

TANPINAR’IN “SUAD’IN MEKTUBU” YA DA BİR “TUTUNAMAYANLAR” ÖYKÜSÜ...*

Kemal ÖZMEN**

“Sizin nicedir kutsal bildiğiniz yüce bir düşüncenin bir takım beceriksizlerin, yeteneksizlerin eline düştüğünü ve onu sokaklarda sürüye sürüye tıpkı kendileri gibi bir takım ahmak yaratıklara götürdüklerini gördüğünüzde insanın içini nasıl bir öfke, ne büyük bir acı kaplar bilemezsiniz! Derken bir bakarsınız, aptal çocukların elinde bütün biçimini, uyumunu yitirmiş olarak bit pazarının çamuru, pisliği içine fırlatılmış görürsünüz onu !”

Dostoyevski, *Ecinniler*

“Zannetme ki, sana kabuğunu kır ! diye cevap vereceğim... O zaman dağılırsın ! Sakın kabuğunu kırma ! genişlet !... ve kendine mal et, kanınla işle ve canlandır. Kabuğun kendi derin olsun...”

“Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum. Onları değerlendiriyorum.”

Tanpınar, *Huzur*

“Düşüncelerimiz hayatımıza o kadar sıkı bağlı ki...Tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür (...) Beni buraya hayatımın tezadı getirmişti. Bir taraftan küçük zevklerin adamı olacaksın ! Öbür taraftan güzeli ve büyüğü seveceksin. Bu kabil değildir.”

Tanpınar, *Suad’ın Mektubu*

TANPINAR’IN “SUAD’IN MEKTUBU” YA DA BİR “TUTUNAMAYANLAR” ÖYKÜSÜ...

Tanpınar’ın 1949’da yayımladığı *Huzur* romanı, genel bir çerçevede Doğu-Batı sorunu, kültürde süreklilik, değerler bunalımını konu alan temalarından çok, zamanın ruhuna uygun düşmeyen, “geçmiş” bir dönemin mirasının sürdürülmesine özlem duyan roman kişilerinin karşısına çıkardığı Suad adlı demonyak, nihilist ve tanrıtanımaz bir kişiyle dikkat çeker. Suad marjinal kişiliğiyle Dostoyevski’nin (*Ecinniler*, Stavrogin, Krilov), Gide’in (*Vatikan’ın Zindanları*, Lafcadio), Kafka’nın (*Dava*, Joseph K.) romanlarından çıkmış kitabı, şematik, “ödüncülenmiş” bir kişidir; roman içinde, “kötücül cazibesi”yle, kültürel mirasın sahiplenilmesi konusunda roman kahramanlarının görüşlerinin güncelliğini ve tutarlılığını tartışılır kılar; hamura katılmış maya gibi öykünün akışını, düşünsel temellerini dönüştürür. Hastalığının etkisiyle şiddeti artan derin boğuntusu Suad’ı trajik bir intihara sürükler. Romanın yayımlanmasından sonra, Tanpınar “Suad’ın mektubu” ayrı bir metin olarak yayımlayacağını duyurur. Muhtemelen bir “çıkılmaz’a girdiğini fark ettiği için Tanpınar, üzerinde çok çalıştığı “*Mektup*”u sağlığında yayımlamamayı tercih eder. Belgeleri arasında bulunup derlenen mektup sayfaları 2016 yılında, yazarın ölümünden

* Geliş tarihi: 11.01.2024 – Kabul tarihi: 26.02.2024

** Prof.Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
Emekli Öğretim Üyesi, kemozm@yahoo.fr ORCID: 0000 -0002-4323-5374

altmış yıl sonra küçük bir kitap olarak basılır. Tanpınar'ın "mektup"ta Suad'ın marjinal karakterini edebiyat dışı nedenlerle dönüştürmesi "mektup"tan hareketle romanın ciddi biçimde sorgulanmasına yol açar. Tanpınar, bir dizi ifşa ve itirafla Suad'ın kötücül, gürhâkâr ruhunu "rahabilite" eder. Suad, bir yanıyla kendi içinde çelişkilerine gömülür, kuşku ve pişmanlıklar içinde bunalır, bir yanıyla da paradoksal biçimde arınmayı arzular. Suad'ın çelişkilerle dolu itirafları "hata"larının ağırlığını en aza indirmeye yönelik bir çabadan başka bir şey değildir. Bu durum kaçınılmaz olarak romanın varlık nedenini de tartışmaya açar. Kemal Özmen bu çalışmasında "*Mektup*"u önemli kılanın içeriğinden çok, yazılma gerekçesi olduğuna dikkat çeker ve bu gerekçeleri farklı yönerile sorgular. Suad'ın romanın baş kahramanları üzerinde kurduğu üstünlük sayesinde, Tanpınar Cumhuriyetçi çevreler nezdinde kendisine göreceli bir korunma sağlar; "Suad'ın mektup"uyla da, "muhafazakâr" çevrelerden gelebilecek tepkiler karşısında kendisini güvenceye almış görünür. Bununla birlikte, "*Suad'ın Mektubu*"nun *Huzur*'dan ayrı düşünüleceğinin farkında olan okurun kafası karışır; "mektup"u okuduktan sonra, romandaki Suad'ı nasıl konumlandıracağını ve hangi Suad'ın gerçek olduğunu kestirmekte zorlanır. Bu tür bir belirsizlik ne *Huzur*'u bir başarısızlık romanı olmaktan kurtarır, ne de zamanın gerisinde kalan karakterleri "tutunamayanlar" olmaktan çıkarır.

Anahtar Sözcükler: *Tanpınar*, *Huzur*, "geçmiş" özlemi, inkâr, *Suad'ın Mektubu*, itiraf, *Dostoyevski*, *Gide*, *Kafka*.

« LA LETTRE DE SUAD » DE TANPINAR OU

UNE HISTOIRE DE « CEUX QUI NE PEUVENT PAS TENIR LE COUP »...

Huzur, roman d'Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), publié en 1949, se caractérise moins par sa thématique de la crise des valeurs que par la curieuse apparition d'un personnage nommé Suad, personnage démoniaque, nihiliste et athée, que Tanpınar oppose à des protagonistes en quête de l'héritage d'un "passé" révolu, inapproprié aux temps présents. Bien qu'il soit une fiction livresque et schématique issue des romans de Dostoïevski (Stavroguine, Krilov dans *Les Démon*s), de Gide (Lafcadio dans *Les Caves du Vatican*) et de Kafka (Joseph K dans *Le Procès*), Suad, par son esprit et son charme malins transforme, tel le levain ajouté à la pâte, l'évolution du récit tout en remettant en cause l'actualité et la pertinence des vues des protagonistes quant à l'approbation du patrimoine culturel ottoman, notamment musical. La profonde angoisse exacerbée par sa maladie conduit Suad à un suicide tragique. Après la publication du roman, Tanpınar annonce qu'il publierait la "lettre" de Suad sous forme de texte séparé, mais il n'a pas réalisé de son vivant cette tâche. Les pages trouvées parmi ses documents ont été compilées et publiées en 2016, soixante ans après la mort de l'écrivain. Cependant, la transformation par Tanpınar du caractère marginal de Suad, et ceci pour des raisons autres que littéraires, suscite, à partir de la "lettre", une sérieuse remise en question du roman. Tanpınar "réhabilite" l'âme insoumise, maléfique et pécheresse de Suad à travers une série de révélations et de confessions de ce dernier. Enfoui dans ses contradictions, se tordant dans ses doutes, mais cherchant paradoxalement à se purifier, Suad tente par ses aveux troublants d'échapper à son passé et de minimiser le poids de ses erreurs. Kemal Özmen s'interroge, dans cette étude fouillée, sur les raisons de la rédaction de cette "lettre" et conclut que grâce à l'emprise qu'exerce Suad sur les protagonistes, Tanpınar s'assure une relative protection face à des milieux républicains et que, "*La lettre de Suad*" lui permet d'éviter d'éventuelles réactions de la part des cercles conservateurs. Pourtant, le lecteur perdant le fil ne sait plus où placer Suad dans le roman et quel Suad est réel après avoir lu la "lettre". Un tel imbroglio n'empêche pas *Huzur* d'être un roman d'échec, ni les personnages en retard sur leur temps d'être de ceux qui ne peuvent pas tenir le coup.

