, Tanpınar'ın klasik Türk musikisiyle olan yakın münasebetini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Mahur Beste adlı roman; *İki Uyku Arasındaki Düşünceler, Baba ile Oğul, İki Dünür, Behçet Bey'in Evlilik Yılları, Garip Bir İhtilâlci, Hısım Akraba Arasında, Eski Bir Konak* ve *Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup* bölümlerinden oluşmaktadır.

İki Uyku Arasındaki Düşünceler adlı bölümde Behçet Bey'in hâlihazırdaki vaziyeti, gençliği, merhum eşi Atiye Hanımefendi ve babası hakkında fikir sahibi oluruz. Bu bölüm vesilesiyle olaylar genişletilir. Bu bölüm, "*genel olarak bir rüyada olma halinin anlatımıdır. Ayna, saat, eski kitaplar, müzayedelerden taşan eşyalar, tıklım tıklım odalar gibi açık simgelerle dolu anlatımda, hikâyesini dinlediğimiz Behçet Bey'in de varoluşu, adeta bir rüya halidir*" (Akyıldız, 2008: 44).

Baba ile Oğul adlı bölümde, Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey ile olan münasebeti anlatılmaktadır. Behçet Bey, günlerini tamir ettiği saatlerle, ciltlediği kitaplar arasında geçirmektedir. Çekingen bir mizaca sahip olan Behçet Bey'in nazarında babası İsmail Molla Bey; güzel, cömert zeki ve kusursuzdur. Ancak oğlunun bu düşüncelerine karşılık, babasının kendisi hakkındaki his ve düşünceleri menfi yöndedir. İsmail Molla Bey, bir zamanlar tüm emellerini üzerinde topladığı yegâne çocuğu Behçet Bey'in kendisine benzememesini ne yapsa da affedemez. Behçet Bey'in boyu, babasından en az kırk santim küçük olup cılız omuzludur. Çocuğunu sakat bulan İsmail Molla Bey, O'nu bir türlü beğenemez. Kendi karakterinde bulunan; çapkın, atılgan, levent… v.s gibi hususiyetlerin devam etmeyeceğini anlar.

İki Dünür adlı bölümde ise Ata Molla (Atiye Hanımefendi'nin babası) ile İsmail Molla Bey arasındaki münasebet anlatılmaktadır. İki dünür, eskiden medrese arkadaşıdırlar. İsmail Molla Bey, Ata Molla Bey'i zaafları ve merakları ile iyi bir şekilde tanımaktadır. İsmail Molla Bey ile Ata Molla Bey arasında bir rekabet söz konusudur. Ata Molla Bey'i, Sultan Abdülhamit tarafından sık sık yanına çağırır, hatta gece geç vakitlere kadar yanında alıkoyarmış. Herkes Ata Molla'nın imam-ı şehriyarî olacağını ve saray vazifesi alacağını düşünmektedir. Sultan Abdülhamit, bir akşam yine geç saatlere kadar alıkoyduğu Ata Molla'ya arkadaşları hakkındaki fikirlerini sorar. Ata Molla Bey, elinden geldiği kadar tarafsız hükümlerle, nükte veya hiciv yapmadan cevaplar verir. Söz, İsmail Molla'ya gelince ise Ata Molla'nın çocukluk günlerinden beri yüreğini kemirmekte olan hased duygusu birdenbire şahlanır ve kendisine ömrü için felaket getiren bir hatayı yaptırır. Ata Molla Bey, İsmail Molla Bey'in uzun uzadıya ilmini, fazlını

övmüştür. Sultan Abdülhamit'in aniden "eslâftan kime benzetirsiniz?" sualiyle karşılaşınca ayağına gelen bu fırsatı değerlendirmek istemiş, düşünmeksizin: "Kara Çelebizade Abdülaziz Efendi'ye" cevabını vermiştir. Ata Molla, bu kısa cevapla İsmail Molla'yı bir yandan en büyük âlimlerden birine benzeterek methetmiş, diğer yandan da tehlikeli bir şahsiyet olduğuna dikkati çekmiştir. Netice Ata Molla Bey'in umduğu gibi olmaz. Sultan Abdülhamit, cetlerinden birine karşı haşin davranan bir adamın böyle yakışık almadan huzurunda anılmasını bir nevi küstahlık sayar. Beş dakika sonra, Ata Molla, Sultan'ın ayağa kalkmasıyla konuşmanın bittiğini anlar. O günden sonra Ata Molla Bey, bir daha saraya çağrılmaz.

Behçet Bey'in Evlilik Yılları adlı bölümde, Behçet Bey'in Ata Molla'nın kızı Atiye Hanımefendi ile olan evliliği anlatılır. Bu evliliğin altında Atiye Hanımefendi'yi görüp beğenen şehzadeyi Atiye Hanımefendi'den uzaklaştırmak isteyen, Ata Molla Bey gibi dessas birini saraya kayınpeder olarak almak istemeyen padişah vardır. Ata Molla Bey ise Behçet Bey'i öteden beri sevmemektedir. İsmail Molla Bey'in ise bu evlilikte hoşuna gitmeyen taraf oyuna Behçet Bey gibi zayıf bir kozla girmesidir. Kocasını sevmeyen Atiye Hanımefendi'nin evlilik hayatı, İsmail Molla Bey sayesinde daha tahammül edilebilir bir hâl alır. İsmail Molla Bey, gelini ile birlikte mehtap sefaları ve saz âlemlerine iştirak eder. İsmail Molla Bey, gelininden hiçbir şeyi esirgemez. Gelininin evlilik hayatındaki aksaklıkları gidermeye çalışır.

Garip Bir İhtilâlci adlı bölüm ise Sabri Hoca'yı konu edinmektedir. Sabri Hoca, İsmail Molla Bey'in medreseden arkadaşıdır. Tanpınar, hiç kimsenin onun kadar kolaylıkla insan tanıyamayacağını; talihinin unutulmak, fark edilmemek olduğunu ifade eder.

Hısım Akraba Arasında adlı bölümde Halit Bey anlatılmaktadır. Tanpınar, Halit Bey'i; "şişman, kara yağız, son derece babayani, bununla beraber sevimli, kazandığı, harcadığı belli olmayan, daima neşeli veya hiddetli görünen, hülasa iki had arasında durmadan gidip gelen bir rakkas, bir terazi mili gibi, sükûnet hâline pek az rast gelinir bir adamdı" cümleleriyle tanıtır. Halit Bey, Ata Molla Bey'in damadıdır. Halit Bey'in annesi bir gün kendisine "Ata Molla Beyefendi'nin büyük kızını gördüm; Allah bağışlasın, sülün gibi… Sana almayı çok isterdim ama bilmem verir mi?" der. Annesinin ağzından herhangi bir kadının methini ilk defa işiten Halit Bey ise annesine "niye vermesin? Bir

kere isteyiver…" der. Halit Bey'in annesi bunun üzerine, Ata Molla Bey'in paraya pula bakmadığını, yalnız satranç meraklısı olduğu için kızını satranç bilmeyene vermek istemediğini söyler. Bu konuşma burada kalmış, hiç kimse bir daha bu konuşmadan söz etmemiştir. Altı ay sonra, bir akşamüstü yemek yerlerken, Halit Bey konuşma arasında: "Anne, Ata Molla kızını evlendirdi mi?" diye sorar. Annesi "hayır" cevabını verdikten sonra Halit Bey annesine: "şunu benim için isteyiver. Ben satranç öğrendim" der. İki ay sonra Halit Bey parlak bir düğünle Ata Molla Bey'in konağına iç güveyi olarak girer. İlk zamanlarda Ata Molla Bey damadından pek memnundur. Ata Molla, Halit Bey'i sabah akşam satranç tahtasının başına oturtup, uzun uzun satranç oynar. Halit Bey ise ne satrancı ne de iç güveyi olmayı sevmiştir. Halit Bey, mahkeme davalarını, bu davalar için kullanmaya muhtaç olduğu geniş zamanı istemektedir. Halit Bey, biraz gayretle bu arzusuna ulaşır. İlk önceleri Ata Molla'ya akşam yemeklerinden sonra hafif bir mide ağırlığından bahseder. Sonraları satranç tahtasının başında uyuyakalır. Molla Bey, birkaç kez bu duruma tahammül eder. "Yazık, bu kadar istidadı var, bu uyku çocuğu mahvedecek!" der. Ata Molla Bey, damadını kaçırmamak için bütün sabrını kullanır. Ancak Halit Bey, satranç masasının başına geçer geçmez uyumaya devam eder. Evliliklerinin ikinci ayında Ata Molla Bey, bir akşam eve gelmez. Ertesi gün "o uyku tulumu herif" ile aynı çatı altında oturamayacağını ve gittikleri eve gelmeyeceğini belirtir. Halit Bey eşi ile baba evine döner.

Eski Bir Konak adlı bölüm, *Hısım Akraba Arasında* adlı bölümün devamı gibidir. Halit Bey, Ata Molla Bey'in evinden ayrıldıktan sonra eşi ile baba evine döner. Halit Bey, taşındıkları gün eşinin kızarmış gözlerini görünce " boşuna ağlıyorsun, babanla çok geçmez barışırız, hem de görürsün nasıl! can ciğer olacağız…" der. Bu bölümde konak hayatı ve konakta yaşayan insanların mizaçları ve mazileri hakkında bilgi sahibi oluruz.

Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup adlı bölümde Tanpınar, itibarî dünyaya açılır. Bu bölüm Tanpınar'ın -başkarakter olması planlanan- eserin naif karakteri Behçet Bey'e olan mektubunu içerir. Tanpınar, bu yöntemle anlatım olanaklarına yeni bir soluk getirir. Tanpınar, burada Behçet Bey ile hesaplaşma içerisine girer. Tanpınar, mektubunda Behçet Bey'in kendisine yönelttiği eleştirilere cevap vermeye çalışır. Behçet Bey, Tanpınar'ı kendisini unutmakla, talihini yarım bırakmakla, kötü göstermekle itham

eder. Tanpınar'ın Atiye Hanımefendi üzerinde Behçet Bey'den fazla durması Behçet Bey'i kızdırmıştır.

Tanpınar, *Mahur Beste'*de musikiyi fonksiyonel olarak kullanmasının yanı sıra musiki yönü bulunan kahramanlar etrafında fikirlerini işler. "Bu roman kişilerinin psikolojileri, fikirleri ve zevk dünyalarıyla davranışlarında somutlaşan Doğu – Batı ikilemi, romanda; eski medeniyetimin hâlâ yaşayan bir unsuru olan musikiyle irtibatlı olarak dikkatlere sunulur" (Kurukafa, 2001). Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Mahur Beste'*de musikiyi seven kahramanlar mevcuttur. Bu kahramanların başında Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey gelmektedir. İsmail Molla Bey, Behçet Bey'den öğrendiğimiz kadarıyla Ferahfeza ile Bayatî makamlarını sevmektedir. Mahur Beste'nin kendisinde olduğu gibi musiki burada da aşk ile birlikte yer almaktadır. İsmail Molla Bey, işret masasının başında komşu yalıdan gelen saz ve kadın seslerini dinleyerek insan ve talih üzerinde acı acı düşünmektedir. İsmail Molla Bey'in bu hâlini farklı bir şekilde tefsir edenler mevcuttur:

"*(...)Muhakkak olan, Molla Bey'in vakit ilerledikçe yavaştan bu musikiye refakate başlaması ve komşu evde saz biter bitmez, çekildiği odasından, belki de davetsiz olarak iştirak ettiği bu ziyafete teşekkür için ağır ve dik sesiyle bir veya iki beste okuması idi. Molla Bey gençliğinde bütün İstanbul'un sesine koştuğu nadir insanlardandı. Onun için bu besteler başlar başlamaz, her tarafta ses kesilir, komşu evlerden, pencerelerden başlar uzanır, denizde gezinenler varsa orada, hemen pencerenin önünde dururlar ve Boğaz gecesinin geniş, pırıltılı sükûtu, Bayatinin, Mahurun sıcak busesi ile kucaklaşırdı. Mehtaplı gece birdenbire çılgın bir ihtirasın rüyasında uyanmak için kendi havaî gül rüyasından uyanırdı. Dedikoduya hak verdiren taraflardan biri de Molla'nın bu gecelerde hemen daima aynı besteleri okumasıydı...*" (Tanpınar, 2014 c: 21).

Tanpınar, "musiki" unsurunu eserlerinde çeşitli yönlerden işlemiştir. Tanpınar'ın eserlerinde musiki, bazen bir güzellik unsuru, kompozisyon, bazen de teşbih vasıtası olarak kullanılmıştır. Tanpınar, günlerini saatleri tamir etmekle geçiren Behçet Bey'in odada saat sesleri karşısındaki vaziyetini "musiki" unsurları ile anlatmaya çalışır:

"*Şimdi Behçet Bey, iki eli çenesine kadar çektiği yorganın kenarına sımsıkı kilitlenmiş olduğu hâlde, odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin*

*sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği **orkestrayı dinleyen** bir şef dikkatiyle dinliyordu. Ve yine tıpkı bir **orkestra şefi** gibi, bu acayip **konserin sazlarını** hem bir bütün olarak tadıyor, hem de teker teker tanıyordu. Bu zembereğinin kıvrak, çeliğinden adeta bir teneke gürültüsü çıkaran saat, Hüseyin Efendi'nin saatiydi. Günlerce uğraştığı hâlde hâlâ sesini düzeltememişti. Yarın iyice bir bakmalıydı. Ama düzeltip de ne olacaktı sanki? Herif hoyratın biriydi*" (Tanpınar, 2014 c: 24).

İsmail Molla Bey ile Ata Molla Bey dünür olmalarının yanı sıra eski medrese arkadaşıdırlar. Ata Molla'nın merak ve zaaflarını iyi bilen İsmail Molla, bu sebeple Ata Molla'yı rahatça konuşturabilmektedir. Tanpınar, burada Ata Molla'nın karakterini hisli bir saza benzetir:

" *(...)'Molla Beyefendi, işittiniz mi? Suphi Beyefendi yeni bir araba almışlar, Fransız malı imiş, Paris'ten gelmiş, diyorlar. Geçen gün gördüm. Doğrusu, fevkalâde bir şey...' gibi asılsız bir havadisle bu **hisli saza** şöyle bir dokundu mu mesele biter, üç beş saat en acayip ve ısırıcı buluşların birbirini kovaladığı, mimiklerle dolu bir dedikodu başlardı, işin güzelliği, oyunun iki taraflı olmasıydı. Ata Molla bir kere söze başladı mı, yumağını sonuna kadar boşaltarak salıverdiği uçurtmasının süzülüşlerini seyreden bir çocuk hayranlığıyla kendi zekâsının ve mizacının peşine takılır ve kolay kolay bir daha geri dönmezdi*" (Tanpınar, 2014 c: 46).

Atiye Hanımefendi, kendisi için bambaşka hayaller kurarken hiçbir zaman beğenemediği Behçet Bey ile evlenmek zorunda kalmıştır. Atiye Hanımefendi'nin evlilik hayatının aksayan yönlerini gören, bu evliliğin katlanılmaz bir kâbusa dönüştüğünü fark eden İsmail Molla Bey, gelinini eğlendirmek, mutlu kılmak için türlü çarelere yönelmiştir. Söz konusu çarelerin başında mehtap sefâları ve saz âlemleri gelmektedir:

"*Bununla beraber, mehtap sefaları ve saz âlemleri için yalı eskisi gibi bırakılmıştı. Bu âlemlere kadın erkek, ayrı ayrı sandallarla iştirak etmek âdet olduğu hâlde, Molla Bey gelininden ayrılmaz, birlikte çıkarlardı. Bazen sazı Molla'nın kendisi tertip ederdi. O zaman, devrin modası olan şarkılar ve besteler bir yana bırakılır, daha ağır bir musiki Boğaz'ı doldururdu. Kışları, her perşembe, Molla Bey geliniyle fakat bu sefer ayrı arabalarda Yenikapı Mevlevihanesi'ne giderlerdi. Genç kadın çalmaz, söylemez, fakat musikiyi severdi*" (Tanpınar, 2014 c: 63).

Tanpınar'ın *Huzur* romanında, Nuran ile *Mahur Beste* arasında kurduğu münasebeti, bu romanda Atiye Hanımefendi için kurmaktadır. *Mahur Beste*, Atiye Hanımefendi'nin küçük eniştesi Lütfullah Bey'in babası Talat Bey'in eseridir. Talât Bey bu eseri; eşi Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile kaçınca yazmıştır. Tam bir fasıl yapmak isteyen Talât Bey, Mısır'dan gelen bir dostundan tam da o esnada eşinin ölümünü haber vermiştir. Sonraları ise eserini bitirdiği gece ile eşinin öldüğü gecenin aynı olduğunu öğrenmiştir. Atiye Hanımefendi; musikiyi dinlerken âdeta kendisini, talihini idare eden bir meleğe bırakır görünmektedir. İsmail Molla Bey, gelininin bu hâlini sevmekle beraber marazî denebilecek bir hassaslığın neticelerinden korkmaktadır:

" (…) *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 görmüştü. Beste bitince bu hâl de biter, genç kadın olduğu yerde, adeta musikide erimiş gibi kalırdı. Hakikatte bu erimek kendini bulmak, asıl saadeti yakalamaktı. İnsan bu kartal pençesini teninde duymadan kendisi olmazdı. Onun için genç kadını ömrünün bu biricik saadetinden mahrum etmeği bir kere bile aklına getirmemişti*" (Tanpınar, 2014 c: 64).

İsmail Molla Bey, İstanbul'u ve buradaki insanları ziyadesiyle tanımaktadır. İsmail Molla Bey, gelinine dönemin hadiselerini hikâyeleriyle birlikte anlatmaktadır. Bazen de Atiye Hanımefendi, İsmail Molla Bey'e yeni işittiği veya eskiden bildiği bir parçanın kim tarafından niçin yapıldığını sormaktadır. Söz konusu parçalardan biri, Atiye Hanımefendi'nin çocukluğunda dinlediği "kucağında pamuk kedi" türküsüdür. Bu türkünün hikâyesi şöyledir:

" *(…) Büyükada'da öldürülen Aziz adında bir Tıbbiyeli genç için yakılan bu türkü, Sultan Aziz'i hatırlattığından yıllardır İstanbul'da yasak edilmişti. Hatta Necip Paşa ailesinin asıl felâketi de bu yüzdendi. Bir gün hanımefendinin cariyelerinden biri bu türküyü söylerken bir 'muhbir-i sadık' nasılsa işitmiş, 'Necip Paşa hazretleri yalılarında sabah akşam Sultan Aziz için şarkı söylüyorlar, matem tutuyorlar.' diye jurnal etmişti. Gerçi Sultan Aziz ölmüştü, fakat Necip Paşa da, Sultan Murat da henüz yaşıyorlardı. Ya adamcağızın aklına günün birinde kalbinde ölüye ayırdığı yere diriyi geçirmek gelirse...*" (Tanpınar, 2014 c: 67).

Mahur Beste adlı romandaki bir diğer musikişinas karakter Soloski'dir. Soloski, (eserdeki zaman kurgusuna göre) yedi yıl önce karısı, çoluk çocuğu ile Türkiye'ye hicret etmiş, bir müddet Mızıka-ı Hümayun'da üçüncü kemancı olarak çalışmış, sonra kendisinin pek bilmediği bir mesele yüzünden işinden çıkarılmış bir Leh subayıdır. Şimdilerde ise Avrupalı hayata alışmaya çalışan zengin azınlık evlerinde keman, piyano dersleri vermekle geçinmektedir. Soloski'ye göre Mevlevîliği diğer tarikatlardan üstün gösteren şey musikiye verdiği yer ile sema hususiyetidir. Soloski, Nuri Bey'in dünya işlerini bırakması düşüncesindedir. Zira Nuri Bey, ekonomik olarak iyi bir durumda olduğundan bir köşeye çekilip ibadetiyle, hayır işleriyle uğraşmalıdır. Soloski'ye göre mistik hayat, sonsuz zevklerin dünyası, hidayet ise sanat ve musikidir. Bu düşüncelerin de kısmî tesiriyle Soloski, Nuri Bey'e keman çalmayı öğretmeyi arzulamaktadır:

" *(...) Ona göre, keman Allah'a giden yolların en kısasıydı. Her türlü kutsîliğin, ermişliğin bir tek kapısı vardı: bu, ta yedi yaşından beri delicesine sevdiği Bach idi. Evet, Nuri Bey'in içinde uyanan mistik kıvılcımı genişletmek, parlatmak, hakiki bir ocak hâline getirmek için keman öğrenmesi yeterdi*" (Tanpınar, 2014 c: 144-145).

Huzur romanın; Moran, Bayramoğlu, Tüysüzoğlu ve Bektaş gibi araştırmacılar tarafından müzikal bir kompozisyonda tahlil edilme denemelerine benzer bir çalışma Nesrin Aydın tarafından yapılmıştır. Aydın, Mahur Beste romanındaki kahramanların yaşam seyirleri ile Mahur makamının seyri arasında benzerlik kurup şunları ifade eder:

"Sonuç olarak, Ahmet Hamdi Tanpınar mahur beste temini hem bir musiki eseri hem de makamın yalnız kendine münhasır özelliklerinin işlevsel kullanımı olarak romanına aksettirmiştir. Behçet Bey'i merkez kabul eden dairesel karakter çözümlemelerini musikinin merkez-çevre genişlemesini kullanarak açıklamış, daireyi oluşturan kurmaca kişilerinin yaşadıklarını ise Mahur makamın inici seyriyle bağdaştırmıştır" (Aydın, 2008: 11).

Yukarıda ifade ettiklerimize ilaveten, Tanpınar'ın bu eserinde *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanında olduğu gibi mehtaplı geceyi musiki ile birleştirdiğini (Koç, 2014) söyleyebiliriz. Tanpınar'da Boğaz, mehtap ve musiki ile birlikte ele alınıp birer medeniyet imgesi olarak karşımıza çıkarlar.

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili öne çıkan hususları kısaca şöyle değerlendirebiliriz. Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi Mahur Beste'de de okuyucu, musikiyi seven birçok kahraman ile karşılaşır. Bu kahramanların başında Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey gelmektedir. Bir diğer kahraman ise Türkiye'ye hicret etmiş Leh subayı Soloski'dir. Soloski'ye göre, Mevlevîliği diğer tarikatlardan üstün gösteren şey musikiye verdiği yer ile sema hususiyetidir. Onun için mistik hayat, sonsuz zevklerin dünyası olup hidayet ise sanat ve musikidir.

Mahur Beste'nin kendisinde olduğu gibi musiki bu romanda da aşk ile birlikte yer alır. Tanpınar'ın *Huzur* romanında, Nuran ile Mahur Beste arasında kurduğu münasebeti, bu romanda Atiye Hanımefendi için kurmaktadır.

Tanpınar, bu eserde günlerini saatleri tamir etmekle geçiren Behçet Bey'in odada saat sesleri karşısındaki vaziyetini "musiki" unsurları ile anlatmaya çalışır. Eserde dikkat çeken bir diğer husus musiki hikâyeleridir. Atiye Hanımefendi, dönemin hadiselerini hikâyeleriyle birlikte bilen İsmail Molla Bey'e, yeni işittiği veya eskiden bildiği bir parçanın kim tarafından niçin yapıldığını sorar ve bu sayede okuyucu bazı türkülerin hikâyesini öğrenir.

3.4. SAHNENİN DIŞINDAKİLER

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler* adlı eseri ilk olarak 1950 tarihinde *Yeni İstanbul* gazetesinde yayımlanmıştır. Eserin kitap olarak basımı ise 1973 yılında *Büyük Kitaplık* tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin tefrika ve kitap olarak yayımlanmaları arasında büyük bir zaman farkı mevcuttur. Bu iki yayımı karşılaştıran Dr. Şehnaz Aliş, eserin tefrika hâli ile kitap hâli arasında bazı değişiklikler saptamıştır. Şehnaz Aliş, eserin ilk iki yüz sayfasında fazla olan değişikliklerin son yüz sayfada yok denecek kadar azaldığını ifade eder. Aliş, bu durumu Tanpınar'ın "mükemmele ulaşma arzusu ile sanatçı titizliği" olarak düşünmektedir. İncelediğimiz baskıda, söz konusu farklılıklara kitabın sonunda yer verilmiştir. Bu eser, Tanpınar'ın *Mahur Beste* ve *Huzur* romanı ile birlikte nehir romanın parçaları olarak değerlendirilmektedir.

Sahnenin Dışındakiler'deki tamamlanmamışlık ve belirsizlik sorununa değinen Köroğlu, *Sahnenin Dışındakiler*'in sadece Türk edebiyatında değil, belki tüm dünya

edebiyatları içinde en belirsiz roman sonlarından biri olan sonu, Tanpınar'ın hayat ve tarihle ilgili anlayışını ve etkileşime girdiği Kurtuluş Savaşı anlatılarına getirdiği teklifi ortaya koyar gibi olduğunu (Köroğlu, 2013) ifade etmektedir.

Sahnenin Dışındakiler adlı roman, *Mahalle ve Ev* ile *Hâdiseler* olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bu romanın anlatıcısı Cemal'dir. "*Sahnenin Dışındakiler romanı, mütareke yıllarını ele alır. Bu roman Mahur Beste'nin devamıdır. Öte yandan İkinci Dünya Savaşı yıllarını ele alan Huzur romanına bir giriş gibidir. Buradaki Sabiha Huzurdaki Nuran'la devam eder"* (Yılmaz, 2011: 111). Roman özetle, Cemal'in çocukluk döneminden gençlik dönemine kadar olan hayatını, dönemin siyasî ve sosyal olaylarını da içine alarak, Sabiha, İhsan Bey, Nasır Paşa, Behçet Bey, Kudret Bey gibi kahramanlar merkezinde işler.

Tanpınar'ın diğer eserlerinde sıkça gördüğümüz Mahur Beste'yi bu eserde de görmekteyiz. Tanpınar, Mahur Beste'yi bir leit-motif gibi eserlerinde işlemektedir. Bu eserde Atiye Hanımefendi'nin ölümüne Mahur Beste'yi mırıldanmasının neden olduğunu görmekteyiz. Behçet Bey, eşi ile Doktor Refik arasında bir gönül ilişkisinin olduğunu fark eder. Behçet Bey, Doktor Refik'i saraya jurnalleyerek bu işin önüne geçebileceğini düşünür. Behçet Bey, nedense jurnal mektubunu yok etmez. Bir gün söz konusu mektubu eşi Atiye Hanımefendi görür ve kendisiyle bir daha konuşmaz:

"*Şerife Hanım'ın rivayetine göre, Behçet Bey ölümünden biraz evvel karısının ağzını bir ipek yastıkla tıkar. Buna da sebep yine aileden olan Talat Bey'in bestelediği ve Doktor Refik'le beraber çok sevdikleri Mahur Beste'yi kendi kendine yavaş yavaş mırıldandığını işitmesi olmuş derler. Bu hatıralar boyunca bu acayip musiki parçası ile birçok defalar karşılaşacağımız için ne sahibinden, ne de kendisinden burada bahsetmeyeceğim*" (Tanpınar, 2014 e: 9).

Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserde de musiki konusunda hassasiyete sahip kahramanlar mevcuttur. Kudret Bey, Cemal ile birlikte musiki tarihi üzerine altı ciltlik kitap yazmayı düşünmektedir. Benzer durumu, *Huzur* romanında İhsan ile Mümtaz arasında görmek mümkündür:

" *(…) Bak seninle nasıl dost olacak. Muhlis Bey, bütün dostlarım evimize gelecek. Oturup konuşacağız, musiki yapacağız, gazetemizi çıkaracağız. Musiki tarihini tamamlayacağım.*

Birdenbire durdu; önüme kadar geldi:

- Dün akşam düşündüm. Bu musiki tarihini dört cilt üzerine yasmak doğru değil! Böyle eser hiç olmazsa altı cilt olmalı! Evet, fikirlerimi anlatacağım, harekete geçeceğim…" (Tanpınar, 2014 e: 77-78).

Tanpınar'ın diğer eserlerinde musiki üzerinden millî değerlere yöneldiğini görmüştük. Tanpınar, bu eserde de benzer bir yönelim içerisindedir. Bu romanın tezini ifade eder konumda olan İhsan Bey, musikinin tek bağlanış noktası olduğunu düşünmektedir. Bu ifadenin romanın içeriğiyle tutarlı bir ilişkisi vardır. Zira dönem, Millî Mücadele dönemidir:

- "*Bana musikimiz, tek bağlanış noktası gibi geliyor. Kim bilir, belki bir gün yalnız onunla kendimizi anlayacağız! Sonra daha yavaş bir sesle kendi kendine ilâve etti. 'Belki o da etrafımdaki kuyulardan biridir'*" (Tanpınar, 2014 e: 127).

Bu eser *Huzur* ve *Mahur Beste* romanları ile birlikte nehir roman olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu eserlerde olduğu gibi bu eserde de musiki fasılaları yapılmaktadır. Bir edebî eserdeki sosyal buluşmalar, yazar tarafından farklı misyonlar için kullanılabilirler. Tanpınar ise bu buluşmalar vesilesiyle "musiki" unsurunu işler. Burada yapılan musiki faslında Cemal, Sabiha'nın kendisine söylediklerini hatırlar:

"*Bol Ahenk lakabını hiç de haksız yere kazanmayan Tevfik Bey'in o akşam sofrada söylediği besteler ve şarkılar, adeta bende, bundan böyle şahsiyetimin temeli olacak bir kompleks yaratıyorlardı.*

Bundan sonra onu bu şarkıların arasından, onların taşıdığı hasret ifadesiyle sevecektim. Gariptir ki, Sabiha bunu da bana söylemişti. 'Siz o şarkılarda olduğu gibi arkasından ağlamak için seversiniz...' demişti. Ve hakikaten o dakikada, içimdekileri tam tahlil etmemekle beraber, hatta beni nerelere kadar götüreceğini bilmemekle beraber,

onun dediğini seviyordum. Birdenbire 'ben muhakkak bir sihirbazı seviyorum!' diye düşündüm" (Tanpınar, 2014 e: 168).

Bu eserde "rüya" ve "musiki" çeşitli yönlerden ele alınmıştır. Tanpınar, sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" çevresinde temellendirmek istemiştir. Tanpınar'ın bu düşüncesinin akislerini Cemal'in güne uyanışında görmekteyiz. Burada "rüya" ve "musiki" beraberdirler. Cemal, gece gördüğü rüyanın tesiri altındadır. Cemal rüyasında bir sal görür. Bu salın içinde ihtiyar bir kadın bulunmaktadır. Sal, aniden devrilir ve ihtiyar kadın bir müddet sularda çırpındıktan sonra yerini Sabiha'ya bırakır. Sabiha tıpkı senelerce evvel Cemal'in kapısının önünde yağmur altında, gidişlerini beklerken gördüğü zamanlardaki vaziyetinde durmaktadır. Cemal, Sabiha'nın yanı başında, sürekli onun gözlerine bakmak istemektedir. Sabiha ise ısrarla gözlerini Cemal'den kaçırmaktadır. Cemal bu azapla uyanır. Cemal, rüyalarını böyle alt üst eden şeyin Rasim Bey'in icra ettiği musiki olduğunu fark eder:

"*(...)Rasim Bey üstümdeki odada, sabaha karşı ailemiz içinde o kadar meşhur olan, fakat benim o zamana kadar doğru dürüst dinlemek fırsatını bulmadığım taksimlerinden birini yapıyordu.*

Sabah sanki Rasim Bey'in neyinden Acemaşiran taksiminden bir parça, yahut onun hava boşluğuna döküldükçe maddeleşmesi, ışık, ağaç, su, gökyüzü olmasıymış gibi bu nağmelerin arasından silkiniyor, kımıldıyor, karşı tepeleri ve sahili hemen önünden oldukça dik bir meyille denize doğru alçalan Kandilli evlerini teker teker zaptediyordu" (Tanpınar, 2014 e: 174-175).

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili öne çıkan hususları kısaca şöyle değerlendirebiliriz. *Sahnenin Dışındakiler* adlı eserde Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi "musiki" yönü bulunan kahramanlara tesadüf ederiz. Bu eserde Kudret Bey, Cemal ile birlikte musiki tarihi üzerine altı ciltlik kitap yazmayı planlar ki benzer durumu, *Huzur* romanında İhsan ile Mümtaz arasında görürüz. Bir diğer husus ise Tanpınar'ın diğer eserlerde olduğu gibi bu eserde de "musiki" üzerinden millî değerlere yönelmesidir. *Sahnenin Dışındakiler*'de "rüya" ve "musiki" birlikteliğini de gözlemlemek mümkündür. Cemal, gördüğü rüyaların kaynağı olarak Rasim Bey'in icra ettiği musikiyi gösterir.

3.5. AYDAKİ KADIN

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* adlı romanının ilk baskısı 1987 yılında yapılmıştır. Tanpınar, bu eserini henüz tamamlayamadan vefat etmiştir. Bu eserin taslakları, Tanpınar'ın ölümünden sonra İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü'ne verilen diğer evraklar arasında karışık biçimde numaralanmış olarak bulunmuştur. Bu eser, Güler GÜVEN (Tanpınar'ın öğrencisi) tarafından düzenlenip yayımlanmıştır. Tanpınar, bu eseri için "en sevdiğim hikâyem" (Tanpınar, 2002) deyip "derin ve ferdî meseleleri ele alır" ifadesini kullanmıştır.

" *Esas olarak arada kalmış, halkın hayatından uzak, Batı'ya yüzünü çevirip kendi ülkesinin halinden memnun olmayan Türk aydının romanı*" (Türkislamoğlu, 2016:342) olan bu roman Selim'in güne uyanışıyla başlar. Bugün, köşk satılacaktır. Aile fertleri; Süleyman, Hatice ve Gündüz de köşkte olacaklardır. Selim, bu eserde olaylar vasıtasıyla çocukluk ve gençlik günlerine dönüşler yapar. Okuyucu, bu vesileyle Selim ve romandaki diğer kahramanlar hakkında geniş, teferruatlı bilgilere sahip olur. Selim, entelektüel bir karakterdir. Eserde, Selim'in İflas adlı bir roman kaleme almakta olduğunu görürüz. Bu eser, ismini romanın kahramanlarından biri olan Fatma'dan ve onun gördüğü "rüya"dan almaktadır.

Aydaki Kadın romanında okuyucu, ilk sayfalardan itibaren "rüya" ve "musiki" unsurları ile karşılaşır. Eser, romanın başkarakteri olan Selim'in gece görmüş olduğu rüyaları hatırlaması, onları tahlil eder vaziyeti ile başlar. Selim'in rüyalara olan merakı çocukluğuna kadar gitmektedir. Diğer yandan metnin satır aralarında, arka fonunda "musiki"nin izleri mevcuttur:

"(*...) Sağ bacağındaki sızıları vücudunu gererek yokladı. Hepsi yerlerindeydi. Bütün baldırı, ayak bileğinin üstü, topuğunun dış tarafı ve dizkapağının altı, hepsi çok hassas bir klavye gibi hareketine ayrı ayrı cevap verdiler. Bununla beraber düşüncesi ne bu sızılarda ne de yavaş yavaş şuurunu elde ettiği başlayan gündeydi. Daha ziyade biraz evvelki rüyalarıyla meşguldü. Mesut, hatta hazlı uyanışına rağmen -çünkü bütün o karışık duygulara rağmen bu uyanışın kendine göre bir keyfi vardı- rüyalarının hiç de güzel şeyler olmadığını biliyordu (...) Sonra birdenbire üçüncü konsertonun piyanosu sisli bir*

sabahta birdenbire güneş vurmuş bir gemi gibi çarptı. O zaman her şeyi anlar gibi oldu" (Tanpınar, 2009: 14).

Selim, musikiyi seven bir karakterdir. Bu eserde musiki, tezat kahramanlar arasında müşterek zevk unsuru olarak işlenmiştir. Yazar, bir eserde türlü vesilelerle kahramanlarını bir araya getirip eserin tezini genişletip geliştirebilmektedir. Romandaki sosyal ilişkiler, mekânlar ile birlikte fonksiyonel olabilmektedir. Alıntılayacağımız cümlede Tanpınar, söz konusu tutum içerisindedir:

" *'Teşekkür ederim, siz nasılsınız?' Ve sonra ilâve etti: 'Unutmadan söyleyeyim, Monte-Carlo radyosu her Pazartesi on birde çok güzel konsertolar veriyor. Aman kaçırmayın. Geçen akşam nefis bir Dvorjak vardı. Seversiniz değil mi?' Musiki, birbirinden o kadar ayrı yaradılıştaki bu iki adamın arasında büyük ve belki de tek anlaşma noktasıydı. Selim başını salladı. Hakikatte şu anda musiki ile meşgul değildi. O tek notanın kendi içinde uyandırdığı sansasyonun peşindeydi. Bu eski ahbaptan nasıl kurtulacağını düşünüyordu*" (Tanpınar, 2009: 129).

Tanpınar'ın Huzur ve Mahur Beste adlı romanlarında olduğu gibi bu romanda da musikiyi seven kahramanların çokluğu göze çarpmaktadır. Bu kahramanlardan biri de Ziya'dır. Bu durum, Tanpınar'ın sanat estetiğinin doğal neticesidir. Tanpınar'ın eserlerindeki bu ayrıntıların öneminin eserlerinin özüyle olan ilişkisi, bir ziraat mühendisinin herhangi bir yerden belirli miktarda alıp tahlil ettiği toprağın değerleri arasındaki ilişkiyle düşünülebilir. Belirli miktarda alınan toprak, nasıl o yerin genel değerleri hakkında fikirler veriyorsa Tanpınar'ın herhangi bir eserinden alıntılanan bir metin de onun eserleri hakkında fikirler vermektedir:

"(*...) Bir gün bütün dans plaklarıyla beraber Refik'e getirmiş ve orada bırakmıştı. Tıpkı Selim'in portresi gibi. Selim bunun da sebebini anlatmıştı. Bu hipersensibl, bu göğüs hastası, gitgide belki resimden fazla sevdiği musikiye dayanamaz olmuştu. Herkes gibi dinleyemiyor, ve bilhassa hiç unutmuyordu. Selim bunu bize kaç defa anlattı. "Ama sonra öleceğini anladığı günlerde tekrar musikiye dönmüştü. Yattığı dost evinde gramofon masanın üstünde iki plağıyla âdeta açık dururdu. Keman konsertosu, küçük bir gece musikisi. Ziya Paris'ten beri bu iki esere vurgundu. Muhakkak birinden birini dinlerken ölmüştür*" (Tanpınar, 2009: 153).

