

Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur

«...şiir de roman da hikâye de ancak tekniğiyle beraber doğan eserde mevcuttur». Böyle diyor A. H. Tanpınar «Edebiyatımızda Durakla mı Var?» adlı söyleşide¹. Kendisi, gerçekten de, yazdığı her romanın gerektirdiği biçim ve tekniği aramış ve eserlerinin yapısıyla, yazarlarımız arasında az bulunur bir titizlikle uğraşmıştı. Yazarken sanki okuru unutmuş, romanının çözüm bekleyen teknik sorunlarıyla cebelleşen, her şeyden önce kendini tatmin edecek bir sanat eseri yaratmak isteyen bir hali vardır. Tanpınar yalnızca estetik yapı peşindedir demek istemiyorum, çünkü, «tezli» roman yazmak istemese de «meseleleri» olan bir romancıdır ve aradığı teknik, romanda güdülen amacın, «meselesinin» gerektirdiği tekniktir.

Huzur'da da romanın «meselesi»ne en uygun tekniği ve yapıyı arar Tanpınar. Bundan ötürü, Huzur'u doğru değerlendirebilmek için eserin ana fikrini ve bu fikri aktarabilmek için geliştirilen tekniği ve yapıyı araştırmak da eleştirciye düşen bir görev. Huzur'daki ana fikri kısaca ortaya koymak istersek, birtakım değerler arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirmektir diyebiliriz. Yani, estetik değerlerle sosyo-politik değerlerin, ya da romandaki somutlaşmış şekliyle, Mümtaz'ın kişisel mutluluğu ile toplumsal sorumluluğunun çatışması. Bu değerler çatışmasını sahnelemek isteği romanın anlatım tekniğini de belirler, yapısını da.

Anlatım tekniği ile başlayalım. Tanpınar, hem dünyaya estetik bir tutumla bakmanın ne demek olduğunu, gerçeklerden kopmuş, rüyayı andıran bu duygusal yaklaşımın nasıl yoğun ve değerli bir yaşantı kazandırdığını okura duyurabilmek hem de bu tutumun, insanın topluma olan sorumluluğu ile çatışarak nasıl bir bunalıma yol açtığını gösterebilmek için Mümtaz'ın iç dünyasını bütün zenginlik-

leri ve çelişileriyle seyrettirir bize. Mümtaz'ın gözleriyle dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarabilmek ise bir anlatım tekniği sorunu. Huzur'un otobiyografik olduğunu, yazarın romanda daha çok kendi yaşantılarını, kendi aşk tecrübesini, kendi sorunlarını anlattığını biliyoruz. Bu durumda akla ilk gelen yöntem birinci kişi ağızından yazmaktır romanı. Ama Tanpınar herhalde romanı kendinden uzaklaştırmak, nesnelleştirmek istemiş ve bu nedenden ötürü üçüncü kişi tekniğini seçmiş. Ne var ki bu yöntem, Mümtaz'ın açısından dünyaya bakmanın yaşantısını okura aktarmada ister istemez romanın anlatıcısı yazarı araya sokar ve dolaylı bir şekilde, naklen verilmesini zorunlu kılar. Gerçi iç monologlar yolu ile bu sakıncayı bir dereceye kadar gidermek mümkünse de birinci kişi ağızından anlatıldığı zamanki yakınlığı, canlılığı ve gerçekçiliği sağlamak imkânı yoktur. Tanpınar iç monolog tekniğinden başka yer yer bu yollardan da yararlanıyor, ama okuru dış dünyaya, olaylara Mümtaz'ın gözleriyle baktırmak, bunları onun algılayışları, duyuları, izlenimleri, duyguları ve düşünceleri arasından gösterebilmek için ilginç bir teknik incelik bulmuş. Bir romanı anlatan yazarın kişiliği ile roman kahramanının kişiliği arasındaki mesafe romandan romana değişir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şık'ındaki züppe ve hırsız Şöhret, ya da diyelim Kemal Tahir'in Rahmet Yolları Kesti romanındaki eşkiya Uzun İskender'in kişilikleri ile anlatıcının kişiliği karşı kutuplar kadar birbirinden uzaktır. Huzur'da ise anlatıcı-yazarın kişiliği ile Mümtaz'ın kişiliği hemen hemen özdeş. Maksadım bilinen bir şeyi tekrarlamak, yani Mümtaz'ın Tanpınar'a benzediğini söylemek değil. Huzur'u Tanpınar'ın yazdığını bilmeseydik de anlatıcı ile Mümtaz'ın özdeşleştiğini söyleyebilirdik, çünkü sorun anlatım tekniği ile ilgili. Şöyle söyleyelim: Romanda, bazan, üçüncü

kişi ağzından anlatılanlar aynı zamanda Mümtaz'ın bilincinden geçen şeyler oluyor. Aşağıdaki betimlemeye bakalım örneğin. Yazar, Mümtaz ile Nuran'ın gece Boğaz'da kayıkla gezintilerini anlatıyor:

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. (...) 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 hususiliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu.

Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. (...)

(...) Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o Jacayip dinleyişe kapandı.

Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarında atarken:

— Ayın Ferrahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede'nin Ferrahfeza 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 halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.

— Hatta neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz.

Ettik o kadar ref-i-taayyün ki Neşatî Âyine-i-pür tâb-ü-mücellâda nihânî! (s. 174-175)²

Yukarıdaki parçada yazar, Mümtaz ile Nuran'ın kayıkla dolaştıkları geceyi betimliyor; bir ara musiki ile arada benzerlik bulduğu gece için «ayın peşrevi» diyor ve imgeleri birbirini kovalıyor. Derken şu cümleleri okuyoruz: «Mümtaz ceketini Nuran'ın omuzlarına atarken, 'Ayın Ferrahfeza Peşrevi, dedi.'» O za-

man anlıyoruz ki gecenin anlatılan izlenimleri, peşreve benzetilmesi aynı zamanda Mümtaz'a aittir. Sonra yazar yine kendisi betimlemeyi sürdürüyor, «ama birden Mümtaz, «Hatta neredeyse Neşatî'nin beytinin dünyasına gireceğiz» diyerek beyti okuyor ve biz de fark ediyoruz ki denizi, ay ışığını erişilmez sırların aynası olarak gören, rahmanî bir düşünceyle birleştiren gerçekte Mümtaz'dır. «Hatta» diye söze başlaması için bunları Nuran'a da söylemiş olması gerek. Kısacası Mümtaz'ın bilincinden bakıyoruz geceye.

Bu tekniğin ilginç başka bir örneğini daha vermek istiyorum, çünkü Türk romanına yeni bir şey getiriyor Tanpınar. Mümtaz ile Nuran Boğaz'a giden vapurdadırlar; yazar bize vapur halkını ve çevreye yayılan sessizliği anlatıyor:

Vapur hinhahıncı. Şehirdeki işlerin den dönen küçük memurlar, gezmeleden, uzak plajlardan gelenler, genç mektepliler, zabıtlar, ihtiyar hanımlar (...) kendilerini bu akşam saatine teslim etmişe benziyorlardı. (...) Bazan bir kalabalıktan biraz fazla gürültülü bir kahkaha yükseliyor, uzakta, ta başta, yalı çocukları ağız çalgıları çalıyorlar, tecrübesiz seslerle şarkı söylüyorlar, beraber yolculuk yapmaya alışmış olanlar birbirlerini çağırıyorlardı. Fakat bunlar pek az sürüyordu. Bir nevi bekleyişe benzeyen sessizlik yeniden sonsuz yapraklı ağacıyla büyüyor, hepsini örtüyordu.