Mots-clés: *Tanpınar*, "*Huzur*", nostalgie du "passé", continuité culturelle, "*La lettre de Suad*", confession, *Dostoyevsky*, *Gide*, *Kafka*.

TANPINAR'S "SUAD'S LETTER" OR A STORY OF "THE DISCONNECTED"...

Tanpınar's novel *Huzur*, published in 1949, merits attention with a demoniac, nihilist and godless person named Suad, who is not in accordance with the spirit of the time and who is opposed to the novel's characters who long for the continuation of the legacy of a "past" period, rather than the themes of the East-West problem, continuity in culture and the crisis of values. Suad, with his marginal personality, is a bookish, chaotic, chauvinistic, and ungodly person straight out of the novels of Dostoevsky (*Demons*, Stavrogin, Krilov), Gide (*The Dungeons of the Vatican*, Lafcadio), Kafka (*The Trial*, Joseph K.); within the novel, with his "malevolent charm", he makes the topicality and consistency of the protagonists'

views on the appropriation of cultural heritage questionable; he transforms the flow of the story and its intellectual foundations like yeast added to dough. Suad's deep suffocation, which increases in intensity due to his illness, leads him to a tragic suicide. After the publication of the novel, Tanpınar announces that he will publish "Suad's letter" as a separate text. Probably because he realised that he had reached a "dead end", Tanpınar chose not to publish the "Letter", on which he had worked so hard, in his lifetime. In 2016, sixty years after the author's death, the pages of the letter, found and compiled among his papers, were published as a short book. Tanpınar's transformation of Suad's marginal character in the "letter" for non-literary reasons leads to a serious questioning of the novel based on the "letter". Through a series of revelations and confessions, Tanpınar "rehabilitates" Suad's malevolent, boisterous spirit. On the one hand, Suad is buried in his own contradictions, overwhelmed by doubts and regrets, and on the other hand, he paradoxically desires purification. Suad's confessions full of contradictions are nothing but an effort to minimise the weight of his "mistakes". This situation inevitably brings the *raison d'être* of the novel into question. In this study, Kemal Özmen draws attention to the fact that what makes "Mektup" important is not its content but the reasons for its writing and questions these reasons from different perspectives. Thanks to Suad's superiority over the protagonists of the novel, Tanpınar provides himself with a relative protection in the eyes of Republican circles; with "Suad's letter", he seems to have secured himself against possible reactions from "conservative" circles. However, the reader, who is aware of the fact that "Suad's Letter" cannot be considered separately from *Huzur*, is confused; after reading the "letter", he/she finds it difficult to know how to position Suad in the novel and which Suad is real. This kind of uncertainty neither saves *Huzur* from being a novel of failure, nor the characters who are behind the times from being "those who cannot hold on".

Keywords: *Tanpınar, Huzur, longing for the "past", denial, Suad's Letter, confession, Dostoevsky, Gide, Kafka.*

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1944-1945 yılları arasında *Ülkü* dergisinde tefrika edilen ve yayımı tamamlanmayan ilk romanı *Mahur Beste*'de tartıştığı kimi konuları, bu kez farklı bir düzlemde ve daha geniş bir çerçevede *Huzur* romanında ele alır¹. *Cumhuriyet* gazetesinde 22 Şubat-2 Haziran 1948 tarihleri arasında tefrika edilen roman, tefrikanın bitiminden yaklaşık on altı ay sonra, dikkat çekici değişikliklerle Eylül 1949'da Remzi Kitabevi'nde basılır.² Tanpınar, tefrikadan romana geçerken, metni üzerinde çok sayıda ekleme, çıkarma, düzeltme yapar. Romanın yeni bir basımı söz konusu olduğuna göre, ilk bakışta bu türden değişikliklerin doğal olduğu düşünülebilir. Ancak, tefrika ile roman karşılaştırıldığında, Tanpınar'ın müdahalelerinin sıradan bir gözden geçirmenin ötesinde, bir "yeniden yazma"ya ("ré-écriture") dönüştüğü görülür.³ Tefrikada sadece birkaç yerde adı geçen Suad, romanda rahatsız edici düşünce, davranış ve eylemleriyle romanın üçüncü ve dördüncü bölümlerinin merkezi figürü konumuna geçer. Tefrikadaki başlıksız üç bölüm, romanda "*İhsan*", "*Nuran*", "*Suad*" ve "*Mümtaz*" başlıklarıyla dörde çıkar.⁴ Tanpınar, yaklaşık doksan altı sayfalık "*Suad*" başlıklı bölümü üçüncü bölüm olarak romana eklemekle yetinmez, dördüncü bölümde, -istemese de-, Suad'a romanın iki ana kahramanının (Nuran ve Mümtaz) yazgısını belirleyici bir işlev yüklemiş olur. Ortaya çıkan durum ise daha ciddi bir paradoksa yol açar. Tefrikada "göstermek" ve "bilgilendirmek"le sınırlı "gözlem" in "hakikat"e ulaşmada yeterli olmadığını düşünmüş olmalı ki, romanın ana kahramanlarının (İhsan, Nuran, Mümtaz) savlarını, düşünsel dayanaklarının tutarlılığını, Suad'ın marjinal kişiliği ve düşünceleriyle yüzleştirerek, -Emile Zola'nın "deneysel roman" kuramında yaptığı gibi-, test etmiş benzer. Kurgusal ve düşünsel planda romanda gözlemlenen bu radikal değişimin yazınsal nedenlerin ötesinde bir anlam içerdiği düşünülmelidir. Romanın yayımlanmasından kısa bir süre sonra, bir söyleşisinde Tanpınar'ın, "*Huzur devam edecek mi?* sorusuna verdiği karşılığın bu değişimin örtülü gerekçelerine ışık tuttuğu söylenebilir :