Bu eser, ismini Fatma adlı karakterin görmüş olduğu rüyadan almaktadır. Tanpınar'ın "rüya" unsuruna verdiği önemi göstermesi itibariyle bu tercih dikkate değerdir. Fatma, rüyasında aya gitmiştir. Orada ressam Salvador Dali de bulunmaktadır:

"(…)*Fatma kollarını açarak ellerini tembel tembel başının arkasına kilitledi. "Gelmedi," dedi, "bırakın biraz daha gelmesin! Biraz ayrı yaşayalım. Gelince nasıl olsa beni konuşturmaz. Bak şimdi etrafımdasınız." Fakat birdenbire kıskançlık oyununu unuttu: 'Fakat daha evvel Dali geldi.'*

Hepsi birden şaşırmıştılar. Fatma, rüyalarında bile şaşırtıcı idi.

'Hangi Dali? Nereye?'

'Bayağı bildiğimiz Dali, ressam... Ama canım! Siz beni dinlemiyorsunuz ki...' (Tanpınar, 2009: 176).

Tanpınar'ın eserlerinde çokça zikrettiği klasik Türk musikisi icra eden sanatkârlardan biri İsmail Dede'dir. Tanpınar, bu eserinde de İsmail Dede'yi zikreder. Zira Dede'nin bestesi geceyi aydınlatmıştır. "*Romanın sonlarına doğru okunan bir Ferahfezâ bestenin yarattığı ortamı da Tanpınar Huzur'da Ferahfezâ ayinin icra edildiği ortam gibi, şölendeki herkesi değiştiren, başkalaştıran olağanüstü bir atmosfer olarak betimliyor"* (Abacı,2013 :79). Romandaki kahramanlar, bestenin tesiriyle iç âlemlerine yönelirler. *Aydaki Kadın*'ın, Tanpınar romanının neredeyse bütün özelliklerini taşıdığını ifade eden Özcan; bu romanın, *Huzur* ile örtüşen pek çok noktalarının olduğunu ifade eder. Özcan, "*Huzur gibi Aydaki Kadın da, yirmi dört saatlik bir zaman diliminde geçer. Yine Huzur romanında olduğu gibi bu romanda da kahramanlar, onların hayat akışları, Türkiye'nin meseleleri, kültür ve sanat bahisleri ve Boğaz tasviri ağırlıktadır*" (Özcan, 2010) der. Anlatıcı, "musiki" ile Selim'in his ve düşünceleri çerçevesinde açıklamalarda bulunur.

" *Nitekim şimdi de aynı ameliye yeni bir şekilde başlıyordu. Eski dostu avukat - bir gece Yahya Kemal'in sofrasında tanışmışlardı- deminden beri yapılan ısrarlara dayanamamış, Lassy kokulu hanıma anlattığı hikâyesini yarıda bırakarak Ferahfeza'dan bir beste okumağa başlamıştı. Bütün bahçe, bütün Boğaziçi ve kendi ömrü bundan yüz, yüz yirmi sene evvel yaşamış Dede ismindeki daüssılalı bir dervişin ışığına girmişti. Bu*

da şüphesiz ölüm ve ayrılıktı. Çünkü yaşadığımız dünyada Selim için şu anda yalnız bu ikisi vardı. Fakat büsbütün başka bir şekilde ölüm ve ayrılıktı (...) Çünkü şu anda bütün bahçe Ferahfeza burcu dediği âleme girmişti ve Selim etrafındaki şeylere oradan bakıyordu. Bununla beraber biraz evvel teşekkül eden hayat henüz, tamamıyla kaybolmamıştı. Ne de renklerini değiştirdi. Leylâ, Nevzat, Ayşe hepsi orada yine kendi renkleriyle mevcuttu. Yine aynı sarı, aynı laciverde yakın mor, aynı kan ve yakut kırmızısı ve Şifa'nın tatlı çimen yeşili kendi gamlarıyla çınlıyordu" (Tanpınar, 2009: 242).

Tanpınar'ın vesikalarından *Aydaki Kadın*'ı "müzikal" bir kompozisyon olarak vücuda getirmek istediğini öğreniriz. Nitekim romanın planları "movement" olarak ele alması söz konusu isteğinin bir neticesidir. Müzikte "movement", "*bir müzik kompozisyonunun veya müzik biçiminin müstakil bir parçası*"nı ("Movement," 2017)" ifade eder. Tanpınar'ın romanının planını ele aldığı taslakta, romanda "dört movement" vardır. Özellikle roman için düşünülen *Üçüncü ve Dördüncü Movement'*da "müzikal" kompozisyon kurma isteği apaçık görülür:

"*Üçüncü Movement: Büyük kontrpuanın olduğu kısımdır. Burada herkes birbiriyle ve kendisiyle konuşacak ve romanın belli başlı kahramanları kendi hakikatlerini bulacaklar, bulduklarını zannedeceklerdir. Bu kısımda Selim, Leylâ, Gündüz, Sevim Hanım, Refik, Şifa, Nurettin Bey, Adrienne adeta birbirini çağırırmış gibi ön safa gelecek. Selim hayatla sanatın münasebetini bulacaktır. Bu kısmın muayyen bir noktasından sonra Selim'in vizyonu başlayacaktır. Bütün bu insanlar Selim'in bildiği kadar mazileri, etrafında (hafızalarındaki) insanlar, ölüleriyle, sevdikleriyle ve kendi çehreleri ile Selim'in muhayyilesinde canlanan bir vitraya toplanacaklardır. Ve bu vitray durmadan ön safa geçen bir çehre ile, bir konserto, daha iyisi bir senfoni gibi renk değişterecektir. Sonunda Leylâ ön plana geçecek bir çeşit Mater Dolorosa gibi kucağında Emir'i, kendi mazilerinin ölüsünü taşıyacaktır*" (Tanpınar, 2009: 293).

Romanın *Dördüncü Movement'*unda görülen romanın kompozisyonunu "müzikal" zemine oturtma arzusu ve romanın sonunu "alaturka musiki" ile düşünmesi, Tanpınar'ın "musiki" unsurunu sanatının merkezine yerleştirdiğini gösterir. *Dördüncü Movement* şöyle düşünülmüştür:

"*Dördüncü Movement: Kayıklar. Mehtapta alaturka musiki - Burada herkes kendi solosunu söyleyecektir. Son konuşma birbirlerine cevap verir gibi Leylâ ile Selim'in konuşmaları olacaktır. Selim romana dönecektir…*" (Tanpınar, 2009: 293).

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili öne çıkan hususlar kısaca şunlardır. Selim'in gece görmüş olduğu rüyaları hatırlaması, onları tahlil eder vaziyeti ile başlayan eser, ismini Fatma adlı karakterin görmüş olduğu rüyadan alır. Eserde İsmail Dede'nin bestesi ile gece aydınlanır. Eldeki vesikalar sayesinde ise bu romanın "müzikal" bir kompozisyona göre tanzim edilmeye çalışıldığını görürüz.

3.6. HİKÂYELER

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâyeler adlı kitabı, Tanpınar'ın yazmış olduğu bütün hikâyeleri ihtiva etmektedir. Tanpınar, hikâyelerini "*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*" ve "*Yaz Yağmuru*" adlı kitaplarda yayımlamış olsa da önce yayımlanan hikâye kitaplarına "*Fal*", "*Birinci İkramiye*", "*Son Meclis*" ve "*Emirgân'da Akşam Saati*" adlı hikâyeleri almamıştır. Elimizdeki mevcut baskı, Tanpınar'ın hikâye kitaplarına almadığı mezkûr hikâyeleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Bu bölümde, Hikâyeler adlı kitapta "rüya"ya ve "musiki"ye dair hususlar çeşitli açılardan incelenecektir. Hikâyelerin incelenmesi, hikâyenin özetinin verilmesi ile yapılacaktır. Hikâyeler özetlenirken, hadiseler, kahramanlara ait fizikî ve psikolojik hususlar, yer yer bizzat Ahmet Hamdi Tanpınar'ın cümleleriyle ifade edilecektir.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları

Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâye kitabını heykeltıraş dostu Zühdü Müridoğlu'na ithaf etmiştir. Kitabın ilk baskısı 1943 yılında Ahmet Halit Kitabevi'nden neşredilmiştir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâye kitabı, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Geçmiş Zaman Elbiseleri, Bir Yol, Erzurumlu Tahsin* ve *Evin Sahibi* hikâyelerinden meydana gelmiş bir eserdir. Tanpınar, bir röportajında Abdullah Efendi'nin Rüyaları ile Saatleri Ayarlama Enstitüsü arasındaki ilişki için şunları söylemiştir:

" - *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün diğer eserlerinizle bir yakınlığı var*

mıdır?

- Bazıları ile evet... Abdullah Efendi'nin Rüyaları ile ufak tefek yakınlığı vardır" (Tanpınar, 2002 : 233-234).

Bu kitapta, "rüya" ve "musiki" yönünden malzemeler taşıdığını düşündüğümüz hikâyeleri tahlil etmeye çalışacağız. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyede kurgu, rüyâyî, "düşsel" bir temel üzerine kurgulanmıştır. Hikâyenin başlığının *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* olarak belirlenmesi, bu doğrultuda yapılmış bir seçimdir. "*Abdullah Efendi'nin başından geçenler bütün bir rüya atmosferi içinde cereyan eder; arkadaşları ve hikâye boyunca karşılaştığı 'olağan' kişiler onun gördüklerini görmeksizin hayatlarına devam eder*" (Ayhan, 2011: 70). Abdullah Efendi adlı bir karakterin garip hayallerini konu edinen bu hikâyedeki bazı hususları daha yakından görmek için hikâyeyi ayrıntılı olarak özetlemek gerekmektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâye, Abdullah Efendi isimli karakterin dört arkadaşı ile lokantadaki halet-i ruhiyesinin tasviri ile başlar. Abdullah, çevresini gözlemleyip birtakım düşüncelere dalmakta, gördüklerini psikolojik durumuyla yorumlamaktadır. Tanpınar, Abdullah Efendi'yi, "Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi" (Tanpınar, 2013 b :12) cümleleriyle tanıtır. Bu mütecessis, gayrimemnun ikinci mevcudiyetin varlığı Abdullah Efendi'nin gözlerini karşısındaki pencere hücresinde oturan çiftlerden birincisine çevirmesiyle ortaya çıkar. Abdullah Efendi, esmer tenli kadına bakar, onu muhayyilesinde şekillendirir. Böylece gecenin tüm büyüsü kaybolur; Abdullah Efendi, güç bir maceraya dalar.

Tanpınar, Abdullah Efendi'nin esmer tenli genç kadına bakarkenki ruh hâlini "hiçbir ifrit, karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı." cümlesiyle ifade eder. Bu noktadan sonra, Abdullah Efendi, bütün hakikatleri apaçık bir şekilde görmeye başlar. Zaten Abdullah Efendi, bütün ömrünce bir gün insan ve eşya ile olan münasebetinin yüzeysel plandan çıkıp çok daha

derinlere inmesinden, kâinatı saran ve ona güzelliğini veren sırrın bütün çıplaklığıyla ortaya çıkmasından ürkmüştür. Nihayet beklediği saat gelip çatmıştır. Abdullah Efendi, kendi talihini bütün açıklığıyla görür. Abdullah Efendi'de bu korku, üç sene önceki kış gecesinden beri mevcuttur. Yalnız başına odasında bir türlü görünmeyen sevgiliyi bekliyorken, birden bire apartman çatısının uçtuğunu görür. Elle tutulacak kadar yakın olan yıldızlar, odasına sarkarlar. Abdullah Efendi'nin sevdiği kadın, yıldızlara basıp, onların ışığına sarınarak, odasına girer. Kahramanımız, o geceden beri kâinat karşısındaki tavrı değişmiştir. Her şey Abdullah Efendi'de artık daha derin ve esaslı olana doğru gitmiştir. Bu yüzden gördüğü manzaralar ve yüzler, zaman zaman kendisi için değişir. Abdullah Efendi, bu durumdan muztariptir. O, diğer insanlar gibi –her şeyi olduğu gibi gören, farklı bir boyuta geçmeyen- olmak ister. Lokantaya da onlarla birleşmeye, onlar gibi eğlenmeye gelmiştir. Oysa hikâyenin başlarında anlatılan esmer tenli genç kadın, burada bir uyarıcı ya da tetikleyici görevini üstlenip Abdullah Efendi'yi çevresinden kesin surette ayırmıştır. Ayrıca, esmer tenli genç kadın sayesinde Abdullah Efendi'nin karakteri ve mazisi hakkında fikir sahibi oluruz.

Gayritabii, tuhaf olarak niteleyebileceğimiz olaylar silsilesi böylece başlamış olur. Bu andan itibaren hadiseler, bir "rüya dekoru" içinde gerçekleşir. Hikâyede "(…) *birbirleriyle alakalı halüsinasyonlardan oluşan her bir bölüm bütünün parçası olurken, bilinçaltı yahut hayal kavramlarıyla bağıntılı olarak bir çok gidip-gelme dolayısıyla bir çok boşluk oluşturur*" (Aydın, 2012:11). Abdullah Efendi kendini, alışılmışın dışında bir âlemde bulur. Realitenin mahdut sınırları kalkmış, kabul edilmiş nizam yerini; ferdî, sürreel bir azaba bırakmıştır.

Abdullah Efendi, yavaş yavaş bu gecenin garip talihini sezmeye başlamıştır. Bir müddet sonra hep birden arkadaşlarla lokantadan ayrılıp, kadınlarla eğlenmek gayesiyle bir eve giderler. Lokantadan ayrılırken, Abdullah Efendi kendi gölgesini (ikinci varlığını) lokantada oturur vaziyette görür. İlk eve varırlar. Abdullah Efendi, buradaki kadınları beğenmez. Ardından ikinci bir eve giderler. Abdullah Efendi, burada bir kadını beğenir, kadınla birlikte olmaya başlar. Daha sonra birlikte olduğu kadının göğsü düşer. Duvardaki resimde evli bir çift bulunmaktadır, çift dans etmeye başlar. Abdullah Efendi, daha birçok acayiplikler ile karşılaşır. Sonra kendini sokağa atar. Kötü aydınlatılmış sokaklarda, kaldırım taşlarına çarpa çarpa, yürür. Nihayet aydınlık bir caddeye çıkar. Bu

cadde, biraz evvel ayrıldıkları caddedir. Tenha bir vaziyette ayrıldıkları caddede, tuhaf bir kalabalık vardır. Abdullah Efendi, ilkin itfaiyeleri sonra ise biraz evvel oturdukları lokantayı fark eder. Gölgesini (ikinci varlığını) kurtarmak ister. Ancak başaramaz. Hastane arabası gelir, Abdullah Efendi'nin vücudunu götürür. Abdullah Efendi, arabanın ardından koşmaya başlar. Ancak yetişemez. Cenazesinde kendi nutkunu okumak ister, nutku yazmaya başlar. Eve varmak için sokaklara dalar. Burada Abdullah Efendi'nin psikolojisini Tanpınar:

"Yuvarlanmak üzere olduğu uçurumun kenarında tuttuğu son çalı veya sivri taş parçasının da ağırlaşan parmaklarının arasından kaymakta olduğunu hisseden bir kazazedenin ümitsizliğiyle etrafına bakındı. Hakiki ve her günkü çehresiyle görüp tanıyabileceği bir şeyler aradı; heyhat! Her şey değişik ve yabancıydı; etrafında muvazenesi sarsılmış aklının tutunabileceği hiçbir şey yoktu. Tekrar önünde açılan o büyük boşluğa düşecekti!" (Tanpınar, 2013 b : 40).

cümleleriyle ifade eder. Bu cümlelerdeki, "*uçurum, muvazene, değişik, yabancı*…" gibi kelimeler rüya atmosferi oluşturmak isteğinin bir sonucu olarak ifade edilmişlerdir. Nitekim cümlenin devamında Abdullah Efendi'nin içinde bulunduğu durum "rüya" ile tavsif edilir:

"*Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarfeden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi. Fakat bu sesten, insan ruhu dediğimiz vahşi ormanın derinliğinden gelen bu yabanî, ebediyen melun ve hayvanî sesten kurtulup kaçmağa imkân var mıydı?"* (Tanpınar, 2013 b : 40).

Abdullah Efendi, yürümeye devam ederken, karşı evlerden birinin üst katında bulunan pencerelerden biri açılır; kana bulanmış çıplak bir kadın bedenini, üç erkek sokağa fırlatır. Az ilerde ihtiyar bir papaz, ahiretliğinin parçalanmış vücudunu sırtlar. Diğer tarafta ise genç bir kadın, âşığının koparılmış başını boşluğa fırlatıp ağlamaktadır. Gördükleri bunlarla sınırlı değildir. Evde yanlarından kaçtığı resimdeki çift, çıplak olarak aynı dansı yapmaktadırlar. Az bir zaman önce ölümüne ağlayıp nutuklar hazırlamakta olduğu birinci varlığını da burada görür. İçinden "Ah! Mürai" der. *"Rüya formunda yazdığını söylediği bu eserde"* (Gümüş, 2005: 148) Tanpınar, Abdullah Efendi'nin durumunu rüya kelimesi etrafında izah etmeye devam eder:

"Bu insanı dinlendiren, sinirlere yumuşak bir yastığa başın gömülmesi gibi sükûn ve rahat getiren, zamanın akışını tembel bir rüya içinde teker teker sayan o munis bakışlı, yaz bahçesi kokulu sessizliklerden değildi. Onda, daha ziyade büyük ve âlemşümul bir varlığın istirahatine benzeyen, hatta daha iyisi, insana büyük ve âlemşümul bir boşluk duygusunu veren bir hâl vardı…" (Tanpınar, 2013 b : 45-46).

Hikâyenin devamı ve sonu ise şöyledir: Abdullah Efendi tekrar kaçar, ilerde bir kapı bulup içeri girer. Bu gece, en çıplak en zalim hakikatlerin gecesidir. Sonra aniden açık bırakılmış musluk sesi, su şırıltısı duyar. İlerleyip bir kapıyı açar, diğer odaya geçer. Masanın üstünde bulunan sürahiyi görünce su içmek ister. Bardak aramak için çevresine bakınınca yedi sekiz yaşlarındaki bir çocuğun dehşetten açılmış büyük gözlerle kendisine baktığını fark eder. Abdullah, çocuğa 'neyiniz var?' diye soru sorar. Çocuk, "suyuma dokundunuz" deyip titrek ağlamaklı bir sesle "içmeyin, bu sudan içmeyin…" diye yalvarır. Abdullah Efendi, artık suyu içmek istememektedir. Ancak çocuk, bir gölge gibi Abdullah'a takılıp "içmezsin, içmezsin değil mi?" diye yalvarır. Bir ara Abdullah Efendi, çocuğu teskin etmek için çocuğa yaklaştı sırada kendini kaybedip billur sürahiyi pencereden aşağıya fırlatır. Ardından pencereye koşup sokağa bakar. Yola baktığında ise orada billur sürahi parçasını ve su birikintisini göremez. Gayet dertli ve yorgun görünümlü bir adam, ağır adımlar ile köşeyi dönmektedir. Abdullah Efendi, gördüğü kişinin kendisi olduğu zannına kapılır.

Geçmiş Zaman Elbiseleri

Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinde, -Alman kızı Keti hariç- kahramanların isimleri verilmemiştir. Kimilerine göre edebî eserde yer alan; kahraman, coğrafya, şehir… vs. unsurların isimlerinin verilmemesi, muğlaklığı doğuracağından edebî eserin daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmasını sağlamaktadır. Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinde, asıl karakterin ismi verilmediği için kendisinden başkarakter olarak bahsedeceğiz. Bu hikâyede de kurgu, Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda olduğu gibi "rüyayî, düşsel" bir temel üzerine oturtulmuştur. "*Geçmiş Zaman Elbiseleri hikâyesinde nasıl geldiğini bilmediği bir evde misafir edilen anlatıcı için de durum Erzurumlu Tahsin'den farklı değildir. Fakat burada anlatıcı kendisi uyanıkken rüya görüyor gibidir ve yaşadıkları, etrafında gördüğü insanlar ve eşyalar ona daha çok bir rüyanın arkasından görünürler*" (Gümüş, 2005: 142). Hikâye şöyledir: Başkarakter, bütün

perşembe gününü yatakta bir şeyler okuyarak geçirir. Gece saat iki buçukta Alman kızı Keti ile buluşacaktır. Başkarakter, bu buluşmayı aksatacak herhangi bir tesadüften kaçınmak için evden çıkmamaya karar verir. Ancak arkadaşı onu yeni aldığı arabasıyla bağ evine götürmek ister. Arkadaşı ısrarla gelmesini söyler, hatta gelmezse bunu yeni aldığı arabası için uğursuzluk telakki edeceğini ifade eder. Başkarakter, çaresiz kabul eder. Bağ evine varıp yemek yerler. Yemek faslından sonra oyun oynanır, başkarakter de istemeye istemeye oyuna eşlik eder. Başkarakter Oyun esnasında genç bir kızın kendisine baktığını fark eder. Bu durumdan çok etkilenir. Tekrar oyununa devam eder. Alman kızı Keti ile gerçekleştireceği randevu saati yaklaşınca, başkarakter kazandığı bir miktar para ile ayrılmak ister. Ancak bu sefer de oyun arkadaşlarının kendisine yönelil ithamlardan dolayı oyununa devam eder. Başkahraman, oyunda her şeyini kaybettikten sonra müsaade isteyip ayrılır ve yola çıkar. Planı, polis karakolundan telefonla arayıp taksi çağırmaktır. Ancak yolunu kaybeder. Aniden yan sokaklardan bir otomobil sesi kulağına gelir. Arabanın önüne atlayıp, arabacıdan kendisini de götürmesi için yalvarmayı düşünür. İşte tam bu esnada geçirdiği kaza, bu gecenin talihini değiştirir. Burada önemli bir husus dikkat çekmektedir. Başkarakter olayların başlangıcını:

"*İşte tam bu esnada geçirdiğim kaza, rahatsız edici bir rüyaya çok benzeyen bu gecenin talihini değiştirdi*" (Tanpınar, 2013 b : 60).

cümlesinde görüldüğü gibi rahatsız edici bir rüyanın başlangıcı telakki eder.

Başkarakter, acele acele, bastığı yeri göremeden koştuğu için dengesini kaybedip yuvarlanır. Kendine geldiği zaman, ihtiyar bir kadınla bir çocuğun kendisiyle ilgilendiğini görür. Kendisini odaya alırlar. Başkarakter, rüyasında günün hadiselerini görür:

"Burada bu münasebetsiz olduğu kadar talihsiz olan gecenin rüyalarını anlatmağa bilmem lüzum var mı? Günün bütün olan bitenini, hiçbir şuurun düzen vermediği bir hatırlama içinde, karmakarışık yatıyordum. Hiçbir eski zaman müzesinde benim o geceki kısa uykumun içine giren acayip ve munis ifritleri bulmak imkânı yoktur" (Tanpınar, 2013 b : 61).

Bu noktada başkahramanın uykusuna bir musiki dalgası iştirak eder. Musiki, başkarakteri işkenceden kurtarmış, eşyanın sert çehresini tahammülü kabil bir hâle sokmuştur:

"*Bu acayip işkence uzun sürmedi; birdenbire uzak ve o zamana kadar hiç duymadığım bir musiki dalgası, huzursuz uykumun beni içine kapattığı karanlık yeraltı zindanına sızmağa başladı. Yekpare, rutubetli duvarlar yavaş yavaş aydınlandılar, gerildiler, etrafındaki kalabalık sesin ve ışığın sıcak çağlayanında karışık şekillerini kaybettiler ve sert maskeler yumuşayarak eşyanın her zamanki alışık yüzlerini aldılar. Sonra yavaş yavaş musiki uzaklaştı ve ben ifadesi güç bir ruh haleti içinde uyandım*" (Tanpınar, 2013 b : 62).

Gecenin bir saatinde acayip geçmiş zaman kıyafetlerini giymiş bir kız, başkahramanın odasına gelir. Hikâyenin başlığının *Geçmiş Zaman Elbiseleri* olması, buradan gelmektedir. Tanpınar, onun yüzüne ait unsurların güzelliğini, "rüya" ve "musiki" unsurlarıyla teşbih eder:

"Bu orta boylu, kumral, âdeta çocuk denecek kadar genç yaşta bir kadın; daha iyisi bir kızdı. Baştan aşağı, üstünde küçük sırmadan koncalar ve yıldızlar serpilmiş mavi kumaştan, ninelerimizin gelin oldukları zaman giydikleri cinsten, bir eski zaman elbisesi giymişti. Uzun kumral saçları iki sık örgü ile arkasına atılmıştı, çıplak bileklerinde bir zaman Trabzon taraflarında yapılan ince, telkâri altın bilezikler vardı ve belini yine aynı işten geniş bir kemer sıkıyordu. Ayaklarına gülkurusu renginde küçük pabuçlar giymişti ve bu küçük renk değişikliği, bütün hüviyetinden akan mavi senfoninin içinde küçük ve mesut bir nota değişikliği gibi göze çarpıyordu.

Yüzünü anlatmağa çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır; bu yüz hakikaten bir bahar bahçesinde görülmüş bir rüya kadar güzeldi…" (Tanpınar, 2013 b: 64).

Başkarakter, genç kıza ismini, kim olduğunu, neden bu acayip kıyafeti giydiğini sorar. Çünkü başkarakter kendini bir masalı yaşıyor sanmıştır. Genç kız, babasının bu şekilde giyinmesini istediğini söyler. İlaveten evlerine, kimselerin uğramadığını, bu

yüzden dış dünyayı tanımadığını belirtir. Bir müddet sonra ayak sesleri duyulur, genç kız, gelenin babası olduğunu söyler.

Başkarakter, genç kızın kendisine anlattıklarından dolayı tam bir öfke içerisindedir. Bu yüzden ev sahibi gelir gelmez adamın üzerine yürür. Ev sahibi adam, genç kızın yedi yıllık eşi olduğunu ve beş yıldan beridir buhranlar geçirdiğini, hasta olduğunu, söylediklerinin de şairce bir yalandan başka bir şey olmadığını ifade eder. Başkarakter, ne yapacağını bilemez, derin bir şaşkınlık içerisindedir. Burada, başkarakterin duydukları karşısındaki şaşkınlığını tekrar "rüya" ile anlatması manidardır:

"*Hayretten çıldıracak gibiydim. Bütün bu insanlar bana uyanık hâllerinde rüya görüyorlar gibi geliyordu. Yarabbim, ne garip bir âlemdeydim. İki elimle başımı tutarak odada gezinmeğe başladım…*" (Tanpınar, 2013 b: 71).

Ev sahibi adam, başkaraktere sakin olmasını, sarhoş ve yorgun olduğunu, uyuması gerektiğini söyler. Sabah, birlikte güzel bir kahvaltı yapıp öyle gitmesini ister. Hem böylelikle, başkarakterin aile saadetlerini de görmüş olacağını söyler. Böylece, başkarakter uyur. Başkarakter uyandığında uyuduğu yatak ve birkaç gereksiz eşya hariç, her şey taşınmıştır. Başkarakter, konu komşuya onlar hakkında sorular yöneltir. İhtiyar bir kadın, ev sahibi ile üvey kızının sabah erkenden gittiğini, ardından bir kamyonun gelip hizmetçiyle çocuğunu ve eşyaları aldığını söyler. Kahraman Ankara'ya döner, onları her yerde arar ancak bulamaz. Başkarakter, o geceyi düşündüğünde bu tek parça uykuya vicdan azabını benzer tuhaf ve ağır bir duygunun, ölüm musikisi misali uzaktan eşlik ettiğini hatırlar. O gece yaşadıkları, başkarakter üzerinde "ölüm musikisi" intibaını oluşturmuştur:

"(…) Yalnız sonradan bu geceyi düşünürken bu yekpare uykuya bir nevi vicdan azabına benzeyen garip ve ağır bir hissin, tıpkı bir ölüm musikisi gibi uzaktan refakat ettiğini hatırladım" (Tanpınar, 2013 b: 73).

Başkarakter, o seneyi İstanbul'da geçirir. Hayatını yeniden tanzim etme zorunluluğu doğar. Gündelik hayatın hengâmesi, telaşesi, başkaraktere yaşadıklarını unutturacak gibi olur. Başkarakter, o gece yaşadıklarını şâirâne bir rüya olarak teşbih eder:

"*(...)Birbiri arkasına gelen hadiseler ve gündelik iş içinde zaman, bana o acayip geceyi ve onun şairane rüyasını unutturdu, içimde yalnız bir defa görülen güzelliklere karşı beslediğimiz o acayip, daüssılalı duygu kalmıştı…*" (Tanpınar, 2013 b: 75).

Başkarakterin, ev sahibi ile genç kızı son olarak görmesi Bursa'da gerçekleşir. Başkarakter; dinlenmek, camileri, türbeleri dolaşmak için bir haftalığına Bursa'ya seyahate çıkmıştır. Seyahatinin üçüncü günü, mecalsiz bir şekilde oteline dönerken, yanı başından geçen arabanın içinde o geceki ev sahibini ve genç kızı görür. Bu noktada musiki, adeta bu karşılaşmanın haberini vermektedir. Zira başkarakter, onlarla karşılaşmadan hemen önce aniden karışık hislere kapılmış ve başkarakterin ruh haletine ise güzel bir musiki, içinden kopup gelen musiki vehmi eşlik etmiştir:

" *(...) Birdenbire acayip bir duygunun içimde dalga dalga büyüdüğünü ve beni istilâ ettiğini hissettim. Bütün vücudum titriyordu. Fakat ne kadar karışık bir histi bu! Emsalsiz bir saadet, korkunç bir keder ve hasret karışık bir his. Bu ruh haletine son derece güzel musıki, daha doğrusu içimden kopup gelen bir musiki vehmi refakat ediyordu. Ve ben kamaştırıcı bir aydınlık içinde boğuluyor gibiydim*" (Tanpınar, 2013 b: 75).

Başkarakter, kendine gelir gelmez bir araba bulup, onları takip etmek ister. Ancak kaybettiği birkaç dakika onları bulmasına mâni' olur ve onları bir daha hiç göremez.

Erzurumlu Tahsin

Bu hikâyede, Erzurumlu Tahsin'in yaptığı bir benzetmeden hareketle birkaç hususu ifade edeceğiz. Fakat öncesinde hikâyenin kısa bir özetini verelim:

Erzurumlu Tahsin, Erzurum'un hali vakti yerinde bir ailesinin çocuğudur. İstanbul'da hukuk eğitimini tamamlamış, üstelik birkaç memuriyette bulunmuştur. Sonraları ise Balkan Harbi'nde gönüllü olup Trakya'da yaralanmıştır. İyileştikten sonra tekrar orduya katılmıştır. Harbiye'nin sonunda, âniden her şeyi terk etmiş ve bir daha çevrede görülmemiştir. Uzun zamanlar Erzurumlu Tahsin'in öldüğü düşünülür. Ancak sonraları Erzurumlu Tahsin'in haberleri gelmeye başlar. Bir mektup arkadaşı, büyük

seferberlikte kendisini Tebriz'de bir cami kapısında görmüştür. Ancak Erzurumlu Tahsin'in yanına doğru yaklaşınca, Erzurumlu Tahsin tanımazlıktan geldiği için konuşamamıştır. Bir başkası Erzurumlu Tahsin'e Şam'da rastlamıştır. Erzurumlu Tahsin'in üstü başı pek pejmürde imiş. Erzurumlu Tahsin, ilkin arkadaşını tanıyamadığından sadaka istemiştir. Yüzüne baktığında ise arkadaşının kendisine uzatmış olduğu parayı atarak kaçmıştır.

Bir gün Erzurumlu Tahsin'in eve döndüğü haberi gelir. Hikâyeci de dâhil olmak üzere, herkes Erzurumlu Tahsin'i görmek ister. Hikâyeci, uzun bir müddet Erzurumlu Tahsin'i görme arzusuyla farklı yerlerde yürümüş, ancak Erzurumlu Tahsin'le karşılaşamamıştır. Zamanla, hikâyecide Erzurumlu Tahsin'i görme arzusu dinmeye başlar. Ancak hiç beklemediği bir zamanda Erzurumlu Tahsin'le karşılaşır. Bu karşılaşma, Erzurum depreminden sonra, bir akşam gecesi vuku bulur. Hikâyeci yürüyüşe çıkmış, aniden Erzurumlu Tahsin'e tesadüf etmiştir. Erzurumlu Tahsin, kendisinden ateş istemiştir. Hikâyeci, bir müddet sonra ayrılmak üzereyken, Erzurumlu Tahsin:

- *Ne güzel gece, değil mi?., âdeta* ***bir rüya*** *gibi...* (Tanpınar, 2013 b: 97).

diyerek söze başlamıştır. Burada, gecenin rüyaya teşbihi alelade yapılmış bir söz sanatı olarak değerlendirilebilir. Ancak kanaatimizce, geceyi "*âdeta bir rüya*" olarak gören yine Tanpınar'ın kendisidir. Tanpınar'ın eserlerinin estetiğini vücuda getiren unsurlardan biri, şüphesiz "rüya"dır. Tanpınar birkaç hususta; Erzurumlu Tahsin'i, fikirlerinin ve estetiğinin bir ifade aracı olarak kullanır. Ancak şunu ifade etmekte fayda var ki bu hüküm bizleri, Tanpınar'ın hayata, kâinata, sanata ait fikirlerini, tamamen kahramanları vasıtasıyla dile getirdiği sonucuna götürmemektedir. Tanpınar, hikâyenin sonraki kısmında yine Erzurumlu Tahsin vasıtasıyla:

" *-Biz, bataklığı dolduran kurbağalar gibi, mutlaka bu sessizliği bozmak istiyoruz*" (Tanpınar, 2013 b: 98).

" *-Vehim, dedi… Hayat, ölümün şerefine yazılmış bir kasideden başka bir şey değildir. Güneş bir mezarlıktır ve toprak… ve biz…*" (Tanpınar, 2013 b: 99).

gibi birtakım düşüncelerini ifade eder.

Evin Sahibi

Evin Sahibi adlı hikâyeyi iki cümleyle özetlemek gerekirse; bu hikâye birçok kültürde, farklı şekillerde mitleştirilen *"yılan"* ile ilgilidir. Yılan sembolü, yeryüzündeki hemen hemen bütün tradisyonlarda yer etmiş bir sembol olup menfiliği, kötülüğü, aşağı güçleri, maddiliği, toprağı ve şeytanı yani nefsaniyeti simgeler (Salt, 2010).

Tanpınar, babasının memuriyeti münasebetiyle Irak'ta bulunmuştur. *Evin Sahibi* adlı hikâye, Tanpınar'ın Irak'ta yaşadığı hadiselerden mülhemdir. "*Edebiyat-coğrafya merkezli (géo-littéraire) okumalarda coğrafyanın yönlendirdiği hayal gücü ve duyuş tarzının eserlerdeki iz düşümü dikkat çekicidir. (...) Eserlerinde sık sık sembol olarak kullandığı 'yılan' da Tanpınar'ın zengin kültür birikiminin yanı sıra coğrafyanın hayal gücünü yönlendirmesiyle açıklanabilecektir*" (Kefeli, 2006: 104-105). Tanpınar, hatıralarında Irak'taki hatıralarından bahseder. Bir yazısında, bu hikâyenin kaynağı olarak yaşadıklarını gösterir. Nitekim bu durum edebiyat teorilerinde sıkça ifade edilen, "*Bir yazarın hayatı hakkındaki bilgi, okuyuculara yazarın eserini tam olarak anlama noktasında yardımcı olabilir. Bir eserdeki hadiseler, yazar tarafından bilinen insanlardan esinlenmiş olabileceği gibi yazarın hayatındaki gerçek olaylarla örtüşebilir*" (Meyer, 1993:2001) görüşüyle paralellik arz eder.

Evin Sahibi adlı hikâyenin iki aslî unsuru; yılan ve rüyadır. Bu hikâyede yılan, varlığını, rüyalar vasıtasıyla her daim hissettirmektedir. Ancak biz burada daha çok rüyalarla ilgilenip hükümlerimizi, hikâyenin ayrıntılı incelemesi ile birlikte belirteceğiz:

Hikâyenin başında "*bir hastanede bulunmuş cep defterinden*" cümlesi vardır. Hikâye, hastanedeki hastanın çevresini anlatmasıyla başlar. Hasta, çocukluğunu anlatmaya başlar. Hasta (hastanedeki şahıs, cep defterinin sahibi), annesini hiç görmemiştir. Ancak dadısının ve ev halkının anlattıklarıyla, annesine kendisi için hususi bir çehre vermiştir. Hikâyede bu noktadan itibaren yılanın ve rüyaların çevresinde merkezîleşir. Çocuk; rüyalarda annesini kimi zaman yer altı saraylarında mahzun kimi zaman da dinlediği masalların diyarında yüzü beyaz ve yorgun görmektedir. Bu rüyalarda annesinin karşısında ise büyük ve siyah bir yılanın dondurucu parıltısıyla hastanın annesine bakmaktadır. Okuyucu, rüyaların hasta üzerindeki olumsuz tesirini ilkin şu cümlelerle idrak eder:

"*Ah, o günahsız yaşta bana telâfisi kabil olmayanın azabını tattıran bu rüyalar... Bir daha göremeyeceğimi bildiğim o memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri... Onları ağır ahengiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü; gizli olduğu bir taraftan bayıltıcı ve ağır rayihalarını gönderen gözle görünmez; fakat elle tutulacak kadar yakın bir bahçe yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarıma dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce, onların benim yetim çocuk hayalimde aldığı acayip şekil... Kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu yılan, annemin boğazına sarılıp öldüren yılan, evimizin sahibi, düşüncemizin efendisi, bütün bir ev halkına her türlü gündelik hareketlerden, her geceki rüyalarına varıncaya kadar hepsini tayin ve kabul ettiren korkunç eser, harikulâde mevcut...*" (Tanpınar, 2013 b: 112).