Bu ağacın kökü, orada, ufukta ince bir Hirat cildinin tezhipleri arasında kıpkırmızı kavsi, bu altın oyunlarını gittikçe daha derin şekilde aydınlatan, her ân eritip yeniden kendi fantezisine göre döken güneşteydi. Oradan dal dal etrafa yayılıyordu. Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmaya hazır gibi duran küçük ve toplu çenesi, kısıp gözleri, çantası üzerine kilitlenen elleriyle, bu sükût ağacının bir meyvası olmuştu.

— O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz... O söner sönmez, yere düşeceksiniz, sanıyorum.

(s. 110-111)

Bu parçada vapur halkını anlatan, çevreyi kaplayan sessizliği de bir ağaca ve Nuran'a

Birkin 46-47/112

«bu sükût ağacının bir meyvası»na benzeten yazarın kendisi. Bildiğimiz çeşitten bir betimleme. Fakat arkasından Mümtaz'ın Nuran'a damdan düşer gibi «O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz» diyebilmesi için, onu sessizlik ağacının meyvasına benzetenin Mümtaz olması gerekiyor. Hem de yalnızca aklından geçirmiş değil Nuran'a da söylemiş. Böylece yukardaki parçaları hem yazarın betimlemesi gibi okuyoruz, hem Mümtaz'ın bilincinden geçenler olarak, hem de kısmen, Mümtaz'ın Nuran'a söyledikleri olarak. Biri nerde başlıyor öteki nerde bitiyor belli değil. Böylece Tanpınar romanını birinci kişi ağzından anlatmadığı halde, Mümtaz'ın duygularını, mizacını, kişiliğini, büyük ölçüde, sanki birinci kişi ağzındanmış gibi, bize, dolaysız bir şekilde, canlı olarak sunmayı başarıyor.

Huzur'un yapısı da, anlatım tekniği gibi, romanın ana fikrini verebilmek düşüncesiyle kurulmuş bir yapı. Roman, «İhsan», «Nuran», «Suat» ve «Mümtaz» başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşuyor. Ama bölümlere bu kişilerin adlarının verilmesinin nedeni, bu bölümlerde bu kişiler anlatıldığı için değil, eserin kahramanı Mümtaz'ın hayatında oynadıkları rolden ötürü. Daha önemlisi, bu dört bölümün bir müzik eserindeki (özellikle belki bir senfonideki) bölümlerin işlevini yüklenmesi. Hiç şüphesiz Tanpınar Huzur'u bir müzik formuna göre düzenlemeye çalışmış. Bölümlerin her biri belli bir duygunun, bir ruh halinin egemen olduğu «movement»lar gibi kullanılmış. Ukâlâca bir kesinlik iddiası gütmeden diyebiliriz ki birinci bölüm sıkıntılı, ikincisi neşeli, üçüncüsü melankolik, dördüncüsü çok sıkıntılı. Bununla da yetinmiyor Tanpınar; göstermeye çalışacağı gibi, büyük bir titizlikle her bir bölümü belli temalar çevresinde kuruyor ve birtakım motiflerle destekliyor. Dikkat edilirse birinci bölümde savaş teması ile temsil edilen toplumsal sorun ile, ikinci ve üçüncü bölümlerde işlenen estetizm, dördüncü bölümde bir değerler çatışması halinde karşılaştırılıyor. Başka şekilde söylersek, romanın sonunda Mümtaz'ın bunalımına yol açan değerler çatışması romanın yapısına da yansıyor. Huzur'a bütünlük kazandıran biraz da bu temaların ve motiflerin ele alınış biçiminin, yapıyı bir müzik formuna yaklaştırması.

Bu söylediklerimin zorlama bir yorum olduğu, Tanpınar'ın aklından geçirmediği şeyleri, yapmadığı hesapları ona yakıştırdığım düşünülebilir. Bu kuşkuyu ben de beslemedim değil, ama sanat anlayışına şöyle bir bakıtığım zaman bu sorunlara ne kadar bilinçli olarak eğildiğini gördüm. Tanpınar'a göre 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana şiirde, edebiyatta, resim ve heykelerde etkili olan müziktir. «Bütün sanatlar musikinin peşinde»dir³ ve bir sanatçı olarak Tanpınar'ın kendi de, Yaşar Nabi'ye yazdığı bir mektupta bu konuya değinerek kendi yazış yöntemi hakkında şu önemli açıklamayı yapar: «Fakat hayatımda asıl çalışma devresi, garp musikisini tatmaya başladığım zaman açıldı (...) Kompozisyon için de örneğim musiki olmuştur».⁴

*

Huzur bir Ağustos sabahı, II. Dünya Savaşı'nın ilânından hemen hemen yirmi dört saat önce başlar ve dördüncü bölümde, yirmi dört saat kadar sonra savaş ilân edilirken biter. İkinci ve üçüncü bölümler bir geriye gidişle son bir yılı anlatır. Bu arada, birinci ve dördüncü bölümlerde de geriye gidişler vardır.

Birinci bölümde olay denecek bir şey yok gibi. Babası ve anası öldükten sonra Mümtaz'ı yanına alarak büyüten İhsan (amcasının oğlu) zatürriyeden ağır hastadır. Evin içi kedere ve korkuya boğulmuştur. Mümtaz sabahleyin bir hastabakıcı bulmak için evden çıkar, birkaç adrese uğrar, döner, öğleden sonra da bir dükkânın kirasını almak için Eminönü tarafına gider. Yazar bu arada bir geriye gidişle bize Mümtaz'ın çocukluğunu, yetişişini anlatırken onun üzerinde derin etkiler bırakan olayları ele almak fırsatını bulur; İhsan, karısı ve çocukları hakkında bilgi verir; İhsan'ın Mümtaz'ın hayatında oynadığı önemli ve olumlu rolü belirtir. (Biliyoruz ki İhsan birçok yönleriyle Yahya Kemal'dir). Bu geriye gidişleri bir yana bırakırsak, birinci bölümde Tanpınar'ın amacı bizi Mümtaz'ın iç dünyasına sokmak, içinde bulunduğu ruh halini analiz etmek ve bütün bölümü kaplayan sıkıntılı, kasvetli bir duygu atmosferi yaratmak.

Mümtaz üç nedenden ötürü üzüntü ve sıkıntı içindedir: İhsan'ın hastalığı, Nuran'dan ayrılmış olması ve savaş tehlikesi. Bu üç ne-

Birkin 46-47/113

den, üç tema halinde Mümtaz'ın sabah ve öğleden sonraki dolaşmaları arasına örülerek istenen duygu atmosferini sağlamak için kullanılır. Sabahleyin Mümtaz evden çıkmadan önce İhsan'ın yanına girmiştir:

Hasta elle müphem bir işaret yaptı. Mümtaz yatağa eğilerek:

— Daha gazeteleri okumadım. Zannetmem ki korkulacak bir şey olsun.. dedi.

Hakikatte harbin patlamak üzere olduğuna emindi.