”Edecek, tabii edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor. Fakat daha evvel ‘Huzur’un öbür kısmını neşredeceğim, yani ‘Suad’ın Mektubu’nu. Küçük bir eser, okuyucu orada Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda görecek”⁵⁵. Bu sözlerden, *Huzur*’da geniş biçimde tartışılmış olmasına karşın, “*Mümtaz’ın meseleleri*”nin sonuca ulaşmamış savlar olarak Tanpınar’ın zihninde güncelliğini koruduğu anlaşılmaktadır. Mümtaz’ın roman sonunda geçirdiği ruhsal bunalımın ardından kazandığı varsayılan “yeni insan” yüzünün neleri içerdiğini; ”yeni Mümtaz”ın, moderleşmeyi, çağdaşlaşmayı hayatın her alanında kurumsallaştırmaya çalışan 1940’lı yılların Türkiye’inde kendisini nasıl konumlayacağını okur olarak hiçbir zaman bilemeyeceğiz, çünkü Tanpınar söylediklerinin aksine, ömrünün son on iki yılında ne “yeni bir insan olarak doğmak için” kendisini zorlayan Mümtaz’ın romanını yazabilmiş, ne de okurun “*Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda*” görmesini sağlayacak “*Suad’ın Mektubu*”nu yayımlayabilmiştir. İkinci Dünya Savaşı’nın doğurduğu yeni dünya düzeninde, 1940’lı yılların ortalarına doğru, savaşın olağanüstü koşullarından kaynaklanan nedenlerle çok partili sisteme geçen Türkiye’de, tarihin doğal seyrinin Tanpınar’ın bu hamleleri neden yap(a)mamış olduğuyla ilgili ipuçları sunduğuna kuşku yoktur.

Tanpınar ilk romanı *Mahur Beste*’yi (1945) “*Behçet Bey’e Mektup*”la sonlandırır, -daha doğrusu romanı neden sonlandıramadığının gerekçelerini “şifreli” sayılabilecek bir “mektup”la duyurur okurlarına;- ikinci romanı *Huzur*’u da (1949) “*Suad’ın Mektubu*”yla sonlanan ucu açık bir roman olarak yayımlar. Tanpınar’ın, her iki romanında bir kurgu ögesi, bir öyküleme aracı olarak “mektup”tan yararlanması anlaşılır bir şeydir. Anlatı içinde anlatı olarak da düşünülebilecek bu yöntemin okurun ilgi ve dikkatini kişi üzerinde yoğunlaştırmak amacıyla birinci tekil kişi ağzından,-bir ikinci anlatıcı gibi-, öyküleme biçimine derinlik ve zenginlik kattığı açıktır. Mümtaz’ın da, romanın son iki bölümünde karmaşık ruh halleri içinde, intiharından hemen önce Suad’ın kendisine hitaben yazıp bıraktığı “*mektup*”tan küçük alıntılar yapması ya da mektubun içeriğine yönelik örtülü göndermelerde bulunmasında gerçekte bir olağanüstülük yoktur. Ancak, romanın yayımlanmasından sonra, “*Huzur’un öbür kısmını (...)* yani “*Suad’ın Mektubu*”nu, “*Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda*” okura göstermek amacıyla “*küçük bir eser*“ olarak“ yazıp yayımlamayı düşünmesi, Tanpınar’ın, nedenlerini tam olarak bilemediğimiz bir “huzursuzluk”la yüzleştiğini düşündürüyor. Tanpınar, “*Suad’ın Mektubu*”nu, -en azından ilk biçimiyle ve tam metin olarak-, *Huzur*’un yazılma süreci içinde gerçekten yazdı mı? Yazdıysa, önce romanına ekleyip sonradan, -yazınsal ya da başka kaygılarla-, metninden mi çıkardı? Yoksa, mektup gerçekte yazılmadığı halde, alıntılar ya da göndermelerle yazılmış izlenimi mi vermek istedi? Kimi çekinceleri yedekte tutarak, bu sorulara kesin bir cevap vermek şimdilik olası görünmüyor. Ancak, net olarak bildiğimiz, söyleşi de duyurduğu gibi Tanpınar’ın bu “*mektup*”u “*Suad’ın Mektubu*” adıyla sonradan genişleterek kaleme aldığı; metin üzerinde ciddi bir çalışma yaptığı; yıllar içinde nasıl oluştuğunu bilmediğimiz tedirginlikleri, çekinceleri, gel-gitleri nedeniyle, okurlarına vaat etmesine karşın, “*mektup*”u ayrı bir metin olarak yayımlamadığı görülüyor. Tanpınar’ın ölümünden altmış yıl sonra yayımlanan “*Suad’ın Mektubu*”nu, bu süre içinde içeriğini ve yayımlanmama nedenlerini bilmeden adeta mitleştiren edebiyat çevrelerinin bu durumdan çıkaracağı sonuçlar olmalıdır. Roman kurgusunda önemli bir işlevi olan “*mektup*”un neden ayrı bir metin olarak

düzenlendiği; Suad'ın karakter olarak hangi yazınsal kaynaklardan süzülerek ete kemiğe büründürüldüğü; “*Mektup*”taki Suad'ın romandaki inkârcı, sinik, kötücül, tanrıtanımaz, şeytani, isyankâr Suad'ı “tekzip” edercesine neden dönüştürüldüğü soruları bu incelemenin konusunu oluşturuyor. Romanın farklı yönlerine, Suad dışındaki diğer kişilere yapılan göndermeler ile, doğrudan Tanpınar'ın düşünceleriyle ilgili değerlendirmelerin çıkış noktasının Suad ve “*Mektup*”u olduğu unutulmamalıdır. Suad karakterinin biçimlenmesine katkı yaptığını düşündüğümüz yazınsal kaynaklarla ilgili değerlendirmeler okurun karşılaştırma yapabilmesine olanak sağlamak amacıyla geniş tutulmuştur.

“*Suad'ın Mektubu*”nda kimi sayfaları “eksik” bir metinle karşı karşıya olduğumuzun farkındayız.⁶ “*Mektup*”taki Suad'ın öne çıkardığı “meseleler”in romandaki Suad'ın “meseleleri”ne, -her iki Suad imajının karşılaştırılmasına olanak verecek biçimde-, karşılık geldiği düşünülürse, muhtemelen mevcut sayfalar gibi eşit dolulukta olmayan “eksik” sayfaların göz ardı edilmesinde bir sakınca olmasa gerekir. Elimizdeki daktilo edilmiş metin üstü çizilmiş çok sayıda cümle ve paragraf içermiş olsa da, çıkarılmış bölümler ile muhafaza edilen metin arasında, Suad'ın iç dünyasına dönük düşünce ve davranışları açısından uyumsuzluk oluşturabilecek derecede farklılıklar yoktur. Kaldı ki, üstü çizilen bölümlerin Suad'ın dönüşen portresini anlamamızda “Düzenlenmiş Metin”e oranla daha fazla ipucu sunduğunu belirtelim. İncelemede yer yer üstü çizilen cümlelerin de yer alması bu kaygının sonucudur. Bu türden alıntılar metin içinde köşeli parantez kullanılarak belirtilmiştir. Tanpınar'ın, sürekli hareket halinde, karşıtı da içerecek biçimde derinleşip evrilen düşüncesini, özellikle roman ve şiirlerinde en iyi niteleyen tanımlamanın “bitmemişlik” olduğu su götürmez. Bu nedenle, “bitmemişlik”lik, “*hayatımda her şey yarım ve parça parça*”⁷ diyen yazar açısından bir “tezd”sa, eleştirmenin de bu “tezd”dan payını alması doğal karşılanmalıdır.