Hasta çocuğun annesi, bir yılan tarafından öldürülmüştür. Hastanın annesi henüz genç iken her yalnız kalışında odasına bir türlü tespit edilemeyen bir delikten bir yılan gelir, annesini seyredermiş. Annesi, ilk zamanlar yılanı görür görmez çığlıklar atar, olduğu yerde bayılırmış. Kadın, zamanla yılana alışmış, aralarında bir nevi dostluk peyda olmuştur. Ancak yılan varlığını, kadının rüyalarında da göstermeye başlamıştır. Bu durum neticesinde hastanın annesinde; inziva merakı, sinirlilik, dalgınlık gibi *gayritabii* hâller ortaya çıkmıştır. Bunu öğrenenler, efsanevî tefsirlerde bulunmaya başlarlar. Yılan, hastanın annesine âşık olmuştur. Hastanın annesi bile yılanı rüyasında "esmer bir delikanlı" olarak görmüştür. Bu rüyanın ardından yılan, hem rüyalarda hem de gündüz ve gece annesine görünür olmuştur. Ancak genç kadının sıhhati eskisi gibi kötü değildir; neşesi, iştahı yerindedir. Hastanın dedesi, durum böyle olsa da mevzudan rahatsızdır. Bu durumu halletmek için Bağdat'tan, İstanbul'dan doktorlar getirir, dostlarına danışır. Herkes, bunun alelâde bir isteri vak'ası olduğunu düşünmektedir. Çözüm ise kadının evlenmesindedir. Kadını, Musullu bir memurla nişanlarlar. Düğün ve nikah, birkaç ay sonra yapılacaktır. Nişan gecesi Suphiye Hanım (hastanın annesi), rüyasında yılanı görür. Yılan kendisinden nişanı bozmasını; çünkü kendisine ait olduğunu, başka biriyle evlenmesine rıza gösteremeyeceğini, büyük musibetlere neden olacağını söyleyip nişanı bozması için üç gün mühlet verir. Hastanın annesi, üç gün, üç gece ağlar, yalvarır, yakarır, " '*Bana kıymayın, hayatımla oynuyorsunuz!*' diye sızlanır, *fakat kimseye derdini dinletemez. Üçüncü gece yılan tekrar rüyasına girer, fakat bu sefer mahzun bir delikanlı kıyafetindedir; uzun uzadıya onun yüzüne bakar ve* '*Artık beni daha mühim işler olacağı zaman göreceksin*" (Tanpınar, 2013 b: 115) diyerek kaybolur.

Bütün bunlara rağmen hazırlıklar devam eder, çeyizler hazırlanır. Ancak nikâh için kararlaştırılan günün bir gün öncesinde, sabah yatakları düzeltmekle meşgul hizmetkâr kadın, kızın yastığı altında çöreklenen siyah bir yılanı farkedip ev ahalisine haber verir. Bu meseleyi tamamen çözmek ümidiyle, iki Kadiri şeyhi ile beraber kızın odasına girilir. Yılan, yakalanıp, avluda yakılan büyük ateşe atılır. Bu durumu gören hastanın annesi "Eyvah, beni mahvettiniz…" diye haykırıp bayılmıştır.

Düğün ertesi sene gerçekleştirilir. Hikâyecinin (hastanın) doğmasından birkaç ay sonra, bir bahar gecesi hastanın annesi rüyasında yılanı, ölümü esnasındaki son hâliyle görür. Rüyada yılan, alevler arasından uzanıp sabit bakışlar ile kendisine bakmakta olup tekrar alevlere girmektedir. Korku ile bu rüyadan uyanan kadın, eşine o gün Altınköprü taraflarındaki köye yapacağı yolculuğundan vazgeçmesini söyler. Ancak kocası, buna rağmen kendisini dinlemez. Bir hafta sonra ise kadının kocasının cesedi getirilir. Vak'a, hikâyede şöyle gerçekleşmiştir. Yolculuktan dönüşlerinde kuru sayılabilecek bir sel yatağından geçerlerken aniden büyük bir gürültü duyup dağ misali bir su kütlesinin önüne alabildiği her şeyi sürükleyerek kendi taraflarına doğru getirdiğini görürler. Atlılar, şuraya buraya seğirtirler. Ancak başkahramanın babası atını idare etmeye muktadir olamaz. Kıyıya çıkacağı esnada atı, aniden ürkerek şahlanır ve binicisini kendisi ile beraber sürükleyip sulara dalar. Başkahramanın babasının cesedi, bütün gün arandıktan sonra olayın vuku bulduğu yerden bir saatlik mesafede, kaya parçası ve kütük arasında, balçığa ve saza gömülü vaziyette bulunur.

Kadın, bu felâketi sükûnetle karşılamıştır. O günden sonra büsbütün sessizleşmiştir. Bu durum, iki sene sonra yavaş yavaş düzelmeye başlar. Ancak kadın, kocasının ölümünden tam üç yıl sonra odasında ölü bulunur. Yılan, kadına sımsıkı ve ağır halkalarla sarılmış, göğsünden ısırmıştır.

Hikâyecinin yaşananları:

"*Anlatıldığı zaman daha ziyade bir **kâbusa** benzeyen bu hayat Meşrutiyet'in ilanına kadar böylece devam etti*" (Tanpınar, 2013 b: 121).

şeklinde ifade etmesi, hikâyenin rüya ile ne derecede ilgili olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Ayrıca İstanbul'a taşınma fikri ortaya atıldığında da hikâyeyi anlatan şahsın çevresini sıkıcı bir rüya olarak telakki ettiğini görürüz:

"*O zamanlar ben de on üç, on dört yaşlarındaydım. Gitmek düşüncesi muhayyilemi gıcıklıyordu. Evvela İstanbul'u görecektim; ondan o kadar bahsedilmişti ki... Sonra yolculuğun kendisi vardı. Bu değişikliği istiyordum. Etrafımdaki* ***sıkıcı rüyadan*** *kurtulacaktım*" (Tanpınar, 2013 b: 122).

İstanbul'a gidecekleri gün, hikâyecinin dedesi vefat eder. Bu yüzden hikâyeci, İstanbul'a uzun bir vakitten sonra gidebilir. Hikâyeci, İstanbul'da, teyzesinde kalmaya başlar.

Hikâyeci, Birinci Dünya Savaşı'nın ikinci yılında harbe gider, çeşitli cephelerde savaşır. Ölüm dört bir tarafındadır. Hikâyeci, Mütareke haberini ise İstanbul'da, bir hastahanede alır. Hikâyecinin hastahanedeki his ve düşünceleri bizlere Tanpınar'ı hatırlatır:

"*Mütareke haberini İstanbul'da, bir hastahanede aldım. Yaralarım kapanalı epeyce olmuştu. Birkaç güne kadar çıkacaktım. O kadar büyük şeylerden, muhteşem ümitlerden artakalmış olmanın, kendi kendisini* ***bir rüyanın artığı*** *hissetmenin verdiği hüzünle ölmüş olmayı tercih ediyordum*" (Tanpınar, 2013 b: 131).

Yukarda alıntıladığımız cümlede, hikâyecinin kendini "*O kadar büyük şeylerden, muhteşem ümitlerden artakalmış olmanın, kendi kendisini* ***bir rüyanın artığı hissetmenin verdiği hüzünle*** *ölmüş olmayı tercih ediyordum.*" şeklinde ifade etmesi hikâyeciyi Tanpınar'la özdeşleştirir. Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* adlı şiirinde geçen:

"Bir rüyadan arta kalmanın hüznü"

mısraı bu yakın münasebeti gösterir. Ayrıca Tanpınar'ın Musul ve Kerkük'te kaldığı da bilinen bir gerçekliktir. Buna ilaveten hikâyecinin, bir bahar günü Kanlıca'da müstakbel eşi Zeynep ile tanışırken kurduğu "Bir gün baktım ki geniş ve gür hayat, şarkısını içimde söylüyor" cümlesi de anlatıcı ile Tanpınar arasındaki yakınlığı ifade eder. Hikâyeci, bir gün Yümnü Bey isminde bir aile dostuna, Hayrullah Bey'in Şevkitarap Nakış semaisini

tanıyıp tanımadığını sorar. Yümnü Bey*:* "*Semâiyi de tanırım, sahibini de... Bu cuma bize gelirsen sana dinletirim.*" der. Zeynep'i, bu nakış semaiyi dinlemek için gittiği Yümnü Beylerde tanır ve o an Zeynep'e âşık olur. Gece, **musiki** faslı tertip edilir, kayık safası yapılır. Sabaha karşı, yorulan hikâyeci "*gül kokusunun, eski musikinin ve sevilen bir kadın ihtiyacının el ele yaptıkları, acayip bir* ***rüyaya***" dalar. Musiki, bu hikâyede hikâyeci ile Zeynep'i bir araya getirme vazifesi görür. Bu durum Tanpınar'ın "musiki" unsurunu eserlerinde çeşitli amaçlarla kullanmasını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Aynı şekilde hikâyecinin Yümnü Bey'in hayatını anlatırken onun "musiki" yönü üzerindeki dikkatli duruşu, önem arz etmektedir. Eski bir memur olan Yümnü Bey, herkes gibi yaşamış bir adamdır. Ancak anlatıcı, Yümnü Bey'in "birisi musiki, öbürü alacaklıları" (Tanpınar, 2013 b: 135) olmak üzere iki hayatının olduğunu söyler. Hikâyeci, o hafta ve sonrasını yalnız Zeynep'i düşünerek geçirir. Rastlamak ümidi ile Boğaziçi'ne, Emirgân'a, Kandilli'ye, Yeniköy'e uğrar. Zeynep'i göremeyince, kendisini ilk defa buluştukları yerde, o gece dinlediği musiki parçalarında aramaya başlar. Hikâyeci, birkaç günü böyle geçirir. Ancak hikâyeci, o günlerdeki durumunu alıntılayacağımız cümlede de görüleceği gibi ısrarla "rüya" kelimesi etrafında anlatmaya çalışır:

"Birkaç günü de böyle geçirdim. Nihayet ***her rüya*** *gibi, o da içimde duruldu. Araya bir yığın şey, yaşanan günler girdi. Onu unutmadım, fakat Yümnü Bey birincisinden tam üç hafta sonra yapmış olduğu ikinci bir davet olmasaydı, Zeynep benim için sadece, bahar mevsiminde, çiçek açmış bir badem ağacı altında görülmüş* ***lezzetli bir rüya*** *gibi, uzaktan hatırlanacak nağmeli, sihirli ve korkulu bir hatıra, aşkın tecrübesinden ziyade insanda ihtiyacını uyandıran ve kalbimizi birdenbire, içi boş fakat çok kıymetli bir kâse, bir nevi murassa bir mahfaza yapan bir hatıra olacaktı. Ve şüphesiz bu aştan bitiş tarzı düşünülecek olursa böyle olması daha iyi idi*" (Tanpınar, 2013 b: 140).

Ancak Yümnü Bey'in bir akşam için kendisini evlerine davet etmesi her şeyi değiştirir. Hikâyeci, davete icabet eder. Hikâyeci, o akşam Hayrettin Bey ile tanışır. Hayrettin Bey, klasik Türk musikisi icra eden sanatkârlardan biridir. Hikâyeci ise Galatasaray'dan beri Hayrettin Bey'in şöhretini dinlemektedir. Tanpınar'ın eserin kurgusunda böyle bir tanışma hadisesini kurgulaması -belki de gerçek hadiselere dayanmaktadır- ve hadise üzerinden hikâyeci ile Zeynep'i bir araya getirmesi, kendisinin

klasik Türk musikisi karşısındaki dikkat ve hassasiyetinden gelmektedir. Bu hikâyede musikişinas birçok karakterin bulunması, yine söz konusu durumların tabii tezahürleridir. Hikâyecinin, Hayrettin Bey hakkındaki düşünceleri şöyledir:

"*(...) Hemen herkes bu merdümgiriz, tenkitlerinde oldukça zalim ve titiz ihtiyarın, eski musikinin son üstatlarından biri olduğunda, ananenin en güzel, en öz taraflarını bu her şeyin birbirine karıştığı inhitat devrinde muhafaza ettiğinde mutekitti. Bazı parçalarını bir dostumdan dinlediğim Kâr-ı Nâtık'ı bu cinsten, bir bakıma göre sadece hünerle, virtüozlukla yazılan ve terkibinin istinat noktasını yalnız görenekten alan, âdeta itibari bir eser için, emsalsiz denecek kadar güzeldi*" (Tanpınar, 2013 b: 142).

"***Evin Sahibi**'nde yazarın musiki üzerinde ısrarla durmasının temel nedenlerinden biri rüya ve delilik arasındaki ilişkiye paralellik oluşturmak içindir*" (Gümüş, 2005: 150). Hayrettin Bey'in söylediği beste karşısında, dinleyicilerin ruh hâlleri hakkında fikir sahibi olmamız söz konusu durumun neticesidir:

" *(...) Hayrettin Bey'in sesi ne gür, ne de güzeldi. Bu alçak ve âdeta sağır sesin bütün hususiliği bilgisindeydi. Besteyi söylemiyor, âdeta grafiğini, bir nevi kabartmasını havaya çiziyordu, önce Kâr-ı Nâtık'tan birkaç parça ile başlandı. Gözlerimizin önünde acayip, gayrişe'nî renklerle bir halı dokundu, her makam kendi hususilikleriyle, kendi akşamlarının ve şafaklarının büyüsüyle, mehtaplarının sihri, bahçelerinde açan çiçeklerinin kokusu ve meyvelarının lezzetiyle bir iklim tanınır gibi önümüzden geçti*" (Tanpınar, 2013 b: 143).

Anlatıcı o akşam, Zeynep'le hiç konuşmaz. Fakat buna rağmen bu durum, iki ay sonra evlenmeleri için problem teşkil etmez. Hikâyeci, Zeynep'le mutlu bir şekilde yaşamaya başlar. Zeynep'le müşterek zevkleri vardır. Bunlardan biri, musikidir. Şunu ifade etmek gerekir ki Zeynep, Tanpınar'ın *Huzur* romanında bulunan Nuran'ın prototipidir. Zeynep'in yumuşak başlılığı, nezaketi ve musikiye olan tutkunluğu okuyucuya Nuran'ı hatırlatır. Bu saadet hayatı, hikâyecinin Zeynep'in kendisine karşı gösterdiği ihtimamın gerçek aşktan ziyade, bir hastabakıcı şefkatinden kaynaklandığını sezmeye başlaması üzerine sarsılmaya başlar. Hikâyecinin; Zeynep'i kendinden hiç yıpranmamış, gençliğinin ihtişamı içinde, sıhhatli ve mükemmel bulması, kendisini ise

topal bacağı, delik deşik göğsü, bozuk sinirleriyle, biçare, değersiz görmesi, Zeynep'i kaybetme korkusuyla birleşince hikâyeciyi harap eder.

Burada dikkat çeken bir husus, Zeynep'i kaybetme korkusunun evvela kendini rüyalarda göstermesidir. Hikâyeci, korku verici, garip rüyalar etrafında bir çocukluk devresi geçirmiştir. Annesi ve dedesi ile ilgili bir yığın karmaşık rüya görmüş, zamanla durumu düzelmiştir. Geçmişte olduğu gibi hâli hazırdaki rüyaların nedeni kaybetme korkusudur. Bu defa kaybedilmesinden korkulan varlık Zeynep'tir. Hikâyecinin ruh halini olduğu gibi görmek için cümleleri uzunca alıntılıyoruz:

"*Bu korku **evvela rüyalarda** kendini gösterdi Çocukluğumda, dedemin ölümüne kadar, hemen her gece çoğu onun etrafında toplanan bir yığın karışık rüya görürdüm. O öldükten sonra uzun zaman uykularım rahatlaştı. Kaybedebileceğim hiçbir şeyim kalmadığı için bu rüyalar da bitmişti Zeynep ile evlendikten sonra, yavaş yavaş bu rüyalar tekrar başladı. Hemen her **gece rüyamda** bir şeyimi kaybediyordum: Kâh paltomu, kâh ağızlığımı, velhâsıl o rüya esnasında bağlı bulunduğum bir şeyimi ya çalıyorlar, ya ben bir yerde unutuyor, yahut doğrudan doğruya hediye ediyordum. Sonra rüyalar değişti; bir türlü geçilemeyen bir kapı, yarısından fazlası bir türlü çıkılamayan bir merdiven gibi muvaffakiyetsizlik rüyaları görmeğe başladım. Nihayet bir müddet sonra rüyalarımın içine Zeynep'in kendisi de girdi; onu annemle beraber görmeğe başladım. Bu suretle rüyalarımla çocukluk devrinin acayip bir karanlık ruh haletine girmiş oluyordum.*

*İlk önce bu **rüyaları** küçük ve mânâsız gündelik işlere yordum. Sonra açıktan açığa onlara ehemmiyet vermemek istedim ve üzerlerinde düşünmemeğe karar verdim; fakat yavaş yavaş onların tehdidi içime yerleşti. Hakikat şu ki Zeynep'i çok seviyordum; bu saadete bağlıydım ve bir gün gelip de onu kaybetmek korkusu beni perişan ediyordu.*

*Bazı geceler, sırf onun uykusunu seyretmek için uyanırdım. Beyaz bir gül gibi aydınlık yüzünün kapandığı **rüyayı** merak ederdim. Saçlarını güzel bulurdum, çenesine, kaşlarının çapkın kavsine hayran olurdum; ve bir gün bütün bu güzelliklerden mahrum, sefil ve biçare yaşamanın acılığını düşünürdüm. Dalgın, huysuz ve kederli olmağa başladım*" (Tanpınar, 2013 b: 145-146).

Hikâyecide, Zeynep'in kendisini terk etmeyeceği korkusu azalır. Ancak bu sefer de Zeynep'i kaybetmek korkusu, kendi annesinin garip talihini yaşayacağı korkusuna dönüşür. Bu durumla birlikte hikâyecinin rüyalarının içeriği de değişmeye başlar:

"*Zeynep'in beni bırakıp gitmeyeceğine emniyetim arttıkça, onu kaybetmek korkusu içimde büsbütün başka bir şekle girdi. Şimdi onun sıhhati için korkuyor, hasta olması, bir kazaya kurban gitmesi vehmi ile harap oluyordum. Rüyalarım da bu hisle beraber değiştiler; yukarıda dediğim gibi, annemle beraber rüyamda görmeğe başladım. Yavaş yavaş Zeynep onun yerini, onun talihsiz macerasını yaşamağa başladı. Hulâsa, yılan gizlendiği yerden çıngırağını sallıyor, ıslığı başımın üzerindeki havayı her an yırtıyordu. Sinirlerim gittikçe bozuluyordu. Gelecek bir felâketin korkusu içinde, onu bekleyerek bir yerde duramaz, bir işe yaramaz olmuştum. İştahım kesilmiş, uykum azalmıştı; gecede iki üç saat ancak, o da kâbuslarla uğraşmak şartıyla uyuyabiliyordum*" (Tanpınar, 2013 b: 147).

Hikâyeci, bu kısa uykulardan birisinden uyandığı zaman, yanı başında yatan eşine bakar: çocukluğunu altüst eden, hayatımı bir cehennem yapan yılan halkalarını eşinin boynuna dolamış, eşini boğmaya çalışıyordur. Hikâyeci, eşini kurtarmak için eşinin yılan sandığı saçlarını çekmeye başlar. Zeynep'in çığlıkları üzerine yardıma gelenler Zeynep'i kurtarırlar.

Hikâyeci o günden sonra evden kaçar, üç gün boyunca derbeder dolaşır. Üçüncü günün akşamı eşi, kendisini Hayrettin Bey'in evinde bulur. Eşi, kocasının hangi vehmin kurbanı olduğunu anlamış, kendisini bağışlamıştır. Ancak hikâyeci, eşiyle yaşamak kudretini kendinde bulamaz. Hikâyeci, bu durumu da rüya ile ifade eder:

"(…) *ben talihin gazabına uğramış bir lanetliydim. Hiçbir* ***saadet rüyasına*** *yanaşamazdım…*" (Tanpınar, 2013 b: 148).

Hikâyeci hastane koğuşuna düşüne kadar, fakir otel odalarında, pansiyonlarda kalır, büyük sefaletler yaşar. Hikâyeci, bu noktada düşüncelerini tekrar "rüya" kelimesi etrafında anlatmak ister. Çünkü o, zalim bir rüyanın kurbanı olduğu düşüncesindedir:

"(...)*Her şeye küskün, her türlü ümitten uzak, acayip ve* ***zalim bir rüyanın*** *kurbanı ömrümü sürükledim, ve bir gün beyhude bir kurtuluş vehminden sonra gözlerimi açtığım zaman kendimi koğuşta bu ıstırabın ortasında buldum*" (Tanpınar, 2013 b: 148).

Yaz Yağmuru

Yaz Yağmuru adlı hikâye kitabı; *Yaz Yağmuru, Teslim*, *Acıbadem'deki Köşk*, *Rüyalar*, *Âdem'le Havva*, *Bir Tren Yolculuğu* ve *Yaz Gecesi* adlı hikâyelerden vücuda gelmiş bir eserdir. Bu bölümde, "rüya"ya ve "musiki"ye dair içeriğe sahip hikâyelerin incelenmesi yapılacaktır.

Yaz Yağmuru

Yaz Yağmuru adlı hikâye, *Emirgan'da Akşam Saati* adlı hikâyenin yıllar sonra Tanpınar tarafından geliştirilmesi neticesinde ortaya çıkmış bir eserdir. Bu itibarla, *Emirgan'da Akşam Saati* adlı hikâye, *Yaz Yağmuru* adlı hikâyenin bir taslağı hüviyetindedir.

Hikâye şöyledir: Sabri isminde bir karakter, birkaç yıldan beri on yedinci yüzyıla ait bir romanın hayalini kurmaktadır. Bu hayalini gerçekleştirebilmek için kütüphanelere gidip vesikalar toplamaktadır. Eşi ve çocukları Antalya'ya gitmiş, o ise projelerini hayata geçirebilmek için evde kalmayı tercih etmiştir. Eşi, "onun tatili de bu olsun" düşüncesiyle Sabri'yi çalışmalarıyla baş başa bırakmıştır. Bir gün Sabri, bardaktan boşanırcasına yağan yağmurun altında bir kadın görür, kadını evine davet eder. Kadının görünüşü, hâl ve hareketleri Sabri'yi etkiler. Sabri, asıl genç kadının rüya hâline dikkat etmektedir:

"*Sabri o konuşurken yüzünün duru beyazlığına, koyu kumral saçlarına, çehrenin çok düzgün bademine bakıyordu. Belki de ona* ***rüya hâli*** *veren şey bu beyazlık ve bu düzgünlüktü. Şüphesiz güzel kızdı, üstelik dişlerinin beyaz gülüşü, uysal ve mazlûm neşesiyle bu yağmurlu saati, ondan bir parça gibi benimsemişti*" (Tanpınar, 2013 b: 155).

Sabri, eve gelen kadınla konuşmaya devam eder. Genç kadın, geceyi uzak akrabalarında geçirdiğini ve uykusuz kaldığını söyler. Sabri, ona neden uykusuz kaldığını sorar. Bu noktada kadının da rüyalarla meşgul olduğunu öğreniriz:

*"- **Rüyalardan**... dedi. Ama bu benim kabahatim oldu. Ta eskiden bir kere duymuştum. İlk defa yatılan bir evde baş altına sofradan çalınan bir ekmek parçası konursa, insan çok **doğrucu rüyalar** görürmüş. Dün akşam nedense aklıma geldi"* (Tanpınar, 2013 b: 161).

Alıntıladığımız cümlede görüldüğü gibi Tanpınar, rüyayı aynı zamanda eserlerinin bir temi hâline getirir. Tanpınar, toplumun bazı kesimlerine ait düşünce ve inanışları genç kadının şahsında dile getirmiştir. Sabri ile genç kadın arasındaki bu muhabbetin bir noktasında Tanpınar, Sabri'nin genç kadına karşı his ve düşüncelerini:

*" Etrafa emniyeti ve sade kendi içinden gelenlerle yaşamasıyla çocuk. Ve biraz evvel bahçedeki hâlini hatırladı. 'Yağmurun altında geceden kalmış **bir rüyaya** benziyordu' "* (Tanpınar, 2013 b: 161).

cümleleriyle ifade eder. Genç kadın, Sabri için geceden kalmış bir rüyadır.

Sabri ile genç kadının dinlediği Debussy musikisi, Sabri'ye eşini hatırlatmakla kalmaz, daha iki saat evveline kadar birbirlerini tanımayan iki insanı tek noktaya indirip oradan zenginleştirir. Sabri, genç kadını olduğundan daha güzel bulur. Genç kadın, âdeta **musikinin** tecrübesiyle büyümüştür. Bu noktada anlatıcı, musiki ile tabiat arasında mukayeselerde bulunur:

"*(...)Ve musiki sanki kendi dikkatlerinin çocuğu imiş gibi ikisinin arasında, onlarla beslenen mucizeli bir varlık gibi büyüyordu. Zaten her şey onun içinde ve onun içindi. Yaz fırtınası ona sadece bir arka plan olmuştu. Bazen bu arka plandan bir şey, bir gökgürültüsü, yahut bir şimşek terkibin ortasına kadar fırlıyor, o zaman piyano veya orkestranın o çok renkli kalabalığı, demin genç kadının bahçede, yokluğuyla çocukluğunu hatırladığı sarmaşıklar gibi ona sarılıyor, onunla didişiyor, kendisinde eritiyordu.*

(...)

Sağnak musikiyi bıraktığı yerden tamamlamağa çalışıyordu, onun öyle ağır viyolonselleri, kemanları, büyük davulları yoktu..." (Tanpınar, 2013 b: 165).

Sabri ile genç kadın arasındaki sohbet devam eder. Genç kadın, hayatına dair birkaç hikâye anlatır. Sabri ve genç kadın, musiki eşliğinde dans ederler. Daha sonra genç

kadın gitme vaktinin geldiğini söyler. Sabri, genç kadına kalması için ısrar eder. Ancak genç kadın gitmek zorundadır. Sabri, genç kadını vapura kadar götürür. Genç kadın, tekrar uğrayacağına dair söz verir. Sabri, genç kadını unutmaya başlar. Ancak gazetede birinin karısını öldürdüğü haberine görünce tekrar genç kadını hatırlar. Sabri, genç kadının kendisine anlattığı olayı hatırlar. Genç kadının kocası, denizde birlikte yüzerlerken genç kadını boğmaya çalışmıştır. Neyse ki ölen, genç kadın değildir. Genç kadın, üçüncü gün gelir. Birlikte eğlenirler. Genç kadın, Sabri'ye hikâyesini -yangını konağı teyzesini dedesini babasını dadısını- anlatır.

Teslim

Teslim adlı hikâyenin özeti şöyledir: Emin Bey adlı karakter, garda arkadaşlarıyla birlikte trenin gelmesini beklemektedir. Emin Bey, sıkıldığı için çevrede gezinmek ister. Arkadaşlarından ayrılıp, garın arkasındaki patikadan kasabaya doğru yürür. Kasabada mektep arkadaşı, yüksek tahsilini birlikte yaptığı, aynı sıralarda oturduğu, aynı kitapları okuduğu, yan yana yataklarda uyuduğu, Süleyman ile karşılaşır. İlkin Süleyman'ı tanıyamaz. Zira Süleyman'ı burada görmek, kendisini şaşırtmıştır. Süleyman, uzun yıllar sonra babasını da bulmuş, hatta kardeşlerini bile yanına almıştır. Eşi, ailesini kabul etmediği için Süleyman'dan ayrılmıştır. Emin Bey, tren saati gelince ayrılmak zorunda kalır. Süleyman kalması için ısrar eder. Fakat Emin Bey gitmek zorundadır. Süleyman, Emin'e yazın gelmesine söyler, Emin Bey kabul eder… vs.

Bu hikâyede de Tanpınar, tabiatı "rüya" estetiği perspektifinden görmektedir. Emin Bey'in kasabaya giderken tesâdüf ettiği bataklık, bu durumu açığa çıkarır:

"*Emin Bey bataklığın şiirinden kurtulmak için başını kaldırdı; gökyüzü aynı* ***değişmezlik rüyası*** *içindeydi. Güneş büyük, beyaz, iyi cilalı muşambalar gibi her şeyi sarıyor, sanki çok uzak zamanlar için mumyalıyordu*" (Tanpınar, 2013 b: 219).

Emin Bey, kasabadan dönerken de bataklığı seyreder. Suyun görüntüsü, Emin Bey'de rüya hissi uyandırır:

"*Köprüden geçerken tekrar eğildi, bataklığı seyretmek istedi. Su kendi dünyasını içine toplamış,* ***dağınık mücevher rüyaları*** *içinde hareleniyordu*" (Tanpınar, 2013 b: 226).

Bu eserde "musiki" ile ilgili herhangi bir unsur tespit edemedik.

Rüyalar

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Rüyalar* adlı hikâyesi, kitabın başlığının da işaret ettiği gibi rüyalarla ilgilidir. Tanpınar'ın "rüya" ile olan münasebeti çok yönlüdür. Bu münasebeti, *Rüyalar* adlı hikâyede çeşitli yönleriyle görmekteyiz. Hikâyenin incelemesi ile birlikte, söz konusu unsurları yakından görelim:

Hikâyenin konusu, Cemil ismindeki karakter etrafında teşekkül eder. Cemil, güne cansız, neşesiz, yorgun ve isteksiz bir şekilde başlamıştır. Cemil, bu durumun nedenini, sabaha kadar gördüğü karışık rüyalara bağlamaktadır. Okuyucu, hikâyenin ilk sayfalardan itibaren "rüya" unsuru ile karşılaşır. Cemil, gördüğü rüyaları tahlil etmeye çalışır:

" *Cemil bu rüyaları kendi kendine tahlile çalıştığı zaman, onların ilk devirlerde beklenmedik denilen şeylerden de mahrum olduğunu veya bu tarafını seçemediğini kabul ederdi. 'Geniş, çalkantılı bir deniz gibi birbirinden hız alan hareketlerle, devam eden bir şey...' Bazen o da çok nadir anlarda, tanıdığı, vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey bu rüyalara giriyordu. Meselâ evlerinin önündeki erguvan ağacı gibi…*" (Tanpınar, 2013 b: 242-243).

Cemil, bir hafta kadar hiçbir rüya görmez. Cemil, rüya görmeksizin uyuyor olmasına hayret eder, hatta üzülür. Zira bu rüyalarda, hiç tatmadığı şekilde mânalı yaşıyordur. Cemil, haziranın sonuna doğru, tekrar rüya görmeye başlar. Kaotik bir âlemde, şekillerin, çehrelerin, mânaların birbirine karıştığı bu rüyalar da kendisini rahatsız eder. Bu yüzden tanıdığı bir doktora gider. Doktor, "vesvese, vehim…" cevabıyla bir sürü nasihat verir. Cemil, aynı zamanda bir kitap yazmaktadır. Kitabın konusu, komşusu Şakir Bey'in hayatı ile ilgilidir. Şakir Bey, mesut bir aile babasıdır. Bir kız ile tanışmış, evi altüst olmuştur. Günün birinde Şakir Bey'in tanıştığı kızın kaybolduğu haberi gelir. Her şeyin düzeleceği umulurken Şakir Bey, delirir. Bir hafta sonra ise denizde kim olduğu tespit edilemeyen, genç kızın cesedi bulunur.

Hikâyenin mühim bir kısmını Cemil'in gördüğü rüyalar teşkil etmektedir. Cemil, bu rüyalardan birinde bir kadın görür:

"*Gündüzkü yorgunluğuna rağmen o gece rüyalar yine devam etti. Bir nevi sarahat gelmişti. Tanımadığı yollardan geçiyor, bilmediği evlerin penceresinden sokaklara bakıyor, büyük yamaçlara tırmanıyordu. Sabaha karşı bu bahçelerden birinde genç bir kadın gördü. Sırtında beyaz bir elbise vardı ve yüzü elleriyle kapalıydı. Bir köşede oturmuş sanki birisini bekliyordu. Cemil bu kadının kim olduğunu bilmiyordu. Merak da etmiyordu. Sadece ne yaptığını, niçin bu kadar müteessir ve mahzun olduğunu anlamak istiyordu. Ona öyle geliyordu ki kadın ağlıyordu. Bunu bilmesi onun için bir azap oldu ve bu azapla uyandı*" (Tanpınar, 2013 b: 248).

Cemil'in rüyada gördüğü kadın, kendisini ahlakî hükümlere götürür. Bu durumdan eşi, haberdâr olmalıdır. Dikkate değer husus, Cemil'in rüyalarını "ikinci bir hayat" olarak düşünmesidir:

" *'İki hayatım var. Birincisi kadar ikincisine de bağlıyım! Korkunç... korkunç...' Namuslu adam olarak bu ikinci hayattan karısına bahsetmesi lazımdı. Rüyalarında olsa bile bir başka kadınla ilgiliydi. Rüyada imiş ne çıkar? Uyku hayatın yarısı olduktan sonra... Fakat kimdi bu kadın? 'Daha yüzünü bile görmedim.'* " (Tanpınar, 2013 b: 248).

Cemil, bu durumun geçeceğini ümit etmektedir. Odasında Debussy'nin bir parçasını dinledikten bir müddet sonra dışarı çıkmak ister. Sokağa çıktığında, rüyasında gördüğü kadını hatırlar. Kendi kendine "bu akşam görürsem muhakkak konuşacağım" der:

" *'Bu akşam görürsem muhakkak konuşacağım...' diye düşündü. Daha cümle kafasından geçer geçmez gülmeğe başladı. 'Deliriyorum galiba. Kendi yalanımı hakikat diye alıyorum.' Saatlerce kendi kendine kızdı, acıdı. Bütün günü bu şüphe ve azap içinde geçiyordu. Üst üste kararlar vermeğe başladı. Bir daha rüyalarını düşünmeyecekti. Bu kararın sevinciyle günün geri kalan kısmını oldukça neşeli geçirdi*" (Tanpınar, 2013 b: 249).

Cemil, alıntıladığımız cümleden de anlaşılacağı üzere, realite ile hayal arasındaki çizgiyi kaybetmiştir. Bu durumun kendisi de farkındadır. Rüyasında gördüğü kadınla karşılaşacağı inancı ve muhakkak konuşacağım demesi, kendine gülmesi, sonra kızıp acıması kendisinin psikolojik şartlarını açığa vurmaktadır. Rüyalarını düşünmemeye

kararı vermesi, kendisini bir müddet için rahatlasa da o, hâlâ rüyaların tesirindedir. Cemil'in hâl ve hareketleri, kendisinde rüyaların tesirinin devamını göstermektedir:

"*...Yemekte büsbütün dalgındı. Konuşulanlara cevap vermiyor, başladığı sözü bir türlü bitiremiyor, jestleri yarım, biçare kalıyordu. Hakikatte hep rüyalarıyla meşguldü. Masaya oturur oturmaz birdenbire, belki de sofadaki çiçek vazosu yüzünden onları hatırlamıştı. Balık kavanozunu tanıyordu. O iki kapı uzaktaki komşuların evindeydi. Fakat etajerde değil, yemek masasının üstünde dururdu. Şimdi onu holde elindeki kırmızı kadife masa örtüsü ve içindeki balıklarla alışılmış şeylerin vuzuhu ile görüyordu. Bu suali kendine sorarken dün geceki rüyaya ait o zamana kadar farkında olmadığı başka bir şeyi, çok mühim bir şeyi, belki unutmuş olduğu için mühim olan bir şeyi hatırladı. Genç kadının yüzünü görmemişti*" (Tanpınar, 2013 b: 249).

Cemil, genç kadının yüzünü görmemiş olsa da kadının alnında bir yara olduğunu hatırlar. Cemil, bu düşüncelerden kurtulmak için yerinde kımıldar, alnını siler. Tanpınar, içmonolog tekniğiyle Cemil'in psikolojisini okuyuculara şöyle anlatır:

" '***Rüyalarım*** *bende devam ediyor. Ne korkunç şey.' Bu düşünce içinde başını kaldırdı. Karısı ona bakıyordu. Belki bir saattir onunla göz göze gelmemek için uğraşmıştı. Tekrar başını önüne eğdi. 'Saçları siyaha yakın ve uzundu.' Belki yüzüncü defa kendine sordu: 'Hangi vehmin kurbanıyım böyle?'*" (Tanpınar, 2013 b: 250).

Cemil, artık yatmaktan korkar hâle gelmiştir. Gece, çocuklarına hikâyeler anlatır. Eşine kışa dair projelerinden bahseder. Ravel'in Daphnis ve Chloé adlı parçasının "*insana dalgalı bir deniz hissini veren emsalsiz* armoniler"i arasında birdenbire rüyasındaki kadını görür. Cemil'in rüyasında görmüş olduğu bu kez "musiki" vasıtasıyla görmesi, Tanpınar'ın sanat estetiğinin gereğidir. Cemil, şaşkınlıktan elindeki bardağı düşürür. Eşi şaşkın bir şekilde kendisine bakmaktadır:

"*Asıl garibi, çayı içerken ve bu musiki arasında uyumuş olmasıydı. Şüphesiz çok kısa bir an için... fakat uyumuştu. Aksi takdirde bu hayal bu kadar rüya havasıyla kendisine gelemezdi. Çünkü her şey, deniz, kadının çehresi, dalgaların sesi, hıçkırıklar, etrafına onlarla beraber dökülen köpükler, hepsinde kendisinden bir şey vardı. Tabii*

rüyada olduğu gibi hepsini kendisinin arasından kendi içinden ve o inanılmaz çehreyle görmüştü" (Tanpınar, 2013 b: 250).