(s. 12-13)

Böylece savaş tehlikesine ve beslenen endişeye kısaca değinilmiş olur. Daha sonra Mümtaz'ın hastabakıcı bulmak için gittiği adresteki kız, öğreniriz ki henüz hastabakıcılık kursuna devam etmektedir çünkü savaşa girmemiz ihtimali var «Harp olursa bir işe yarıyayım diye (...) Ağbeyim askerde ... onu düşünerek» (s. 14). Yine aynı temanın bir yan kısı. Öğleden sonra Mümtaz'ın, Beyazıt'ta bir askerî kıt'anın geçişi nedeniyle tramvaydan inip yoluna yaya devam ettiğini görürüz. Sahafılardaki kitapçıyla konuşması sırasında yine yaklaşan savaştan, halkın bankalara hücumundan söz edilir. Kirayı almak için gittiği dükkânda tanık olduğu bir telefon konuşması dükkâncının piyasadan kalay topladığını anlatır Mümtaz'a. Böylece savaş teması, gazete haberleri, konuşmalar, sokaklardaki askerî sevkîyat, artan şimendifer düdüklüleri, karaborsa için işleyen telefonlar halinde yer yer görünür ve kaybolur; arkasında kaygılı bir hava bırakarak.

Mümtaz'ın içinde bulunduğu ruh halini belirleyen İhsan'ın hastalığı ve Nuran sorunları da yine müzik temaları gibi birinci bölümün içinde dolaşırlar. Ve iki yerde yazar bu üçlü anahtarı kendi verir elimize. «Fakat İhsan hasta idi, Nuran, onunla dargındı ve gördüğü gazete manşetleri gergin vaziyetten bahsediyorlardı. Sabahdanberi düşünmemeye, zihninin bir tarafına atmaya çalıştığı şeylerin hücumu altında idi» (s. 17). Yirmi beş sayfa kadar sonra, yine, Mümtaz'ın kafasının üçe bölündüğünü, bir tarafıyla İhsan'ı, bir tarafıyla Nuran'ı, bir tarafıyla da savaşı düşündüğünü söyler. Hele bunlar birleşmeye görsün, «En korkuncu üçünün birden birleşmesi, içinde acayip, mustarip, muzlim terkiplerini

kurmasıydı (s. 42). Neşesiz ve kaygılı olan yalnız Mümtaz değil, «Herkes neşesizdi. Herkes yarını, büyük kıyameti düşünüyor-du» (s. 17).

Bu üzüntülü, sıkıntılı havayı Tanpınar, perişan mahalleler, fakir eski evler, yoksul ezilmiş insanlar, dilenciler gibi ikinci derece motiflerle besler. Mümtaz'ın o gün hastabakıcı ararken ve dükkâna giderken geçtiği yollar ve çevre bu çeşit öğelerle dokunmuştur. Hasta olan yalnız İhsan mı? Mümtaz'ın çevresinde «hasta yüzü» bir yığın insan vardır ve yalnız insanlar değil yollar bile hastadır.

Yol, güneşin altında harap evleri, açık kapıları dışarıya sarkmış cumbaları, çamaşır serili balkonlarıyla harap ve bitmeyecek korkusunu verecek kadar uzun, bembeyaz aydınlıkta âdeta derisi soyulmuş gibi uzanıyordu (...)

«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...

(s. 59)

Birinci bölümde sadece Mümtaz'ın karanlık ruh halini anlatmak ve bir sıkıntı ve endişe atmosferi yaratmak için kullanılan bu temalar ve motifler, romanın dördüncü bölümünde tekrar ele alındıklarında, göreceğimiz gibi, değerler çatışmasıyla ilgili olarak yeni bir anlam ve işlev yükleneceklerdir. Birinci bölüm, Mümtaz'ın, Eminönü'nde, Nuran'ın arkadaşı iki genç kızdan Nuran ile eski kocasının barıştıkları haberini alarak son darbeyi yemesiyle kapanır.

«Nuran» başlığını taşıyan ikinci bölümde, bir yıl kadar geriye gidile, Mümtaz ile Nuran'ın aşkı anlatılıyor. Bu bölüm, son sayfalar dışında, birincinin tersine neşe ve mutluluk duygusu ile dolu. Birincideki gibi, burada da, Mümtaz'ın ruh haliyle ilgili üç tema var: Aşk, doğa ve sanat. Bu üçü birbirine sıkıca örülmüştür, çünkü aşk, Mümtaz için, doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleşen, daha doğrusu onları kat kat artıran bir şeydir.

Hayatın anlamı, amacı nedir? Sanat ve aşkın hayatta yeri nedir? gibi sorular hakkında Mümtaz'ın ne düşündüğü bu sayfalarda çıkar ortaya. Mümtaz için amaç sanatkarca yaşamaktır. Herkes dahî değildir, bir Fatih ya da Descartes olamaz, ama büyük işler yapmadan, büyük eserler vermeden de insan iç dünyasında yoğun yaşayabilir. «Kesif yaşasınlar yeter» der Nuran'a. «Herkes bir şey yapmaya mecbur. Herkesin bir talihî var. Ne bileyim, ben, bu talihî kendinden, iç dünyasından bir şeyler katarak yaşamayı seviyorum. Yani sanatı seviyorum» (s. 119). İşte Mümtaz'ın o günlerdeki felsefesi: İnsan çeşitli alanlardaki güzeli kavrayarak yoğun bir duygu hayatı yaşamalı.

Güzel ve çekici bir kadın olan Nuran, aynı zamanda, çocukluğundan beri eski musikimizle büyümüş, halk müziğini ve oyunlarını da bilen, Boğaz'da sadece oturmamış, onu yaşamış, güzel şeyleri bilerek tadan bir kadındır. Mümtaz ile Nuran'ı birbirlerine bağlayan, aşklarının bedensel yönünden çok Boğaz, müzik, sanat gibi konularda aynı duyguları paylaşmaları. Onun için Mümtaz'ın, ara sıra, «birbirimizi mi yoksa Boğazı mı seviyoruz?» diye düşündüğü olur. İkisi o yaz Boğaz'da gezer, ay ışığında kayıkla dolaşırlar; İstanbul semtlerini, eski camileri gezerler, müzik dinler şarkı söylerler. Doğanın, sanatın, aşkın güzelliklerini tadararak geçirilmiş bir yazdır bu.

Birinci bölümdeki perişan mahallelerin, eski harap evlerin, «hasta yol»ların yerini şimdi Boğaz'daki güzel bahçeler, köşkler, denizde ay ışığı ve çeşitli estetik nesneler alır. Her şey başkadır bu aşk dünyasında. Birinci bölümde Mümtaz Kocamustafapaşa'dan geçerken «etrafında bir yığın perişan ve hasta yüzü insan» görüyordu. Oysa bu bölümde, yani bir yıl önce Nuran ile aynı sokaklardan geçerken içinde bulundukları ruh hali bambaşkadır. Güzel görünür her şey: «Önlerinde yürüyen o tek ayaklı adam, yanığın veya hastalığın yüzünü baştan aşağı sildiği, yalnız tek ve ıstıraplı bir gözü dışarıda bıraktığı çocuk bile güzeldi» (s. 188).

Nuran ile olan aşk, sanatkarca yoğun yaşamayı kat kat artırdığı içindir ki ayrı bir anlam taşır ve hatta denebilir ki aşk, tüm güzellikleri bir bütün olarak kavramada bir araç rolü oynar. Tanpınar «Aşk ve Ölüm» adlı ya-

zısında, gerçek aşkın, içimizdeki bir ışık gibi her şeyi aydınlatıldığını, birbirine bağladığını söyler.