Bir “*mektup*”un romanı

“*Müdafaasız adam*”ın savunma refleksi...

“*Suad'ın Mektubu*”, roman içinde son iki bölümde kimi küçük alıntı ve göndermelerle öyküye dahil edilmiş olsa da, “*mektup*”un romanın bütünlüğü içinde kişiler, düşünsel boyut ve kurgu açısından “stratejik” bir öneme sahip olduğu kuşku götürmez. İncelemenin farklı bölümlerinde ilk iki boyut çeşitli yönleriyle tartışılacaktır. *Huzur*'un “*Suad*” başlıklı üçüncü bölümünde kurgu boyutunda, doğrudan “*Suad'ın Mektubu*”yla ilişkilendirerek anlamlandırılabilceğimiz, düşünsel tutarlılık ve yazım tekniği açısından “kusurlu” birkaç sayfa dikkat çekiyor. Ada ve Emirgan toplantılarında Suad'la uzun tartışmalara giren, Suad'ın ve Nuran'ın merkezde olduğu bitimsiz iç konuşmalara dalan Mümtaz'ın Nuran'la birlikte eve girdiklerinde, Suad'ın tavandan sallanan cansız bedeni karşısında hiçbir sözlü tepki vermemeleri; hemen evden çıkıp taksiiyle İhsan'ın evine gitmeleri; bir peyzajı ya da ruh halini bitimsiz çağrışımlarla, sayfalar dolusu benzetmelerle anlatan Tanpınar'ın, hayatın olağan akışına aykırı biçimde bu trajik bölümü hızlı biçimde geçiştirmesi dikkatli okurun gözünden kaçmıyor. Nitekim, “*İhsan evdeydi. Her zaman yaptığı gibi evde kim varsa hepsini odasına toplamıştı. Ne o, ne Macide hiç beklemedikleri bu ziyarete şaşırarak fırsatını bulmadılar.*” Bu cümlelerin ardından gelen cümle ise, ani bir sıçramayla birkaç gün sonrasına bağlanmaktadır: “*İhsan'ın yardımıyla hadise Mümtaz'ın ve Nuran'ın adı gacetelere geçmeden kapandı. Zaten Suad her şeyi izah eden bir mektup*

bırakmıştı”. (...) Mümtaz kısa tahkikat esnasında Afife ile Suad’ın boşanmak üzere olduklarını öğrendi. Ertesi gün Nuran Bursa’ya hareket etti. Oradan yazdığı bir mektupta: ‘Ne yapalım Mümtaz, kader istemiyor ! Aramızda bir ölü var. Bundan sonra beni bekleme artık ! Her şey bitmiştir’ diyordu”⁸, diyerek kestirip atar. Mümtaz, mektubu alınca Bursa’ya gider; ancak, Nuran’ı ikna edemez, ve “Böylece hiç ummadıkları şekilde birbirinden” ayrılırlar. Bu bölümde (12. Bölümün sonu), Suad’ın intiharını takip eden yaklaşık kırk gün içinde yaşananlar toplam iki sayfada, kısa bir “özet” verir gibi anlatılarak geçiştirilir. Bu hızlı geçiş ve kopukluğun, “Suad’ın Mektubu”nun ilk hâlinin bu bölüme yerleştirilip, sonradan çıkartılmasıyla ilgili olması muhtemeldir. Paragraflar arasındaki kopukluklar da bu olasılığı güçlendirir. 13. bölümle birlikte anlatımın yeniden doğal ritmine kavuşması romanın kırılma noktasındaki bu belirsizliği açıklar görünür.

Tanpınar’ın, “mektup”u uzunluğu nedeniyle romanın bu bölümünden çıkarmış olma olasılığının güçlü bir gerekçe olmadığını söyleyebiliriz. Kaldı ki “Mektup”un ilk halinin sonradan hazırlanan metin kadar uzun olduğunu düşündürecek bir gerekçe de mantıklı durmuyor. Romanda geçen, “(Mümtaz) zaman zaman mektubu okuyor, asıl düşüncesini anlamaya çalışıyordu (...) Geceleri karışık rüyalar arasında, hemen hemen hep onunla boğuşuyordu (...) Girdiği küçük kahvede cebinden mektubunu çıkararak kimbilir kaçınıcı defa okumaya başladı”⁹ biçimindeki cümleler ile, yer yer mektuptan yaptığı kısa cümle alıntılar ya da gördüğü rüyaların, okur açısından “mektup”un bütününe bir seferde okuyup içeriğini öğrenmekten daha etkileyici bir yöntem olduğu açıktır. Ayrıca, bu “mektup”un sonradan yazılan ve yazımı yıllar alan “Mektup”tan farklı olduğunu düşündürten nedenler de vardır: Mümtaz’ın Suad’ın intiharından sonraki şu sözleri bu görüşü destekler: “Bu her şeyle alay eden bir sinizm’le dolu, iç benliğe mal edilmiş azaplarla dolu uzun bir mektuptu (...) Fikirlerinden hiçbirine iştirak etmiyordum”¹⁰ Bu cümleler Suad’ın görüşlerinde ısrarcı olduğunun bir kanıtı olsa gerekir; Bu durumda, “Mektup”un tam metninin romanın dışında ayrı bir metin olarak kaleme alınmasıyla ilgili geriye tek bir gerekçe gerekçe kalıyor: Mahur Beste ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki “mektup”ların yazımındaki gerekçe: “mazi hasreti” suçlaması... “Geçirdiğimiz inkılaplar, dil değişimleri, terbiye ve tahsil sistemlerinin tebeddülü mazi ile bağımızı çok derinden kırdı. Öyle ki nesiller, yarım nesiller kendi başlarına adacıklar halinde kaldı. Yeni edebiyatımızın en büyük kusuru, bu devam zincirinin kırılmasıdır”¹¹ diyen “Müdafasız adam”ın kendini savunma refleksi ! Huzur’da fazladan bir de tanrıtanıma, inkârcı, kötücül “Suad’ın meseleleri” var, onların da açıklığa kavuşturulması bir zorunluluktur Tanpınar için...

Tanpınar, romandaki Suad’ın düşüncelerini roman yayımlandıktan sonra inkâr edemeyeceğine göre, “mektup”ta yapabileceği şey, romandaki Suad’ın düşünce ve davranışlarının arkasındaki motivasyonu gerekçelendirmekten öteye bir şey olmaması gerekirdi. Görünüşte Tanpınar da, “mektup”ta, sayısız düzeltme ve eklemelerle bunu yapmaya çalışır, ama mahkemede “suçlu”nun kendisini aklamaya ya da suçunu hafifletmeye dönük savunması gibi, romandaki Suad’ın sıradışı kişiliğini yumuşatır, “yıkıcı” düşüncelerini törpüleme yolunu seçer. “Mektup” okura, Tanpınar’ın savladığı gibi, “Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda” göstermediği gibi, hem “sözcü”sü yaptığı “kişilerin (İhsan, Mümtaz) romandaki konumunu zora sokmakta, hem de romandaki marjinal Suad’ı pek çok açıdan “tekzip” etmektedir. “Mektup”, iki yanı

keskin bıçak gibi iki yanıyla keser... Bir “çıkılmaz sokak” a girdiğini fark ettiği için mi Tanpınar, üzerinde bu denli çalıştığı “*Mektup*” u yayımlamamayı tercih eder?