Cemil, ikinci gün hiçbir rüya görmeden uyandığı için kendini *ufalmış* ve *fakirleşmiş* bulur. Çünkü yatma saatine kadar geçirdiği zamanı, genç kadını rüyasında tekrar görme ümidiyle geçirmiştir. Ertesi gün akşama kadar; başıboş, yıkık, gerçekten de bir sevgiliden ayrılmış gibi kederli bir şekilde dolaşır. Kendi kendine, *"Bir daha göremeyecek miyim?"* sorusunu sorar. Tanpınar'ın anlattığı şekliyle "*rüyalarının esrarı, dünyasını o kadar aşmıştı ki, kendisini şimdi bütün hayata yabancı buluyordur".* O gün doktora gidip vaziyetini anlatır. Cemil; doktora; rüyayî, düşsel bir dekor içinde, imkânsız denecek kadar gerçek şeylerle karşılaşmışlık duygusunun kendisinde kaldığını söyler. Doktor ise Cemil'e *"Telkin." "Telkin ve biraz da yorgunluk. Çalışmayı kesin! Başka şeyler düşünün! Kendinizi bazen yorun!"* der.

Hülya Bayrak Akyıldız, *Tanpınar'da Roman Tekniği Açısından Rüya ve Müzik* adlı yazısında Tanpınar'ın rüyaları çoğunlukla, kendini zamanına ve dış gerçekliğe ait hissetmeyen kahramanlarının kaçış noktası, kendilerini yeniden kurdukları bir ikinci evren olarak kullandığını, bununla birlikte rüyaların, vehim ve korkularla yüzleşilen ikinci bir gerçeklik alanı olarak da karşımıza çıktığını (Bayrak Akyıldız, 2009) ifade eder. Cemil'in görmüş olduğu rüyaları ve rüyaların mahiyetinin Cemil için ne anlam ifade ettiği söz konusu cümle çevresinde değerlendirilebilir.

Cemil'in rüyasında görmüş olduğu genç kadın, kendisinde bir saplantı hâline dönüşür. Cemil, genç kadını rüyalarında görmeye devam eder. Cemil, aylardan beri rüyalar üzerine çeşitli kitaplar okumuştur. Doktor olan eniştesiyle de gördüğü rüyaları saatlerce konuşmuş, eniştesi *"Bunun sebeplerini korkarım ki, kendinde bulamayacaksın!"* cevabını vermiştir.

Cemil, bir gün evden çıkar. İlkin *Kozyatağı'na* ardından *İçerenköyü'ne* uğrar. Cemil, uğradığı yerde rast geldiği kadınlara, rüyasında görmüş olduğu kadını ararcasına uzun uzun bakmaktadır. Bu durum, Cemil'in rüyaları ne derecede dikkate aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Hikâyenin sonunda ise Cemil vapurda bir tanıdığına rastlar. Tanıdığı, Cemil'e bir medyumdan söz etmektedir. Ruh çağırma toplantılarında, Selma adında henüz intihar etmiş olan bir kızdan söz eder. Cemil, sözün kalan kısmını

dinlemez. Korku dolu gözler ve kısılmış ağzı ile kendisine bakan dalgaların üstündeki beyaz hayalet "gel gidelim" dercesine bir işarette bulunmaktadır. Alt, üst, derinlik, dip, karanlık, tabakalaşma vs. kavramlarla izah edilmiş olan şuuraltı psikolojisi, bahsin deniz istiaresiyle açıklanmasına yol açtığını belirten Okay, Tanpınar'ın bu hikâyede, gerek rüyalarda, gerekse gerçek hayatta birkaç defa Cemil'i denizle yüz yüze getirmesinin arkasında, bu istiare endişesinin bulunduğunu ifade eder (Okay, 2011). Okay'ın görüşüne paralel olarak deniz imgesini arketipsel olarak ele almak istersek Jung'un görüşü doğrultusunda bu imgenin "anne" arketipine tekabül ettiğini ifade edebiliriz.

Adem'le Havva

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Adem'le Havva* adlı hikâyesi, Hz. Havva'nın yaratılışına dairdir. Hz. Adem ile Hz. Havva'yı konu alan birçok edebî eser mevcuttur. Bunlardan biri şüphesiz Milton'un Kaybolmuş Cennet'idir. Kaybolmuş Cennet, günah fikri etrafında dile getirilmesine karşılık, Tanpınar'ın Adem'le Havva'sının böyle bir endişesi yoktur.

Tanpınar'ın bu hikâyede de "rüya" unsuruna başvurduğunu görmekteyiz. " *Tanpınar, kendi estetiğine 'bir rüya estetiği' der. Ona göre rüya, güzelliğin kaynağıdır. 'Âdem'le Havva' hikâyesinde Tanrı, Havva'yı, Âdem uykuda iken yaratır. Havva adeta Âdem'in rüyasından doğar* " (Kaplan, 2010 a: 157). Tanpınar, Âdem peygamberin Havva'yı gördükten sonraki durumunu "*Artık aydınlığın malı olan rüyasının üstüne eğildi"* cümlesiyle ifade eder. Âdem peygamber, ilkin gördüğü şeyin ne olduğu hakkında fikir sahibi değildir. Ancak Âdem peygamber, rüyasını hatırlayınca durumu anlamaya başlar:

"*Âdem kendi eline bakıyordu. Avucunun açılışı bir şeyin üstüne böyle kapanışı onu şaşırtmıştı. Sonra yerinden doğruldu. Artık aydınlığın malı olan rüyasının üstüne eğildi. Saçlarının arasına gömülü yüzüne baktı.*

(...)

- Ne olabilir? diye tekrar sordu. Ve rüyasını olduğu gibi hatırladı; Rabb üstüne eğilmiş ona gülüyordu. Büyük yaratıcı eli böğrüne kapanmıştı. Sonra yanı başında bu

küçük, kımıldanan, saçlarıyla örtünen, uzun kirpikleriyle düşünen mahluku bulmuştu" (Tanpınar, 2013 b: 258).

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili öne çıkan bazı hususları kısaca şöyle değerlendirebiliriz. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyede, "düşsel" ögeler ağırlıktadır. Hikâyenin başlığının *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* olarak belirlenmesi, bu doğrultuda yapılmış bir seçimdir. Benzer şekilde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyede de başkahraman yaşadığı garip olayların başlangıcını rahatsız edici bir rüyanın başlangıcı olarak düşünür. *Evin Sahibi* adlı hikâyede ise "yılan" ve "rüya" iki aslî unsur olarak tüm hikâye boyunca karşımıza çıkarlar. Tanpınar'ın "musiki" unsurunu eserlerinde çeşitli amaçlarla kullanmasını göstermesi itibarı ile bu hikâyede "musiki"nin hikâyeci ile Zeynep'i bir araya getirme vazifesi görmesi dikkate değerdir. Bir diğer husus, hikâyecinin Yümnü Bey'in "musiki" yönü üzerindeki dikkatli duruşudur. Yümnü Bey'in "birisi musiki, öbürü alacaklıları" olmak üzere iki hayatı vardır. *Yaz Yağmuru* adlı hikâyede ise Sabri'nin dikkatini, gördüğü genç kadının "rüya hâli" çeker. Debussy musikisi ise birbirlerini tanımayan iki insanı tek noktaya indirip zenginleştirir. Sabri için genç kadın, musikinin tecrübesiyle büyür. *Rüyalar* adlı hikâyede okuyucu, henüz hikâyenin ilk sayfalardan itibaren "rüya" unsuru ile karşılaşır. Cemil, sürekli "rüya"larla meşgul olur, onları tahlil etmeye çalışır. Zira rüyaları "ikinci bir hayat" olarak düşünür. Cemil, Ravel'in Daphnis ve Chloé adlı parçasını dinlerken aniden rüyasındaki kadını görür. Cemil'in rüyasında görmüş olduğu kadını bu kez "musiki" vasıtasıyla görmesi, Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının aynı merkezde olduklarını gösterir. *Adem'le Havva* adlı hikâyede Âdem peygamber, aydınlığın malı olan rüyasının üstüne eğilir ve rüyasını hatırlar. Havva, Âdem peygamber'in rüyasında yaratılmıştır.

3.7. BÜTÜN ŞİİRLERİ

Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirlerinde de "rüya" ve "musiki" unsurlarını çeşitli amaçlarla kullanmıştır. Tanpınar'ın şiirleri hakkındaki görüşlerini birinci kaynaktan günlüklerinden öğrenmekteyiz. Tanpınar, günlüğüne Eşik şiiri için şunları yazmıştır:

"(*...)Nazım [Hikmet Ran] veya Behçet Kemal [Çağlar] hatta Yahya Kemal gibi muayyen haysiyetlerle dahi olsa, aksiyona gidemediğime göre* ***rüya asıl dümenim****. 'Eşik' rüya olmak için yazılmıştı*" (Tanpınar, 2015: 247).

Tanpınar'ın şiirleri hakkındaki görüşleri için bir diğer kaynak ise mektuplarıdır. Tanpınar, Antalyalı genç bir kıza yazdığı mektupta, "Ne İçindeyim Zamanın" adlı şiiri hakkındaki görüşlerini ifade etmektedir. Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının yerini bu açıklamalar sayesinde tayin etmek mümkündür:

" *(...) 'Ne İçindeyim Zamanın' şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, - benim şiir anlayışımda- bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka zamana geçmek diye de tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman…"* (Tanpınar, 2013 c: 321).

Tanpınar'ın şiir kitabında bazı kelimeleri sıkça kullanması, dikkatlerden kaçmamıştır. Bu kelimelerin başında ise "rüya" kelimesi gelmektedir. 1961 yılında Varlık Dergisi'nde yayımlanan yazısında Necati Cumalı, bu durumu şöyle ifade eder:

" (…)*Sık sık kullandığı kelimeler: Rüya, ufuk, mercan, sonsuzluk, hülya, ayna, gül, billur, rüzgâr, sükût, zaman, renk, uçuş, fecir gibi kelimeler. Bu kelimelerden birini ya da ikisini üçünü her şiirinde bulabilirsiniz. Örneğin, rüya kelimesi, kitabındaki 37 şiirinde 19 defa geçiyor. Hattâ 'Bursa'da Zaman' şiirinde bu kelimeyi üç defa kullanıyor*" (Cumalı, 2015:82).

Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın şiirlerini; "*1. Asıl şahsiyeti teşekkül etmeden önce yazdığı Dergâh, Millî Mecmua ve Hayat mecmualarında neşrettiği ilk gençlik şiirleri; 2.* Şiirler *kitabında topladığı olgunluk devrine ait klasik şekilde yazılmış şiirler; 3. 1949 yılından itibaren yayımladığı ve ayrı bir kitap halinde bastırmayı düşündüğü serbest şiirler"* (Kaplan, 2013:25) olmak üzere üç kısma ayırmaktadır. Kaplan'ın da işaret ettiği gibi Tanpınar, "rüya"yı sanat estetiğinin ve hayat görüşünün temeli yapar. Kaplan, Tanpınar'ın musiki sevgisini, bu sanatın Tanpınar'da *"kuvvetli heyecanlara refakat eden birtakım hayaller uyandırması"* (Kaplan, 2013:77) sebebine irca eder.

Tanpınar'ın sanat anlayışını açıklamak için genellikle kullanılan "zaman" ve "eşik" kavramlarını *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinde "rüya" unsuru birlikte görürüz. Tahir Abacı, Tanpınar'ın şiirleri için değerlendirme yaparken "*Tanpınar'ın şiirlerinde bir büyük zaman ile karşılaşırız. Sanki durmuş bir zamandır bu. Bir yerde suya benzetir bu zamanı. Ama içinde yüzülen bir suya, bir derinliğe. Anlarız ki bu aslında "rüya nizamı"dır, rüyaya özgü dingin 'uçuş'tur*" (Abacı, 2013:113) ifadelerini kullanır. Abacı'nın tespiti, bu şiir için uygun düşmektedir:

Ey eşiğinde bir ânın

Durmadan değişen şeyler!

Baş ucunda her ***rüyanın***

Bu aydınlık oyun bekler... (Tanpınar, 2014 g: 26).

Yukarıda *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinden yaptığımız alıntı ile *Deniz* şiirinden yapacağımız alıntı, Tanpınar'ın "eşik" "zaman" ve "rüya" bağlamında vücuda gelmiş estetiğini sarih bir şekilde ortaya koymaktadır.

Çok güzel bir uykudan uyanmış gibi mahmur

Ve hâlâ eşiğinde yarım kalmış ***rüya****nın*; (Tanpınar, 2014 g: 61).

Sesin şiirinde, rüya ve musiki şiirin esasını oluşturmaktadır. "*sevgilinin ses tonuna olan hayranlığını ve özlemini*" (Bulut, 2016: 144) dile getiren bu şiirde kullanılan bazı kelimeler -ayna gibi- rüyayı anımsatır. Bu şiirde "*rüya havası veya duygusu musiki aracılığıyla tüm şiire hakimdir*" (Coşkun, 2010 :47). Bu şiirin öznesi ile Mümtaz arasındaki yakınlık ise şaşırtıcıdır. *Huzur* romanında Nuran ve Macide, "ses"leri itibariyle değerlendirilmişlerdir. Tanpınar'ın şiirini, "musiki+his+hayal=şiir" (Kaplan 2013: 78) şeklinde formüle eden Kaplan, *Sesin* şiirini söz konusu unsurlar ışığında tahlil eder.

" *Çırpınan bir ruhum artık*

Bin hasretle delik deşik

Uzak hayret burçlarında

Nevânın, ferahfezânın" (Tanpınar, 2014 g: 39).

Yavaş Yavaş Aydınlanan adlı şiir ile *Deniz* şiirinin "eşik", "zaman" ve "rüya" bağlamında vücuda geldiğini ifade etmiştik. "*bir musiki parçasının şairde uyandırdığı duygu ve hayallerin tespitinden ibaret"* (Kaplan, 2013:149) olan Üst Üste şiirinde ise "eşik", "zaman" unsurlarına ilaveten "musiki" unsuru bulunmaktadır.

*Bu **musiki** dalga dalga yutuyor bizi*

Bin sessizliğin aynasından (Tanpınar, 2014 g: 83).

"Rüya" ve "musiki"; estetik, aşkın, metafizik mahiyetleri münasebetiyle Tanpınar'ı cezbetmişlerdir. Bu nedenledir ki Tanpınar, "rüya"yı ve "musiki"yi sanat estetiğinin en aslî unsurları hâline getirir. *Gül* adlı şiirde ise O'nun, söz konusu unsurları sembollerle birlikte işlediğini görürüz. Tanpınar'ın *""dış âleme ait varlık veya manzaraları tasvir eden şiirlerinde dahi, imajlar vasıtasıyla basit realiteyi değiştirerek bir masal, bir rüya âlemi haline getirdiğini ve sembolleştirdiğini"* (Kaplan, 2013:162) ifade eden Kaplan, *Gül* adlı şiirin en dikkate değer olduğunu ifade eder.

Bir sonsuz uçurumda uyanmış gibi birden,

Sazlar sustuktan sonra duyulan nağmelerden;

Doldurur hiç durmadan uzattığı bu tası,

*Gül, ey bir âna sığmış ebediyet **rüya**sı!* (Tanpınar, 2014 g: 59).

Tanpınar'ın kendisiyle adeta özdeşleşen şiirlerinden olan *Ne İçindeyim Zamanın* adlı şiirine "rüya" atmosferi hâkimdir. Tanpınar, *Ne İçindeyim Zamanın* adlı şiirinin, kozmosla insanın birleşmesini naklettiğini, bu durumun bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya hâli olduğunu ifade etmiştir. "*Dörtlüğün ilk dizesinde uyuşturulan şekillerin aksine, hafifliğini rüzgârda uçan tüyle karşılaştıracak kadar uyanık bir zihnin 'dil'i kullanarak 'rüya'yı var etme çabasına tanık oluruz*" (Özmen, 2011: 19). Bu şiirin öznesi

"madde"sinden sıyrılmıştır. O, bir garip rüya rengiyle uyuşan mevcudatı, aşkın hafifliği ile gözlemler:

*Bir garip **rüya** rengiyle*

Uyuşmuş gibi her şekil (Tanpınar, 2014 g: 23).

Tanpınar'ın "*Musikî*" adlı şiiri, musiki- zaman bağlamında önemli niteliklere sahiptir. Tanpınar, *" "siyah geceden uyanmış bir melek" olarak imgeleştirdiği musikîye, estetik anlayışının temel dayanağı ve zamanda zamandışılık gibi ikili (somut ve soyut) bir işlev yüklemiştir"* (Lekesiz, 2016: 112). Bu şiir ile *Üst Üste* adlı şiir arasında yakınlıklar bulunmaktadır. Her iki şiir de "musiki" temelinde bazı his ve fikirleri dile getirmektedir.

Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın

Her şey bana karşı kendi içimde,

Renk ve büyüsüyle bakışlarının

***Musiki** hâtıran gibi peşimde* (Tanpınar, 2014 g: 47).

Bursa'da Zaman şiirinin özünü "rüya" oluşturmaktadır. "Musiki" ise oluşturulan "rüya âlemi"ne eşlik eder. Okuyucu, bu şiiri okurken oluşturulan atmosferi görmekle kalmaz. Aynı zamanda orada gezinir, sesten ve musikiden mürekkep bir dünyada zamana tanıklık eder. Şiirin;

Bursa'da bir eski cami avlusu,

Küçük şadırvanda şakırdıyan su;

Orhan zamanından kalma bir duvar...

Onunla bir yaşta ihtiyar çınar (Tanpınar, 2014 g: 54).

alıntıladığımız ilk mısralarından itibaren "görme" ve "işitme" duyularına hitap edilir. Tanpınar, tıpkı parnasyenler gibi seçtiği kelimelerin ses değerlerine azamî dikkatini verir. O, kelimeleriyle oluşturduğu itibarî dünyasında huzuru ve ebediyeti yaşar. "*Tanpınar kimi şiirlerinde gerçek dünyadan kaçarak mekânların tarihsel hikâyesine sığınır. Bu şiir*

de öyle bir şiirdir. Şair nasıl ki şiirlerinde bir rüyadan uyanır gibi yazarsa, bu şiirde aynı duyguyu bir şehre yaşatır" (Bedir, 2016: 403). Şiirde kullanılan kelimeler ve cümle yapıları, çıplak halleriyle bile semboller olmaksızın güzel bir rüya hissi verirler. Kaplan, Yahya Kemal ile Tanpınar'ı mukayese ederken Yahya Kemal'in "actif" mizacının altını çizer ve bu durumun destan şairi olmak istemesinden belli olduğunu ifade eder. Diğer yandan Tanpınar için ise "*Türk tarihini okumaktan hoşlanan Tanpınar, bu maceranın en mühim cephesini teşkil eden savaşlar üzerinde hiç durmaz; tarihte onu ilgilendiren şey, daha ziyade masal ve rüyaya yakın olan unsurlardır*" (Kaplan, 2013:86) tespitinde bulunur. *Bursa'da Zaman* şiirinde Tanpınar'ın bu yönü ağırlıktadır. "*Bursa'da Zaman , Ahmet Hamdi'nin dilinde büyülü bir renge bürünmüştür*" (Burdurlu, 2015:49). Şiirde bu vesileyle güzellik ve ebediyet duyguları öne çıkar. Şiirde geçen;

*Bir **rüya**dan arta kalmanın hüznü*

(…)

Yaşıyor sihrini geçmiş zamanın

*Hâlâ bu taşlarda gülen **rüya**nın.*

(…)

*Duyduk bir **musikî** gibi zamandan*

Çinilere sinmiş Kur'an sesini

(…)

*Belki de **rüya**sı büyük cetlerin,*

Beyaz bahçesinde su seslerinin (Tanpınar, 2014 g: 54-55).

yukarıdaki mısralarda, Tanpınar'ın oluşturduğu itibarî dünyayı "rüya" ve "musiki" unsurları ile merkezîleştirme gayreti açıkça görülmektedir.

Tanpınar'ın şiir kitabından alıntıladığımız aşağıdaki mısralarda "rüya"ya dair unsurlar çoğunlukla güzellik unsuru ve edebî sanat vasıtası olarak kullanılmışlardır.

Tanpınar'ın şiirlerinde bazen semboller olmaksızın "rüya" kelimesini ziyadesiyle kullanması kendisinin "*rüya asıl dümenim*" görüşünün tabii bir neticesidir. İfadelerimizde tekrara düşmemek için bu mısraları olduğu gibi veriyoruz:

Sarışın buğdayı **rüyalarımızın** (Tanpınar, 2014 g: 28).

Akşamın mercan dallar gibi

Suda olgunlaşan **rüyası.**.. (Tanpınar, 2014 g: 30).

Tahtadan ve yumuşak **rüya** işçiliğinde (Tanpınar, 2014 g: 35).

O üst üste **rüya**, cenup rüzgârı (Tanpınar, 2014 g: 36).

Ben her **rüya**yı zamana

Taşıyan yıldız kervanı! (Tanpınar, 2014 g: 40).

Sen akşamlar kadar büyülü, sıcak,

Rüyaların kadar sade, güzeldin (Tanpınar, 2014 g: 42).

Rüyasıyla sanki kardı bir çiçek (Tanpınar, 2014 g: 49).

Ay ışığında dalların

Rüya dolu uykusunu (Tanpınar, 2014 g: 58).

Çocukluk **rüya**larının bahçesi (Tanpınar, 2014 g: 71).

Sen son **rüya**ların aynasında

Beyhude ararken kendini (Tanpınar, 2014 g: 86).

Sanki ömrümü baştan başa toparlayan

bir **rüya**nın ortasındayım (Tanpınar, 2014 g: 88).

Bir çini **rüya**sı olan Isfahan (Tanpınar, 2014 g: 112).

Rüya besteleyen eski bahçeler(Tanpınar, 2014 g: 125).

Ben son parçası çok güzel bir **rüya**nın (Tanpınar, 2014 g: 158).

Mahzun **rüya**sını dinle mevsimin (Tanpınar, 2014 g: 161).

Bir çoban **rüya**sı kadar güzeldin (Tanpınar, 2014 g: 162).

.

3.8. YAHYA KEMAL

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı eserinin ilk baskısı 1962 yılında yapılmıştır. Eser; *İlk Karşılaşma, Sanat – Kültür – Milliyet, Milli Şair* ile *Yahya Kemal Ve Eski Şiir* bölümlerinden oluşmaktadır. İncelemede kullandığımız eserde, söz konusu başlıklara ilaveten Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hatıralarından bölümü eklenmiştir.

Tanpınar, bu eserinde Yahya Kemal'in Türk edebiyatında yaptığı inkılabı uzun uzun anlatıp kendinden sonra gelen nesle hangi bakımdan tesir ettiğini gösterir. (Kaplan, 2010 b). Tanpınar, Yahya Kemal'in karakterini, entelektüel yönünü, duygu ve düşüncelerini, hatıralarını, hocalığını kendi perspektifinden dikkatlere sunar. Bu eserde Tanpınar'ın Yahya Kemal'i ve onun eserlerini tahlil ederken "rüya" ve "musiki" unsurları üzerinde dikkatle durduğunu, konuya farklı perspektiflerden yaklaştığını görürüz. Bizim incelememiz, çoğunlukla bu minvalde olacaktır.

Tanpınar, eserinin henüz ilk sayfalarında Yahya Kemal'i Edebiyat-ı Cedide şairleri ile mukayese eder. İçkiyi, âzâde hayatı çok seven Yahya Kemal, Edebiyat-ı Cedide şairlerinin aksine yaşamının yarısını yalnız edebiyat ve günlük hadiseler üzerine konuşarak, buluşlarını tekrarlayarak yaşamıştır.

Tanpınar, Yahya Kemal adlı eserinde "Dergâh" dergisinin ortaya çıkışını ve isim olarak dergiye "*Dergâh*" isminin verilmesi hadisesini anlatır. Ahmet Haşim, şahsiyetini yapan "rüya" ve "şiir" havasıyla derginin isminin "Haşhaş" olmasını istemektedir. Tanpınar ve arkadaşları ise "Dergâh" isminde karar kılmışlardır. Tanpınar, burada öz eleştiri kabul edebileceğimiz bir beyanda bulunur. Tanpınar ve arkadaşları, sembolistlerin "rüya" ile "şiir" arasında kurdukları münasebeti bilmediklerinden derginin ismini "Dergâh" olarak belirlemişlerdir. Tanpınar'ın eserlerindeki "rüya" estetiğinin kısmen sembolistlerden ve hocası Yahya Kemal'den geldiğini söyleyebiliriz.

Yahya Kemal, genç yaşlarında Fransa'ya gitmiş, dönemin edebî cereyanlarını kaynaklarıyla birlikte şahsî bir tecrübe olarak yaşamıştır. Yahya Kemal'in bu yönü, onu Türk edebiyatını ve tarihini anlamlandırmada diğer aydınlardan ayırmış,

düşüncelerine çeşitlilik ve zenginlik katmıştır. Yahya Kemal'in Fransa'da aldığı tarih eğitimi, Osmanlı'ya ve eski edebiyata olan bakış açısını değiştirmiştir. Yahya Kemal'in aynı zamanda öğrencisi olan Tanpınar vasıtasıyla, Yahya Kemal hakkında teferruatlı bilgilere sahip oluruz. Yahya Kemal'in milli hayatı coğrafyanın ve tarihin bir sentezi olarak gördüğünü söyleyen Tanpınar, Yahya Kemal'in Michelet'nin "Fransız toprağı on asırda Fransız milletini yarattı" cümlesini bir düstur gibi kabul ettiğini belirtir. Tanpınar, Yahya Kemal'in "Şark"ın yalnız sanatta yaşadığını çabucak öğrendiğini ve Yahya Kemal'in eski şiiri bir çeşit **konçerto** hâline getirdiğini ifade eder:

"*Bu metodik bir araştırmaya çok benziyordu. Tarih ve dilden başlayarak, mimarîmiz, musikimiz, yazı sanatımız, ilâve ettiği muhteşem finalle bir çeşit* ***konçerto*** *hâline getirdiği eski şiirimiz peyzajımızla millî hayatın her sahasını kucaklayan bu anket bütün ömrünce sürdü, diyebiliriz*" (Tanpınar, 2014 f: 28).

Yahya Kemal'e göre Malazgirt Muharebesi ile açılmış olan bu vatan topraklarında yeni bir millet, yeni bir ırk oluşmuştur. O'na göre Türkçe'nin vaziyeti de böyledir. İmparatorluğun bünyesine müslüman olarak dâhil olan ve kendi ana dillerinin şivesi ile Türkçe'yi konuşup çocukları arasında evlilikler gerçekleşen kavimlerin ortak yaşamının bir sonucu olarak fonetik, lügat ve ifade itibarı ile diğer Türk lehçelerinden, şivelerinden farklı bir Türkçe doğmuştur. Bu şekilde, toprak ve tarihe dayalı bir millet anlayışı meydana gelmiştir. Yahya Kemal'in Türk tarihine bu noktadan yaklaşımı, onu Ziya Gökalp ve takipçilerinden ayırmaktadır. Yahya Kemal'in tarih ve millet anlayışı alıntıladığımız söz konusu düşünce etrafında şekillenmiştir.

Tanpınar'ın Yahya Kemal'in fikirleri hakkında verdiği bilgilerden kendisinin klasik Türk musikisine ve halk havalarına dair görüşlerinin hocasından mülhem olduğunu görmekteyiz. Tanpınar, bu fikirleri "*Huzur*" romanında özellikle Mümtaz ve İhsan Bey şahıslarıyla etraflıca işlemiştir. Öyle ki yer yer okuyucu Yahya Kemal'in konuştuğu zannına kapılabilir. Yahya Kemal'in musiki ve halk havaları hakkındaki görüşleri şöyledir:

" *Bu cemiyeti ruhunda mı öğrenmek istiyorsunuz? Musikisine ve halk havalarına, tekke nefeslerine bakacaktınız. O zaman bizi biz yapan, hayatla oynamaktan hoşlanan coşkunluğu, onun sanatta ifadesi olan büyük lirizmi keşfederdiniz. Halka ve onun aksüla- mellerine bakacaktınız. O zaman onu kendi zamanında ve bütün zamanları ve aksülamelleri içinde görürdünüz...*

(...)

Bir başka defasında da roman üzerinde konuşurken 'Bizim romanımız şarkılarımızdır' demişti. Bu sözle hem edebiyatımızdaki tertip noksanını, hem de halkımızın hayat ve aşk görüşünü anlatmış oluyordu.

Eski İstanbul bir ud sesindedir.

mısraı bu görünüşün yürüttüğü ifadelerden biri gibi alınabilir" (Tanpınar, 2014 f: 29).

Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı eserinde Ziya Gökalp'in aruzu tenkit edip Türkçülük namına eski şiir ve klasik musikiye hücumuna muterizdir. O, *Yaşadığım Gibi* adlı eserde de Ziya Gökalp'in fikirlerini benimsemediğini ifade etmiştir. *Yahya Kemal* adlı eserinde hocasının bazı şiirlerini alıntılayıp tahliller yapmıştır. Tanpınar'ın Yahya Kemal'den alıntıladığı şiirlerden biri Abdülhak Hamid'e Gazel'dir:

Vîrâne-i cihanda ne şâhız ne bendeyiz

Rind-î abâ-be-dûş fakîr-î revendeyiz (Beyatlı, 1962 :97).

Tanpınar'a göre Doğu dünyası eski şiirde bile alıntıladığımız bu gazeldeki kadar saf billûr gibi katıksız değildir. Tanpınar, şiirdeki birkaç edatın, her kelimenin, terkibin, karşılaştırmanın, sıfat ve zarfın, Şark dediğimiz o ledünnî şevk dünyasını kurmak için var olduğunu söyler. Hâfız, Sadi, Mevlânâ, Hayyam, Bâkî, Neşatî, Nâilî, Galip, onlardan süzülmüş ifadelerle konuşan musikişinaslar… vs. bu on mısraın içindedir. Tanpınar'ın bu eserde incelediği şiirlerden bir diğeri Yahya Kemal'in Şerefâbâd şiiridir. Tanpınar, Şerefâbâd şiirinde musikiye ait bir düzen görür:

"*Birinci beyit, bir* ***musiki*** *cümlesi gibi şiir boyunca değişecek temi verir ve böylece eski şiir dilinin hususiyetleri dolayısıyla zaruri unsuru veya kolaylığı redif,*

mahiyet değiştirir, aynı nükteye irca edilecek dağınık hayal unsurlarını bir araya toplayan mekanik bir çağrı vasıtası olmaktan çıkar. Aynı ***musiki cümlesinin*** *varyantlarının müşterek âhenk noktası, kısa* ***fasıla****larla dönülen bir çeşit tem olur*" (Tanpınar, 2014 f: 136).

Tanpınar, Yahya Kemal'in Çubuklu Gazeli:

Aheste çek kürekleri mehtab uyanmasın

Bir âlem-i hayale dalan âb uyanmasın (Beyatlı, 1962: 63).

başlıklı şiirini inceler. Şimdiye kadar hiçbir divanda "uyku" redifine rastlamadığımızı söyleyen Tanpınar, bununla beraber eski şiirin; hayatı, ebedî gerçekler karşısında bir **rüya** kabul ettiğini ifade eder. Tanpınar, bu noktada "uyku" ve "rüya" etrafındaki hayallerin Türk edebiyatına girişi hakkında bilgiler verir:

" *(...) Uyku ve rüya hâli etrâfındaki hayaller Hâmid'le edebiyatımıza girer Ve Fikret'in şiirinin küçük şaheserinde tam bir objektivite kazanır. Mehtap için kullanılan 'semavî musiki' vasfına gelince, doğrudan doğruya garp musikisine ve Hıristiyan dinî resmine bağlı, hatta Dante'nin cennetine, belki daha ilerilere çıkan bir hayal olduğunu, sonradan bu hayalin daha teknikleşerek, orgun tatlı ve dokunaklı sesine 'voix céleste' (semavî musikî) dendiğini biliyoruz*" (Tanınar, 2014 f: 143).

Hülyalı ay ışığının musikiye benzetilmesinin eskilerin akıllarına bile gelmediğini ifade eden Tanpınar, manzumede yeni olan tarafın manzumenin âdeta bütün hayatı susturarak konuşması, hayatı bir uykunun içinde bize bu uykunun bir rüyası gibi vermesi olduğunu belirtir. Bu manzumede bir Çin kâsesinin filigranları gibi eşyayı, bu sükûnet ve uyku arasından gördüğümüzü söyler. O, bu noktada Yahya Kemal ile Mallarmé arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Tanpınar'ın tahlillerinin "rüya" ve "musiki" etrafında olması şâyân-ı dikkattir:

"(...) 'Mihrâbâd'da, mehtapla sazı birleştiren ve bu beraberlikte bütün devrin saz ve eğlence âlemlerini hatırlayan şairin ilhamı, burada tıpkı Mallarmé'nin mısraındaki sükût musikişinaslarına benzer.

(...)

Hülya tepeler, hayal ağaçlar

Durgun suda dinlenen yamaçlar

diye ayrı irrealite içinde maddelerinden sıyrılarak bize gelirler. Ve şiir aynı uykuya ve rüyaya benzeyen bir ölüm düşüncesinde biter

Gitmiş kaybolmuşuz uzakta

Rüya sona ermeden şafakta" (Tanpınar, 2014 f: 143 - 144).

Tanpınar, Yahya Kemal'e ait *Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel*'deki motiflerin yerli olmaklar beraber klasik Türk Musikisinin makamlarıyla dönmekte olduğunu ifade eder. Tanpınar, bu durumu Yahya Kemal'in Batı dünyasını tecrübe etmesinin bir neticesi olarak düşünür. Batı tecrübesi, Yahya Kemal'i geleneğin çemberinden kurtarmıştır:

"*Yahya Kemal son şairi olduğu âlemi her taraftan yoklamasını ve onda birbirini karşılayan bir yığın uygunluklar bulmasını biliyordu. 'Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel'deki bütün motifler yerli olmakla kalmaz, hatta doğrudur, eski musikimizin makam geçişlerinde hakikaten rast mahurla, uşşak muhayyerle döner*" (Tanpınar, 2014 f: 145).

Tanpınar, *Tanburî Cemil'in Ruhuna Gazel*'ini Nietzsche'nin sanat anlayışıyla tahlil eder. Nietzsche'ye göre musiki, Dionizyen sanatların başında gelmektedir. Nietzsche, sanatı Dionizyen ve Apolloniyen olarak düşünmektedir. Dionizyen espri içgüdülerimize, ihtiraslarımıza ya da söz konusu unsurlara yakın ruh hâllerimize teslim olmamızı talep eder. O hilkâtin ahengine rağmen azan tabiattır. Apolloniyen espri ise bu ahengin kendisidir yahut bizdeki çehresiyle, akıldır. Düşüncenin hâkimiyetini ister. Tanpınar, Yahya Kemal'in şiirinin son devirde yetişen en cezbeli musikişinas için yazıldığını hatırlatır ve pek az şairde ferdî bir düşkünlüğün bu kadar derinden yenildiğini ve âlemşümule yükseldiğini belirtir:

"(*...)Kaldı ki Nietzsche'ye göre musiki, dionizyen sanatların başında gelir ve Yahya Kemal de içkiyi seven bir insandır. Ben pek az şairde ferdî bir düşkünlüğün bu kadar derinden yenildiğini ve âlemşümûle yükseldiğini gördüm. Bunu söyledikten sonra onun sanatının yüksek, ideal olana, ferdî olanı aşmaya doğru durmadan bir plan değiştirme olduğunu ve tam tabiriyle ancak bir çeşit "sublimation"da kendisini idrak ettiğini söylemeye bilmem gerçekten ihtiyaç var mı? Daha birinci mısrada, isterseniz kadehte veya musikinin ilk "mouvement"ında, kâinat Cemşid'in mahbesi oluyor ve âhengini kadehlerin dönüşü teşkil ediyor. Bu demektir ki daha ilk mısrada kozmosla birleşiyoruz. Böylece ilk cümlede yaşanandan ve anekdottan çıktıktan sonra adım adım sanki ideaların birinden öbürüne atlayarak "canib-i rahmet"e erişiyoruz*" (Tanpınar, 2014 f: 146).

Tanpınar, Yahya Kemal'in içkiyi az çok Baudelaire gibi alan şairlerden olduğunu, içkinin Baudelaire'de realiteden kaçma veya yaşama kudreti veren rüya ve hayal imkanı olduğunu ifade eder. Tanpınar, Yahya Kemal'in Kadri'ye Gazel'i için içkinin burada rolünü değiştirdiğini, alelade sarhoşluk olmaktan çıkıp rüya olduğunu, yani Apollon kutbuna ya da Nietzsche'nin anlattığı şekilde insanı kâinatla birleştiren üstün neşenin kendisi olduğunu ifade eder. Tanpınar, son olarak Yahya Kemal'de en fazla rastlanan kelimelerden birinin "rüya" olduğunu belirtmesi dikkate değerdir:

" (*...) Hatta iki rolünü değiştirmiş, alelade sarhoşluk olmaktan çıkmış, rüya olmuş, yani Apollon kutbuna geçmiş veyahut da tam Nietzsche'nin anlattığı şekilde bizi kâinatla birleştiren üstün neşenin kendisi olmuştur. Gazelin sesi de böyledir. Ömrün acılığı karşısında atılan çığlık hiç olmazsa yer yer bir çeşit zafer narası hâline gelir ve sonunda çok ölçülü bir sızlanma ile, rıza ve kabulün ta kendisi ile biter. Yahya Kemal'de 'rüya' kelimesinin en fazla rastlanan kelimelerden biri olduğunu burada hatırlatalım*" (Tanpınar, 2014 f: 151).