Nasıl dış âlemin doğması için güneşin yaratıcı teması lâzımsa, bu âlemin kendimize, sathî bir temasın dışına çıkan bir zenginlikle ilâve edilmesi, bir zümle kaynaşması, bizim olması için de bu derunî aydınlığa ihtiyacımız vardır. Onun sayesinde ki, büyük hakikatleri kavrarız, mevsimler bize güler, eşyada uyuyan gurbettede ve sâkit ruh bizimle konuşur, zaman sırrını açar ve derin bir anlaşmada bütün uzaklıklar silinir; bütünün terkibi kendiliğinden kurulur.⁵

Nuran işte bunu sağlar Mümtaz'a. Roman- dan aşağıya aldığım parçalar, yalnızca Nuran aşkının olumlu etkisini anlatması bakımından değil, hayata estetik açıdan bakmanın Mümtaz için ne kadar büyük bir değer taşıdığını dile getirmesi bakımından da önemlidir. Çünkü dediğim gibi, bu değer, son bölümdeki değerler çatışmasında terazinin bir kefesine konan kişisel mutluluğun anlamını açıklar bize.

Sanki Nuran kafasında ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi terkip haline gelmişti (s. 161).

Fakat halita onun zannettiği kadar sathî olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişyle kendisinde ötedenberi mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlatmış (...). İçin artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulamazdı (s. 199).

...ayrı ayrı nizamlarda üç güzelliğin, sanatın, sevilen tabiatın ve hiç bir cazibesi kaybedilmeyen kadının birbiriyle kendi ruhunda nasıl karıştığını, ne acayip, büyüye ve rüyaya yakın bir kıyaslar âlemini bir tek realite gibi yaşadığını kendi de farkedirdi (s. 199).

Nuran ile olan aşk sayesinde Mümtaz'ın özellikle sanatı, doğayı ve kadını bir «terkip» halinde görebilmesi, bunların hepsinin bir bütün oluşturduğunu kavraması onu bir çeşit sanatçı panteizmine ulaştırır. Yoğun yaşamak isteyen Mümtaz için bu coşkulu bütünlük yaşantısı, hayatın amacı olacak en

büyük değer ve şüphesiz kendisinin erişebileceği en büyük mutluluk. Nasıl birinci bölümde neşesiz, sıkıntılı hali çevresine de yayılmışsa, bu bölümdeki neşe ve mutluluğu da genelleştir. «Bütün ömrü boyunca etrafı bu kadar mesut» görmediğini söyler.

Mümtaz'ın ruhunda doğa, kadın ve sanatın, aşk sayesinde bir tek gerçeklikmiş gibi yaşanması, bölümdeki imgeleri de etkiler. Kafası bu üç güzellik düzeyi arasında mekik dokur, benzeyişler bulur, bağlar kurar. Nuran'ı anlatırken «yüzünün mahmur İstanbul sabahlarını hatırlatan örtülüştür»inden söz eder. Nuran'ın gözlerinde ışık «Boğaz sabahları gibi perde perde» değişir. Başka bir yerde Nuran, Renoir'ın bir tablosundaki kadını anımsatır; başka bir anında «Girlandajio'nun Mabede Takdim»indeki Floransalı kadını. «Onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık» da bulur Mümtaz. Resimle benzeyişler müzik için de sözkonusu. Ferahfeza, Mümtaz'ı, Fra Filippo Lipi'nin «Güller İçinde Çocuk İsa» tablosunu andıran bir evren içine sokar. Aynı zamanda Boğaz'daki ay ışığı Ferahfeza bestesine benzer. Mümtaz'a sorarsanız Nuran ile yaşadıkları ev de Acemaşiran bestenin son beytindeki cennettir. Tevfik beyin sesinde, eski Selçuk camilerindeki «kandilleri, eski rahlelerin zamanla aşınmış tahtalarını andıran» bir tad bulur. Nuran ile birlikte Boğaz'ın bazı köşelerine yakıştırdıkları bestelerin adlarını verirler.

Bu aşk bölümünün gücü, büyük ölçüde, Tanpınar'ın, eski bir şarabı yudum yudum tattırır gibi, bize İstanbul'un türlü güzelliklerini, tarihyle karışan şirseliğini duyurabilmesinden geliyor. Ne var ki bu bölümün zayıf yönü de aynı nedenden kaynaklanır; Mümtaz'ın estetik romanın estetiğini zedeler. Çünkü Tanpınar yaşamış olduğu bu az bulunur aşkın ayrı ayrı anlarındaki duygularını, yaşantısının ince ayrıntılarını, eriştiği bu «ruh saltanatını» anlatırken öylesine coşuyor ki bir romancı olarak malzemesinin içinden gerekli ayıklamayı yapacak yerde kendisini yaşantılarının anısına kaptırıp gidiyor. Boğaz geceleri, klasik Türk müziği gibi konuları tekrar tekrar işlemesi dengeyi bozan bir ölçüsüzlüğe varıyor kanımca. Bir de üslup sorunu var. Tanpınar sözünü ettiğimiz yaşantıları anlatırken, üzerinde çok uğraşmış duygusunu

uyandıran, imgelerle süslü ve bundan ötürü gereğinden fazla yüklü, fazla şairane bir dil kullanıyor. Bundan ötürü Selâhattin Hilâv da, Fethi Naci de Tanpınar'ı eleştirirler.⁶ Ne var ki «Nuran» bölümündeki, yer yer rahatsız edici bu aşırı üslûba ne Tanpınar'ın başka romanlarında raslarız ne de hattâ Huzur'un öteki kısımlarında. Fethi Naci, romanda Suat'ın bu üslûpla alay etmesine dikkati çekerek, Tanpınar'ın kendi kusurunun farkında olduğunu söyler. Ben daha ileri giderek, Tanpınar'ın bu şairane anlatımı biraz da kasten abarttığını söyleyeceğim. Yazımın başındaki ay ışığı alıntısını örnek olarak göstermeye çalıştığım gibi anlatımdaki buluşlar, şairane benzetmeler Mümtaz'ın izlenimlerinin, duygularının sonucu kafasından geçen şeylerdir. Bundan ötürü «Nuran» bölümünün abartılmış şairane anlatımını, olduğu gibi Tanpınar'a mal etmek yerine, Mümtaz'ın yetersizliğini daha sonra kendisinin de itiraf edeceği estetizminin, üslûba yansıması olarak görmek daha doğru olur kanısındayım. Romanın sonunda yalnız bu üslûbun değil estetizmin de eleştirildiğini unutmayalım. Mümtaz'ın üç güzellik düzeyini bir arada yaşamamasının, yukarıda örneklerini verdiğimiz benzetmelere yol açması da aynı sorunun başka bir yönü.

Bununla birlikte Tanpınar böyle bir üslûpçuluğu, o dönemdeki Mümtaz'ın tutumunu, yaşantılarını ve yöneldiği değerleri daha iyi belirtmek amacı ile yapmış da olsa, romancı olarak ölçüyü kaçırdığını, kendinin de düşününce olduğu güzellikler karşısında kendi coşkunluğunun kurbanı olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci bölümün sonuna doğru, yaz biterken, Mümtaz ile Nuran'ın aşk dünyası da bulutlanmaya başlar. Nuran'ın çocuğu, ailesi, çevresi ve Suat bu güzel ilişkiyi zehirleyen ve evlilikle sonuçlanabileceğini şüpheye düşüren etkenler olarak belirir. Üçüncü bölümün melankolik diye nitelendirilebileceğimiz duygu atmosferini, Mümtaz'ın üzüntüleri, kuşkuları, korkuları, kıskançlıkları oluşturur. Mümtaz ile Nuran'ın ilişkilerine son darbeyi indiren Suat, bir zamanlar Nuran'a aşık olmuş, ama yıllardır başkası ile evli, birçok bakımlardan Mümtaz'ın tam tersi bir adamdır. Yepyeni bir insanın yaratılması için her şeyin yıkılıp atılmasını isteyen, çok okumuş, zeki fakat ay-

nı zamanda sinik, hem ruhen hem bedenen hasta bir adam. Nuran'ın Mümtaz'la evlenmek üzere olduğunu bildiği halde kadına bir aşk mektubu yazar, İstanbul'a gelir ve bir gün Mümtaz'ın evinde kendini asar. Mümtaz ile Nuran eve gelip onu asılı bulunca, Nuran, aralarında bu ölüm varken mutlu olamayacaklarını düşünerek terkeder Mümtaz'ı.