Tanpınar’ın, şiirinde olduğu kadar, romanesk kurgularında da çerçevesi önceden net biçimde belirlenmiş bir plana bağlı kalarak yazmadığını; yazdıkları üzerinde de sürekli değişiklikler yaptığını geriye bıraktığı “*bavul dolusu müsvedde*”lerinden anlamak zor değildir. “*Suad’ın Mektubu*” bu bağlamda kuşkusuz en ilginç olanlarından biridir. Elimizde bugün itibarıyla *Huzur*’un ayrıntılı bir yazma planı bulunmuyor. Böyle bir planın olup olmadığını da bilmiyoruz. *Huzur*’un tefrika edilmesinin ardından geçen on altı ay içinde, gerekçelerini tam olarak bilmesek de, Tanpınar’ın, kurgusal ve düşünsel düzeyde romanında yaptığı değişiklikler üzerinde ciddi olarak düşündüğüne kuşku yoktur. Ancak, romanına eklediği “*Suad*” başlıklı üçüncü bölümden itibaren, *Suad*’ın “*muzlim cazibe*”sinin Tanpınar’ın önceden öngör(e)mediği biçimde romanın akışını değiştirdiğini; kendi içlerinde ve aralarında, “*medeniyet değiştirme*”nin¹² doğurduğu çalkantılarla yüzleşen roman kişileri üzerinde tartışmasız bir üstünlük kurduğunu ve Tanpınar’ın da kişi ve anlatıcı-yazar olarak buna direnmediğini belirtmek gerekir.¹³ Nitekim, romanın “*İhsan*” ve “*Nuran*” adlı ilk iki bölümünden “*Suad*” adlı bölümün 5. alt bölümüne kadar, Osmanlı kültür mirasına bağlılıklarını, Halit Ziya ile bittiğini sandığımız konak yaşamına özgü bir atmosfer içinde tartışan ve Proust’vari bir “*geçmiş zamanın peşinde*”ki kişilerin *Suad*’ın “denge bozucu” varlığıyla tartışmalara katılmasıyla giderek silikleşmelerini Tanpınar’ın başlangıçtan itibaren planladığını söylemek zordur. Kaldı ki, Tanpınar’ın, “*medeniyet değiştirme*”, Doğu-Batı çatışması, ikili (düalist) ruh, değerler bunalımı, geçmişten gelen “*musiki*” ve “*mimari*” geleneğe, “*ecdad mirası*”na sahip çıkma gibi tartışma konularını sadece *Huzur* romanında gündeme taşımadığı da bilinen bir gerçektir. Ancak, *Huzur* bir istisna oluşturmuşsa benzer. “*Hep tezdad halinde birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde*”¹⁴ sürüklenerek yaşayan Mümtaz’ın ruh dengesinin alt üst olmasına, diğer kişilerin de edilgen bir biçimde oldukları şey (muhafazakârlık) kalarak kendi içlerine çekilmelerine yol açacak *Suad*’ın, romanın düşünsel temelini sarsacak derecede “*yıkıcı*” düşüncelerine alan açmaktan geri durmaz Tanpınar. Bir söyleşisinde, “*...bu ikinci derecede şahısların Mümtaz’ın etrafında hem tesir edici bir ‘zemin’, hem de fikirlerinin ve duygularının değişik aynaları olmasını istiyordum (...)* Romanın asıl kahramanları *İstanbul* ve bizim *musikimizdir*”, demiş olsa da, “*daha ziyade bir müşahit ve hadiselerle maruz olmasını*”¹⁵ istediği Mümtaz üzerinde *Suad*’ın kurduğu “*tahakküm*”, kişi ve tema düzeyinde bu planının tersi bir durum çıkarır ortaya. Öyle ki, *Suad* hamura katılmış “*maya*” gibi, “*Yeni bir insan olarak doğmak için*” yazarını zorlayan Mümtaz’daki “*zihinsel mayalanma*”nın da “*fail*”idir. Romanın akışını belirleyen “*Mektup*”un yazılma gerekçelerini, romandaki “*stratejik*” konumunu ve önemini bu noktada aramak hiç de isabetsiz değildir.

“*Suad’ın Mektubu*”nun tape edilmiş dağınık metinleri, Tanpınar’ın belirttiği gibi “*Mümtaz’ın meselelerini(n) daha başka bir planda*” görmeye olanak tanıdığını söylemek güçtür. Nitekim, *Suad*’ın genç kızla geçirdiği saatleri anlattığı bölümler yaklaşık yirmi sekiz sayfalık “*Mektup*”un (“*Düzeltilmiş Metin*”) on bir sayfasını, yani % 40’ını oluşturur. Bu bağlamda “*Mümtaz’ın meseleleri*”nden çok *Suad*’ın “*meseleleri*”nin öne çıkmasına da şaşırılmamak gerekir. Oysa, roman içinde somutlaşan *Suad* imgesi, -bu “*imge*”nin sahilliğini bir yana bırakırsak-, fazladan bir “*mektup*”a ihtiyaç duyulmayacak kadar açık, net, belirgin çizilmiştir.

Mahur Beste 'nin tefrikasında yaşadığı “sorunlar”ın bir benzerini *Huzur* 'da da yaşamaktan çekindiği için mi, Tanpınar bu “*mektup*”u yazmaya mecbur hissetti kendisini?¹⁶ Yazılma gerekçesi ne olursa olsun, “*Mektup*”un romanın dışında ayrı bir metin olarak yayımlanmasının Tanpınar açısından bir “seçim” değil, bir “zorunluluk”un ifadesi olduğu anlaşılıyor. “*Mektup*”un, özellikle üstü çizili sözcükler ve iptal edilmiş paragrafların korunduğu tıpkıbasım versiyonu dikkatle okunduğunda, muhtemel bir suçlanmanın, tartışmanın, polemiğin önlenmesine yönelik tereddütlü, geç kalmış bir “düzeltme” çabasını, bir “tekzip” metnini görmek zor olmasa gerekir. Ne ki tefrikadan kitaba bir kez geçilmiştir artık... Romana da (*Huzur*) dokunulamayacağına göre, Suad'la ilgili olarak roman içinde “söylen(e)meyen”i “*mektup*” üzerinden kurgulamak Tanpınar için bir çıkış yolu gibi görünüyor... Fransızların sanatsal/yazınsal yaratıda “söylenmemiş” olan anlamında kullandıkları “le non-dit” farklı bir “iletişim dili”, söylem biçimi olarak kurguya dahil olur böylece. Bu noktada, Tanpınar'ın imdadına, söyleşide “*Huzur devam edecek mi?*” diye soran kişi yetişiyor, tıpkı bir politikacıya onun istediği soruyu soran gazeteci gibi... “(Devam) *Edecek, tabii edecek. Mümtaz ölmemiştir. Hâlâ yaşıyor ve yeni bir insan olarak doğmak için beni zorluyor.*” Görüldüğü gibi, *Huzur* 'u yeni bir bağlamda devam ettirecek “yeni roman” kadar, ‘*Suad'ın Mektubu*’nun da “yeniden” yazılarak yayımlanması bir “zorunluluk” olarak durur Tanpınar'ın önünde. Ancak Tanpınar, ilginçtir önceliği, okurun “*Mümtaz 'ın meselelerini daha başka bir planda*” görmesi için bu “*Mektup*”a verecektir. Tanpınar, Mümtaz'ın “*yeni bir insan olarak*”, özeleştiriyi ya da kendini savunma adına söyleyeceği çok şeyinin olduğuna inanmasına karşın, bu romanı yaz(a)madı; yaz(a)madı, çünkü Mümtaz Tanpınar'ın kafasında yaşıyordu(r), dönemin ruhunda, “*şuur*”unda ya da okurun zihninde değil ! Ama “*Suad'ın Mektubu*”nu, üzerinde sayısız müdahaleler yaparak, sağlığında yayımla(ya)madıysa da yazabildi. “*Küçük bir eser*” olmasını istediği “*mektup*”un adresine altmış yıl gecikmeyle ulaşması yine de önemini azaltmıyor.