Tanpınar, Yahya Kemal'in sanatında "akan su"yun çok az olduğunu, onun muhayyilesinin daha ziyade hareket ve dalgalı deniz ile koy ve körfezdeki durgun suların peşinde olduğunu söyler. Bachelard'ın *Su Ve Rüyalar* adlı eserinden "su hayalleri toplayarak, madde ve cisimleri eriterek, eşyayı kendi nesnelliğinden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyileye yardım eder…" cümlesini alıntılayan Tanpınar Yahya Kemal'in şiirlerine farklı bir yaklaşım getirir. Tanpınar, Yahya

Kemal'in "Vuslat" manzumesi için ise fıskiye ve havuz imajları bir tarafa bırakılırsa hemen hemen suyu görmenin mümkün olmadığını, bu manzumenin **uçuş rüyası**yla (dört atlı o gerdûne), **düşme rüyası** (birdenbire uyanma) arasında geçtiğini ifade eder:

" (…) *'Vuslat' 'bir uyku' ile yani idrakimizin dışında akan zamanla başlar ve bir uyanışla, yani idrak edilen zamanla biter. Kaldı ki bu manzume, Yahya Kemal'in hava ve havaya ait unsurların en fazla konuştuğu eserlerinden biridir. Bütün macerası, psikanalizcilerin o kadar üzerinde durdukları* ***uçuş rüyası****yla (dört atlı o gerdûne),* ***düşme rüyası*** *(birdenbire uyanma) arasında geçer, denebilir…*" (Tanpınar, 2014 f: 171).

Yahya Kemal ile Tanpınar'ı mukayese eden Abacı'nın görüşleri konumuz açısından önem arz etmektedir. Yahya Kemal ile Tanpınar'ın müziğe yönelmelerini, Türk – İslam kültüründe heykel ve resim geleneğinin (Abacı, 2013:18) yokluğuna bağlayan Abacı, "*Yahya Kemal'de temsil değeri ve tema olarak ağırlık kazanan müzik, Tanpınar'da organik bir 'yaşantı' öğesi oluyor ve kimi abartmalara rağmen somut hayat süreçlerini izliyor*" (Abacı, 2013:91) ifadelerini kullanır.

Bu eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili şu hususlar dikkat çekmektedir. Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı eserinde Yahya Kemal'in eski şiiri bir çeşit **konçerto** hâline getirdiğini ifade eder. Eserde verilen bilgilerden Tanpınar'ın klasik Türk musikisine ve halk havalarına dair görüşlerinin hocasından mülhem olduğunu görürüz. Tanpınar, Yahya Kemal'in Şerefâbâd şiirinde musikiye ait bir düzen görmesi ayrıcı önemlidir. Yahya Kemal'de en fazla rastlanan kelimelerden birinin "rüya" olduğunu belirten Tanpınar, hocasının "Vuslat" adlı manzumesinin uçuş rüyasıyla düşme rüyası arasında geçtiğini ifade eder.

3.9. BEŞ ŞEHİR

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı eserinin ilk baskısı 1946 yılında Ülkü Yayınları tarafından yapılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı deneme kitabını hocası Yahya Kemal'e ithaf etmiştir. Tanpınar, bu eserinin Yahya Kemal'in açtığı düşünce yolunda olduğunu ifade etmiştir. Bu eser sırasıyla; *Ankara, Erzurum, Konya, Bursa'da Zaman* ve *İstanbul* bölümlerinden oluşmaktadır. Tanpınar, *Beş Şehir*

adlı eseri, mazi ile olan hesaplaşma ihtiyacının doğurduğu bir konuşma olarak düşünmektedir:

" *(...)Beş Şehir işte bu hesaplaşma ihtiyacının doğurduğu bir konuşmadır. Bu çetin konuşmayı, aslı olan meselelere, daha açıkçası, 'biz neydik, neyiz: ve nereye gidiyoruz?' suallerine indirmek ve öyle cevaplandırmak, belki daha vuzuhlu, hattâ daha çok faydalı olurdu. Fakat ben bu meselelere hayatımın arasında rastladım, Onlar bana Anadolu'yu dolduran Selçuk eserlerini dolaşırken, Süleymaniye'nin kubbesi altında küçüldüğümü hissederken. Bursa manzaralarında yalnızlığımı avuturken, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış su seslerinin gurbetini, Itrî'nin, Dede Efendi'nin musikisini dinlerken geldiler*" (Tanpınar, 2014 a: 10).

Tanpınar, *Beş Şehir* adlı eserinde de "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurları çeşitli yönlerden incelemiştir. Bu unsurları yakından görelim:

Beş Şehir'in ilk sayfalarından itibaren okuyucu eserde "rüya" unsuru ile karşılaşır. Tanpınar, Türk tasavvuf tarihinde önem arz eden iki mutasavvıfın; Hacı Bayram ile Akşemseddin'in bir araya gelme hikâyesini anlatır. Bu hikâyenin temeli bir rüyaya dayanmaktadır. Akşemseddin, yaşamakta olduğu devrin ilmini ilâhiyattan tıbba, nahivden musikiye kadar öğrenmiştir. Ancak, ruhundaki susuzluğu gideremediğinden tasavvufa yönelmiştir. Mürşit arayışında olan genç âlim en son dayanamayarak Osmancık medresesindeki müderrisliğini bırakır. Şeyh Zeyneddin-i Hâfi için yollara düşer. Halep'te iken bir gece görmüş olduğu rüya sonucu nasibinin Hacı Bayram-ı Veli'de n olduğunu anlayınca yolundan döner. Rüyasında boynuna geçmiş bir zincir görmüştür. Bu zincirin diğer ucunu Hacı Bayram-ı Veli, elinde tutmaktadır.

Evliya Çelebi, 17. Yüzyılın önemli seyyahlarından, simalarından biri olup Türk edebiyatında yazmış olduğu "Seyahatnâme" ile tanınmaktadır. Evliya Çelebi, hayatı boyunca Osmanlı topraklarını görüp gezmiş, bu yerlerde gördüklerini izlenimleriyle aktarmıştır. Tanpınar, *Beş Şehir*'de Evliya Çelebi'nin Ankara'ya gelişi hakkında da bilgiler verir. Onun ziyaretinin daha ziyade fantastik bir sergüzeşt etrafında toplandığını ifade eden Tanpınar, Evliya Çelebi'nin gördüğü rüyayı anlatır:

"*Ankara'ya gelen Evliya, vâkıa bu şehri kalesi, hisarı, paşa sarayı, serdan, hususî kazanç kaynakları, bahçelerinin meyvası, mektep ve medrese, cami sayıları ve âdetleriyle tasvir etmekten geri kalmaz, fakat asıl orkestrasyonunu bugün, yattığı yerin adı bile unutulan bir Türk evliyasında yapar. Evliya'nın Hacı Bayram-ı Veli için bir hatim başladığı halde kendisini unutmasına üzülen Erdede Sultan gece onun rüyasına girmekle kalmaz, aynı zamanda gaipten gönderdiği bir elçiyle sabahleyin ona kendi merkadini gösterir…*" (Tanpınar, 2014 a: 23).

Ankara Kalesi, Tanpınar'a bir milletin tarihinin birkaç temel olay çevresinde dönüp dolaştığını tekrardan öğretir. Tanpınar, burada milletin tarihi ile "rüya" arasında münasebet kurmuştur. Milletin tarihi, "büyük rüyalar"la şekillenmektedir. Rüya, musiki ile beraber bu eserde de aslî, yapıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır:

"*Ankara Kalesi bu akşam saatinde bana bir milletin tarihinin ne kadar uzun olursa olsun, birkaç ana vak'anın etrafında donup dolaştığı birkaç büyük ve mübarek rüyaya, yaratıcı hamlenin ta kendisi olan bir imanın devamına bağlı olduğunu bir kere daha öğretti*" (Tanpınar, 2014 a: 27).

Tanpınar, Beş Şehir'in Erzurum bölümünde Erzurum'un üzerinde oluşturduğu intibaları anlatır. Tanpınar, Erzurum'a üç sefer gitmiş olup her üç yolculuğunda da ayrı yollardan gitmiştir. Bu gidişlerden ilki Tanpınar henüz çocuk iken gerçekleşmiştir. Tanpınar, yolculuğu esnasında gördüğü Süphan Dağı'nın, Yıldız Dağı'nın yalnız isimleriyle memleketin bir köşesinde "semâvât" rüyası kurduklarını ifade eder:

"*Bu dağlar sadece adlarıyla memleketin bir köşesinde bir nevi '**semâvât' rüyası** kurmuş gibidirler. Asırlar boyunca bu yaylalarda sürü otlatan, kışın günlerce süren kurt avları yapan, masal kızları bakışlı geyiklerin peşinde yolunu şaşıran, hulâsa hemen bütün seneyi yıldızlarla sarmaş dolaş yaşayan insanların rüyası. Bu yüzdendir ki bu dağlarla ilk defa karşılaşan ve tıpkı aydınlattığı su parçası içinde çalkalanan bir ışık gibi, onların kudret ve nüfuzlarının muhayyilemizde ayrı bir şekilde canlandırdığı manzara içinde adlarını duyan yolcunun, bir an bile olsa, bir nevi ebediyet vehmiyle dolmaması, hüviyetlerini yapan uzletin bir kader duygusu halinde kendisinde yerleşmemesi kabil değildir*" (Tanpınar, 2014 a: 29).

Tanpınar, Birinci Cihan Harbi'nde memleketin geçirdiği acılığın hiçbir yerde Erzurum'da olduğu kadar sarih bir şekilde görülemeyeceğini ifade eder. Kurtlar, dört yıl boyunca insan etinden ziyafet çekmiş, ölüm ise her tarafa hücum etmiş, seçmeden avlamıştır. Tanpınar, bu ölümün, yok oluşun yanı başında yeni bir hayatın doğduğunu söyler. Bir nevi "diriliş", "yeniden doğuş" olarak ifade edebileceğimiz bu hadiseyi Tanpınar, musiki ile anlatmaya çalışır:

" *Ölümün zaferinin yanı başında, imkânsız bir kışın kasıp kavurduğu bir bahçede, buzların kilidi çözülür çözülmez başlayan o acayip baharlar gibi, yavaş yavaş* ***hayatın türküsü*** *yükseliyordu.*

Yıkılmış şehirde yeniden gençler evleniyor, çocuklar doğuyor, yarısı toprak olmuş evlerde baba ocakları tütüyor, akşamın alacakaranlığında kılıç artığı ***çocuklar türkü söylüyorlar****, adlarıyla artık mevcut olmayan şeylere hudut çizen şehir kapılarının önündeki meydanlarda* ***davul zurna*** *çalmıyor, cirit, bar oynanıyordu.*

Hulâsa fırtınanın dağıttığı kartal yuvası yeniden kuruluyor, sağ kalanlar güneşin adına ***neşide söylüyorlardı***" (Tanpınar, 2014 a: 32).

Tanpınar'a göre, atmış olduğu adımın kendisini nerelere götüreceğini bilmemesi insan kaderinin büyük taraflarındandır. O, Malazgirt Ovası'nda savaşanların, Sinan, Hayreddin, Itrî, Dede gibi şahsiyetlerin dünyalarına gebe olduğundan bîhaber olduklarını ifade eder. Onlar, kader tarafından, insan ruhunun bir tarafı tamamlansın, **yaratılışın büyük rüyalarından biri** gerçekleşsin diye Malazgirt Ovası'na gönderilmişlerdir.

Tanpınar, Erzurum'da kaldığı yıllarda yerel musikiyi özel bir macera gibi yaşamıştır. Tanpınar, yıllar sonra bu musikiyle karşılaşınca bu musikinin taşıdığı ıstırap yükünü anlar. Tanpınar, söz konusu musikinin, bizlere toprağı, iklimi, hayatı, insanı onun talihini ve acılarını verdiğini söyler. Tanpınar, bu noktada mahallî musiki ile klasik musiki arasında mukayeseler yapar:

"*Bir kere zihnimize takıldıktan sonra onların mucizeli bir nebat büyüyüşü ile bir an gelip dört yanımızı almamaları kabil değildir. Tabiatla doğrudan doğruya temas gibi insanı saran bir hummaları vardır. Şüphesiz bu eserler klasiklerden daha*

fazla geleneğe tabidirler. Herhangi bir makamdan yürük semaî, bestekârdan bestekâra geçtikçe ayrı bir şey olur. Fakat bir mayanın, bir hoyratın değişmesine imkân yoktur. Asırların hazırladığı bu kadeh, olduğu gibi kalacak, içine dökülen her şeye kendi hususî lezzetini verecektir. Bu itibarla çeşnisi ancak coğrafyaya tâbi olan bir üslûptur, denebilir" (Tanpınar, 2014 a: 54).

Tanpınar, Erzurum'da söylenen türkülerin tamamının buraya ait olmadığını ifade eder. Tanpınar, burada bir halkiyatçı gibi hareket eder, yöresel farklılıkları göz önünde bulundurur. Tanpınar'ın bu tutumu, onun engin kültürünün, kendi deyişiyle "musiki hafızası"nın bir neticesidir:

"*Bu türkülerle şarkıların hepsinin Erzurum'un kendi malı olduğu iddia edilemez. Bazıları Erzurum'da doğmuşlardır. Bir kısmında Azerbaycan ile Kafkasya ile sıkı münasebetin doğurduğu tuhaf bir çeşni, bütün melez şeylerdeki o marazî hislilik vardır. Birtakım hoyratlar, mayalar bütün Bingöl havalisinin malıdır; Bingöl çobanlarının koyun otlatırken çaldıkları kaval nağmelerinden izler taşırlar. Bunların bazıları, bu çobanların ıssız dağların birinden öbürüne ünleyişlerine benzeyen seslerle başlar. Bir kısmı, biraz sonra bahsedeceğim Yemen Türküsü gibi Harput ağzıdır. Bazısı İstanbul'da çıkmış, kervan yoluyla Zigana'yı, Kop'u; yahut da Samsun, Sivas, Erzincan yoluyla Sansa'yı geçerek uğradığı yerlerden bir yığın hususîlik alarak Erzurum'a gelmiştir. Kiminin bestesi yerli, sözü başka yerlerdendir. Kiminde dışarıdan gelen beste, makamın biraz daha üstüne basmak yahut kararını değiştirmek suretiyle yerlileşmiş, bu dağların, yaylanın malı olmuştur. Fakat hepsi birden bize büyülü bir ayna gibi Erzurum'u, gurbeti verirler…*" (Tanpınar, 2014 a: 53-54).

Tanpınar, yukarıdaki açıklamalardan sonra "Yemen Türküsü" ile bu türküye benzer türkülerin Anadolu'nun iç romanını yaptıklarını söyler. Tanpınar'ın bu fikri, hocası Yahya Kemal'den mülhemdir. Tanpınar, *Huzur* romanında Mümtaz ve İhsan Bey kahramanları etrafında söz konusu fikirlerini ifade etmiştir. Ayrıca söz konusu eserde İhsan Bey karakteri ile Yahya Kemal arasındaki benzerlik aşikârdır.

Tanpınar, halk havaları içinde kendisine en çok tesir eden havanın "Billûr Piyale" olduğunu söyler. Tanpınar'a göre "Billûr Piyale" baştan aşağı incelik, zevk ve lezzettir. Tanpınar'a göre "Billûr Piyale"nin asıl güzel tarafı ise bütün zevki, hayatı,

düşünceyi, zaman telâkkisini fışkırtan bestesidir. Tanpınar, "Billûr Piyale"nin bizi "mahallî klasik" diye isimlendirebileceğimiz orta sınıf musikisine götürdüğünü söyler. Tanpınar, cümlelerinin devamında "Sarı Gelin"den, "Yıldız Türküsü"nden bahseder. Tanpınar, "Yıldız Türküsü" karşısında "bir billur prizmada ömrün rüyasını seyredersiniz" der:

"(*...) Bu türküde insan sesi yıldız parıltılarıyla, onların bu iklimde her şeye sindirdikleri talih sezişiyle, bir nevi hurafeyi andıran bir korkuyla dolup boşalır. Sonuna doğru çeşit çeşit renkler her yanınızı esrarlı bir şafak ışığıyla sararlar. Bir billûr prizmada* ***ömrün rüyasını*** *seyredersiniz. Sözlerinde sert, hoyrat Tanrı çehresiyle geçen Kervankıran'a rağmen bu türküde hiçbir büyüklük kaygısı yoktur. Daha ziyade, penceresinden ayı ilk defa gören bir çocuğun mırıldandığı o garip şeyler gibi, yarı duaya, yarı türküye benzer. Fakat belki de bunun için bizi sırrın tâ ortasına atar*" (Tanpınar, 2014 a: 57).

Tanpınar'ın *Beş Şehir* adlı denemesinde ele aldığı şehirlerden biri Konya'dır. O, Konya hakkında düşüncelerini ifade ederken de "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurlardan yararlanmıştır. Henüz yazının başında Konya'yı anlatırken Konya'nın giriş kısmını, ışık oyunu, rüya olarak tasvir eder:

"*Konya, bozkırın tam çocuğudur. Onun gibi kendini gizleyen esrarlı bir güzelliği vardır. Bozkır kendine bir serap çeşnisi vermekten hoşlanır. Konya'ya hangi yoldan girerseniz girin sizi bu serap vehmi karşılar. Çok ârızalı bir arazinin arasından ufka daima bir ışık oyunu,* ***bir rüya gibi*** *takılır. Serin gölgeleri ve çeşmeleri susuzluğunuza uzaktan* ***gülen bu rüya****, yolun her dirseğinde siline kaybola büyür, genişler ve sonunda kendinizi Selçuk sultanlarının şehrinde bulursunuz*" (Tanpınar, 2014 a: 67).

Tanpınar, Konya'yı anlatırken şehir ile özdeşleşmiş olan Mevlana'dan da bahseder. Tanpınar, Mevlana'nın şiirlerini batmakta olan bir gemiden yükselen "son duâ" olarak düşünür. Mevlana'nın:

Gel gel kim olursan gel

Kâfir de olsan Yahudi veya putperest de olsan gel

Dergâhımız ümitsizliğin dergâhı değildir

Yüz defa tövbeni bozmuş olsan yine gel

mısralarının Anadolu'ya hayat verdiğini ifade eder. Anadolu, bu duaya veya davete sürüne sürüne koşar, bu pınardan içtikçe dirilir. Zira Moğollar'ın tahrip ve talan ettikleri Anadolu, o zamanlar viran hâldedir. Zulmün, vebanın, musibetlerin yıktığı Anadolu üzerinde Mevlana'nın sesi bir bahar rüzgârı misali dalgalanır. Tanpınar, bu hadiseyi musikiye ait unsurlarla tasvir etmeye çalışır:

"*İlk cevap, Sakarya'nın sarı çamurlu kıyılarından geldi. Yunus'un sesi büyük* ***orkestra eserlerinde*** *birdenbire uyanan kuru, fakat tek başına yüklendiği bahar ve puslu manzara ile zengin bir* ***fülüt sesine*** *benzer. Şüphesiz o da Mevlânâ'nın söylediği şeyleri söylüyordu. O da aşk adamı idi. Hattâ sözü daha ziyade ondan almıştı. Fakat aletle sanki motif değişmişti,* ***Türkçenin solosu*** *devam ettikçe Fars şiirinin muhteşem ve renkli* ***orkestra****sı, sanki bir çeşit zemin teşkil etmek için yavaş yavaş gerilere çekilir ve sonunda yerini alana kendi renklerinden ve seslerinden birkaç not bırakarak kaybolur*" (Tanpınar, 2014 a: 87).

Tanpınar, Mevlana'nın mesnevisinde Doğu dünyasının hayvan, kuş, vezir, köylü, bezirgân, halk hikâyeleriyle birlikte bulunduğunu söyler. Doğu dünyası, renkli, bazıları hayalî, bazıları karikatüre kaçan bir realizmle bu eserdedir. Eserin baş tarafında yer alan on sekiz beyit ile onun yer yer esere serpilmiş yansımalarının renkli Şark dünyasını, hayalî olarak nitelendirilebilecek kadar istiarelere sahip realizminin tüm bir vahdet ve hasret ışığıyla aydınlattığını belirtir. Tanpınar, cümlelerinin devamında konunun musiki ile ilgili olan tarafına yönelir. Mevlana'nın hasret ve sevgi felsefesinin Mevlevîlikle birlikte öz hâlinde söz konusu on sekiz beyitte yer aldığını ifade eden Tanpınar, bu beyitlerden hareketle Mevlevî musikisine yönelir:

" *Bu beyitler kadar geleceği yüklü, onu kendisinde toplayan eser azdır. Zevkimizi en halis tarafı olan Mevlevî musikîsi, dört âyinikadîmden, Itrî'nin Segâh âyinine ve Rast na'tına, III. Selim'in Suzidilâra'sına ve Dede'nin Ferâhfezâ peşrevine ve âyinine kadar hepsi henüz kendini denememiş fikir olarak bu on sekiz beytin ezelî hasret sembolü olan neyindedir, öyle ki Mevlânâ bu on sekiz beyti yazıp dostlarına*

göstermek için sarığının arasına soktuğu zaman -ne kadar büyük, manevî mertebesi ne kadar yüksek olursa olsun şair şairdir- bütün o musikişinaslar, Galib'e kadar gelen şairler kafilesi doğmuş sanılabilir" (Tanpınar, 2014 a: 89).

Tanpınar, İstanbul Üniversitesi'nde hoca olmadan evvel Türkiye'nin çeşitli yerlerinde lise hocalığı yapmıştır. Tanpınar'ın lise hocalığı yaptığı yerlerden biri Konya'dır. Tanpınar, Konya Lisesi'nde hocalık yaptığı döneme ait hatıralarını anlatırken dinlemeyi sevdiği türkülerden bahseder:

"*Eski Konya Lisesi'nin üst katında küçük bir odada yatardım. Binanın yanı başındaki hapishaneden bazen de öbür yanındaki kötü evlerden günün her saatinde bahçedeki çocuk seslerine ve kendi çalışmalarıma mahpusların söyledikleri türkülerin hüznü karışırdı. Fakat ben onları asıl Takye Dağları'nı akşamın kızarttığı saatlerde dinlemeyi severdim. Bir de sabaha doğru şehre sebze ve meyva getiren arabaların sökünü beni uyandırdıkları zaman. Kurşun rengi soğuk sonbahar sabahlarında henüz ayrıldığım rüyaların arasına onlar, çok beğenilmiş, çok sevilmiş, böyle olduğu için çok eziyet ve cefa görmüş kadın yüzleri ve vücutları gibi ezik, biçare ve imkânsız derecede çekici girerlerdi*" (Tanpınar, 2014 a: 92).

Tanpınar, Konya hapishanesinin kadınlar bölümünde yüzünü göremediği, ancak sesini çok iyi tanıdığı bir kadın vardır. Tanpınar, âdeta akşam vakitlerinde yüzünü göremediği o kadının türkü söylemesini beklemektedir. Tanpınar, özellikle kadının "Gesi bağlarında bir top gülüm var" türküsünü söylemesini arzulamaktadır. Tanpınar, bu türküleri dinlerken Maurice Barres'in İspanya için yazdığı "Kandan, Şehvetten ve Ölümden." kitabını hatırlar ve kendisine "bir nağmenin terkibi hangi şartlarla hazırlanır?" sorusunu sorar. Kendisi cevaben bunu bilmenin daima imkânsız olduğunu söyler. Tanpınar, daha sonra ise Anadolu'nun romanını yazmak isteyenlerin ona mutlaka bu türkülerden gitmeleri gerektiğini ifade eder:

"*Hayır, Anadolu'nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka bu türkülerden gitmelidirler*" (Tanpınar, 2014 a: 93).

Beş Şehir'in en son bölümünü İstanbul oluşturmaktadır. İstanbul, Osmanlı'nın başkenti olmasının yanı sıra tarihî, siyasî ve kültürel yönleriyle aynı

zaman da bir medeniyet imgesidir. Tanpınar'ın eserlerinde İstanbul, çoğu zaman bu yönleriyle ele alınır:

"*Çarşı ve Bedesten bu faaliyetin toplandığı hazne idi. Avrupa XVII. asırda Galland'ın dilinden Binbirgece'yi tatmadan önce bu çarşı ve Bedesten'de onun havasını, hayata sindirilmiş gündeliğe* ***indirilmiş rüyasını*** *yaşıyordu*" (Tanpınar, 2014 a: 127).

Tanpınar, Beş Şehir'in İstanbul bölümünde çocukluğunun İstanbul'unu da anlatır. O dönemlerin İstanbul'unda "Entarisi ala benziyor"u, "Üsküdar'dan geçer iken"i çalan masa saatleriyle doludur. Bu masa saatleri ve benzeri işporta malları dâhil olduğu medeniyetin hususî çizgileri içinde aynileşir. Tanpınar, bu durumu musiki etrafında anlatmak ister:

" *Çocukluğumda, İstanbul'un hemen her evinde, saat başlarında, 'Entarisi ala benziyor'u, yahut 'Üsküdar'dan geçer iken'i çalan masa saatleri vardı. Bunlar o devrin işporta mallarıydı. Sonra üstü al bayraklı, 'Hatıra-i İstanbul'lu, veya 'hürriyet, adalet, müsavat' yazılı kahve fincanları peydahlanmıştı. Evet, bizim küçüklüğümüzün şarkı biraz da dışarıda, yerli simsarların işaretiyle toptan yapılırdı. Bizim çocukluğumuzdan çok evvel de bu böyle idi. Fakat böyle de olsa, içine girdiği terkip o kadar enfüsî bir âlemdi ki, farkedilmezdi. Büyük orkestranın içinde münferit sazlar kendiliklerinden kaybolurdu. Çünkü asıl yayı çeken ve âhengi gösteren şeyler bizimdi. Bunlar şehrin kendisi, bizim olan mimarlık, bizim olan musiki ve hayat, nihayet hepsinin üzerinde dalgalanan hepsini kendi içine alan, kendimize mahsus duygulanmaları, hüzünleri, neşeleriyle, hayalleriyle sadece bizim olan zaman ile takvimdi*" (Tanpınar, 2014 a: 130).

Bu bölümde sık sık Tanpınar'ın metafor kullanıp rüya atmosferi yaratmak için özel kelimelerden faydalandığını (Ertürk, 2010: 78) belirten Ertürk, bu bölümün İngilizce ve Fransızca'ya (Ertürk, 2010: 86) rüya ve şiir atmosferine benzeyen kelimelerle tercüme edildiğini ifade eder.

Tanpınar, birçok eserinde musikiden hareketle medeniyet mukayesesi yapmıştır. Tanpınar'ı Beş Şehir'de ise musikiden hareketle toplumun tasvirini yapar

vaziyette görürüz. Tanpınar, İstanbul'u anlatırken Tanburî Cemil'in ninnisinden hareketle bir toplum tasviri yapar. Tanpınar, "Ninni"de belirli bir medeniyete ve dine sahip insanların hayat karşısında almış oldukları vaziyeti görür. Tanpınar'ın eserlerinde musiki, sadece bir sanat olarak ele alınıp değerlendirilmez. Tanpınar, milletin tarihinin, acılarının, mutluluklarının, iç dünyalarının musikinin bünyesinde bulunduğuna dair bir bilince sahiptir:

"*Tanbûri Cemil'in Ninni'sini bir musikî şaheseri saymak epeyce güçtür. Fakat o plağı bulursanız iyi dinleyin. İktisadî denkliliği bozulmuş, mihrabı çökmeğe yüz tutmuş, gururunu yapan geleneklerin duvarı çatlamış bir topluluğun iç benliğini en canlı yerinden verir. Tanbur, sanatın hududuna girmeyen bir taklitle de olsa bütün havayı nakleder. Şüphesiz eski İstanbul sadece bu hüzün, bu hislilik değildi, sanıldığından çok fazla eğleniyordu. Belki de bu ninnî, Hüseyin Rahmi'nin hayatımızın her safhasını alaya alan romanları gibi biraz da eğlenmek için yapılmıştı. Bununla beraber, bu fakirler cemiyetinde, saadeti bir ruh muvazenesinde arayan saf ve ahenkli insanların hayatında, her şeyin peşine bu gölge iyiden iyice takılmaya başlamıştı. Doğrusu istenirse bu hüzün biraz da kendiliğinden gelen bir şeydi. Tıpkı boş bir tiyatro sahnesinde seyredilen bir akşam saati gibi hayatın bazı unsurlarından doğuyordu…*" (Tanpınar, 2014 a: 132).

Tanpınar, çok yönlü bir şahsiyettir. Tanpınar'ın zengin kültürel ve sanatsal bilgiye sahip olması onu Türk edebiyatında müstesna bir entelektüel yapmaktadır. Tanpınar'ın edebiyatın yanı sıra, resim, musiki, mimari, sinema hakkındaki görüşleri bu yüzden önem arz etmektedir. Tanpınar, Beş Şehir adlı eserinde her bir şehri muhtelif yönleriyle çeşitli zaviyelerden ele almıştır. Tanpınar, *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünde mimariye dair düşüncelerini açıklar. Türk mimarîsinin meşalesini Mimar Sinan'dan sonra Sadefkâr Mehmet Usta'nın eline aldığını söyleyen Tanpınar, Sadefkâr Mehmet'in Türk mimarlığının en büyük virtüözü olduğunu belirtir. O, musikiye ait "virtüöz" kelimesinden sonra Sultanahmet'in içini mavi rüya olarak niteler:

"*Sultanahmet'in içi bütün bir mavi* ***bahar rüyası****dır. Pek az mimarî, ışığı bu kadar lezzetle dokur*" (Tanpınar, 2014 a: 145).

Tanpınar, Beş Şehir adlı eserinde Osmanlı tarihi ve padişahları hakkında da bilgiler verir. Tanpınar, bütün felaketlere rağmen XVII. asrın Türk zevkinin ve sanatının teessüs ettiği asır olduğunu söyler. Tanpınar, Viyana'daki bozguna rağmen "bu devrin asıl eseri nedir?" sorusunu sorar. Tanpınar'ın cevabında ise edebiyat ve musiki iç içedir:

" *Bir yana dizildi on iki bin kız,*

Aman padişahım biz de İslâmız

Aldı Nemçe bizim güzel Budin'i

kıt'asının bulunduğu o acıklı halk türküsü mü, yoksa Neşatî'nin ve Nailî'nin şiirleri veya Yeni Camii'nin deniz senfonisi, yahut Seyyid Nuh'un, Itrî'nin, Hâfız Post'un besteleri mi? (Tanpınar, 2014 a: 194).

Tanpınar, Beş Şehir'de Türk medeniyetinin gelişim safhasını da inceler. Tanpınar'a göre Lâle Devri sadece Nedim'den ibaret değildir. Nedim'in yanı başında Itrî'den sonra gelişen musiki de vardır. O, klasik Türk musikisinin önemli şahsiyetlerinin kronolojik sıralamasını yapıp daha sonra Türk musikisinin henüz tam bir diskoteğinin yapılmamasından duyduğu hüznü ifade eder. Kendisi bu durumu, *Huzur* romanında ve çeşitli yazılarından derlenen *Yaşadığım Gibi* adlı eserinde de dile getirmiştir:

"*Fakat Lâle Devri yalnız Nedim değildir. Yanı başında Itrî'den sonra gelişen musiki de vardır. O zamanlar Nedim'i yetiştiren şiirimiz ve biraz sonra Hekimoğlu Ali Paşa Camii'ni verecek mimarîmiz kadar, musikîmiz de yaratıcıdır. Hattâ meşale biraz da onun eline geçmiş gibidir. Hâfız Post 1689'da, Itrî 1712'de ölür. İbrahim Paşa zamanında ikisinin de eseri yavaş yavaş orta sınıfa yayılmakta idi. Onlardan biraz sonra Seyyid Nuh'la Nühüft makamının kendine mahsus Şark'ı başlar. Onun yanı başında dehasıyla Itrî'den İsmail Dede'ye geçmeyi o kadar tabiî yapan Ebubekir Ağa ile Kara İsmail Ağa ve Tab'î Mustafa Efendi yer alırlar. Bu tam mânasıyla bir yıldız manzumesidir. Türk musikisinin hâlâ tam bir diskoteği yapılmamış olması ne kadar hazindir*" (Tanpınar, 2014 a: 197).

Osmanlı padişahlarının birçoğunun sanatkâr olduğu bilinmektedir. Tanpınar, Beş Şehir'de sanatkâr mizaç III. Selim'in musiki yönünü inceler. Sanatkâr padişahlardan biri olan III. Selim, musikiyle ilgilenmektedir. Tanpınar, III. Selim'in musikisinin zarif, kibar, dokunaklı ve hafif tarafının Dede'yi bazı noktalarda müjdelediğini ifade eder:

"*Bunun dışında, III. Selim'de bestenin şalı, daima zarif, kibar, acayip şekilde dokunaklı ve hafiftir. Sanat gelenekleri çok defa yeniyi kendilerini süze süze bulurlar. III. Selim'in Suzidilâra ile yaptığı eserler, eski musikimizin en hafifletilmiş eserlerinden biridir ve muhakkak ki Dede'yi bazı noktalarında bize müjdeler*" (Tanpınar, 2014 a: 204).

Tanpınar, Beş Şehir'in İstanbul bölümünde şehirli Türk musikisinin gelişim devrinden de bahseder. Boğaz vapurlarının başlaması ile Boğaz köylerinin nüfusunun ve buralardaki mesirelere olan rağbetin arttığını ifade eden Tanpınar, dönemin meşhur insanları ve üst düzey memurları için Boğaz'da yazlığa gitmenin nasıl zorunlu bir moda hâline geldiğini anlatır. Tanpınar, musikinin bu devirde çok tabiî olarak peyzajın bir tamamlayıcısı olduğunu, şehirli musikinin asıl zaferinin de bu olduğunu söyler. Tanpınar, Yaşadığım Gibi Adlı eserinde ise deniz ile olan münasebet neticesinde Boğaz etrafında gelişen medeniyetten bahsetmiş, bu medeniyetin izlerini eski musikide bulabileceğimizi belirtmiştir:

" *Şehrin yarısı mehtaplı gecelerde suda 'gümüş servi' seyrine çıkıyordu. Akşamları ise serinlemek için yavaş yavaş kadınların da katıldığı -tabiî haremağaları ile ve erkekleri yanlarında olmadan- deniz gezintileri vardı.* ***Musikî*** *bu devirde peyzajın çok tabiî bir tamamlayıcısı olur. Ve onunla Kanlıca, Bebek, Mihrâbâd gibi aksi- sadalı Boğaz koyları ve Çamlıca tepelerinin modası başlar.* ***Şehirli musikisinin*** *asıl zaferi de bu devirdedir*" (Tanpınar, 2014 a: 210-211).

Musikinin Tanpınar'da ne derece yaşandığını göstermesi açısından kendisinin Osmanlı inkırazını mehtap âlemlerinin hikâyesi ile düşünmesi hususu dikkate değerdir. İmparatorluk, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetilmiştir:

"*Çok defa Osmanlı inkırazını düşünürken hatırıma 1914 yazında son mehtap âlemlerinin başkalarından dinlediğim hikâyesi gelir. Ve yıkılan imparatorluğu, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetirim*" (Tanpınar, 2014 a: 212).

*Beş Şehir'*de "rüya" ve "musiki" ile ilgili şu hususlar dikkat çekmektedir.. Tanpınar, Süphan Dağı'nın, Yıldız Dağı'nın sadece isimleri ile bile memleketin bir köşesinde "semâvât" rüyası kurduklarını ifade eder. O, Konya'yı anlattığı yazının başında ise Konya'nın giriş kısmını, ışık oyunu, rüya olarak tasvir eder. Tanpınar, *Erzurum* bölümünde türküleri yöresel farklılıkları göz önünde bulundurup ele alır. Viran olmuş Anadolu'nun üzerinde Mevlana'nın sesini bahar rüzgârına benzetir ve bu "diriliş" hadisesini musiki unsurları ile anlatır.

3.10. YAŞADIĞIM GİBİ

Yaşadığım Gibi adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çeşitli gazetelerde, dergilerde ve diğer medya ortamlarında yayımlanmış – yayınlanmış yazılarından meydana gelmiştir. Bu eserde Tanpınar, kültürel ve entelektüel bilgi birikimiyle dönemin hadiseleri ile sanat ve edebiyat hakkındaki fikirlerini beyan eder. Eserin ilk baskısı, 1970 yılında yapılmıştır. Bu eser*; İnsan Ve Cemiyet*, *İnsan Ve Ötesi*, *Üç Şehir*, *Paris Tesadüfleri*, *Türk Dili Ve Türk Edebiyatı (Mülâkatlar)*, *Musiki* ve *Plastik Sanatlar* bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerin içinde çeşitli başlıklarla kaleme alınmış yazılar bulunmaktadır. İncelememize konu olarak aldığımız yazılar ise "rüya"ya ve "musiki"ye ait ait unsurları ihtiva eden yazılardır.