Suat karakterinin ve onunla ilgili bahsin, romanın genel havasına ve bağlamına yabancı düşüşüne ve Suat'ın Dostoyevski'den gelme bir karakter olduğuna Mehmet Kaplan da Fethi Naci de işaret etmişlerdi.⁷ Fethi Naci Suat'ın intiharı için «çeviri intihar» diyor ki, belki tahmininden de daha doğrudur bu yargı. Çünkü gerçekte Suat'ın intiharı A. Huxley'in **Point Counter Point (Ses Sese Karşı)** romanındaki Spandrel'in intiharından esinlenme. Spandrel ölürken Beethoven'ın La Mineur Dörtlüsünü çalmaktadır; Suat da Beethoven'ın keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeyişin bir raslantı olmadığı besbelli, çünkü Tanpınar **Huzur'da Ses Sese Karşı'nın** bu son sahnesine değinir ve Huxley'in, Mümtaz'ın çok sevdiği bir romancı olduğunu da söyler (s. 269). Suat'ın dinlediği konçerto ya, Tanpınar bazı anlamlar da yüklemek istiyor gibi. Daha sonra bu konçertoyu Mümtaz rüyasında dinlediği duygusuna kapılır ve İhsan'a getireceği doktorun evine gittiğinde doktoru aynı konçertoyu dinlerken bulur. Ama zaman zaman simgeleşen ve roman boyunca bağlayıcı bir motif gibi kullanılan müzik eserlerinin **Huzur'daki** işlevi ayrı bir inceleme konusudur.

Nuran ile Mümtaz ilişkisinin nasıl sonuçlandığını öğrendiğimiz bu bölümde aşk ve sanat temalarının yanısıra, dördüncü bölümdeki çatışmayı da hazırlayan, ülke sorunları, ya da kısaca, Batı-Doğu sorunu ele alınır. Tanpınar gerek öteki romanlarında, gerekse makalelerinde çözüm aradığı bu sorunu **Huzur'da** İhsan, Mümtaz ve arkadaşlarına tartıştırırken kendi görüşlerini daha çok romanın en olgun kişisi İhsan'ın ağzından dile getirir ve genç asistan Mümtaz'ın bu konudaki bilgi ve düşüncelerini İhsan'dan öğrendiğini söyler bize. Yazımızın Batı-Doğu sorunu üzerindeki görüşlerini, öteki eserlerinden de yararlanarak⁸ şöyle özetleyebiliriz:

Osmanlı İmparatorluğunun gerilemesini durdurmak için bir çare olarak görülen Ba-

tılışma hareketi, özellikle Tanzimat'ın programsızlığı, bilgisizliği yanısıra gittikçe hızlanan iktisadî çöküntü yüzünden, bir kültür ve uygarlık buhranıya sonuçlandı. Hayatımız ikiye bölündü. Batı'nın sanatı, ev eşyası, eğlence tarzları, muşereti bizimkilerin yanbaşında yer aldı. Yönetici sınıfın aldığı kararla girişilen bu Batılılaşma hareketi 1923'den sonra daha da hızlandı ve «eski» ile bağlarımızı kestik; kendimize özgü yaşayış biçimlerimizi, (Tanpınar'ın deyişi ile hayat şekillerimizi) yitirdik; yönetici sınıfın uygun gördüğü yabancı şekiller aldık, ama tam anlamıyla Batı uygarlığına da geçemedik. Oysa «tabii şekilde ihtilâl, halkın veya hayatın, devleti geride bırakması ile olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete erişmek mecburiyetinde. Hatta çok defa münevver ve devlet adamı bile... Düşüncenin hazırlanmış yolunda yürümek! En aşağı 1839'dan beri bu böyle» (s. 312).

Ne yapmalı bu durumda? Hayatımıza yeniden şekil vereceğiz. Batı da, Doğu da bizim gerçekliğimizin bir parçası olduğuna göre bunların ikisi de yeni sentezin içine girecek. Ancak, bize ait olan yeni hayat şekillerinin yaratılabilmesi için toplumun yaratıcılığını yeniden kazanması gerek. İşte müdahale asıl bu amaçla yapılacak, çünkü toplumun yaratıcı kılınabilmesi bazı engellerin ortadan kaldırılmasına yani ekonomiye bağlıdır. «Hayat (...) o bolluk, yaratıcılık içinde değil ki bize kendiliğinden şekiller ve kıymetler teklif etsin» (s. 238). Hâlâ çiftçi Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik koşulları içinde bo-calıyoruz. O halde ekonomik kalkınmaya ihtiyacımız var. Yurdumuzdaki kaynakları değerlendirebilir, «yarı ziraî, yarı sınaî bir iş hayatı temin edebiliriz». Az buçuk bir refah sağlandıktan sonradır ki ancak, toplum kendi değerlerini, kendi koşullarına uygun hayat şekillerini yaratacak hale gelir.

Anlaşılan Tanpınar'a göre toplumun yaratacağı yeni hayat, kültür ve uygarlık, kendi köklerimize bağlı kalacak, kendi damgamızı taşıyacak, eskiyle bir süreklilik gösterecek. Görüldüğü gibi ve daha önce Selâhattin Hilav'ın da gösterdiği gibi,⁹ Tanpınar üstyapıya ait kültür sorunlarının altyapıyla ilgili olduğunu sezmişti. Bununla birlikte, üretim tarzı yerine genel bir üretimden, ve sınıf kavramı yerine soyut bir toplumdan söz ettiği için, res-

mi ideolojiden ayrılmasına karşın kendisine sosyalist diyemeyeceğimiz de ortaya konmuştu. Ne var ki onun Batı-Doğu sorununa cevap arayan öbür romancılarımızdan ayrıldığı noktayı saptamazsak Tanpınar'ı doğru anladığımızı söyleyemeyiz. Tanpınar'ı sosyalist yaklaşımdan da, H.E. Adivar ve Peyami Safa gibi Doğu'ya ve kendi değerlerimize bağlı romancılarımızın tutumundan da uzaklaştıran, bu sorunlara estetik kaygılarla eğilmesidir diyeceğim.