Yedekteki “mektup”lar...

Tanpınar'ın, romanında söyle(ye)mediğini ya da söyleyip de söylediklerini sonradan, roman yayımlandıktan sonra bir “mektup”la açıklama ihtiyacını duyması; başka bir söylemle “yedekte” bir “mektup” buldurması *Huzur* 'un dışında, *Mahur Beste* (1945) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 'nde de (1961) karşılaştığımız bir durumdur. Romanların okurda bıraktığı izlenimi olumsuz etkileyen bu yaklaşımın Tanpınar açısından iki boyutunun olduğu söylenebilir: birincisi romanlarına alışılmışın dışında bir kurgusal özellik kazandırma çabası; ikincisi de, genel olarak Tanpınar'ın kendi söylemiyle, “*bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikilik*”in (düalizm), kültürel planda “*devam ve bütünlük fikri*”nin kaybolmasını ve bunlardan doğan “*kıymet buhranı*”nı tartışırken, Cumhuriyet devrimlerine yönelik eleştirel yaklaşımı. *Mahur Beste* 'nin son tefrika metni olarak yayımladığı ve “*Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup*”ta, Behçet Bey'i hem “*sembol*” (geçmişin kültür mirası, kültürde bütünlük ve süreklilik), hem de “*fert*” (yaşayan kişi) olarak gören Tanpınar ironik bir dille Behçet Bey'e, “*...benim (yaptığım) gibi mâziniz üzerinde*” durmak yerine, “*Size ben değil, Nodier (Hoffman, Poe) rastlasaydı*” (...) *Sizi görür, sadece bununla kalırdı*” derken, kendisini “mazi hasreti”yle suçlayanlara imalı bir cevap gönderir¹⁷. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* 'nde de, benzer bir “mektup” vakası, dahası “kaza”sı görülür. Romanın ana

kişilerinden Halit Ayarçı'nın ağzından Dr. Ramiz'e hitaben yazılmış bir "mektup"ta, romanda Hayri İrdal'a atfedilen her şeyin "hasta bir beynin" hezeyanlarından ibaret olduğu belirtilmektedir¹⁸. Tanpınar'ın sonradan romana eklemekten vaz geçtiği bu "mektup"un yazılma gerekçeleriyle ilgili olarak Turan Alptekin şöyle der: "Tanpınar, mektubu, romanın yayımlandığı günlerde ya söyleyeceği son sözün bitmeyeşinden, ya bir polemik zemini yaratmak için, yahut da Erasmus'un yaptığı gibi, eserin sisteme yönelik eleştirisini gerektiğinde deliliğe vurulmuş bir 'satir'e çevirme amacıyla tasarlamış olmalıdır"¹⁹. Berna Moran da benzer bir görüş ileri sürer: "Tanpınar bu mektubu belki de romanda devrimleri eleştirdiği için başına bir iş açabileceğini düşünerek kitabın başına ya da sonuna eklemek üzere kaleme almıştı. Ama sonra gerek görmemiş ki romana eklemekten vaz geçmişti" notunu düşer²⁰. Her iki görüşün de Tanpınar'daki, "Bende eksik olan şey hayata karşı mukavemet"²¹ ya da "Ben müdafasız adamım"²² tedirginliğine ışık tuttuğunu belirtmek gerekir.

"Suad'ın Mektubu" bizi başka bir "mektup" öyküsüne daha götürür. Dostoyevski'nin 1871-1872 yıllarında tefrika edilen *Ecinniler* romanının tefrika sürecinde, roman kahramanlarından Stavrogin'in piskopos Tihon'a yaptığı itirafları da içeren ve içinde küçük bir kıza tecavüzünü de açıkladığı toplam 42 sayfalık bölüm Dostoyevski'nin karşı çıkmasına rağmen editörün "dine, kutsallığa karşı", "ahlak dışı" suçlamasıyla tefrikadan çıkarılır. Dostoyevski, düşünce ve kurgu açısından "romanının merkezi" olarak tasarladığı bu bölümün "ana sahneler"ni yeniden yazıp bir "mektup"la dergi yönetimine gönderir:

"Bütün çirkin sözleri ayıkladım, bölümü önemli ölçüde kısalttım ve sonuçta bu çılgın hareket yeterince ... belirlendi. Size yemin ederim ki, işin özünü bir yana bırakamazdım. 'Bizim' tip, başlıbaşına toplumsal bir tip (tabii bana göre): İşi gücü olmayan avare bir Rus insanı, ama kendisi böyle olmak istediği için böyle değil; bütün yakınlarıyla ve onun için değerli olan her şeyle, en önemlisi de diniyle bütün bağlarını kaybettiği için bu hale düşmüş, 'kahrından' kendini sefih bir hayata vurmuş; ama vicdan sahibi, kendini yenileyebilmek, yeniden inanmak için hummalı bir çaba gösteren, bu uğurda eziyet çeken, kahrolan bir insan"²³.

Ancak Dostoyevski'nin karanlık ruhlu Stavrogin'in karakter, düşünce ve eylemlerine yönelik yumuşatıcı ifadeleri dergi yönetiminin kararını değiştirmez. Bunun üzerine yazar, Stavrogin'in piskopos Tihon'a yaptığı itirafları da kapsayan bölümü metninden çıkarmak ve bölümü yeni baştan yazıp düzenlemek zorunda kalır. Dostoyevski'nin sansürlenmiş bölümdeki tanrıtanıma, inkârcı, isyankâr, sinik Stavrogin'i ile, yeniden düzenlenmiş metnindeki Stavrogin arasındaki farklılığı doğuran kaygıların, bir başka karanlık ruhlu kahramanı, Suad'ı onun ağzından yazılmış bir "mektup"ta sıradanlaştıran Tanpınar'ın kaygılarıyla şaşırtıcı bir benzerlik içinde olması rastlantıdan öte bir şeydir. Dostoyevski'nin söz konusu bölümü yeniden yazarken, "bütün yakınlarıyla", kendisi için "değerli olan her şeyle, en önemlisi de diniyle bütün bağlarını kaybettiği için bu hale düşmüş, 'kahrından' kendini sefih bir hayata vurmuş; ama vicdan sahibi, kendini yenileyebilmek, yeniden inanmak için hummalı bir çaba gösteren, bu uğurda eziyet çeken, kahrolan bir insan" olarak "ıslah" ettiği Stavrogin "Mektup"taki "nadim"Suad'ı ne kadar da çok anımsatıyor... Stavrogin'in, intiharından önce, bir özeleştirmeden çok açık "itiraflar" biçiminde kaleme