Tanpınar, *Şark İle Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar* adlı yazısında Doğu ile Batı medeniyeti arasında görülen farklılıkları incelemiştir. Tanpınar'a göre bu iki medeniyetin birbirinden farklı olması ilk olarak "eşya ve madde" karşısındaki davranışlarından gelmektedir. Şark dünyası, maddeyi olanca hâliyle ya da ona ilk rastlayışta vermiş olduğu değişikliklerle kabul etmektedir. Garp dünyası ise maddeyi sürekli elinde evirip, çevirir, onu mükemmel hâle getirmenin yollarını arar, en nihayetinde ise elindeki maddeyi neredeyse farklı bir hâle sokar. Tanpınar, bu hükümleri desteklemek için her iki medeniyet dairesini çeşitli yönlerden mukayese eder. Elmas işçiliğinden, masal ve hikâyelerden sonra mukayese musiki üzerinden

yapılır. Tanpınar'a göre klasik Türk musikisi, halk havaları ile birlikte dünyanın en zengin denebilecek nağme hazineleridir. Fakat bu musikinin bazı eksiklikleri mevcuttur. Onun işlenmesi, değişmesi, yepyeni terkiplere girmesi lâzımdır. İşte Batı dünyası bu noktada Doğu dünyasından ayrılır. Tanpınar'a göre Batı musikisinin bugünkü şeklini almasını sağlayan aletlerin, İslâm medeniyetine ait icatlar veya bu medeniyetin değiştirdiği âletler olduğunu ifade eder. Ancak Batı, eşyayı, maddeyi sürekli mükemmelleştirme gayretindedir:

"*Garp musikîsini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir. Bugünkü keman, tıpkı insan vücudu gibi mukadder olgunlaşmanın çizgisini tüketmiş, artık ilâve ve tarh, hiçbir ameliyeyi kabul etmesine imkân ve lüzum olmayan bir tamamlıktır. Yine Şark'ın malı olan kanun ile klavsen ve piyano arasındaki fark ise, hemen hemen bir cins ve mahiyet değiştirmesine kadar gider. Ben, matbaa hâriç, piyanodan ve kemandan daha mükemmel bir insan icadı bulunmayacağına inananlardanım; meğer ki orkestra dediğimiz o muhteşem terkip ola*" (Tanpınar, 2013 d: 27).

Tanpınar, *Kültür Ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık* adlı yazısında, Osmanlı döneminde yenilik hareketleri neticesinde ortaya çıkan, sonra bir şekilde lağv edilen, işlevsiz bırakılan teşebbüslerden bahseder. Bu teşebbüslerden biri Encümen-i Dâniş'in kurulmasıdır. Tanpınar, Encümen-i Dâniş'in kuruluşu, üyeleri ve lağv edilişi hakkında bilgiler verir. Tanpınar, bu ilk Türk akademisi eğer lağv edilmesiydi fikir hayatımız acaba nasıl olurdu diye düşünmektedir. Tanpınar, daha sonra diğer yenilik hareketlerine, tiyatro ve musikiye yönelir. Tanpınar, bu noktada Garp musikisinin Osmanlı'ya gelişi hakkında bilgiler verir. Tanpınar, burada bir tarihçi gibi hareket etmektedir:

"Mecid devri tiyatroya, operaya heves etmişti. Garb musikisinin memleketimize giriş tarihi daha eskidir. 1827-28 yıllarında İstanbul'da bulunan ve çok güzel bir seyahatnâme yazan Mac Farlane, birgün İstanbul sokaklarında dolaşırken, uzakta bir İskoç havasım işiterek olduğu yerde şaşırıp kaldığını, nihayet

bunun bir askerî bando tarafından çalındığını söyler. Abdülmecid devrinde ise garplı musikî şehirli hayatına karışmıştır. Hükümdar bu iki sanatı da sever. Hattâ sarayının karşısına bir tiyatro binası dahi yaptırır. Fakat kasdî olması ihtimali de bulunan bir yangından sonra saray bu hevesini uzun zaman açığa vuramaz. Tiyatro, sarayın gizli eğlenceleri arasında kalır" (Tanpınar, 2013 d: 31).

Tanpınar'ın *Asıl Kaynak* adlı yazısı özetle, Türkler'in Doğu – Batı medeniyeti arasındaki vaziyetlerini konu edinir. Tanpınar, Tanzimat ile birlikte medeniyet hayatında görülen "düalite"nin, eski – yeni mücadelesinin 1923 yılı ile birlikte sona erdiğini, haklı olarak "mazi saygısı"nın başladığını belirtir. Tanpınar, artık eskilerin modern Fransız romanını tanımadıkları, Shakespeare'i veya Tolstoy'u bilmedikleri, Bergson, Freud, Lindenberg, Einstein, Karuzo veya William Povel gibi ilim insanlarından yüksek ihtisas şuuruyla derin derin konuşmadıkları, briç oynamadıkları ve kokteyl partilerinde kadınların boyunlarını süsleyen mücevherlere bakarak sert yakaları üzerinde nezaketle esnemedikleri için onları itham edenlerin az olduğunu ifade eder. Tanpınar, yazısının devamında musiki ve masalların toplanmamasından doğan memnuniyetsizliğini dile getirir. Tanpınar'a göre musiki bir milletin benliğini oluşturmaktadır:

"(*...)Vâkıa bunların bazısını henüz pek acemice yapıyoruz ve yaptıklarımız, yapmamız lâzım gelenlerin yanında henüz çok azdır. Bazı törenlerde hemen her yıl aynı şeyleri tekrar etmekle kalıyoruz; musikî eserlerimizin henüz elde tam denecek bir plâk koleksiyonu bile yoktur; tamamını bildiğimiz ve değerini anladığımız gün kültürümüze birkaç medeniyeti birden kavrayan bir derinlik verecek ve bize Anadolu'nun muammasını çözecek olan masallarımız, oyunlarımız, küçük hayat itiyadlarımız şimdiki vaziyet ve şartlara göre sonuncu gibi görünen saklayıcıları ile beraber kaybolmak tehlikesindedir*" (Tanpınar, 2013 d: 45-46).

Tanpınar'ın *Göçmen Davası* adlı yazısı, Bulgaristan ile yaşanan göçmen sorunu üzerinedir. Tanpınar, bu meseleye sadece politik açıdan yaklaşmamaktadır. Tanpınar, meselenin tarihî ve kültürel hususlarını da göz önünde bulundurur. Bu yazının başında;

Tuna'nın evleri, alçacık evler

İçinde oturur paşalar, beyler,

Örtün perdeleri görmesin eller…

sözlerinden oluşan bir Rumeli türküsü bulunmaktadır. Bu durum Tanpınar'ın musiki ile milletin talihi arasında gördüğü münasebetin bir neticesidir. O, adeta yıkımı gerçekleşen tarihe ağıt yakar. Tanpınar, göçmen meseleleri karşısında takınılan rahatı kaçırılmış insan hâlinden rahatsızdır. Tanpınar için saadet "on dokuzuncu asrın kısa rüyaları"dır. Yirminci yüzyıl vazife ve mesuliyet devridir:

"(...)Rahat, ferdî saadet, kaygısız baş, bunlar on dokuzuncu asrın kısa rüyalarıydı. Doğrusunu isterseniz bizlere hiç nasip olmayan rüyalar... İnsan talihinin azdığı bu devirde bunu akla getirmek bile gülünçtür. Bu devirde olsa olsa vazifesini yapmaktan gelen iç ferahlığı, huzur vardır. Çünkü devrimiz, vazife ve mesuliyet duygusu devridir. Milletimiz bu iki duyguyu çok iyi , tanır. Bunu her vesile ile gördük" (Tanpınar, 2013 d: 60).

Tanpınar'ın *Kitap Korkusu* adlı yazısı Erzurum'da lise hocalığı yaptığı yıllarda tanıştığı Abdülhakim Bey çevresinde işlenen kitap okumamaya dairdir. Abdülhakim Bey, Tanpınar'ın Erzurum Lisesi'nde iken dost olduğu Fransızca hocasıdır. Abdülhakim Bey, Birinci Dünya Savaşı'dan önce, Mısır'da ortaya çıkan milliyetçi öğrenci hareketlerine katıldığı için memleketini terk etmiş ve Türkiye'ye gelmiştir. Savaş esnasında hükümet kendisinden şüphe duymuş, nihayetinde İzmir taraflarında bir yerde hapsetmiştir. Abdülhakim Bey, sonra serbest bırakılmış olup kendisine iş verilmiştir. Abdülhakim Bey'de Tanpınar'ın en çok dikkatini çeken husus, onun "musiki hafızası"dır. Tanpınar'ın bu dikkati psikolojik bir ifadeyle "algıda seçicilik"ten gelmektedir. Tanpınar'ın musiki konusundaki hassasiyeti, çevresini algılamada belirleyici rol üstlenmektedir:

"*(...) Hapishane hayatını anlatmaktan çok hoşlanıyordu. İnsanlara ve eşyaya, muayyen ve dar zaviyelerden olsa bile, bakmasını bilenlerdendi. Oldukça kuvvetli bir musikî hafızası vardı. Hapishane türkülerimizin çoğunu öğrenmişti. Fakat çok hususî bir musikî zevkiyle yetiştiği için, Arab lâhni, söylediği türkülerin çeşnisini hemen bozar, büsbütün başka bir şey yapardı. Hakim Bey'in bu hususî musikî çeşnisi*

Arapçaya tercüme edilen Garp operalarında da kendini aynıyle gösterdi..." (Tanpınar, 2013 d: 61 - 62).

Tanpınar, sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" temelinde oluşturmak istediğini ifade etmiştir. Bu durum, Tanpınar'ın eserlerine çeşitli şekillerde yansımıştır. Bazen teşbih, tasvir gibi edebî şekillerle, bazen estetik bir değer, bir kompozisyon olarak yansımıştır. Tanpınar'ın Yılbaşında Düşünceler adlı yazısında sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" temelinde oluşturma düşüncesinin akislerini görmekteyiz. Bu yazıda söz konusu unsurlar "teşbih" aracı olarak kullanılmışlardır. Tanpınar'ın masasının üzerinde üç kitap vardır. Bu kitaplardan biri Hölderlin'in Empodekles'idir. Tanpınar, Hölderlin'in Empodekles'ini inceledikten sonra Hölderlin hakkında bilgiler verir. Hölderlin'in hayatını "telleri kopmuş bir saz hayatı, âhenkli Olimpos rüyası olarak tavsif etmesi bahsettiğimiz düşüncenin bir neticesidir:

" *(...) Ömrünün sonuna kadar bir marangozun evinde, kendi kendisinin mezarı imiş gibi, sessiz, heyecansız, isteksiz, telleri kopmuş bir saz hayatıyla yaşadı. Kendisini görmeye gelenlerin önünde dalgın dalgın duruyor, insanlara Greklerden sonra ilk defa bir köşesini açtığı mes'ut, âhenkli Olimpos rüyasına dalıyordu*" (Tanpınar, 2013 d: 73).

Tanpınar'ın kısa hikâye formunda kaleme aldığı *İnsan ve Ötesi* adlı yazı, küçük bir kasaba istasyonunda bekleyen Tanpınar'ın çevresindeki insanların üzerinde oluşturduğu izlenimleri konu edinir. Tanpınar, burada empresyonist bir sanatkâr gibi hareket etmektedir. Gerçekliği, düşünceleriyle ve bu gerçekliğin, atmosferin üzerinde oluşturduğu duyguların izlenimleriyle ifade eder. Tanpınar, istasyondaki insanların hayatlarını "rüya parçası" olarak görmektedir. Tanpınar'ın bu tutumunda sözünü ettiğimiz empresyonist hareketin etkisi muhakkaktır:

"*(...) Gece, üzüntü ve bir yığın boşluk bu yüzleri yakalamış, değiştirmiş, yaşadıkları ânı kendileri için mihaniki bir dikkatler ve hareketler haline getirmişti. Hepsi de bu ânın çok ilerisinde, yahut çok gerisinde yaşıyor gibiydiler. İki bavulu ve bir sürü paketleri ile şu tek katlı arabaya atlayıp giden yolcu, biraz sonra ağır uykusuna kendisinin de bir rüya parçası gibi karışacağı küçük kasabanın sokaklarında kaç türlü vehimle ürperecekti. Bir yanını döneceği cami, odasında yatacağı han,*

kulağına gelecek çeşme sesi, hepsi onun için kendisinin de içlerine karıştığı büyük bir rüyanın parçaları değil miydi?" (Tanpınar, 2013 d: 132).

Tanpınar'ın *İstanbul'un Mevsimleri Ve Sanatlarımız* adlı yazısı İstanbul'a dairdir. Tanpınar, Fatih Sultan Mehmet'in şehri kuşatmasını, şehre girişini ve sonra gelişen serüvenini bahar mevsimi olarak düşünmektedir. Tanpınar'a göre şairler, İstanbul'da bahardan başka mevsim görmemişlerdir. Tanpınar, daha sonra Mütareke yıllarında Topkapı Sarayı'nda gördüğü son lâle bahçesinden bahseder. Lâle bahçesi Tanpınar'a, Baudelaire'i ve yok olmaya yüz tutmuş zevkleri hatırlatır. Tanpınar, bu hatırlayışla "(…) Filhakika bir ömrün bütün güzellik ve saadet rüyasından arta kalanlar arasında daima bir benzerlik vardır" der. Tanpınar aynı duyguyu Bursa'da Zaman şiirinde " *bir rüyadan arta kalmanın hüznü*" (Tanpınar, 2014 g: 54) şeklinde ifade eder.

Tanpınar, ilerleyen sayfalarda mimari ve musikiye yönelir. Tanpınar'a göre on yedinci asır sonlarına doğru milli hayatta asıl yaratıcılık mimariden musikiye geçmiştir. Öyle ki Sultanahmet Çeşmesi'nde musikinin tesiri vardır. Çünkü bu devirde Itrî, idrâk edilmiştir.

Tanpınar, İstanbul'un dehâsını, hafızanın bazı nizamlarının ve musikinin meydana getirdiğini düşünmektedir. Bir deniz şehri olan İstanbul, suyun bulunması münasebetiyle masallara sahiptir. Tanpınar, suyun masalsı tesirinde "rüya"nın ve "musiki"nin izlerini görür. Tanpınar, suyun söz konusu tesirini "rüya" ve "musiki" ile anlatmak ister:

" *Çünkü suyun olduğu her yerde, muhakkak çiçeklerini, yarım kalmış türküsünü, saçlarının dağınık rüyasını bir ebediyete götüren bir Ofhelia vardır. Bu suyun ve aydınlığın ölüm rüyasıdır. Bunun için bir Shakespeare'i beklemeye lüzum yoktur. Shakespeare olsa olsa bu rüyayı bize çözmüştür. Aydınlıkla kabaran her suda bu masal mevcuttur. Nitekim her kıyı şehrinde -nehir veya deniz- daima suyun götürdüğü bir güzel vardır. Eski İstanbul Türküsünü hatırlamak lâzım mı?*" (Tanpınar, 2013 d: 167).

Tanpınar, eski İstanbul'da hemen hemen aynı insanların yaşadığı iki ayrı hayattan bahseder: Surların içinde, Boğaz köylerinde yaşanan iki hayat tarzı. Tabiat karşısındaki vaziyet ve onunla olan münasebet, hayat tarzına yansımıştır. Öyle ki Tanpınar, Haliç kıyıları, Boğaz ve Üsküdar'da tabiat ile yakın münasebetin izlerini eski musikide görmenin mümkün olduğunu söyler:

"Bence Boğaziçi gecelerinin tesirini Itrî'den sonraki mûsikîmizde aramalıdır. Filhakika Lâle Devri'nden İsmail Dede'ye kadar olan mûsikî eserlerimizin bir kısmında, bazı nağmeler, hattâ yer yer eserin bütünü, bir düşünce veya azabla birden uyanış, yarım kalmış rüya ile keskinleşen hasret, insanı aşan bir yalnızlık vehmiyle canlıdır. Eyyûbî Bekir Ağa'nın 'Mahur Beste'sini, güftenin yarı çapkın ve hemen hemen hiçbir şey söylemeyen oyunundan sıyırın, elinizde bir nevi 'nocturne' kalır. Dede Efendi'nin bazı 'Acemaşîran'ları ve 'Ferahfezâ'ları daima bana geceden bahsettiler. Daima karanlık içinde, perdenin öbür tarafında konuşan bir halleri var" (Tanpınar, 2013 d: 169).

Tanpınar'ın rüya ve musiki üzerindeki dikkatli duruşunu Yahya Kemal'de de görmekteyiz:

Belki hâlâ o besteler çalınır

Gemiler geçmiyen bir ummanda (Beyatlı, 1974: 19).

Tanpınar, Yahya Kemal'in deniz şiirlerinin içinde en muhteşeminin 'uyanmasın' redifli gazelinin olduğunu söyler. Tanpınar, bu gazelin mükemmeliyetini 'rüya' kelimesi ile anlatmaya çalışır:

" *Fakat bu deniz şiirlerinin içinde en muhteşemi şüphesiz ki 'uyanmasın' redifli gazeldir. Orada biz aydınlığın çifte rüyasını en geniş telkinler içinde duyarız. Shelley bir mısraında 'Kâinat akıcı bir ihtişamdır' der. Hakiki İstanbullunun -ki kültürümüz hakiki İstanbulludur- gayrışuurunda daima bu akıcı ihtişam rüyası vardır. Yahya Kemal bu kapıyı bize büyük bir şuurla açtı*" (Tanpınar, 2013 d: 171).

Tanpınar, sonbahar günlerinin aydınlığı ile aynalar arasındaki münasebeti inceler. Tanpınara göre bu iş "rüya varyasyonu" aramak sanatıdır:

"Acaba eskiler aynaları, sırlarını oyarak, yazıyla, nakışla süslemek, ışığın tek maddesinde bir rüya varyasyonunu aramak sanatını bu sonbahar günlerinin aydınlığından mı aldılar?" (Tanpınar, 2013 d: 172).

Tanpınar'ın *Karanlıkların Tadı* adlı yazısı kendisinin Kadıköy'den İstanbul'a yaptığı kısa vapur yolculuğundaki izlenimlerinden oluşur. Deniz ve sessizlik, Tanpınar'ı düşüncelere sevk eder, çocukluk hatıralarını canlandırır. Tanpınar, babasının memuriyeti dolayısıyla farklı coğrafyalarda bulunmuştur. Tanpınar, o dönem henüz Osmanlı'ya bağlı olan Irak'ta iki yıl geçirmiştir. Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı eserinde yer alan Evin Sahibi adlı hikâyesi, yine Irak'taki hayatından mülhemdir. Tanpınar'ın bu gece gördükleri kendisine Irak'taki geceleri hatırlatır. Tanpınar, bu gecenin bir benzerini çocukken iki yıl kaldığı Irak'ta görmüştür. Tanpınar, Irak'taki gecelerinde "yıldızların şarkısı"nı dinlemiştir:

"*Herkes bilir ki oralarda gece oldu mu, bilhasa yaz gecelerinde, insanlar, -güneş altındaki hayatları ve bu hayatın saadet ve ıztırapları, imkân ve nasipsizlikleri ne olursa olsun- yıldızların sofrasına otururlar, orada birleşirler, onların şarkısını dinlerler ve onların parıltısını içerek, aynı gecenin başka bir devamı olan uykularına sızarlar*" (Tanpınar, 2013 d: 179).

Bu yazıda da "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurları iç içe görmekteyiz. Tanpınar'a göre bugünkü şehir şeddadî bünyesi ve kaderiyle mevcut olan bir muayyenettir. Her türlü metafiziğin dışında kendine has bir rüyanın sahibidir.

Tanpınar'ın eserlerinde kendisine sıkça göndermelerde bulunduğu Batılı müzisyen Richard Wagner'dir. Wagner'in edebiyat dünyası üzerinde büyük tesirleri olmuştur. Wagner, "her ne kadar müzik insan ruhunun duygularını anlatsa da bazen bunu anlatmada yetersiz kalıyor. Bu yetersizliği edebiyat telafi edebilir." demiştir. Wagner'in bu ifadesinin sembolizmin doğuşu üzerinde etkisi olmuştur. Tanpınar, bu yazısında ay ışığının şehrin manzarasına hâkim olmasını, Wagner operası teşbihi ile ifade eder. Ayrıca bu teşbihleri Tanpınar'ın Huzur gibi diğer eserlerinde de görmek

mümkündür:

"*Bununla beraber yaşadığımız müstesna geceler bize daha mucizeli bir hayreti saklıyor. Yakında ay ışığının şehrin manzarasına, tek başına, rakipsiz hâkim olduğunu göreceğiz. O zaman soğuk ve hülyalı mehtabın altında, semt semt, âbide âbide, koy koy bu peyzajın, imkânsız bir Wagner operasının hareket ve mûsikîsini bekleyen boş bir dekor gibi açıldığını ve bizzat bu hareket ve mûsikînin yokluğu sayesinde tesirlerini bir sonsuzluğa doğru genişlettiğini göreceğiz. Kısacası eşhası, zaman ile ölçülü bir aydınlığın cilvelerinden ibaret olan sırrî bir oyunu seyredeceğiz*" (Tanpınar, 2013 d: 181).

Tanpınar'ın *Lodosa, Sise ve Lüfere Dair* adlı yazısı, lodos, sis ve lüfer avı ile değişen İstanbul hakkındadır. Tanpınar, bu yazısında "sis"i çok sevdiğini ifade eder. Bu sevginin nedeni ise Tanpınar'ın sis ve rüya arasında kurduğu münasebettir:

"*Gerçeğin çemberinden, tabiatın kendi fantezisiyle bu kurtuluş, gördüğüm ve bildiğim şeylerin dört bir yanımda böyle değişmesi, süzülmesi, ağırlıklarına kadar renk, çizgi, her şeyden kurtulması ve kendi hayaletleri olması muhayyelemi daima gıcıklar, bana acaib ihtiraslar aşılar. Sanki başka bir dünyada ve başka nizamlar içinde yaşıyormuşum gibime gelir. Daha doğrusu, yahut onun bazı hal ve şartlarda benzeri olan* ***rüyanın nizamına*** *girdiğimi sanırım. Ayrıca da sırf benim olan bir romanı dolu dizgin yaşarım…*" (Tanpınar, 2013 d: 184).

Tanpınar, İstanbul'u "mevsim müzesi" olarak görür. İstanbul, bir çeşit Wagner operasına, bazı film dâhilerinin tasavvur ettikleri o fantastik balelere kadar gider:

" *Galiba san'atın da eninde sonunda yaptığı şey budur. İstanbul bazan san'atı lüzumsuz kılacak derecede değişmesini biliyor. Daima iddia etmişimdir: Bizim, hiç olmazsa şimdilik asıl büyük mevsim müzemiz, bu durmadan değişen, ışığını kısıp açan İstanbul'dur. Bazı manzaralarında bu müze, bir çeşit Wagner operasına, bazı film dâhilerinin tasavvur ettikleri o fantastik balelere kadar gider*" (Tanpınar, 2013 d: 184).

Tanpınar, *Yaklaşan Büyük Yıldönümü* adlı yazıyı İstanbul'un ele geçirilişinin beş yüzüncü yıl dönümü münasebetiyle kaleme alır. Tanpınar, İstanbul'da büyük imparatorluğun kuruluşunu görür. Tanpınar, bu kuruluş hadisesini musiki unsurlarıyla açıklar. Senfonide, çeşitli enstrümanların yeri geldiğinde senfoniye dâhil olmaları gibi şehirler de bu musikiye dâhil olurlar:

"(…) *Sonra Konya ve Ankara, kendi bozkırlarının ortasından bir çoban ateşi gibi hasretle dolu gelirler. Sonra gittikçe artan bu nağme dalgası, Ege şehirlerinin sarışın uğultularıyla zenginleşir. Nihayet Bursa, rahmanî neyini üfler, arkasından Edirne'nin beş asır çınlayacak zafer borusu öten Üsküp ve Manastır'ın, Rumeli şehirlerinin büyük ve heybetli kösleri döğülmeye başlar. Tunç ve demirden, en sonunda İstanbul bir birinci keman gibi gelir ve yerine oturduğu zaman vatan orkestrası, tarihlerde gördüğümüz kanımızda tanıdığımız gibi kurulmuştur. Artık bütün nağmeler onun sihirli işareti altında toplanacaktır, ona yoldaşlık edecektir*" (Tanpınar, 2013 d: 194).

Tanpınar, söz konusu yazının devamını *Yaklaşan Büyük Yıldönümü II* adlı başlığıyla yayımlamıştır. Tanpınar, yıldönümü münasebetiyle İstanbul ile özdeşleşmiş padişahlardan, mimarlardan, çeşitli şahsiyetlerden bahsedip tavsiyelerde bulunur. Son olarak musiki hakkındaki görüşlerini ifade eder:

"(...) belki de mimarî kadar ehemmiyetli bir sanat olan ve millî dehayı zannettiğimizden çok fazla aksettiren alaturka mûsikînin tam bir diskoteğini yapmamız lâzımdır. Türk İstanbul'un beş yüzüncü yıldönümünde, dünya, beş asır Boğaz sularına akseden bu mûsikîyi bütün eb'ad ve kudretiyle tanımak fırsatını ve imkânını bulmalıdır" (*Tanpınar, 2013 d:* 201).

Tanpınar'ın *İstanbul'un İmarı* adlı yazısı, İstanbul'un imarı ve mimarîye dairdir. Boğaziçi, musiki ve eski mimari ile beraber millî bir değerdir. Tanpınar, *İstanbul'un Mevsimleri Ve San'atlarımız* adlı yazısında aynı şehirde yaşadıkları hâlde farklı iki hayat tarzına sahip insanlardan bahseder. Boğaziçi, söz konusu farklı hayatın yaşandığı yerlerden biridir. Öyle ki Tanpınar, farklı hayatların tesirlerini eski musikide görebileceğimizi ifade etmiştir. Tanpınar, bu yazıda ise Boğaz'ın ve Boğaziçi'nin İstanbul şehirciliği için önemine dikkat çeker:

"*Meğer ki iklimimize, şehrin kendisine, mimarîmizin geleneğine uygun, eldeki eserlerle uyuşabilecek, onları tekzib etmeyecek bir veya birkaç yapı şeklini tesbit edelim ve inşaat dediğimiz şey, resmî, şahsî her şeklinde tam bir kontrol altına girsin.*

Boğaz'ın İstanbul şehirciliğinde ve mimarîsindeki hususî yeri düşünülmezse, gerek şehir ve gerek zevkimiz bundan çok şey kaybedecektir. Boğaziçi, mûsikîmiz gibi, eski mimarlığımız gibi bizi biz yapan ve biz olarak gösteren şeylerden biridir" (Tanpınar, 2013 d*:* 217).

Tanpınar'ı okuyanlar, onun Bursa'ya ne derecede önem verdiğini açıkça görürler. *Beş Şehir* adlı deneme kitabında düşüncelerini ifade ettiği şehirlerden biri de Bursa'dır. Ayrıca Tanpınar'ın *Bursa'da Zaman* adlı şaheser gözüyle bakılan bir şiiri mevcuttur. Tanpınar, *Bursa'nın Daveti* adlı yazısında Bursa'yı çeşitli yönleriyle inceler. Tanpınar, ne Bursa'nın ne de eski zevk ve sanatların kendisi için afyon hokkası olduğunu, eskiyi zorla sanatkârca bir rüya temini için sevmediğini ifade eder:

"(*...) Eskiyi zorla* ***san'atkârca bir rüya*** *temini için sevenlerden değiliz. Zaten şiir ve san'at, hiçbir zaman bu cinsten bir oymalı lâhid uykusu, yahut fildişi kule rüyası olmamıştır. Onun rüyası daima en verimli ve devamlı hareket, daima yaratıcı ve kurtarıcı hamledir. Çünkü asıl hareket dışta değil, ruhtadır*" (Tanpınar, 2013 d: 240).

Tanpınar'a göre Bursa, içimizdeki aydınlığın aynasıdır. Bursa, mazi rüyasıyla onun içinde konuşmaktadır:

"*Bu aynaya ve benzerlerine baktıkça san'atımız ferdî bir hüner veya küçük bir hülya olmaktan kurtulacak, hayatın mucizesi olan devamı kendimizde bulacağız. Mimarîmiz, resmimiz, mûsikîmiz, romanımız ve şiirimiz bizim olacak.*

Bursa, şimdiye kadar sakladığı el değmemiş mazi ***rüyasıyla*** *içimizde konuşan en geniş davettir*" (Tanpınar, 2013 d: 245).

Tanpınar, *Bursa Yangını* adlı yazısında ise Bursa'nın çok uzun zaman önce ele alınması gerektiğini ifade eder. Tanpınar, Bursa'nın tarihî hatıralarının ve

tabiatının şehri eşsiz yaptığını düşünmektedir. Tanpınar, Bursa'nın doğuşunu alaturka musiki ile ifade etmek ister. Tanpınar'a göre, Bursa, alaturka musikinin takvimleri gibi irticalen doğmuştur.

"(*...) Bursa tıpkı* ***alaturka mûsikînin*** *taksimleri gibi irticalî doğmuş bir şehirdir. Şurası var ki sazı kullanan elin hünersizliğini makamın güzelliği telâfi ediyordu. Bursa'nın güzelliği tabiatın ve tarihin bir işbirliğidir*" (Tanpınar, 2013 d: 248).

Tanpınar, geniş kültürlü bir entelektüeldir. O, Doğu ve Batı medeniyetine ait sanatlar hakkında engin bir bilgi birikimine sahiptir. Tanpınar, çoğu kez sanatlardan hareketle medeniyet mukayesesi yapar. *Notre – Dame'da Başıboş Düşünceler* adlı yazısında bu durumu görmek mümkündür. Tanpınar, Batı'nın camcılık sanatından hareketle medeniyet mukayesesi yapar. Ona göre bu sanatta "rüya lezzeti ve nizamı" vardır. Işığın hareketini ise göz için yapılmış musiki olarak düşünür:

"*Pek az şey bu Ortaçağ camcılık san'atı kadar şaşırtıcı ve güzeldir. Mücerreti seven Şark, Allah'ı yazıda ararken, Garp İncil'in bir sûresinden hareket ederek ışığı kendisinde aramış, onun kamaşmasında yaradılışın mucizesini tekrarlamış. Pek az san'atta bu kadar* ***rüya lezzeti*** *ve nizamı vardır. Işığın en ufak temasında her şey kökünden sarsılır ve göz için bir musikîdir başlar. Belki Şark'ın hazine dolusu mücevherleri ile yaptığı şeyi Hıristiyanlık dünyası bu renkli camlarla yapmış; tesir o kadar sürükleyici oluyor ki buradaki camların Notre-Dame'daki heykel ve kabartmaların büyük bir kısmı gibi, hemen yansının sonradan, on dokuzuncu asırdaki büyük tamirde yapıldığını bile insan bir müddet sonra hatırlamıyor*" (Tanpınar, 2013 d: 286).

Tanpınar, Batı sanatını "rüya" ve "musiki" kelimeleri etrafında izah etmek ister. Tanpınar, *Notre-Dame'*i "taşa nakledilmiş nesillerin rüyası" olarak görmektedir:

"*Fakat Sainte-Chapelle küçücük ışık kafesiyle büyük katedralin yanında ne olsa bir süs, bir oyun, şeffaf bir çekmece gibi kalıyor. Zaten Bizans'tan*

gönderilen mukaddes bir hatıranın konması için yapılmış. Notre-Dame öyle değil. O hakiki manasında taşa nakledilmiş ***nesiller rüyası...***" (Tanpınar, 2013 d: 286).

Hristiyan Garb'ın kendisini gotik mimari ile ikrar ettiğini söyleyen Tanpınar, gotik mimariyi "musiki" olarak düşünmektedir:

"*Hıristiyan Garp, bilhassa gotik mimarî ile kendisini ikrar eder. Bütün san'atları onun etrafında ve onun nizamı ile yoğrulur. Bu musiki doğrudan doğruya onun malıdır*" (Tanpınar, 2013 d: 286).

Ahmet Hamdi Tanpınar'la Konuştum adlı röportaj Şahap Sıtkı tarafından yapılmıştır. Bu röportajda Şahap Sıtkı, Tanpınar'a Türk şiirinin meseleleri hakkında sorular yöneltmektedir. Bu vesile ile Tanpınar için şiirde müzikalitenin ne olduğunu öğrenmekteyiz:

"(*....)Şiirden bahsedilirken müzikalite dediğimiz şey, haddizatında bilhassa göz ve kulağa ait bütün unsurların form endişesinde kullanılması, plastik bir madde gibi yoğrulması, konuşma lisanından ayrılmasıdır*" (Tanpınar, 2013 d: 322).

Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor başlıklı mektup-anket Yaşar Nabi'in isteğiyle kaleme alınmış ve Varlık dergisinde yayımlanmıştır. Tanpınar, bu yazıda yer yer hayat hikâyesini ve entelektüel gelişiminin kaynaklarını açıklamaktadır. Tanpınar yazısında, Yahya Kemal'den sonra en büyük keşfinin Baudelaire olduğunu söyler. Kendisini Batı musikisine Baudelaire götürmüştür. Hayatında asıl çalışma devresi, Batı musikisini tanımaya başladığı zaman açılmıştır. Gazi Terbiye Enstitüsü'nde ise alaturka musikişinaslarını tanımıştır:

"*Evet, kendimi vaktinde bulamadığım için, başkalarını keşifle meşguldüm. Yahya Kemal'den sonra ilk büyük keşfim Baudelaire oldu. Bu büyük şairi daima sevdim. Hattâ diyebilirim ki, sade şiir için değil, hayat için bir hoca telâkki ettiğim devirler oldu. Üniversiteden çıkarken verdiğim dersi ona ayırmıştım. Beni musikîye, garp musikîsinden bahsediyorum, o götürdü. Resmi onun tesiriyle tatmağa başladım. Fakat asıl büyük ufku şiir estetiğimde açtı. Luxe, calme et volupté, benim için zîhnî düstur oldu. Sonra sırasiyle, Verlaine, Mallarmee geldiler. Anatole France, belki bu yolumu geciktirenlerden biridir. Buna mukabil Goethe, Hoffmann,*

Dostoievsky ve bu üçünden sonra okuduğum Poe, benim için çok hayırlı oldular… Valéry'i daima okudum. O ve Gide, bir de Prouste en sevdiğim muharrirlerdir. Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, Garp musikîsini tanımağa başladığım zaman açıldı. Gazi Terbiye Enstitüsü'nde iki sene birkaç yüz plâğın içinde yaşadım Sonra bizim musıkîşinasları tanıdım" (Tanpınar, 2013 d: 343).

Tanpınar, diğer eserlerinde de musikiyi eserleri için kompozisyon örneği olarak aldığını ifade etmiştir. *Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor* adlı yazıda Tanpınar'ın musiki ile ilgili görüşlerini, musikinin sanatında hangi noktada bulunduğunu gösteren ifadeler yer almaktadır. Tanpınar, her eserinin başında musikinin olduğunu ifade eder. Ona göre on dokuzuncu yüzyıla kadar edebiyat, kendi terkibini plastik sanatlar vasıtasıyla yapmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ortasından sonra, özellikle Baudelaire ile edebiyatta musikinin saltanatı başlar. Bu durum, sadece edebiyatta değil, resim ve heykelde de görülmektedir:

"*Her eserimin başında, -en küçük şiirimin bile-, Garp'tan veya bizden bir musiki eseri vardır. Ve belki de beni şahsiyetimin asıl idrâkine, ancak eriştiğimiz zaman varlığını öğrendiğimiz noktalara götüren musikîdir. Kompozisyon için örneğim de musikî olmuştur.*

(…)

Sade şiirde ve ondan çok ayrı bir saha olan edebiyatta değil, resim ve heykelde dahi bu tesir vardır. Bu asır sanatlarının, iyi ve bozucu, geçirdikleri her maceradan az çok musikî mes'uldür" (Tanpınar, 2013 d: 344).

Tanpınar, Türk toplumunun en büyük meselesinin medeniyet ve kültür değişmesi olduğunu ifade eder. Bu değişiklik ve düalitenin en zalim şekilde hissedildiği nokta musiki zevkidir. Tanpınar, musikiye karşı vaziyet değişmeden insanın değişemeyeceğini düşünmektedir. Batı'nın Türk toplumunu anlamamasını, Türk toplumu arasında bir yabancı olarak dolaşmasını da Türk musikisini anlamamasının bir neticesi olarak düşünmektedir. Huzur romanında aynı görüşler şöyle verilir:

"*Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kirimiz, pasımız, güzel taraflarımız, hepsi musikideydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi*" (Tanpınar, 2014 b: 183).

Bu eserde ise düşünceler şu şekilde ifade edilir:

"*Biz Türkler, burada da bütün hayatımız gibi parçalanmış yaşıyoruz. Kaç türlü musikîmiz var? Hayatımıza kaç türlü zevk hâkim? Cemiyetimizin bence en büyük meselesi, medeniyet ve kültür değiştirmesidir. Bunu bir gün Ihlamur köşkünü tek başıma gezerken, âdeta tenimde duydum. Bu değişikliğin, yahut ikiliğin en zalim şekilde kendini hissettirdiği nokta da musikî zevkimizdir. Çünkü musikî bir milletin zamana tasarruf şeklidir*" (Tanpınar, 2013 d: 344).

Tanpınar, yazının devamında "rüya" ve "musiki" estetiğine dair açıklayıcı ifadelerde bulunur. Tanpınar, şiirle rüya arasında daima bir yakınlık bulduğunu söyler:

"*Burada şiir ve sanat anlayışımdan da bahsetmek isterdim. Fakat uzayacağını görüyorum. Bence güzel, bir hasrettir: Objesini kendisi yaratan bir hasret. Onun için şiirle rüyanın arasında daima bir yakınlık buldum*" (Tanpınar, 2013 d: 345).

Tanpınar, *Kerkük Hatıraları* adlı yazısında Gülbuy Hanım'dan ve yılan hikâyesinden bahsetmektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda yer alan Evin Sahibi adlı hikâyesinin buradan mülhem olduğunu ifade eder:

"*Abdullah Efendi'nin Rüyaları'ndaki 'Evin Sahibi' adlı hikâyem bu Gülbuy'un macerasının senelerden sonra uyanışıdır. Şurası da var ki Kerkük'te üçüncü evimizde biz de bir yılan öldürdük. O sene içinde annem tifüsten öldü. Burada şiir ve sanat anlayışımdan da bahsetmek isterdim. Fakat uzayacağını görüyorum. Bence güzel, bir hasrettir: Objesini kendisi yaratan bir hasret. Onun için şiirle rüyanın arasında daima bir yakınlık buldum*" (Tanpınar, 2013 d: 388).