«Hayat şekilleri» derken ne düşünüyor Tanpınar? Bu deyimın anlamı Tanpınar'da bütün bir kültür ve uygarlığı içine alacak kadar geniş. Kültürümüzü, sanatımızı, geleneklerimizi, muâşeretimizi, eğlence anlayışımızı, törenlerimizi, oyunlarımızı, tümünü kapsar; ve bütün bunlar Tanpınar için bir estetik, daha doğrusu bir beğeni sorunudur. Eskiye bağlılığı da hem eski sanatımızda (özellikle müzikte) bulduğu değerlere, hem de eski hayat şekillerinde bulduğu (ve temelde birinciden pek ayrılmayan) aynı estetik değere bağlıdır. Tanpınar hayat şekillerine estetik açıdan bakar, çünkü belli bir uygarlığın içinde, halkın bilmeden yarattığı bu biçimler bir sanat eserine benzer; onlar da başka bir yerden alınmamış, kendimizin olan «authentique» biçimlerdir, ve Tanpınar'a göre özentisiz, içtenlikle yaratılıp yaşanan şeyler bir sanat eseri gibi güzeldir. Huzur'da Mümtaz, niçin «vaktiyle yaşanmış hayatların peşinde» olduğunu açıklarken, «Şurası muhakkak ki, bir insanın hayatı bazan bir sanat eseri kadar güzel olabilir» (siyahlar benim) dedikten sonra örnek olarak Şeyh Galip'i ve Dede'yi verir: «Hayatına bakıyoruz, herhangi bir hayat. Fakat sade kendisinin» (s. 119). Taklit bir sanat eseri nasıl değersiz ise, güzel olamazsa, taklit yaşayış biçimleri de öyledir. Tanpınar'ın «halis», «kendimize has», «bize mahsus», «authentique» gibi kelimelerle dile getirdiği kavram, denebilir ki düşüncesinin anahtar kavramlarından biridir. Bir uygarlığın önemli yanı olarak bunu görür: «Dedelerimizin büyük meziyetlerini, hayatlarının kendilerine has ve gerçek oluşu yapıyordu. Garp medeniyetinin büyük meziyeti de bir realitenin mahsulü olmasında ve inkişafını onunla beraber yapmasındadır».¹⁰ Bazı düşünürlerimiz gibi bazı romancılarımız da Batılılaşma ile ahlâkî yozlaşmayı hemen hemen eşanlamlı sayarlar ve, bir

yerde, Batı-Doğu karşıtlığını, maddî değerler ile manevî değerler karşıtlığına indirgerler. Tanpınar ise, dünyaya estetik açıdan baktığı için, böyle bir karşıtlık görmez. Her ikisinde de karşıtlık, gerçek (halis) olanla sahte (taklit) olan arasındadır. Örneğin 19. yüzyıl sonlarında parlayan Beyoğlu'nun Batı tarzı eğlence hayatı edebiyatımızda ahlâk açısından eleştirilmiştir. Tanpınar ise, onu, özgün bulmadığı bir sanat eserini eleştirir gibi kınar. «İstanbul semtlerinde karşımıza çıkan her şey daha iyisi başka yerde olmayan şeylerdir. Halbuki Beyoğlu'nda bulunan her şeyin daha yenisi, güzeli ve hakikisi dışardadır. Beyoğlu küçük ve orijinalite damgası çoktan kaybolmuş, hatta bu damgayı üstünde bir defa duymamış en ucuz cinsinden bir 19. asır Avrupa'sıdır. Orada ucuz eşya mağazalarının döşediği bir apartmanda oturulur gibi yaşanır; yani, ilk fırsatta taklidin, çürüğün yerine hakikîyi ve sağlamı koymak hülyasıyla».¹¹

Huzur'da da Mümtaz, sadece sanata değil tüm hayata bir beğeni sorunu olarak baktığını kendisi söyler: «İki şeyi birbirinden ayırmamız lâzım. Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacımız var (...) ikincisi bizim zevk dünyamızdır. Hatta kısaca dünyamız» (s. 165). Demek ki ekonomik sorunların dışındaki tüm hayatımız, hayat şekillerimiz bir beğeni sorunu oluyor.

Belki denecektir ki, Tanpınar birçok yerde dinden, «bütün hayata istikamet veren» müslümanlıktan, onun uygarlığımıza bastığı damgadan, sanatımıza, yaşayışımıza yaptığı derin etkiden söz ettiğine göre «zevk dünyamızın» üstünde en azından dinin bir yeri vardır. Fakat Tanpınar müslümanlığın kendisine de bir hayat biçimi, bir sanat işi, kısaca ince bir zevkin doğurduğu gelenekler, âdetler, eserler toplamı olarak bakar. Bu görüş, en güzel ifadesini Mahur Beste'de, Tanpınar'ın fikirlerini, 19. yüzyıl sonunda konuşan aydın bir Türk'ün ağzından dile getiren İsmail Molla'nın müslümanlık anlayışını açıkladığı nefis parçada bulur. İsmail Molla dostu Sabri Hoca ile tartışırken «Ben şarka bağlı değilim, eskiye de bağlı değilim; bu memleketin hayatına bağlıyım. Bu müslümanlık mıdır, şarklılık mıdır, Türklük müdür? bilmiyorum» dedikten sonra, Mısır'da, Şam'da, Mekke'de, Medine'de gördüğü müslümanlığın başka başka ol-

duğunu söyler ve şöyle sürdürür konuşmasını:

— (...) Daima aynı olması lâzım gelen bir ülühiyetin çehresi benim için değildi. Yavaş yavaş o hale geldim ki bir kandil çöreği, bir ramazan manisi, iyi yakılmış bir mahye (...) benim için müslümanlığın ta kendisidir. Gene anladım ki bizim şark, müslümanlık, şu bu diye tepçil ettiğimiz şeyler, bu toprakta kendi hayatımızla yarattığımız şekillerdir. Bize ülühiyetin çehresini veren Hamdullah'ın yazısı, İtrî'nin tekberi, kim olduğunu bilmediğimiz bir işçinin yaptığı mih-raptır.

— Dikkat et, halis müslüman gibi düşünmüyorsun Molla bey.

— Bilâkis, tam bir müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir müslüman gibi değil de bu şehrin etrafında, hülâsa bu memleketin içinde yaşayan bir müslüman gibi... İkiyüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir müslümanlık. Bu müslümanlıkta Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacıbekir lokumunun, İtrî bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi otuz kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir: ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fakat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manalarını yapan hayat vardır. Asıl sihri o yapar. O ne medreseden, ne tekkeden, ne şeyhülislâm kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır.

(...) İşte benim sevdiğim inandığım bu hayattır. Din, akide, hepsi bu hayatta şekil alıyor, değişiyor.¹²

Demek ki İsmail Molla müslümanlığı sanat eserlerinde, ince bir üslûp ve zerafette, kendimizin olan hayat şekillerinde buluyor. Dediğim gibi Tanpınar için müslümanlık temelde

estetik bir sorun. Onu ilgilendiren, bütün müslüman uluslar için akideleri ortak olan bir soyut bir müslümanlık değil, sanat eserleri, hayat şekilleri haline gelmiş, bize özgü, taklit olmayan somut bir müslümanlık.

Batı-Doğu konusunda o da, öteki romancılarımız gibi bir sentezden söz eder, ama Batı'yı anlayışı ve ona karşı sanatçı tutumuyla yine başka bir şey söylemektedir. Batı, Tanpınar için, H.E. Adivar ya da Peyami Safa için olduğu gibi manevî değerler açısından Doğu'dan geri kalmış, özellikle maddî alanda ilerlemiş bir toplum değildir. Batı uygarlığı Orta Çağ'dan geçmiş, Rönesansını yaşamış, sanayi devrimini yapmış, devamlılık gösteren, ve bu sayede kendine özgü hayat şekillerini, kendi maddî ve manevî değerlerini yaratmış olan bir bütündür.¹³ Özendiğimiz Batı hayat biçimleri onların kendileri için «hakikî»dir ama bizim için özentidir. Tanpınar, Batı gibi bizim de, sürekliliği olan bir uygarlık oluşturmamızı ister. Bunu yaparken «eski» ister istemez değişecek, aşılacaktır. Ancak yeni'yi yaratırken hem eski'den yararlanacağız, hem de içine girmiş olduğumuz Batı uygarlığından. «Hele mazi ile bağlarımızı kesmek. Garba kendimizi kapatmak. Asla!» (s. 87). Öyleyse Tanpınar'ın istediği, eskiye dönmek değil, yeni'yi temellendirmede eski'den yararlanmak. Mümtaz Huzur'da «Ben bir çöküşün estetiği değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum» (s. 165) diyerek kendisi için eski'nin bu anlamını açıklar. Benim anladığım kadarı, Tanpınar çağdaşlaşmaya değil köksüzlüğe ve dolayısıyla zevksizliğe karşı. Belki bazılarının kendisini geri ci saymalarının gerçek nedeni, toplumsal sorunlara böyle estetik kaygılarla bakmasının yarattığı koşullardır. O noktada da aldandı aslında. Sanayileşmiş bir ülkede doğacak hayat şekillerine, orada egemen olan ekonomik düzenin yaratacağı ideolojinin yön vereceğini görmeyerek, bunların, otomatik olarak kendi damgamızı taşıyan, ince bir zevkin ürünü hayat biçimleri olacağına inanmakla aldandı.

Tanpınar'ın toplumsal sorunlarla ilgili düşünceleri üzerinde uzunca durdum, çünkü bunlara estetik endişelerle yaklaşışının ortaya konması, hem Huzur'da Mümtaz'ın içine düştüğü bunalımı, hem de Tanpınar'ın bu konulardaki kendine özgü tutumunu daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır sanıyorum.

Dördüncü bölüm birincinin bittiği yerden, yani Mümtaz'ın, Nuran'ın kocası ile barıştığını ve İzmir'e gideceğini öğrendiği noktadan başlar, ve bir senfoni gibi birinci bölümün formunu ve temalarını ele alır. Birinci bölümün eylemini Mümtaz'ın iki kez evden çıkarak dolması oluşturur demiştik. İlk çıkışı hasta-bakıcı bulmak içindi, ikinci çıkışı dükkânın kirasını almak için. Dördüncü bölümde kirayı alıp eve dönen Mümtaz yine iki kez sokağa çıkar. İlk doktor aramak içindir, ikincisi ilaç almak için. Başka paralellikler de var. Örneğin birinci bölümün sonlarında Mümtaz sokakta yürürken fenalık geçirir ve ölümün bir kurtuluş olacağını düşünür. Dördüncü bölümün sonunda yine sokakta giderken bir ruhsal kriz geçirir ve yine ölüm çekici bir kurtuluş yolu olarak belirir.

Aynı üç tema (Nuran'dan ayrılmış olmak, İhsan'ın hastalığı, savaş tehlikesi) bu bölümde de çıkar karşımıza ve Tanpınar yine Mümtaz'ın bunların etkisi altında ezildiğini de açıkça söyler (bkz. s. 345, 369, 376). Birinci bölümde sıkıntılı atmosferi besleyen fakir, ezilmiş insanlar motifini de buluruz: Yükünün altında ezilen hammal (s. 327); yatacak yeri olmadığı için geceyi Suat ile geçirmiş olan genç kız (s. 330); cami avlusundaki fakir kadın (s. 333); gece çalışan tramvay işçileri (s. 350); eczanenin kapısında bekleyen fakir kadın (s. 371). Birinci bölümde atmosferi sağlamak için kullanılan bu motifler ve temalar, dördüncü bölümde, karşılarında belli bir tavır alınması gereken konulara dönüşürler. Tanpınar çok ustaca yapar bunu bazan. Örneğin birinci bölümde bit pazarındaki bir dükkânın vitrininde gördüğü ucuz gelinlik elbiseyi üç yüz sayfa kadar sonra, Mümtaz kafasında, kocası askere giden kadınlara giydirir. Yazar böylece hem motifi tekrarlar, hem de ona yeni bir anlam kazandırır (bkz. s. 53, 332, 337).

Yoğun yaşama felsefesini savunan Mümtaz gerçi ülke sorunlarıyla da ilgileniyordu, ama bu ilgi teorik düzeyde kalıyor, davranışlarına yansımıyordu. Toplumsal konulardaki düşünceleri ne olursa olsun, Mümtaz kendi kişisel mutluluğunun peşindeydi. Dördüncü bölümde durum değişir ve Mümtaz'ın kendisiyle hesaplaşmasına tanık oluruz. Çünkü Tanpınar, Mümtaz'ın felsefesinin bir çeşit kaçış olduğunu, bazı sorumlulukları yüklenmekten kaçınmak anlamına geldiğini bilir. Nitekim daha

ikinci bölümde Nuran, içinden Mümtaz'ın tutumunu eleştirir ve savunduğu değerlerden başka değerler de bulunduğunu, oysa Mümtaz'ın bunlara gözünü kapadığını, Üsküdar'ı sevdiği halde oranın fakir halkı için, ülkesindeki mahzun insanlar, hastalar, işsizler için bir şeyler yapmayı aklına getirmeden. Acem-aşiran, Sultaniyegâh diyerek rahatça yaşadığını düşünür (s. 164). Mümtaz ile Nuran'ın araları açıldıktan sonra İhsan da, «Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol!» diyerek suçlar onu. Üçüncü bölümün sonu ile dördüncü bölümde bu «mesuliyet» fikri Mümtaz'ın kafasından çıkmaz hiç. «Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor? Hissî duruşlar değil!» diyerek hak verir İhsan'a.

Mümtaz'ın bunalımı, içinde bulunduğu koşulların baskısıyla arttıkça artarken, kafasında bir saplantı haline gelen Suat'ı hesap vermesi gereken bir kişi olarak kabul etmeye başlar, ve kendini eleştirirken bu eleştiriyi yapan yönü Suat ile özdeşleşir. Bunun nedeni belki Suat'ın hiçbir zaman Mümtaz'ı beğenmemiş, onun görüşlerini, hayata yaklaşımını gülünç bularak onunla sürekli alay etmiş olmasıdır. Ayrıca, intihar eden Suat ile, Mümtaz'ın kafasının ölümü isteyen bir yanı arasında yakınlık da var. Yani Suat onun davranışlarını yargılayan, ve kurtuluşu ölümde arayan «öteki ben»ini, ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir.

Kitabın son sayfalarında Mümtaz eczaneden aldığı ilaçlarla sabaha karşı eve döerken ruhsal bir krize girerek ölü Suat'ın yanbaşıyla yürüdüğünü görür ve konuşurken ona karşı kendini savunmaya çalışır. Mümtaz birkaç saat önce rasladığı hammal dolayısıyla (bu hammal bütün cahil ve zavallı halkın simgesidir) savaş karşısındaki sorumluluğu üzerinde düşünmüş ve Hitler ile dövüşmesi gerektiğine inandığı için, ne uğurda öleceğini bilmeyen hammalı da malzeme gibi kullanarak ölüme yollamaya kendinde hak görmüş (s. 328-334) ve «fikirlerimin mesuliyetini üzerine alıyorum» demişti. Fakat Suat, yani «öteki ben»i ile bu son hesaplaşmasında, yukarıdaki tutumunun içtenliğinden, ikiyüzlülük edip etmediğinden kendi bilinçaltında bir kuşku yattığını görürüz. Mümtaz yanındaki Suat hayaline dokunmaktan çekince Suat acımasızca yüklenir Mümtaz'a:

— Korkacağımı biliyordum... dedi. Bari hammala söyle de o'gelsin yoklasın! Yahut Mehmede, Boyacıköyündeki kahveci çırağına! Bugün ölüme gönderdiklerine.