Tanpınar, *İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz* adlı yazısını, gazetelerde İstanbul Konservatuarı'nın halk için yerli konserler tertip edeceği haberini görmesi neticesinde kaleme almıştır. Tanpınar'ı heyecanlandıran bu haber, onun alaturka musiki hakkında ne kadar hassas olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bu yazıda Tanpınar, alaturka musikinin Tanzimat'a gelinceye kadar hususî vasıtalarda inkişâfını yaptığını, Abdülaziz devri ile kahvelere girip yayıldığını, gramofon ve radyo vasıtası ile de halk arasında nihaî inkişâfını gerçekleştirdiğini söyler:

"*Gazeteler, İstanbul konservatuarının çok hayırlı bir teşebbüsünü haber verdiler:*

Konservatuar, tarihî musikîmizi unutulmuş vaziyetinden kurtarmak için selâhiyetdar sanatkârlardan bir heyet teşkil etmiş, hazırlıklarını bitirince halk için yerli konserler tertib edecekmiş.

Çoktan beri iştiyakla beklediğimiz bir hareket. Aynı müessesenin, daha çok evvel, mahdut imkânlarına rağmen tarihî musikîmizin şâheserlerini plâklara geçirmeye gayret ettiğini ve bu suretle onu mutlak bir kayıptan kurtarmaya çalıştığını biliyor ve bu münferit nüshaların bir an evvel çoğaltılıp satışa çıkartılmasını sabırsızlıkla temenni ediyorduk" (Tanpınar, 2013 d: 404).

Tanpınar'ın eserlerinde sık sık bahsettiği alaturka musiki icra eden musikişinaslardan biri İsmail Dede Itrî'dir. Tanpınar, *İsmail Dede* adlı yazısında İsmail Dede'nin hayatını anlatır. Tanpınar, bir biyografi yazarı gibi İsmail Dede'nin yetişme devrini, dönemin siyasî ve sosyal olaylarını anlatır, İsmail Dede'yi hazırlayan unsurları tespit edip açıklamalarda bulunur. Bu yazıda Osmanlı'nın musikiye bakışı hakkında bilgiler de mevcuttur:

"*İsmail Dede Itrî, Zaharya, Tab'î Mustafa Efendi, Ebubekir Ağa gibi her biri musikîmizin ayrı bir devrini temsil eden büyük musıkîşinaslarımızın sonuncusudur. Belki bu saydıklarımın aralarında bizim henüz tanımadığımız, yahut tekâmül zincirinde yerini henüz tayin edemediklerimiz vardır. Musikî tarihimizin henüz yazılmadığını başta hatırlatmak en doğrusudur. Fakat böyle de olsa Dede'nin vaziyeti değişmez. O, Türk musikîsinin son büyük üstâdıdır. Hatta daha ileriye giderek*

diyebiliriz ki, bir inkırazı, muhteşem bir zafer yapan dehasıdır" (Tanpınar, 2013 d: 409).

Tanpınar*, Ahmet Hamdi Tanpınar Anlatıyor* başlığıyla yayımlanan mektup-anket yazısında Yahya Kemal'den sonra en büyük keşfinin Baudelaire olduğunu, Baudelaire'nin kendisini Batı musikisine götürdüğünü ifade etmiştir. Tanpınar'ın müsveddelerinden kalma *Musikîye Dair* adlı konuşma metninde Tanpınar, Baudelaire'nin musiki karşısındaki hislerini anlatır ve kendisinin de bu hisleri paylaştığını ifade eder. Böylece Tanpınar'ın musiki karşısındaki vaziyeti hakkında fikir sahibi oluruz:

" (*...)Çok sevdiğim ve daima ustalarım arasında saydığım Fransız şâiri Charles Baudelaire bir şiirinde 'Musikî çok defa beni bir deniz gibi alır ve solgun yıldızıma doğru götürür.' der. Bu güzel şiirin sonunda ise şair, musikî için 'ümitsizliğimin büyük aynası!' çığlığını atar. Musikî karşısında benim vaziyetim de aşağı yukarı budur veya buna yakındır. Onu dinlerken kendi meleğime teslim olurmuş gibi olurum; beni taşıdığı tehlikeli uçurumlarda ömrümün en güzel macerasını yaşarım. Hülâsa onunla beslenirim...*" (Tanpınar, 2013 d: 420).

Tanpınar'ı, Yahya Kemal konseri münasebetiyle İstanbul radyosunda yayınlanan *Yahya Kemal ve Türk Musikisi* başlıklı konuşmasında musiki tarihçisi olarak görmekteyiz. Tanpınar'a göre Türk musikisi, üç eser çevresinde gelişimini gerçekleştirir. Aynı zamanda bu üç eser medeniyetin bütün tarihini de vermektedir:

"*Türk musikîsi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Merâgî'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segâhkâr'ı, Itrî'nin Nevâkâr'ı (isterseniz buna Mevlâna için yazdığı Na't'ı da ilâve edersiniz; yahut birinden birini tercih edersiniz) ve Dede Efendi'nin Ferah-fezâ Âyini. Bu üç eser yumuşak çizgiler medeniyetinin sade üç ayrı çehresini vermezler, bütün bir tarihi de verirler…*" (Tanpınar, 2013 d: 423).

Tanpınar, Yahya Kemal'in öğrencisidir. Tanpınar'ın Türk toplumuna ve sanatına bakış açısında Yahya Kemal'in kuvvetli tesirleri vardır. Tanpınar, söz konusu konuşmasında Yahya Kemal'e ait hatırasını da anlatmaktadır. Yahya Kemal

ve Tanpınar, eski Löbon'da oturmaktadırlar. Yahya Kemal, o an Paris hatıralarını anlatmaktadır. Yahya Kemal, bir an hatıralarından silkinip Tanpınar'a "Haydi kalk! Konservatuara gidelim" der. Tanpınar, Yahya Kemal'i hiçbir zaman bu kadar acele eder vaziyette görmemiştir. Birlikte nefes nefese konservatuara varırlar. Konservatuar müdürü Ziya Bey, kendilerini dostlukla karşılar, kahve ısmarlar. Yahya Kemal, kahvesini bitirir bitirmez "Ziya Bey biz Nevâkâr'ı dinlemeye geldik" der.

Tanpınar, *Kendi Kendimize Doğru* başlıklı yazısında Rıfkı Melül Meriç'in "Türk Tezyinî Sanatları" adlı eserinden takdirle bahseder. Tanpınar, tezyinî sanatlardan Türk milletinin tarihine ulaşır. Onlarda Türk milletinin asırlık yaşam tecrübelerini ve hislerini görür. Tanpınar, bu sanatların ihtişamını "rüya" kelimesi ile anlatmak ister:

"*Çünkü Türk ustaları onların her motifini kendi san'atlarında* ***nâdir bir rüya*** *gibi tesbit etmeden evvel, Türk kavmi onları yıllarca, hattâ belki asırlarca yaşadı.*

(...) Şu tezhibin içinde ***yakut bir rüya*** *gibi kendi üstüne kıvrılan çizgi, narin helezonunu ilk önce Bursa'nın ve Kütahya'nın çinilerinde tecrübe etti. Sonra Türk musiki ustalarının pencereleri dış hayata kapanmış odalarda, kendi içlerine gömülerek üfledikleri neyde mutlak ve yekpâre bir mevsim olmak için çalıştı ve bu merhalelerde pişikten sonra zengin an'anesiyle bu yazma kitap sahifesini süslemeğe geldi. Onun için bu tezhibe bakarken bir mimari seyreder, bir musikî dinler ve bir mevsimi hisseder gibi gözün, kulağın ve tenin hazlarını beraberce duyarız*" (Tanpınar, 2013 d: 435).

Tanpınar'ın alıntıladığımız yazıdaki yaklaşımı ile *Beş Şehir*'deki yaklaşımı benzerdir. O, Türk kültürüne ait bir unsuru, muhayyilesinde evirir çevirir, zaman ve mekân arasında engelsiz gidiş gelişlerle hayatın aslî bir değeri hâline getirir.

Yaşadığım Gibi adlı eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili kısaca şu değerlendirmede bulunabiliriz. İstanbul'da büyük imparatorluğun kuruluş hadisesini musiki unsurlarıyla açıklamaya çalışan Tanpınar, bir tarihçi gibi hareket edip Garp musikisinin Osmanlı'ya gelişi hakkında bilgiler verir. Tabiat ile yakın münasebetin izlerini ise eski musikide görebileceğimizi ifade eder. Tanpınar, sanat estetiğinde

"rüya" ve "musiki" unsurlarının birlikteliğini ise Hölderlin'in hayatınının telleri kopmuş bir saz hayatı ve âhenkli Olimpos rüyası olarak nitelendirilmesi örneğinde görürüz.

3.11. GÜNLÜKLERİN IŞIĞINDA TANPINAR'LA BAŞ BAŞA

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın günlüklerinden oluşmaktadır. Tanpınar, edebiyat çevreleriyle olan ilişkilerini, sanat hakkındaki görüşlerini, günün hadiselerini, iç dünyasında yaşadıklarını, günlüğüne yazmıştır. "*Tanpınar'ın günlüğündeki diğer eserleri, özellikle romanları hakkında yaptığı açıklamalar, onun kurgusal dünyası için yeni yorumlar getirir*" (Düzdağ, 2015: 486). Tanpınar, günlüğü için "bu defteri seviyorum. Benden sonra okunacağını düşünüyorum. Hoşuma gidiyor. Geçen zamanım görülecek sanıyorum…" ifadelerini kullanmıştır. Bu eserde "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurları yakından görelim:

Ahmet Hamdi Tanpınar, genç yaşlarından itibaren Avrupa'ya özellikle Fransa'ya gitmeyi arzulamıştır. Ancak Tanpınar'ın bu arzusu ilerleyen yaşlarında gerçekleşecektir. Tanpınar, Fransa'ya gittiğinde orda da günlük tutmaya devam etmiştir. Tanpınar'ın günlüğünde "rüya"ya ve "musiki"ye ait unsurları görmek mümkündür. "*Paris günlerinde Tanpınar'ın peşinde olduğu ikinci sanat musikidir. Gittiği konserlerin yanı sıra, hiç beklemediği bir anda üstadı Yahya Kemal'in dediği gibi "Bir bestenin engin sesi" kanatlanır ve onu zengin çağrışımlar arasında peşinden sürükler*" (Koç, 2014: 36). Böyle bir durumu Tanpınar, 19 [Temmuz 1953] tarihinde Galliera müzesinde dolaşırken gözlemlemek mümkündür. Tanpınar, müzeyi istediği gibi bulamadığından üzülmektedir. Bu ruh hâliyle dolaşırken Mozart'ın serenadını fark eder. Mozart'ın serenadı, can sıkıntısını, zamanı her şeyi değiştirmiştir. Tanpınar, bunun üzerine bundan sonra yalnız musikiden bir şeyler ümit edebileceğini, musiki etrafında hayatını, poetik dünyasını kurması gerektiğini ifade eder:

"(*…)Birdenbire zaman, can sıkıntısı, etrafımdaki boşluk, hepsi değişti. Birisi gelmişti. Beş saniye, belki yarım dakika anlayamadım. Ben iki şey birden oluyor sandım. Bir tarafta herhangi bir müzik başlamıştı; diğer taraftan da tayin edemediğim his vardı. Neden sonra ta 1931'den beri sevdiğim ve kendisiyle sevdiğim eseri,*

Mozart'ın serenadını fark ettim.

Onun yirmi senenin arasından bana bu kadar yeni ve derin vaatlerle gelişi, bu ilk defa görülen sevgili, yahut daha iyisi kaybedilip bulunan sevgili saadeti, bulma, görme saadeti, bu tazelik, bu geriye dönüş bir şeyi gösteriyor: Ben bundan sonra yalnız musikiden bir şeyler ümit edebilirim. Hayatımı onun etrafında kurmaktan başka hiçbir çarem yoktur. Bunu on yıldır düşünüyorum. Gecikmesi hiçbir şey ifade etmez. Tek çarelerde zaman kaybedilmesinin kıymeti olamaz. Ben ancak musikiden hareketle, onun vasıtasıyla poetik dünyamı kurabilir, yani kendime bir iç âlem hazırlayabilirim!" (Tanpınar, 2015: 85).

Tanpınar, günlüklerinde sık sık gördüğü rüyalardan bahsetmiştir. Öyle ki bazen Tanpınar'ın rüyalarının içeriğini ayrıntılarıyla anlattığını görürüz:

"*(...) Bir rüya: Korkunç, üzüntülü, poetik bir atmosferde bir telgraf alıyorum. Fakat tam okuyacağım zaman uyanıyorum. Mavi, inhumain denecek şekilde parlak fakat aynı zamanda siyah bir madenî safhada telgrafı görüyorum fakat okuyamıyorum.*

Bu cinsten rüyalarım çoğaldı. Asıl şayan-ı dikkati bu rüyalarda ablama ait bir korkunun bulunması. Denebilir ki, hiçbir macera rüyam yok. Sadece kaybetmek rüyası. Bir de sefalet manzaraları" (Tanpınar, 2015: 103).

Tanpınar'ın günlüklerinde şahit olduğumuz bir diğer husus, müstakbel eserlerini planlaması, kurgulamasıdır. O, bu eserlerinde de musikiye yer vermektedir. Henüz kurguladığı bir eseri için Refik'ten bir çocuğunun olmasını ve bu çocuğun Boğaz balıklarının mevsimini, türkülerini ve bu türkülerle sevip içlenmeyi öğrenmesini, Anadolu'ya ve tarihe bu pencereden bakmasını istemektedir. Tanpınar'ın bu tutumunu, diğer eserlerinde de görmek mümkündür. *Huzur* adlı romanında Mümtaz karakteriyle ifade edilen düşünceler ile söz konusu istekler arasında benzerlik, yakınlık bulunmaktadır. Tanpınar, bu eserin tamamlanması için vakitin yokluğundan muzdariptir:

"*Refik'ten bir çocuğum olacak, bu çocukta tanıdığım üç dedem, büyük annelerim, hepsi yaşayacak, o çocuğu tıpkı beni büyüttükleri gibi büyüteceğim. Pencereye burnunu dayayıp vapurları, sandalları seyredecek. Boğaz balıklarının*

*mevsimini ve **türküleri** öğrenecek, **bu türkülerden** sevmeyi, içlenmeyi öğrenecek, bu pencereden Anadolu'ya, tarihe bakacak. Refik, Suat da buna benzer şeyler düşünecekler. Selim de bunun yokluğunu kendi eseriyle tamamlamayı düşünecek*" (Tanpınar, 2015: 128).

Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler* adlı eserinden aynı isimle sinemaya uyarlanan filmi izleyen Tanpınar, Dostoyevski'nin bu eserle Shakespeare ile karşı karşıya olduğunu hatta onunla hesaplaştığını ifade eder. Söz konusu filmin bazen **rüya hissi** veren taraflarının bulunduğunu söyler:

"*Beyaz Geceler hakikaten güzel film. Karanlık olmasına rağmen. Bazen rüya hissi veren tarafları bile var. Patetik, fevkalade bir şey. Bilhassa İtalya yok. Venedik'te çekildiği hâlde Venedik'i âdeta göstermek istemiyor. Rusya hissi vermek fikri. Petersburg*" (Tanpınar, 2015: 149).

Tanpınar, hayatının son yıllarında sağlık problemlerinden muzdariptir. Tanpınar, son hastalığında biraz da maddî tesirlerin payı olduğunu düşünür. Borçları ödeyememek korkusu ve para ihtiyacı, Tanpınar'ı endişelendirmektedir. Tanpınar, durumunun farkındadır. Tanpınar'ı, günlüklerinde zaman zaman kendini tahlil eder vaziyette görmekteyiz. Söz konusu olumsuz şartların tesiriyle birlikte Tanpınar, rüyaya doğru bir gidiş içerisinde, realiteden kopuk, şahsî saadet hülyaları kurduğunu ifade eder:

"*(...)*

Gittikçe, hiç olmazsa zaman zaman rüyaya doğru bir gidiş. Realiteden kopuk, şahsi saadet hülyalarım var. Küçük bir kız çocuğu, dişi ve yavru bir köpek, benimle dost olmuş bir çift saksağan. Bu sonuncularına o kadar bağlıyım ki. Bunlarla vizüel denebilecek saadetler temin ediyorum kendime. Şiirde bir nevi teknik kudretine erdiğimi sanabilirim. Fakat bütün bunlar çalışmama mâni oluyorlar. Daha ziyade ceninî bir âleme benzeyen uykuya yahut acayip okumalara kaçıyorum. İşte bu anların bazısında kendimi mesut addediyorum. Birkaç seneden beri hayatım bu değil mi?.." (Tanpınar, 2015: 156).

Psikolojide "rüya günlüğü" türü diyebileceğimiz, kişilerin rüyalarını tarih

sırası içinde kayıt aldığı bir tür vardır. Kişilerin, bu sayede rüyalarını kolaylıkla hatırlamasını sağlayan bu günlükler "lüsid rüya" deneyimi yaşamak isteyenler kişiler için de faydalı olmaktadırlar. Tanpınar, bu doğrultuda günlük tutmuş olmasa bile kendisinin özellikle rüyalarını ayrıntılı bir şekilde yazmak gayretinde olduğunu görürüz:

"8 – 9 Aralık [Aralık 1959] gecesi, saat 11. Bugün otelden sabahleyin ayakkabılarımı tamire vermek, saat birde yemek yemek için çıktım. Üçe doğru bir saat kadar öğleyin uykusu. Ve acayip, tesirli, Hugo'nun tabiriyle hakikaten rüya, rüyalar görerek uyandım. Rüyamda evimizde idik. Ablam, babam, belki Kenan, Mahmut Efendi'nin kızı Haççe Hanım'la ablam büyük odanın kapısıyla sofa arasında benimle konuştular ve ben uyandım. Bir hayli müddet bu rüyanın tesiri altında kaldım; çocukluğuma, gençlik senelerime dönmüş gibiydim. Tam mânasıyla yani bu rüyanın tesis ettiği o derin hava ile bizim evde idim" (Tanpınar, 2015: 171).

Tanpınar, gördüğü rüyadan sonra beşinci kata iner. Bu esnada alaturka musikiyi, özellikle klasik tarafını hatırlatan bir koro sesi duyar gibi olur. Tanpınar, bu sayede zengin tarafını hisseder. Buradaki ruh kuruluğunun sebebini bulur. Aynı zamanda o an Mahur Beste zihninde canlanır gibi olur.

"*(...)Birdenbire evvela zengin şerikimi hissettim, sonra da buradaki ruh kuruluğumun hakiki sebebini bulur gibi oldum. Ve yine aynı saniyelerde Mahur Beste kafamda canlanır gibi oldu. O bunları anlatırken hemen hemen tanımadığım insanlar arasında bu romanın bir başka türlüsünü yaşıyordum. Vâkıa Abdülhak Hâmid vardı ama o benim için gizliliğini muhafaza edebilirdi. Refik Fersan'la karısı da musikinin enthousiasme'ında ezilmeliler, fakat Feyhaman ortaya çıkınca birdenbire iş değişti. Eski İstanbul, hayatını tahayyül etmek istediğim şehir, tanıdığım insanların şehri oldu*" (Tanpınar, 2015: 173).

Tanpınar, 19.04.1960 tarihinde günlüğüne 26 Mart Perşembe günü ameliyat olduğunu, ameliyattan on iki gün sonra ise taburcu olduğunu yazmıştır. Musiki, Tanpınar'ın nekahet devrinde büyük çalışma, vakit geçirme vasıtası olur. Tanpınar, bu dönemde ayrıca musiki üzerinde düşünmek imkânına da sahip olur. Fakat Tanpınar, düşünceleri neticesinde "bu büyüklerin büyüğü sanat" hakkındaki

hayallerini kaybettiğini ifade eder. Bir şâir olarak, musikiden alınacak ders düşündüğü gibi değildir:

"(*...)Musikiden şair olarak alınacak ders hiç de zannettiğim gibi değil. Şüphesiz ufuk açabilir (her sanat eseri gibi) fakat şiirden çok ayrı bir şey. Musikiyi göz önünde tutarak, onun Mallarme'nin dediği gibi servetini alarak iş görmek hiç olmazsa benim için imkânsız.*

Musiki saf şiir için daima örnek olabilir, bir krizi hatırlama için (romanda) örnek olacağı gibi. Fakat cevheri ayrı (çarşamba gecesi dinlediğim Bach: Motiflerin karşılaşması, o büyük neşe ve saadet ancak bir romanda taklit edilebilir).

Bununla beraber motif meselelerinde bazı neticeler, uzak benzerlikler elde etmek de hayal edilebilir. Mesela: periyoddan periyoda iki ayrı motifi karşılaştırmak. Yahya Kemal'in bir description pressentiment dediği şeyi yapmak" (Tanpınar, 2015: 176).

Tanpınar'da rüya ve musiki çoğu zaman bir arada bulunurlar. Tanpınar, kendisine müşabih hissinin bazen rüyalarda geldiğini söylemektedir. Bazen de bir musiki parçası benzer şey ile ömrünün bir tarafıyla gelmektedir:

"*Müşabih hissi bende, zaman zaman bilhassa rüyada oluyor, tabiî çok başka türlü. Zaman cercle'inin dışında kaldığımı zannediyorum. Ve şüphesiz ki başka türlü, daha karışık hislerle uyanıyorum. Aynı şey değil. Bazen bir musiki parçası, benzer bir şey ile ömrümün bir tarafı geliyor. Fakat altmış yaş muazzam iş*" (Tanpınar, 2015: 206).

Tanpınar, gece birçok rüya görmüştür. Sabah uyandığında ise günün görümünün tesiriyle rüyalar hakkındaki düşüncelerini ifade eder:

"*(...)Bu geceki rüyalarım sadece beyhudenin yorgunluğu idi.*

Rüyalar: Bazen beyhudenin yorgunluğu, bazen sadece mânâsız konuşma, lüzumsuz azap ve sevinç... Onların bizi kapattığı hudutsuz âlemden bu donuk, fakat parlak sabaha kavuşmak. Bu ışıkta kendisini bulmak...

Rüyalar bizi bilmediğimiz bir fantezinin sonsuzluğuna hapsediyorlar, tabiat kadar sonsuzum, fakat kendim değilim. Bende benden başka bir şey olmayan bir yığın başka bir şey konuşuyor, maruz kalıyor, hareket edemiyor. Uyanınca çok uzaklardan kendime doğru dönüyorum.

Bu donuk inci zenginliğinde dünya benim yeniden toplanan ve düşüncemin yeniden kendisi olan varlığımın aynasıdır" (Tanpınar, 2015: 209).

Tanpınar, son rüyalarında çocukluğuna dair hatıraları görmektedir. Tanpınar, çocukluğunun bu tür rüyalarla kendisine gelmesinden memnundur. Tanpınar, rüyaların sanatın kapısını açabilecek özelliklere sahip olduğunu düşünmektedir:

" *Rüyalar daima güzel, daima bize sanatın kapısını açabilecek birtakım malzeme -hiç olmazsa- vehmini verebilecek şeyler*" (Tanpınar, 2015: 214).

Tanpınar, 8 Ocak 1961 gecesinde günlüğüne "Eşik" şiiri hakkında birtakım düşüncelerini yazmıştır. Tanpınar, aksiyona gidemediği için yalnız sanatta kalma düşüncesindedir. Bu tür bir sanatın da bir nevi ölüm veya uyku, rüyaları ve imajlarıyla ölüme benzeyen uyku, uykuya benzeyen bir ölüm olacağını düşünmektedir. Tanpınar, burada sanatını sorgulamaktadır. O, rüyayı asıl dümeni olarak kabul eder. Öyle ki "Eşik" şiiri rüya olmak için yazılmıştır:

"(*...)Nazım [Hikmet Ran] veya Behçet Kemal [Çağlar] hatta Yahya Kemal gibi muayyen haysiyetlerle dahi olsa, aksiyona gidemediğime göre rüya asıl dümenim. "Eşik" rüya olmak için yazılmıştı*" (Tanpınar, 2015: 247).

Tanpınar'ın musiki üzerinden milletin tarihine, talihine baktığını ve musiki temelli bir kimlik anlayışına sahip olduğunu görmekteyiz. Tanpınar'ın diğer eserlerinde de bu düşüncenin tesirlerini görmek mümkündür. Tanpınar'ın günlüklerinde benzer düşünceleri Ziya Gökalp'in ideolojisine karşı sarf ettiğini görmekteyiz. Tanpınar, Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars diye yarattığı ikiliğe muterizdir. O, millet diye bir camia ve bu camianın (Türkler'in) da bir mazisinin olduğunu ifade eder. Tanpınar, Türkler'in tarihiyle ayrı bir medeniyetten geldiğini, bu ayrılığın bizzat bir realite olduğu düşüncesindedir:

" (*...)Tesadüfen Dede'yi tanımışım. İnsanlığın ayrı bir yüzünü öğrenmişim. Yunus diye bir şairim, Nâbî diye acayip bir şairim var, o hâlde niçin bilmeyeyim!... Bilmesem rahat edebilir miyim? Ve mesela kendi kendime 'Oh bugün şu Dede Efendi'yi de unuttum, yarın da Itrî'den kurtulursam...' diyebilir miyiz! Dememiz doğru mu?*" (Tanpınar, 2015: 257).

Tanpınar'ı, 2 Nisan 1961 yılında günlüğüne yazdığı cümlelerde tekrar medeniyet mukayesesi yapar vaziyette görürüz. Tanpınar, sık sık sanat ve edebiyattan hareketle Doğu medeniyeti ile Batı medeniyetini mukayese etmektedir. O, günlüğüne Batılı müzisyenler ve onların eserleri hakkındaki düşüncelerini de yazmıştır:

"(...)Orkestra Vivaldi'nin biri keman, biri viyola, biri obua olmak üzere üç konsertosunu çaldılar. Vivaldi'nin müziği ne Beethoven'in hatta ne Bach ve Mozart'ın müziği. Güzel, hafif, melankolik, kendisinden ziyade başkalarına yapacağı tesirin peşinde, ancak zaman zaman büyük ürpermelerle gelecek zamanı hazırlayan bir musiki. Şimdi ki bu satırları yazıyorum, bizim musikinin yanında onu daha hafif, daha az ferdî -muhteva itibarıyla- ve daha oyun buluyorum. Bittabi notası var, aletler tekâmül etmiş, etrafında resimle, feylesofuyla, nesriyle büsbütün başka bir hayat var. Sade bu cemaatin bu 1725 yılında sandalyeye oturmaları, bağdaş kurmadan bu musikinin çalınması mühim bir iş. Bununla beraber mesela on dokuzuncu asra cevher itibariyle bizimkiler daha yakın. Onlarda romantizm daha fazla. Hiç olmazsa şu anda böyle düşünüyorum. Fakat Vivaldi'yi tam tanımadığım da muhakkak..." (Tanpınar, 2015: 266).

Tanpınar, sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" temelinde kurmak istemektedir. Tanpınar'ın özellikle musikiye dair bu isteğinin derecesini 14 Mayıs 1961 yılında günlüğüne yazdıklarında en bariz şekliyle görmek mümkündür:

"*Beşinci Senfoni'yi dinliyorum. Baş taraf çok güzel. Galiba bu senfoni ile bir iki sonat ve konsertolar ve kuartetlerden birini seçmem lazım. Gerek roman, gerek şiir için. Neler yazıyorum?*

Beethoven'de kemanların orkestra ile kavgası" (Tanpınar, 2015: 281).

Tanpınar, 15 Mayıs 1961 tarihinde günlüğüne yazdıklarında musiki, edebiyat ve plastik sanatlar arasında etraflı mukayeseler yapmaktadır. Günlüğünde Tanpınar, ilk olarak sanatını ve hayat hikâyesini, Batılı sanatkârlarla mukayese eder. Tanpınar, ancak sonuna kadar ümit etmekle, ümit ederek çalışmakla kurtulabileceğini, bir gün ancak çalışma sayesinde eserine varabileceğini düşünmektedir. Bu düşüncenin hemen ardından "rüyalardan gidiş… veya çeşnisi verme" cümlesini ifade eder:

" *Bununla beraber sözün başlangıcına geliyorum. Şimdiye kadar musikiye iki türlü yaklaşıldı. Birincisi ona zahiren benzerlik için, İkincisi onun yüzünden dağılmak için. Bir üçüncü şekil romanda: Huxley ve Dostoyevski'de olduğu gibi şekil ve procédé olarak bir şeyler almak. Mesela Dostoyevski'de romanın daima dört parçaya ayrılması. Her birinin ya durgun veya tam kriz bir finali bulunması.*

Makul haddinde kalmış bir musiki ile söz sanatlarının birleşmesi. Burada garpla şarkın arasında desen üzerinde çalışma veya onu layıkıyla bilmeme farkı vardır. Keza şark minyatürünün ve şark sanat eşyasının tesiri şark şiirinde, evvela ornement'ı sonra müstakil obje zevkiyle girer" (Tanpınar, 2015: 282).

Tanpınar, 18. asırdan itibaren musikinin kiliseden dışarıya çıkmasının tesiriyle kendisine tabiat diye yeni bir sâlib bulduğunu ifade eder. Tanpınar, bu noktada musiki ile edebiyat arasındaki münasebeti açıklamak ister. Tanpınar'a göre musikinin romantik şiire olan yardımı bir çeşit coşkunluktur. Tanpınar, musikiyi hiç sevmediğini söyleyen Goethe'nin bile bu sanata kayıtsız kalmadığını, Mendelssohn ile Beethoven arasında güzel bir mukayese yapabilecek kadar bu sanatı tanıdığını ifade eder. Bununla birlikte Tanpınar'a göre yardımcı sanat, resimdir. Fakat Baudelaire ve Mallarmé'de evvela renk, desenin yerine, sonra da musikinin tesirine girer. Bu sefer kesafet fikrini his elemanıyla musikinin idare ettiğini söyler. Mallarmé ise musikiden müphemiyet fikrini sonra da final çizgisini almaktadır. Tanpınar'ın Mallarmé'nin eseri hakkında tahlili dikkate değerdir:

"*Daha L'Apres midi d'un Faune'da* ***musiki*** *gibi yaprak yaprak dökülme bir hâl vardır.* ***Bir nağme, bir musiki*** *cümlesinden sonra bir başkası, ondan sonra onun değişiği olan bir başkası ve çift kadın, çift motif. Peyzajı bu şiirde* ***musiki*** *idare eder (yani kaval). Bir* ***musiki*** *aletinin evvela bir* ***instrument de fuite*** *olması, sonra da*

sesin yavaş yavaş manzarayı kurması fikri hakikaten ***musikiden*** *mealini almaktı*" (Tanpınar, 2015: 284).

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa adlı eserde "rüya" ve "musiki" ile ilgili şu değerlendirmede bulunabiliriz. Tanpınar, rüyaların sanatın kapısını açabilecek özelliklere sahip olduğunu düşünür. Bir şâir olarak, musikiden alınacak dersin düşündüğü gibi olmadığını ifade etse de *Beşinci Senfoni'yi* dinlerken bu senfoni ile birkaç sonatı, konsertoları ve kuartetleri roman ve şiir için seçmeyi düşünür.

3.12. TANPINAR'IN MEKTUPLARI

Tanpınar'ın Mektupları adlı eser, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çoğunluğu Arap harfli alfabeyle yazılmış mektuplarının bir araya getirilmesinden oluşmuştur. Tanpınar, bu mektuplarında sanat ve edebiyat sahalarının yanı sıra çeşitli aktüel konulara değinmektedir. Bu eserin ilk baskısı 1974 yılında yapılmıştır. Tanpınar'ın bu eserinde de "rüya"ya ve "musiki"ye dair çeşitli unsurlar bulunmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın muhtelif konuları ihtiva eden mektuplarında, yazmakta olduğu eserlerinin iskelesini görmek mümkündür. Ayrıca, edebiyat araştırmacılarının Tanpınar'ın sanatındaki değişimini ve sanatsal gelişimini takip ve tahlil edebilme noktalarında, bu mektuplar önemli birer vesika vazifesi görmektedirler. Bu minvalde, Tanpınar'ın Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektupta "*Bülbül*" adlı şiirinin ilk hâlini görmekteyiz. Şiirin yayımlanan son hâlinde bazı değişiklikler gözlemlense de dikkate değer husus, "rüya" unsurunun bu şiirde değişmemesidir:

"*Manzumeye (birdenbire) kelimesinin yırtılışındaki çabuklukla büyülenerek başladım. Bir iki gün ağzımda (birdenbire) gezdi, sonra bu nâgehâni teprenmeyi hafızaya, tesadüfün oyunlarına bağlamak istedim:*

Birdenbire sanki çıplak

Bir oyunuyla...

Buraya kadar fena değil, fakat ondan sonrakiler feci, misalle göstereyim:

Birdenbire sanki çıplak

Bir oyunuyla hazanın

Bir kuş sesi düştü berrak

Aynasına hafızanın

Ve hiç ***koklanmamış rüya***

Gülleriyle doldu odam

Silkindi uykudan eşya

Bahara yol verdi aynam" (Tanpınar, 2013 c: 43).

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektupta, "*Şiir ve Rüya*" adlı yazısının ilk kısmını gönderdiğini söylemektedir. Söz konusu yazı, Tanpınar'ın *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı kitabında mevcuttur. Bu mektupta Tanpınar'ın "rüya" unsuru karşısındaki tutumunu ve bakış açısını görebilmekteyiz. Tanpınar, rüyayı hâlâ en eski nazariyelerinde yahut Swedenborg ve muakkiplerinin, Alman romantiklerinin anladığı gibi, bir nevi metafizik çehresiyle görmektedir:

"*Sana 'Şiir ve Rüya'nın ilk kısmını gönderiyorum. Temenni ederim ki beğenirsin. Vakıa henüz tamamiyle mevzua girmiş değilim. 'Nedim'i de gönderiyorum. Daha iyi olabilirdi. Fakat bu günlerde yapamayacağım. "Şiir ve Rüya"yı neşredebilirsin. Ben parça parça yazdığım için giriş sonra çıkabilir. Her paragraf âdeta müstakildir. Aralıklara dikkat edin yalnız. 'Şiir ve Rüyâ'nın yazılmış, fakat tashih ve tebyiz edilmemiş mühim bir kısmı daha var. Onları da gönderirim. Hiçbir ilim iddiası yoktur. Fakat rüya hakkında mevcut olan İlmî literatürü, Bergson'dan Jung ye Jones'a kadar, bazı doktorlar da dahil, görerek yazdım…*" (Tanpınar, 2013 c: 62).

Tanpınar'ın *Antalyalı Genç Kıza* başlıklı mektubunda, kendisinin şiir ve musiki estetiğinin kaynaklarını görmekteyiz. Tanpınar, henüz küçük yaşlarındayken Antalya'da bulunmuştur. Bu itibar ile Huzur romanında Mümtaz'ın çocukluğu ile Tanpınar'ın çocukluğu arasında bir paralellik söz konusudur. Mümtaz ile annesi Akdeniz'de bir şehre yerleştiklerinde, Mümtaz'ın bu şehirde yapmayı sevdiği şey,

denize kadar inen koca kayalar üstünde oturarak akşam saatlerini geçirmektir. Tanpınar, Antalya'da görmüş olduğu mağaranın estetiğinin temeli olan "rüya" fikrini doğurduğunu söylemektedir:

" *(...) Bir insan kendisini ancak hayatının küçük meselelerinden sıyrıldığı, yahut da onları zihnî bir şekle soktuğu zaman bulabilir. Talihimiz içimizde çok gizli bir yerdedir. Fakat ona erişebilmemiz için birçok şeylerden kurtulmamız lâzımdır. Bu, bende çok geç oldu. 1921 yılında ise, henüz bu çağda değildim. Dilin dışında hiçbir şeyin üzerinde duramıyordum. Aynı günlerde yine bulunduğunuz memleketle denizin bir başka manzarasıyla karşılaştım. Güvercinlik denen deniz mağarasını gördüm. Bu mağara suyun hücumuyla, açılıp kapanan aydınlığıyla benim için mühim bir şey oldu. Dediğim gibi, gördüklerimi henüz küçük bir keşif hâline getirecek seviyede değildim. Fakat estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır*" (Tanpınar, 2013 c: 318).

Tanpınar, *Antalyalı Genç Kıza* başlıklı mektubunda asıl estetiğinin Valéry'i tanıdıktan sonra teşekkül ettiğini belirtip bu estetiği rüya ve şuurlu çalışma fikirleri ya da musiki ve rüya etrafında toplamanın mümkün olduğunu söyler:

" *(...) Asıl estetiğim Valéry'yi tanıdıktan sonra, (1928-1930) yıllarında teşekkül etti. Bu estetiği veya şiir anlayışını rüya kelimesi ve şuurlu çalışma fikirleri etrafında toplamak mümkündür. Yahut da musiki ve rüya. Valéry'nin 'velev ki, rüyalarını yazmak isteyen adam bile azamî şekilde uyanık olmalıdır' cümlesini 'en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde bir rüya hâlini kurma' şeklinde değiştirin, benim şiir anlayışım çıkar. Bu metodu evvelâ şekil verici kaide ve unsurlar temin eder. Bu kaideler ve zarurî unsurlar (vezin ve kafiye) yavaş yavaş bizde hususî bir şekil alır, yani bizim kendimize mahsus tekniğimiz olur. Ve dile bu sayede kendi sesimiz ve o sayede de kendi benliğimiz, hayat tecrübemiz girer...*" (Tanpınar, 2013 c: 319).