Mümtaz tâ içinden sarsıldı:

— Onların ne işi var aramızda?

— Onlar senin yerine bana dokunurlar.

— Ben onları yalnız göndermiyorum, kendim de gidiyorum.

— Fakat öleceğini hesaba katmadan. Onların ölümüne muhakkak gibi bakıyordun ve ölmeye kandırıyordun!

— Hayır! Hayır...

— Evet öyle... Suat, çok zalim bir tebessümle üstüne eğilmiş gülüyor, onu hırpalıyordu. —Yahut hammalın karısı. O senin yerine dokunsun.

— Hayır, diyorum sana. Ben de gidecektim? Gideceğim, onları kendimden ayırmıyorum.

— Ayırıyorsun, küçük bey ayırıyorsun. Ölsünler diye pazarlık ediyordun. Kandırmaya çalışıyordun.

(s. 376)

Suat ile konuşmasının geriye kalan kısmından, Mümtaz'daki Suat saplantısının bir ölüm saplantısı olduğu daha açık anlaşılıyor. Suat'ı son derece güzelleşmiş bulmasını, onu sevmesini, Nuran'dan çok onu düşünmesini ancak böyle açıklayabiliriz. Şimdi Suat'ın içinden bir şey ona doğru akar, onu çeker. (s. 374) ve Suat, gerçekte ne küçük hesaplar peşinde olduğunu Mümtaz'ın yüzüne vurduktan sonra, onu bütün sorunlarından kurtararak alıp birlikte götürmek ister:

— Gel... Hem onu çağırıyor, hem de kan dondurucu bir gülüşle gülüyordu. Mümtaz:

— Bari gülmelî n olur, gülmekten vazgeç! diye yalvardı.

— Nasıl gülmeyeyim? Her şeyi o kadar kendi hadlerine indirmiş, o kadar kendine benzetmişsin ki... O kadar küçücük varlığında, onun hesaplarına bağlısın ki. Sonra o yaşama iptilân, ölçülü merhametin, küçük ıstırapların, ümitlerin, o kaçışlar, tapınmalar...

Mümtaz kollarını sarkıttı.

— Zalim olma Suat, dedi çok ıstırap çektim

Suat tekrar o geniş kahkahayla gülmeye başladı.

— Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.

— Gelemem, yapacağım işler var.

— Hiç bir şey yapamazsın! benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamayacağın yükler...

Mümtaz yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

— Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeye razıyım. Fakat seninle gelmem.

— Geleceksin!

— Hayır, alçaklık olur.

— Öyle ise kal mezbelende...

Suat kollarını açtı ve onun yüzüne şiddetle vurdu. Genç adam sendeleyerek yere düştü.

Kalktığı zaman yüzü, gözü kan içindeydi. İlaç şişeleri avucunda kırılmıştı. Bununla beraber yüzünde garip, çok ince bir tebessüm vardı. Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. Bütün macerayı unutmuştu.

(s. 377-378)

Gerçi Mümtaz sorunlarını çözememiştir, ama intihar fikrinden kurtulmuş olarak hayat macerasını, yüklerinin altında ezilmek pahasına da olsa sürdüreceğini anlıyoruz.

M. Kaplan, Mümtaz'ın romanın sonunda öldüğünü söyler,¹⁴ ama bu yorumu neye dayandığını anlayamadım. Fethi Naci ise Mümtaz'ın çıldırdığına inanmaktadır. Gerçi Suat'ın hayali ile konuşması ve romanın son satırları böyle bir yoruma yol açabilirse de öyle sanıyorum ki Suat'ın intiharından sonra bir de Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de eserin anlamı bakımından gereksiz olurdu. Anladığım kadarıyla Huzur, Mümtaz'ın bir masal dünyasına benzeyen, güzelliklerle dolu cennet hayatı ile, ezilmiş insanlarla dolu, acılı gerçek dünya arasındaki huzursuzluğunu, yani bir küçük burjuva aydınının estetizmde bulduğu kişisel mutluluğu ile topluma olan sorumluluğu arasındaki bocalayı-

şını dile getiriyor. Tanpınar, Mümtaz'ı, toplumsal ve politik yükümlülüklerini üstlenen olumlu bir kahramana dönüştürerek kolay bir çözüm yoluna gitmez. Bu huzursuzluk Mümtaz'ın kaderidir, çünkü zayıf bir adamdır o ve içinde bulunduğu ikilemden kurtulamayacağını bilir:

Birinden birini seçmek lâzımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdi saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını (...) unuttu.

(s. 324-325)

Bununla birlikte şunu da eklemek gerek: Romandaki çatışma güçlü bir anlatımla somutlaştırılmış sayılmaz. Mümtaz'ın gerçekten bir seçim karşısında kaldığını okur yeterince hissetmediği için Mümtaz'ın ikilemi gereken

ağırlığı kazanmıyor. Herhalde bugün Huzur'u okutan, romandaki bu çatışma değil, Tanpınar'ın dünyaya ve hayata belli bir kültür düzeyinden, ince bir zevk ve duyarlılıkla bakışıdır. Nitekim yazarın, bir roman olmayan **Beş Şehir** kitabı da aynı türden bir ilgi ve zevkle okutur kendini. Son bölümdeki değerler çatışmasının romana bir katkıda bulunmadığını söylemek istemiyorum. Gerçi Mümtaz'ın ikilemi olarak yeterince güçlü değil, ama Mümtaz'ı güzellikler içinde yoğun yaşamaktan başka bir şey düşünmeyen bir estetik olmaktan kurtararak ona çok yönlü bir kişilik kazandırması bakımından önemli. Çünkü bu, Tanpınar'ın, dünyaya estetik açıdan bakmanın yetersiz ve gerçekliğin daha karmaşık olduğunu kendisinin de farkettiğini gösterir ve dolayısıyla Huzur'u da sınırlı ve basit bir felsefeyi yansıtan bir roman olmaktan çıkarak, daha zengin ve olgun bir anlayışın dile getirildiği bir eser yapar.

¹ Yaşadığım Gibi (Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları) 1970, s. 322.

² Alıntılar, Huzur'un Remzi Kitabevi tarafından 1949'da yayınlanan ilk baskısından.

³ Edebiyat Üzerine Makaleler (Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları) 1969, s. 550, 557.

⁴ Aynı eser, s. 549.

⁵ Yaşadığım Gibi, s. 105.

⁶ Bkz. Selâhattin Hilav, «Tanpınar Üzerine Notlar» Yeni Dergi Temmuz 1973, s. 36-37; Fethi Naci, «Huzur», Edebiyat Yazıları s. 87-88.

⁷ Fethi Naci, a.g.e., s. 86-87. M. Kaplan, «Bir Şairin Romanı: Huzur» Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 31 Aralık 1962, s. 37-38.

⁸ Bu konuda özellikle bkz. Huzur s. 85-90, 183-185, 233-247; Yaşadığım Gibi, s. 16-35; Mahur Beste s. 115-131.

⁹ a.g.e., s. 27-30.

¹⁰ Yaşadığım Gibi, s. 34-35.

¹¹ Beş Şehir, (Ankara, 1946), s. 170.

¹² Mahur Beste (Yol, 1975), s. 123-127.

¹³ Yaşadığım Gibi, s. 34-35.

¹⁴ M. Kaplan, a.g.e., s. 57-58.