Tanpınar *Antalyalı Genç Kıza* başlıklı mektubunda şiir ve roman hakkındaki görüşlerini de dile getirmiştir. Tanpınar'a göre şiir söylemekten ziyade susma işidir. Tanpınar, sustuğu şeyleri hikâye ve romanlarında dile getirdiğini, bu yüzden kapalı âlemler olan şiirlerinin anahtarlarını hikâyelerinin ve romanlarının verdiğini söyler. Tanpınar, romanları için ise onlarda "rüya" nizamının olduğunu belirtir:

" *(...) Bence şiir meselelerinde en güç şey, insanın kulağı ile tam bir işbirliği yapmasıdır. O hem sizin olmalı, hem de sizi idare edecek kadar dışarınızda, hatta tarafsız olmalı. Ancak bu şekilde şiir nağme olur. Bizi his ve heyecanlarımıza esir olmaktan kulağımızın dikkati kurtarır. O yavaş yavaş şiirle aramıza girer, eseri geçici hislerimizin ifadesi olmaktan kurtarır. Dilin hamuruna gerektiği gibi şekil vermemizi temin eder. Şiir hakkında bu tarz düşünen, onu sonunda insandan ayıran bir adamın niçin roman yazdığını şimdi bana sorabilirsiniz. O zaman size derim ki, şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım. Onun için mümkün olduğu kadar kapalı âlemler olmasını istediğim şiirlerimin anahtarlarını roman ve hikâyelerim verir. Mamafih roman anlayışım şiir anlayışımdan fazla ayrılmaz. Orada da rüya kelimesi için söylediğim şeyler, hatta rüyanın nizamı hâkimdir. Şu farkla ki, şiirde dolayısıyla kendimin, hikâye ve romanlarımda kendimle beraber mümkün olduğu kadar hayatımın ve insanların -kendimden başkalarının- peşindeyim*" (Tanpınar, 2013 c: 319-320).

Tanpınar, Antalyalı Genç Kıza başlıklı mektubun devamında "Ne İçindeyim Zamanın" adlı şiirinin kozmosla insanın birleşmesini naklettiğini, bunun bir çeşit murakabe ve rüya hâli olduğunu, ancak bu rüyanın gerçek rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkasının olmadığını ifade eder. Dikkate değer bir diğer husus Tanpınar'ın "rüya" hakkındaki açıklamalarından sonra "musiki"ye yönelmesidir. Bu durum Tanpınar'ın "rüya" ve "musiki" estetiği ile ilgilidir:

" *(...) 'Ne İçindeyim Zamanın' şiiri, şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleder ki, bir çeşit murakabe (içe dalma) ve rüya hâlidir. Görüyorsunuz ki, hakiki rüyanın tesadüfleri ve tuhaflıkları ile alâkası yoktur. Zaten rüyanın kendisinden ziyade, -benim şiir anlayışımda- bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir. Asıl olan bu duygudur. Musiki burada işe girer. Çünkü bu duygu musikişinas olmamak şartıyla musiki sevenlerde bu sanatın uyandırdığı hisse benzer. Bunu yaşadığımızdan başka zamana geçmek diye de tarif edebilirim. Başka türlü ritmi olan ve mekânla, eşya ile içten kaynaşan bir zaman. İkinci şiir, 'Boğaz'da Akşam' şiirin örgüsünü anlatır. Bu şiirde realite olarak tek bir bulut vardır. Akşamla bu bulut değişir, bir yıldız olarak gelir, Boğaz sularında yüzer. Böylece bir bulut, bir 'objet' etrafında bir atmosferin*

kurulması hikâyesi. Burada da musiki ile yine zaman vardır. Musiki durmadan değişir ve değişerek kendi âlemini içimizde kurar" (Tanpınar, 2013 c: 321).

Tanpınar, bu mektubunda şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman anlayışının önemli bir yerinin olduğunu ifade eder. Schopenhauer ile Nietzsche'yi, 1932 yıllarında çok okuduğunu belirten Tanpınar, rüya meselelerinin kendisini Freud ve psikanalistlere götürdüğünü belirtir:

" *Şiir ve sanat anlayışımda Bergson'un zaman telakkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber o da borçlu olduğum insanlardandır. Fakat 1932 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche'yi çok okuduğumu da hatırlatayım. Rüya meseleleri beni Freud ve psikanalistlere götürdü*" (Tanpınar, 2013 c: 321).

Bu eserde "rüya" ve "musiki" unsurları ile ilgili kısaca şu değerlendirmede bulunabiliriz. Tanpınar, mektuplarında rüyayı eski nazariyeler doğrultusunda metafizik çehresiyle gördüğünü ifade eder. *Antalyalı Genç Kıza* başlıklı mektubunda Tanpınar, estetiğinin temeli oluşturan "rüya"nın Antalya'da görmüş olduğu mağara ile doğduğunu belirtir. Sustuğu şeyleri hikâye ve romanlarında dile getirdiğini, bu yüzden kapalı âlemler olan şiirlerinin anahtarlarını hikâyelerinin ve romanlarının verdiğini belirten Tanpınar, romanlarında "rüya" nizamının olduğunu ifade eder.

SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar, "rüya" ve "musiki" unsurunu eserlerinde çeşitli şekillerle, farklı amaçlarla kullanmıştır. Bu durumu, Tanpınar'ın ilk hikâye kitabı olan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'ndan son romanı olan *Aydaki Kadın*'a kadar gözlemlemek mümkündür. Tanpınar'ın *Huzur* romanında, en çok dikkat çeken husus "musiki"dir. Huzur romanının başkahramanları İhsan, Nuran, Suat ve Mümtaz ile birlikte okuyucunun türlü şekillerle tesadüf ettiği husus- tabiri caizse karakter-musikidir. Bu romandaki hadiseler, çoğunlukla "musiki" temi çevresinde işlenmiştir. Mümtaz ve Nuran'ın birbirine bağlanmasına vesile olan "musiki" aynı zamanda onların ayrılığının haberini – Suat'ın intiharından önceki türküde görülebilir- verir. Mümtaz ve Nuran tekrar buluşacaklarken Tanpınar, Nuran'ın talihi ile Mahur Beste arasında münasebetler kurar ve okuyucu Nuran'ın Mahur Beste'nin talihini tevârüs ettiğine dair bir intibaya sahip olur. Böylece Nuran'a "musiki" unsuru ile psikolojik bir derinlik kazandırır. Tanpınar, bu eserdeki musikişinas kahramanlar vasıtasıyla; medeniyet mukayesesi yapmış, klasik Türk musikisi hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir. Bu eserde "musiki" medeniyet imgesi ve kimlik oluşturma aracı olarak karşımıza çıkar. Batı'nın Türkiye'yi anlamamasının nedeni olarak "musiki" gösterilir. Huzur romanında dikkat çeken hususlardan biri de kahramanların musiki yönleri ile değerlendirilmesidir. Başkahramanlardan yardımcı kahramanlara hatta bir fon, dekor görevini üstlenen kahramanlarda bile bu durum gözlemlenebilir. Tanpınar, sadece bununla yetinmez. O, kahramanlara ait fikirleri "musiki"ye ait unsurlarla dile getirir. Romanda okuyucunun dikkatini çeken bir diğer husus anlatıcı ile Mümtaz'ın tabiat ve musiki karşısında aynı hislere sahip olmalarıdır. Anlatıcı, Mümtaz ile aynı hisleri paylaşır, tasvir ve teşbihlerde bulunur, tabiatı onun nazarlarıyla temaşa eder. Öyle ki okuyucu bazen romanda anlatılanların Tanpınar tarafından mı yoksa Mümtaz tarafından mı anlatıldığı noktasında belirsizliğe kapılır. "Musiki"nin bu eserde Tanpınar tarafından ne denli işlendiğini göstermesi açısından "Suat"ın musiki eşliğinde intiharı örnek gösterilebilir. Musikinin romanın esasını teşkil ettiğini ise bir kahveden gelen Mahur Beste'nin sesi sayesinde görme imkânına sahip oluruz. Mümtaz, Mahur Beste'yi duyduktan sonra iç hesaplaşmasını gerçekleştirip *'Huzur, iç rahatı'* der. Tanpınar, bu eserde "rüya" unsurunu ise daha çok geleneksel düşünce

çevresinde işlemiştir. Eserin satır aralarından Nuran'ın İslamiyet'te yer alan "istihare" inancıyla yakından ilgilendiğini görürüz. Aynı şekilde okuyucu, Mümtaz ve Nuran'ın görmüş olduğu rüyalar vasıtasıyla kendilerinin akıbetleri hakkında fikir sahibi olur. Rüyalar, musiki ile birlikte bu eserde hadiselerin habercisi unsurlar olarak kullanılmışlardır. Kitapçıda "rüya" ile ilgili kitapları incelemekle meşgul Mümtaz'ın düşüncelerinin "rüya" ve Nuran etrafında merkezileşmişken bir dükkânda çalınan Darülelhan plağına yönelmesi, ilk karşılaşmalarında Nuran'ı görür görmez Nuran'ın üzerinde "rüya" ve "musiki" izlenimi oluşturması nedeni ile etkilenmesi, yüzünü rüya ile teşbih etmesi ve Nuran'ın Türkçe'yi taganni edercesine konuştuğunu düşünmesi "rüya" ve "musiki" unsurlarının eserde birbirine refakat ettiğini göstermesi itibarı ile önem arz eder.

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserinde "rüya" ve musiki" kısmen kompozisyon olarak kullanılmalarının yanı sıra eleştirel amaçlarla kullanılmışlardır. Sürreel kurgunun hâkim olduğu bu eserde Tanpınar, Doktor Ramiz karakteri ile psikanalizimdeki "rüya" anlayışını tenkit eder. Romanın başkahramanı Hayri İrdal'in, Psikanaliz Cemiyeti, İspiritizma Cemiyeti ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi kuruluşlarda görevlerde bulunması, diğer "tuhaf"lıklar ile birlikte değerlendirildiğinde romanın "rüya"ya kaçan olay örgüsünü meydana getirirler. Eserde "rüya" unsuru, kahramanların realiteden kaçmalarını sağlayan bir unsur olarak da işlenmiştir. Hayri İrdal'ın eşi Pakize realiteden "rüya"ları vasıtası ile kaçar. Doktor Ramiz karakteri vasıtasıyla "musiki" eleştirisinin de yapıldığı bu eserde dönemin bazı kesimlerinin -özellikle Hayri İrdal'ın eşi, baldızları ve yakın çevresi olmak üzere- musiki ve moda anlayışları; mizah, ironi ve abes kavramlarından hareketle eleştirilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserde "rüya" ve "musiki" unsurları tem ve edebî sanat aracı olarak da kullanılmışlardır.

Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı eserinde ise kendisinin diğer eserlerinden aşinası olduğumuz "Mahur Beste" ve çevresinde yaşanan hadiseler anlatılır. Mahur Beste, bu romanda da aşk ile birlikte yer alır. *Huzur* romanında, Nuran ile *Mahur Beste* arasında kurulan münasebet, bu romanda Atiye Hanımefendi için kurulmuştur. Eserde dikkat çeken bir diğer husus musiki hikâyeleridir. İsmail Molla Bey'den, yeni işittiği veya eskiden bildiği bir parçanın kim tarafından niçin yapıldığını soran Atiye Hanımefendi

sayesinde okuyucu bazı türkülerin hikâyesini öğrenir. Bu eserde de musikişinas birçok karakter mevcuttur. Bunların başında İsmail Molla Bey ve Soloski gelmektedirler.

Sahnenin Dışındakiler adlı eserde ise musikişinas kahramanlar mevcut olup Tanpınar, bu eserinde diğer eserlerinde de çokça zikrettiği Mahur Beste'ye göndermelerde bulunur. Bu eserde de Mahur Beste, motif, leit-motif olarak okuyucuya varlığını hissettirir. Eserde Kudret Bey, Cemal ile birlikte musiki tarihi üzerine altı ciltlik kitap yazmayı planlar. Benzer durum, *Huzur* romanında İhsan ile Mümtaz arasında görülür. Bir diğer husus ise Tanpınar'ın diğer eserlerde olduğu gibi bu eserde de "musiki" üzerinden millî değerlere yönelmesidir. *Sahnenin Dışındakiler*'de "rüya" ve "musiki" birlikteliğini de gözlemlemek mümkündür. Cemal, gördüğü rüyaların kaynağı olarak Rasim Bey'in icra ettiği musikiyi gösterir.

Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* adlı eserinde de "rüya" ve "musiki" ile ilgili unsurlar mevcutturlar. Tanpınar'ın estetiğinde "rüya" unsurunun ne derecede bulunduğunu göstermesi açısından bu eserin isminin, eserdeki Fatma karakterinin görmüş olduğu rüyadan alması önem arz etmektedir. Selim'in gece görmüş olduğu rüyaları hatırlaması, onları tahlil eder vaziyeti ile başlayan eserde gece, İsmail Dede'nin bestesiyle aydınlanır. Eldeki vesikalar sayesinde ise bu romanın "müzikal" bir kompozisyona göre tanzim edilmeye çalışıldığını görürüz. Nitekim Tanpınar romanın planlarını "movement" olarak ele almıştır. Roman, "dört movement" olarak düşünülmüştür.

Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ve *Yaz Yağmuru* adlı hikâye kitaplarında "rüya" ve "musiki" unsurunu daha çok tematik amaçlarla kullanmıştır. Bu hikâyelerde dikkat çeken bir diğer husus arka fonda "musiki"nin bulunması, "rüya" ve "musiki" unsurunun birlikte edebî bir sanat vasıtası olarak kullanılmasıdır. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nın ismini kahramanın görmüş olduğu rüyadan almasına ilaveten *Yaz Yağmuru* adlı hikâye kitabında doğrudan "*Rüyalar*" adlı bir hikâyenin bulunması, Tanpınar'ın "rüya" unsuruna verdiği önemi göstermesi açısından dikkate değerdir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikâyede, "düşsel" ögeler ön plana çıkmaktadırlar. Benzer şekilde *Geçmiş Zaman Elbiseleri* adlı hikâyenin başkahraman henüz yaşadığı garip olayların başlangıcını rahatsız edici bir rüyanın başlangıcı olarak düşünür. *Evin Sahibi* adlı hikâyede ise "rüya" aslî unsur, âdeta bir kahraman olarak tüm hikâye

boyunca karşımıza çıkar. Tanpınar'ın "musiki" unsuru vasıtasıyla hikâyeci ile Zeynep'i bir araya getirmesi dikkate değerdir. *Yaz Yağmuru* adlı hikâyede ise "rüya" ve "musiki" birlikteliği açıkça görülür. Hikâyenin kahramanı Sabri'nin dikkatini, görmüş olduğu genç kadının "rüya hâli" çeker ve Debussy musikisi birbirlerini tanımayan iki insanı tek noktaya indirip zenginleştirir. *Rüyalar* adlı hikâyede okuyucu, henüz hikâyenin ilk sayfalardan itibaren "rüya" unsuru ile karşılaşır. Hikâyede "rüya" ve "musiki" birlikteliğine örnek olarak hikâyenin kahramanı Cemil'in Daphnis ve Chloé adlı parçasını dinlerken aniden rüyasındaki kadını görmesi durumunu gösterebiliriz. Cemil'in rüyasında görmüş olduğu kadını bu kez "musiki" vasıtasıyla görmesi, Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının kaynağının aynı merkezde olduklarını ve bu durumun bilinçli bir tercihin sonucu olduğu gerçeğini gösterir. *Adem'le Havva* adlı hikâyede ise Havva, âdeta Âdem peygamber'in rüyasında yaratılır.

Şiirler'e baktığımızda ise "rüya" ve "musiki"unsurlarının "eşik", "zaman" kavramları ile birlikte Tanpınar'ın estetiğini meydana getirdiklerini görürüz. "Rüya" ve "musiki" unsurlarının zamanla olan münasebetleri; maddesiz oluşları, estetik, aşkın, metafizik mahiyetleri ile Tanpınar'ın oluşturduğu sanat estetiğine refakat ederler. Bunlara ilaveten şiirlerde oluşturulan "rüya" atmosferine "musiki" eşlik eder. "Rüya"ya ve "musiki"ye dair unsurlar, güzellik unsuru ve edebî sanat vasıtası olarak da okuyucunun karşısına çıkarlar.

Tanpınar, *Yahya Kemal* adlı eserinde hocasının hatıralarından ve sanatından bahseder. Bu eser vesilesi ile Tanpınar'ın musiki hakkındaki bazı görüşlerinin hocası Yahya Kemal'den mülhem olduğunu öğreniriz. *Huzur* romanında İhsan ve Mümtaz şahsında ifade edilen görüşlerde özellikle bu hususu gözlemlemek mümkündür. Hocasının Şerefâbâd şiirinde musikiye ait bir düzen görmesi, Yahya Kemal'de en fazla rastlanan kelimelerden birinin "rüya" olduğunu belirtmesi, "Vuslat" adlı manzumesinin uçuş rüyasıyla düşme rüyası arasında geçtiğini ifade etmesi gibi durumlar önem arz ederler. Bu eserde "rüya" unsuruna dair dikkat çeken husus ise Tanpınar'daki "rüya" unsurunun kısmen Yahya Kemal ve sembolistlerden mülhem olduğudur.

Tanpınar, *Beş Şehir* adlı deneme kitabında "rüya" ve "musiki" unsuruna tem olarak yer vermesinin yanı sıra söz konusu iki unsuru edebî sanat vasıtası olarak - eserin *Konya* bölümünde Mevlana'nın beyiti etrafında yapılan benzetmeler etrafında açık bir şekilde görülebilir- kullanmıştır. Süphan Dağı ve Yıldız Dağı'nın sadece isimleri ile bile memleketin bir köşesinde "semâvât" rüyası kurduklarını ifade eder. *Erzurum* bölümünde türküleri yöresel farklılıkları göz önünde bulundurup ele alan Tanpınar, viran olmuş Anadolu üzerinde Mevlana'nın sesini bahar rüzgârına benzetir ve bu "diriliş" hadisesini musiki unsurları ile anlatır. Aynı şekilde Tanpınar'ın *Beş Şehir*'in *İstanbul* bölümünde Osmanlı inkırazını, ay ışığının altın bir uçurum yaptığı sularda saz sesleri arasında batan bir masal gemisine benzetmesi, kendisinin musiki ve medeniyet arasında kurduğu münasebeti ve musiki hassasiyetini göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Yaşadığım Gibi adlı eserinde "rüya" ve "musiki" unsurunun Tanpınar'ın sanatında nerden başladığını ve ne derecede bulunduğunu görürüz. Bu eserde Tanpınar, sanatında büyük öneme sahip "musiki" unsurunun kaynaklarını açıklar. Tanpınar, bu eserde kendisi için şiirde müzikalitenin ne olduunu, entelektüel gelişiminin kaynaklarını ifade eder. Tanpınar'ı Batı musikisine Baudelaire, götürmüştür. Musikiyi, kendini adeta meleğine teslim eder gibi dinleyen Tanpınar'ın her eserinin başında bir musiki eserinin bulunduğunu, kompozisyon için örneğinin musiki olduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar, klasik Türk musikisini, Gazi Terbiye Enstitüsü'nde yakından tanır. Osmanlı'nın kuruluş hadisesini musiki unsurlarıyla açıkmaya çalışan Tanpınar, bir tarihçi gibi hareket edip Batı musikisinin Osmanlı'ya gelişi hakkında bilgiler verir. Tabiat ile yakın münasebetin izlerini ise eski musikide görebileceğimizi ifade eder. Tanpınar, şiirle rüya arasında daima bir yakınlık bulmuştur. Hölderlin'in hayatını telleri kopmuş bir saz hayatı ve âhenkli Olimpos rüyası olarak nitelendirilmesi Tanpınar'ın sanat estetiğinde "rüya" ve "musiki" unsurlarının birlikteliğini gösterir.

Günlüklerin *Işığında Tanpınar'la Baş Başa* adlı eserde, Tanpınar'ın sanat estetiğini "rüya" ve "musiki" üzerine temellendirme arzusunu apaçık bir şekilde görürüz. Tanpınar'ın Galliera müzesini dolaşırken Mozart'ın serenadını fark edip yalnız musikiden bir şeyler ümit edebileceğini, hayatını onun etrafında kurmaktan

başka hiçbir çaresinin olmadığını söylemesi bu durumu örneklendirir. Tanpınar, bir defasında musikiden şair olarak alınacak dersin hiç de zannettiği gibi olmadığını ifade etse de daha sonra Beethoven'in *Beşinci Senfonisi*'ni dinlerken, bu senfoniyi roman ve şiirleri için seçmesi gerektiğini ifade eder. Bu durum, Tanpınar'ın sanatında "musiki"nin yerini sarih bir şekilde göstermektedir. Musikinin Tanpınar'ın nekahet devrinde çalışma vasıtası olması, önemli bir diğer husustur. Tanpınar, bu eserde "rüya" ya dair sanat estetiği oluşturma düşüncesini birçok kez ifade etmiştir. Tanpınar, rüyaların sanatın kapısını açabilecek özelliklere sahip olduğunu belirtir.

Tanpınar'ın Mektupları adlı eserde de Tanpınar'ın sanat estetiğinin kaynaklarını görürüz. Mektuplarında rüyayı eski nazariyeler doğrultusunda metafizik çehresiyle gördüğünü ifade eden Tanpınar, rüya meselelerinin kendisini Freud ve psikanalistlere götürdüğünü ifade eder. Sustuğu şeyleri hikâye ve romanlarında dile getirdiğini, bu yüzden kapalı âlemler olan şiirlerinin anahtarlarını hikâyelerinin ve romanlarının verdiğini belirten Tanpınar, romanlarında "rüya" nizamının olduğunu ifade eder. Tanpınar, Antalyalı bir genç kıza yazdığı mektupta Antalya'da görmüş olduğu mağaranın, estetiğinin temelini oluşturan "rüya" fikrini doğurduğunu söyler. *Huzur* romanında, Tanpınar'ın bahsettiği mağarayı anımsatan -Mümtaz'ın Antalya'daki çocukluğunun anlatıldığı yer- cümleler vardır. Bu mektupta Tanpınar, asıl estetiğinin Valéry'i tanıdıktan sonra teşekkül ettiğini belirtir, bu estetiği rüya ve şuurlu çalışma fikri ya da "musiki" ve "rüya" etrafında toplamanın mümkün olduğunu söyler.

KAYNAKÇA

Abacı, T. (2013). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*. (2. Baskı). İstanbul: İkaros.

Abacı, T. (2006). Edebiyat ve Müzik: Bitmemiş Senfoni. *Varlık*, İstanbul. 1183, 4-12.

Akot, B. (2005). *Rüya Tecrübesinin Psikolojik ve Dini Temelleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara : AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akün, Ö. F. (2015). Ahmet Hamdi Tanpınar. (Haz: Handan İnci - Abdullah Uçman). *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde (1-16). İstanbul: 3F Yayınevi.

Arthur Schopenhauer. (2010). *Aşkın Metafiziği*. H. İlhan (Çev). İstanbul: Sayfa Yayınları.

Aydın, N. (2008). Musikinin Gölgesinde Bir Eser: Mahur Beste. *Dergâh*. İstanbul. C. XIX. S.224. 10-11.

Aydın, N. (2012). "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda Bir Dönüm Noktası Olarak İdealden Eksiğe Doğru Kadın Olgusu. *Dergâh*. İstanbul. C. XXII. S.264. 11.

Ayhan, E. (2011). *Ahmet Hamdi Tanpınar'in "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" Hikayesinde "Ulusal Alegori"*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul : BÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Balcı, Y. (2009). Bir Sanatkarın Bilim Adamı olarak Portresi. *Turkish Studies*. Ankara. 4 (1), 1-28.

Barnett, J. (2015) Contemporary Christian Dream Interpretation: Awakening the Interest of Practical Theologians. *Practical Theology*, 8:2, 130-142, DOI: 10.1179/1756074815Y.0000000009

Barret, D. (2007). An Evolutionary Theory of Dreams and Problem-Solving. *Cultural and Theoretical Perspectives*, 133-153.

Barret, D. (1993). The "Committee of Sleep": A Study of Dream Incubation for Problem Solving. *Dreaming*, 3, 115-122.

Bayrak Akyıldız, H. (2008). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman Tekniği*. Doktora Tezi. Ankara: AÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bayrak Akyıldız, H. (2009). Tanpınar'da Roman Tekniği Açısından Rüya ve Müzik. *Milli Eğitim*. 184, 141-148

Bayramoğlu, Z. (2007). *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1962). *Eski Şiirin Rüzgarıyla*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Bornstein, B. B. (2007) Dreams in Buddhism and Western Aesthetics: Some Thoughts on Play, Style and Space. *Asian Philosophy*. 17:1, 65-81, DOI: 10.1080/09552360701201189.

Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. (10. Baskı). Ankara: Sentez Yayıncılık.

Breton, A. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press.

Brown, Calvin S. (1970). The Relations between Music and Literature as a Field of Study. *Comparative Literature Special Number on Music and Literature*. 22 (2), 97-107, DOI: 10.2307/1769755.

Bulkeley, Kelly. (2008). *Dreaming In the World's Religions*. USA: New York University Press.

Bulut, Y. (2016). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Rüya, Zaman ve Eşik Kavramları ve Bu Kavramların Birbirleriyle İlişkileri. *The Journal of Kesit Academy*. 3, 137-153.

Canan, İ. (2012 a). *Kütüb-i Sitte Tercüme ve Şerhi.* Cilt : 4. Ankara : Akçağ Yayınları.

Canan, İ. (2012 b). *Kütüb-i Sitte Tercüme ve Şerhi*. Cilt : 17. Ankara : Akçağ Yayınları.

Crapoulet, E. (2009). Voicing the Music in Literature. *European Journal of English Studies*. 13:1, 79-91, DOI: 10.1080/13825570802708212

Crick, F., Mitchison, G. (1983). The Function of Dream Sleep. *Nature*, 304, 111-114.

Coşkun, B. (2010). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Poetikasının Temel Yapı Taşı Olarak Rüya. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1, 29-80.

Cuma, A. (2005). Hugo Von Hofmannsthal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde Rüya Estetiği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 45 (2), 71-84.

Çelebi, İ. (2008). Rüya. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C:35*. (306-309). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Çetin, N. (2007). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (5. Baskı). Ankara: Öncü Kitap Yayınları.

Demirci, K. (1998). Hinduizm. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C:18*. (112-116). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Domhoff, G. W. (2003). *The Scientific Study of Dreams: Neural Networks, Cognitive Development, and Content Analysis*. Washington: American Psychological Association.

Düzdağ, M. A. (2015). Tanpınar's Diary: Fiction Or Non-Fiction. *Turkish Studies*, Ankara. 10(4), 477-488.

Edgar, I., Henig, D. (2010). Istikhara: The Guidance and Practice of Islamic Dream Incubation Through Ethnographic Comparison. *History and Anthroology*, 21:3, 251 – 262.

Emil, B. (2015). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirine Dair. (Haz: Handan İnci - Abdullah Uçman). *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde (397-402). İstanbul: 3F Yayınevi.

Enginün, İ. (2016). Tanpınar'ı Düşünürken. *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar* (eklerle 3.baskı) içinde (25-27). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.

Ertürk, Ş. D. (2010). *The City and its Translators. Istanbul Metonymized and Refracted in the Literary Narratives of Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk in Turkish, English and French*. Doktora Tezi. İstanbul: BU. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Esman, A. H. (2011). Psychoanalysis and Surrealism: André Breton and Sigmund Freud. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. Vol 59, Issue 1, pp. 173 – 181.

Florioti, H. H. D., Eser, E. (2013). Kutsal Kitaplar Ve Mitolojik Kaynaklar Işığında Eski Yakındoğu'da Rüya Olgusu Ve Algısı Üzerine. *Turkish Studies,* Ankara. 8(2), 73-87.

Forster, E. M. (2000). *Aspects of the Novel*. Penguin Books.

Freud, S. (1955). *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books.

Freud, S., Jung, C. G., Adler, A. (b. t.). *Psikanaliz Açısından Edebiyat*. S. Hilâv (Çev). İstanbul: Ataç Kitabevi.

Gasset, J. O. I. (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. (2. Baskı). N. G. Işık (Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gökmen, R. (b.t.). *Edebiyat ve Klasik Müzik Arasındaki Etkileşim*. http://mavimelek.com/edebiyat_klasik_muzik.htm, Erişim Tarihi: 15/10/2016.

Gökyay, O. Ş., Coşkun, V. S. (2010). Tâbirnâme. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. *C:39.* (331-333). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Greene, T. M. (1947). *The Arts and the Arts of Criticism*. (Second Printing). New Jersey: Princeton University Press.

Gümüş, S. Ş. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Oyun*. Doktora Tezi. İstanbul: MÜ. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

Haedens, K. (1961). *Roman Sanatı Abdülhak Şinasi Hisar'ın Önsözüyle*. Y. Nabi (Çev). İstanbul: Varlık Yayınları.

Halliwell, M. (2014). The Voice of the Poet [British Music and Literary Context: Artistic Connections in the Long Nineteenth Century]. *Musicology Australia*, 2014 Vol. 36, No. 1, 121–129.

Hobson, J. A. (2009). REM Sleep and Dreaming: Towards a Theory of Protoconsciousness. *Nature Reviews Neuroscience*, 10, 803-813, DOI:10.1038/nrn2716.

İncil. 2012. İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Kur'an. Kur'an-ı Kerim Meâli. 2013. Ankara : Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Sezen, H. (2016). Tanpınar'da Proust İzleri. *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar (eklerle 3.baskı)* içinde (285-289). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.

Jung, C. G. (2012). *Dört Arketip*. İhsan Kırımlı (Çev). İstanbul: Sayfa Yayınları.

Kaplan, M. (2009). *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. (18. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2010 a). *Hikâye Tahlilleri*. (15. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2010 b). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*. (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2012). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*. (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaca, Ş. (2016). Huzur'da Musallat Bir Fikir: Ölüm. *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar* (eklerle 3.baskı) içinde (225-241). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.

Karadeniz, A. (2016). Huzur'un Saz Parçaları. *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar* (eklerle 3.baskı) içinde (242-248). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.

Karakaya, F. (2006). Müzik ve Şiir. *Varlık*. 1183, 12-14.

Kefeli, E. (2006). Tanpınar'ın Hayal Dünyasında Yaşadığı Coğrafya'nın İzleri. *Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Toplumbilim. S. 20. İstanbul: Önsöz Basım Yayıncılık.

Koç, M. (2014). *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları Ömrün Gecesinde Sükût*. (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Köroğlu, E. (2013). Sahnenin Dışındakiler 'i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü. *Bilig*. 66, 93-122.

Kuloğlu, Ü., Gülmemed, S. (2009). Erişim Tarihi: 02/02/2017 http://www.kulturportclali.gov.tr/Common/DownloadFile.aspx?f=17.tarihselsurecicindeturkiyedemuzikveedebiyatiliskisi_20160125060918424.pdf

Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı*. (4. Baskı). A. Bora (Çev). İstanbul : Can Yayınları.

Kur'an. Kur'an-ı Kerim Meâli. 2013. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kurukafa, V. (2001). Mahur Beste Üzerine Bir İnceleme Ve Çözümleme Denemesi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 4.

Kuzubaş, M. (2007). İlkellere Ait Anlatılarda Rüya Motifi. *Turkish Studies*, Ankara. 2(1), 305-316.

Lunaçarski, A. V. (1982), *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. K. Kavala (Çev). İstanbul: Adam Yayınları.

Meyer, M. (1993). *The Bedford Introduction to Literature*. (Third Edition). Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.

Michael, H. (2014). British Music and Literary Context: Artistic Connections in the Long Nineteenth Century, *Musicology Australia*, 36:1, 121-129, DOI: 10.1080/08145857.2014.911063.

Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bakış I*. (25.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moreno, S. (2009) Can Music Influence Language and Cognition?. *Contemporary Music Review*, 28:3, 329-345, DOI: 10.1080/07494460903404410.

Movement. (2017). Wikipedia. Erişim Tarihi: 10/03/2017 https://en.wikipedia.org/wiki/Movement_(music)

Naci, F. (2015). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (7. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Okay, O. (2011). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oppenheim, A. L. (1966). Mantic Dreams in the Ancient Near East. G.E. Von Grunebaum, R. Caillois (Ed.). *The Dream and Human Societies (346).* Berkeley: University of California Press.

Orakçı, C. (2003). *Ahmet Hamdi Tanpınar*. (1. Baskı). Ankara : Alternatif Yayınları.

Öncü, A. (2015). *Değerler Eğitimi Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar Ve Oğuz Atay'da Değerler*. Doktora Tezi. İstanbul: MÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, N. (2010). Tanpınar'ın Günlüklerinden Bakıldığında Aydaki Kadın. *Türkbilig*. 20, 226-247.

Özdemir, F. (2006). Müzik, Edebiyat, Hayat… *Varlık*. İstanbul. 1183, 3.

Özer, B. (2009). *Türk Modernleşmesi ve Ahmet Hamdi Tanpınar*. Doktora Tezi. İzmir: EÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özmen, H. B. (2011). Tanpınar'ın 'Ötesine Geçilemeyen Şiir Dünyası'. *Dergâh*. İstanbul. C. XXII. S.262. 18-19.

Özsan, S. (b.t.). *Müzik ve Edebiyat Disiplinlerinin Etkileşimi*. http://www.obarsiv.com/vct_0506_sarperozsan.html Erişim Tarihi: 15/10/2016.

Pamir, L. (b. t.). *Müzik ve Edebiyat*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Pattison, B. (1934). Literature and Music in the Age of Shakespeare. *Proceedings of the Musical Association*. 33(1), 67-86.

Pelvanoğlu, E. (2014). Orfeus'un Arzusu : Tanpınar'ın Sembolist Estetiği Bağlamında Huzur İçin Bir Yakın Okuma Denemesi. *Monograf*, İstanbul. 2, 235-247.

Perrine, L. (1970*). Literature, Structure, Sound, and Sense*. USA: Harcourt, Brace & World.

Pfitzner, I., Cummins, L. (2002). Articulations of Music and Literature, Sites: *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français*, 6:2, 379-381.

Psychoanalysis. (1968). In *The New Caxton Encyclopedia*. (Vol. 15, 4925). Caxton Publishing.

Salt, A. (2010). *Semboller*. (2. Baskı). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Sarıçiçek, M. (2004). Şair Sezen Aksu. *Türk Dili*. 631, 26-36.

Samsakçı, M. (2006). Ahmet Hamdi Tanpınar'da Ses. *Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Toplumbilim. S. 20. İstanbul: Önsöz Basım Yayıncılık.

Shklovsky, V. (2004). Arts As Technique. J. Rivkin, M. Ryan (Ed.). *Literary Theory: An Anthology* içinde (15-21). Blackwell Publishing.

Somuncu, S. (2016). Huzur ile Huzursuzluk Ekseninde Tanpınar'ın Roman Kişileri Üzerine Bir İnceleme. *Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar (eklerle 3.baskı)* içinde (270-284). Hece. S. 61. Ankara: Hece Yayıncılık.

Spaulding, J. (1981). The Dream in Other Cultures: Anthropological Studies of Dreams and Dreaming. *Dreamworks*, 1(4), 330-342.

Srimad Bhagavatam Class. (2017). Erişim Tarihi: 10/03/2017, http://www.srimadbhagavatamclass.com/srimad-bhagavatam-canto-10-chapter-14-text-22/

Stevick, P. (2010). *Roman Teorisi*. (3. Baskı). S. Kantarcıoğlu (Çev). Ankara: Akçağ Yayınları.

Stranahan, S. (2011) The Use of Dreams in Spiritual Care. *Journal of Health Care Chaplaincy*, 17:1-2, 87-94, DOI: 10.1080/08854726.2011.559862

Surrealism. (2017) Wikipedia. Erişim Tariihi: 18.03.2017 https://en.wikipedia.org/wiki/Surrealism

Tağızade Karaca, N. (2005). *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsikî*. (Birinci basım). Ankara: Hece Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Röportajlar*. (Haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir). (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2008). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (4. Baskı). (Haz. Abdullah Uçman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2009). *Aydaki Kadın*. (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (Haz. Zeynep Kerman). (9. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2013 a). *Edebiyat Dersleri*. (Haz. Abdullah Uçman). (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2013 b). *Hikâyeler*. (10. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2013 c). *Tanpınar'ın Mektupları*. (5. Baskı). (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2013 d). *Yaşadığım Gibi*. (6. Baskı). (Haz. Birol Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 a). *Beş Şehir*. (33. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 b). *Huzur*. (24. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 c). *Mahur Beste*. (12. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 d). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. (24. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 e). *Sahnenin Dışındakiler*. (14. Baskı). İstanbul : Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 f). *Yahya Kemal*. (8. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014 g). *Bütün Şiirleri*. (15. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2015). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. (Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taşdiken, M. (1977). Tanpınar'ın Musiki Dünyası. *Pınar*, İstanbul. 61(4), 18-21.

Tedlock, B. (1981). Quiché Maya Dream Interpretation. *Ethos,* 9 (4), 313-330, DOI: 10.1525/eth.1981.9.4.02a00050.

Tekin, M. (2011). *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1.* (9. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tezgör, H. (2012). *Şarkıdaki Şiir*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Trilling, L. (1953). *The Liberal Imagination*. New York: Doubleday Anchor Books.

Tümer, G. (1992). Budizm. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. C:6.* (352-360). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tüysüzoğlu, F., Bektaş, T. (2015). Ferahfezâ Mûcizesi: Huzur (Haz: Handan İnci - Abdullah Uçman). *Bir Gül Bu Karanlıklarda* içinde (690-703). İstanbul: 3F Yayınevi.

Van Riper, A. B. (2002). *Science in Popular Culture*. (First Edition) London: Greenwood Press.

Yılmaz, D. (2011). *Roman Sanatı ve Toplum*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Yücel, A. (1999). İbn Sîrîn. *Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C:20. (358-359). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Wellek, R. ve Warren, A. (1976*). Theory of Literature*. London: Penguin Books.