aldığı “mektup”un, Suad’ın intiharından hemen önce Mümtaz’a hitaben yazdığı “mektup”taki itiraflarla benzerliğine de dikkat çekelim. *Ecinniler*’den çıkarılan metin ile, *Huzur*’da kısmen alıntılanan, ancak sonradan çıkarıldığını düşündüğümüz metin arasında da ilginç bir yazgı ortaklığı vardır. *Ecinniler*’in tefrikasından çıkarılan bölüm tam elli yıl sonra, 1922’de romana yeniden eklenir. Ancak, Dostoyevski çıkarılan bölümü yeniden yazıp düzenlediği için, kitabın sonuna “ek” olarak konulan bu bölüm Stavrogin’in kötücül, “günahkâr” ruhunu ve onu intihara götüren nedenleri daha iyi anlamamıza olanak sağlar. Altmış yıl sonra romandan bağımsız olarak yayımlanan “*Suad’ın Mektubu*” da, Tanpınar’ın İhsan’a söylediği, “*Dostoyevski Suad’dan seksen sene evvel bu azabı çekti*”²⁴ sözünü saklı tutarak, romanı ve kişilerini tanımak açısından kuşkusuz öğreticidir, ama başka bir biçimde... “*Suad’ın Mektubu*” Suad’ın yazdığı bir “mektup”tan fazla bir şeydir. “*Mektup*”u önemli kılan içeriği değil, yazarının romanıyla ilgili dışa vurmaktan çekindiği kaygılarını ele veren yazılma gerekçesidir... Her insan kendisini “mektup”unda görür, tıpkı rüyalarında kim olduğunu gördüğü gibi... Tanpınar da öyle...

Suad: “Ödünç alınmış” bir figür...

“Kendi zamanının” aykırı “şuuru”

Tanpınar, 1944’te *Ulus Gazetesi*’nde yayımlanan bir yazısında, “*Dostoyevski’de bütün başlar kendi içine eğilir. Herkes bir terkinin bozulan ahengini kendisi ile konuşarak yakalamaya gayret eder, onun sıkıntısını çeker, sonra birdenbire set kırılır ve biriyle konuşmaya başlarlar. Dostoyevski bitmez tükenmez bir muhaveredir. Roman bitince bu kahramanlar gene susmazlar. Bu sefer sizin içinizde konuşurlar*”²⁵, derken edebiyatımızda “öncül”ü olmayan Suad karakterini yaratmak için Rus ve Fransız edebiyatından çok sayıda roman kahramanının kendi içinde konuştuğunu duymuş olmalıdır. Yazınsal bir karışım olan Suad “devşirme” bir kişidir; bu anlamda romantik Musset’in “*Bir zamane Çocuğunun İtirafları*” gibi kendi zamanının ya da “kendi nesli”nin (romantik kuşak) bir kahramanı değil, Batılı roman kahramanlarından süzülerek vücut bulmuş “kitabî”, şematik bir karakterdir. Ancak, bu durum Suad’ın roman içindeki konumunu, işlevini azaltmaz. Turan Alptekin, Tanpınar’ın bu bağlamla ilişkilendirilebilecek ilginç bir sözünü aktarır: “*Hiçbir muharrir yoktur ki kendi neslinin bir hikâyesini yapmasın.*”²⁶ Tanpınar bu savına iki eserini örnek gösterir: “*Evin Sahibi*” öyküsü²⁷ ile “*Huzur*” romanı.²⁸ Bu iki eseri, 1901 doğumlu Tanpınar açısından Osmanlı’nın çöküş döneminde dünyaya gelen ve “*kültür ve medeniyet buhranı*”yla, bu “*buhran*”ın doğurduğu “*ikilik*”le yüzleşen “*kendi neslinin bir hikâyesi*” olarak düşünebiliriz; ancak, Suad’a söylediği “*herkes kendi zamanının şuuruyla doğar*”²⁹ sözü kendi içinde doğru bir değerlendirme olmakla birlikte, Suad’ın temsil ettiği kişiliği 1930’lu 40’lı yılların Türkiye’sinin “*şuuru*”uyla ilişkilendirmek inandırıcı görünmemektedir. İhsan Suad’da gözlemediği derin huzursuzluk ve çatışmaları değerlendirirken yerinde tesbitler yapar:

“*Hazin tarafı şu ki bu cins azapları bütün dünya bir asır evvel yaşadı, bitirdi. Hegel, Nietzsche, Marx geldiler, geçtiler Bizim için yeni nedir bilir misiniz ? Ne Eluard’ın şiiri, ne de Comte Stavroguin’in azabıdır*” (...) *Suad’ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin günümüzün, kendi günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum* (...) *Gecikmiş şeyler... Herkes bir düşünceyi böyle dönülmez bir yere*

*taşıyabilir. Fakat niçin yapmalı? Zorla kendimize baş dönmesi yaratmaktan bir şey çıkmaz ki.*³⁰

Musset ya da Dostoyevski kişilerinin kendi zamanlarında kendi sorunlarını yaşadıklarını düşünen ve Suad dahil, romandaki diğer kişilerin, İhsan'ın, Mümtaz'ın, Nuran'ın “meseleler”inin 1940'lı yılların güncel “meseleler”i olup olmadığını; bunların “zamanın ruhu”yla, “şuur”uyla nasıl ilişkilendirilebildiğini; bireysel ve toplumsal bilinç düzleminde, yerleşik düzen ve değerlerle çatışma içindeki “meseleleri”yle Suad'ın Osmanlı'dan Cumhuriyet'e hangi düşünsel, felsefi geleneğin içinden çıkıp geldiğini; kültürdeki ve toplumdaki karşılığının ne olduğunu soran bilinçli okura da hak vermek gerekir³¹. Tanpınar *Huzur*'u yazma gerekçesiyle ilgili bir söyleşisinde, “*İkinci Cihan Harbi'nin başında düşündüklerimizi ve meselelerimizi anlatmak. Bizi de tehdit eden bu umumi felakette dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımızı göstermek*”³² demiş olsa da, “*İkinci Cihan Harbi*”ne ayrılan bölüm dostlar arasındaki birkaç sayfalık kahve sohbetinin ötesine geçmez. “*Bizi de tehdit eden bu umumi felakette dünya ile müşterek ve ayrı taraflarımız'a gelince; “müşterek” tarafımızın “insanın tali'i”, “ayrı” tarafımızın da “medeniyet değiştirme” sorunları olduğu anlaşılıyor ki, ikisi arasında nasıl bir bağlantı kurulacağı sorusu havada kalıyor.*

Tanpınar'ın, anlatıcı olarak ve kişileri üzerinden *Huzur*'da savunduğu “*Kültürde devam ve bütünlük fikri*” kuşkusuz her dönemde konuşulabilecek, tartışılacak çok temel bir konudur; ancak sorun, içinde yaşanan çağdan “geçmiş”e, onun kültür mirasına, “kültürel bütünlük ve süreklilik” açısından yaklaşma biçiminde düğümleniyor.³³ Sabahattin Eyüboğlu'nun değerlendirmesi yerindedir:

*“Tarih bilinci ‘maziperest’ olmayı gerektirmez (...) Bizim geçmişte yaşamamız değil, geçmişin bizde yaşaması gerektir (...) Geçmişe dönüş geçmişin zihniyetine dönüş olmamalıdır. Tarih bilinci eski dünyayı aynen yaşatmak değildir. Dünün değerlerini bugünün anlayışı ile ölçemeyiz.. Geçmiş yaratan yorumdur. Eski güzelliklerin yeni anlamlarla dolması kaçınılmazdır. Aksi halde eskinin antikadan başka anlamı olamaz. Geçmişin yaşayan bir değer haline gelmesi, yeni bilincin süzgecinden geçmesi gerektir”*³⁴

Eyüboğlu'nun “*yeni bilinç*” dediği şey “*zamanın şuuru*”ndan başka bir şey değildir. Tanpınar'ın Emirgan'daki akşam yemeğine ayırdığı yaklaşık elli sayfalık bölümde tartışılan “*meseleler*”i Eyüboğlu'nun perspektifinden okumak, romanın sonunda, “*garip erüdisyon*”ları³⁵, abartılmış “entelektüel formasyon”ları ve tartıştıkları “*meseleler*”le “*mâzi*”nin “*ruh iklimlerinde*”³⁶ dolaşan roman kişilerinin “*kitabı*”, “*şematik*” ve yer yer “*anakronik*” zihin dünyalarında neden “*tutunamadıkları*”nı da açıklar bize.³⁷ Buradan Tanpınar'ın “*geçmiş*”e dönmek istediği gibi bir çıkarımda bulunmak yanlış olur. Tanpınar, *Huzur*'un ilerleyen bölümlerinde Mümtaz'a söylediği, “*Ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyleri arıyorum*”³⁸ sözüyle “*geçmiş*”in kültür mirasına yaklaşımıyla ilgili önemli bir tesbit yapar. Amaç, ona göre “*geçmiş*”e dönmek değil, “*yeni*”yi kurmak için “*geçmiş*”ten yararlanmaktır. Kimsenin bu görüşe bir itirazı olmasa gerekir. Ancak, bu “*yararlanma*”nın sistematığı konusunda belirsizlik vardır. Yahya Kemal'den Tanpınar'a Doğu ve Batı kültürleri arasında yaratılmak istenen “*terkip*” ise, “*bağdaştırmacı*” (“*syncrétiste*”) bir yaklaşımın ötesine geçmez. Berna Moran, Tanpınar için, Cumhuriyet'le birlikte hayatın tüm alanlarını içine

alan ve büyük modernleşme hamlesiyle doğan “*hayat şekilleri*”ne, bu sürecin siyasal, ekonomik dinamiklerinin “*yaratacağı ideolojinin yön vereceğini görmeyerek, bunların otomatik olarak kendi damgamızı taşıyan, ince bir zevkin ürünü hayat biçimleri olacağına inanmakla aldandı*”³⁹, derken, yerinde bir değerlendirme yapar. Fethi Naci de *Huzur*’un “eylemsiz” kişilerinin yüzleştikleri “huzursuzluk”larla ilgili olarak, Tanpınar’ın sorunları “*baş aşağı*” koyduğuna dikkat çekerek, ekler: “*(...) bu tedirginliklerin, bu arayışların bir ‘kaçış’la iç içe olduğu da pek açık: Tarihe kaçış, musikiye kaçış, İstanbul’un güzelliklerine kaçış...*”⁴⁰.

Tanpınar, *Huzur*’da, “*Dostoyevski, içinde bulunduğumuz çıkmazı en iyi gören adamdır*”⁴¹, “*Dostoyevski Suad’dan seksen sene evvel bu azabı çekti*”⁴² biçiminde kişilerine söylediği sözlerle ya da “*Comte Stavrogin’in azabı*”na gönderme yaparak⁴³, Suad’ın nereden kök aldığı konusunda bakmamız gereken yeri kendisi gösterir. Suad’ı kurgularken, *Huzur*’un yayımlanmasından altı yıl önce, 1943’te *Ülkü* dergisi’nde yayımlanan “*Hayat Karşısında Romancı*” başlıklı yazısından Suad’la ilgili epeyce materyel çıkarmışa benzer:

*“Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Arkasında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, takırtısı sınırları bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi o yer altı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum. Ağzımda fazla laboratuvar ve eczane kokan bir şarab tadı bırakıyorlar. Hakiki şarabın içinde güneş ve onun ışığı çalkalanır. Burada ise enkaz halinde bir insanlıkla üreyen bir takım cinler hüküm sürüyor”*⁴⁴.

Bu satırları yazan Tanpınar, altı yıl sonra, “*o yer altı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsiliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük muzdarip benliklerden, iradesizliklerden, o sefalet ve ızdırap sarhoşluklarından, onulmaz biçareliklerden*” bıktığı karanlık bir Rus figürünün benzerini romanında ana kahraman yapacağını kuşkusuz düşünemezdi. Tanpınar tefrikada neredeyse hiç olmayan Suad’ı neden *Huzur* için gerekli, dahası vazgeçilmez bir figür olarak yaratma ihtiyacını duydu sorusu cevabını bekliyor. Bu noktada, olumsuz *Mahur Beste* deneyiminin bir rolünün olması olası görünse de, bu “rol”ün tam olarak ne olduğunu söylemek kolay değil. Eğer amaç *Mahur Beste*’nin tefrikasında yaşanan “mazi hasreti” suçlamasını ortadan kaldırmak idiyse, bu sorunlu kuşağın, İhsan’ın, Nuran’ın, Mümtaz’ın karşısına fikri düzeyde (değerler çatışması) neden Cumhuriyet devrimlerine bağlı bir entelektüeli değil de, Dostoyevski “kaçkın”ı inançsız, idealsiz, inkârcı Suad’ı çıkardı? Tanpınar’ın doğrudan Cumhuriyet’i karşısına almış yazar konumuna düşmemek için bu yolu tercih etmiş olması ihtimal dışı değildir. Suad’ın tanrıtanımaz, inkârcı, kötücül kişiliğinden kaynaklanabilecek yeni bir riske karşı da, kendince bir önlem aldığı; “Suad” a yazdırdığı bir “mektup”la bu durumu dengeleme yolunu seçtiği görülüyor.⁴⁵ “*Zamanının şuuruna*” uygun düşmeyen toplama bir karakter de olsa, Suad’ın “düşünsel” soy kütüğünü ele veren söz alıntılarının dışında, izleyen alt bölümde yer vereceğimiz referans kaynaklarla ilgili (Goethe, Dostoyevski, Nietzsche,

Gide, Valéry) değerlendirmelerin, Tanpınar'ın, önu arkası tamamlanmamış, içi düşünsel planda tam olarak doldurulamamış, derinleştirilememiş Suad temsilinin daha görünür ve anlaşılır kılınmasına katkı yapacağını düşünüyoruz.

“Öldürücü şeylerin muzlim cazibesı”

Stavrogin'in Suad'ın, -yüzeysel de olsa-, “prototipi” olduğu kuşku götürmeyecek kadar açıktır. Dostoyevski'ye göre, Stavrogin “*derin ve uğursuz, netice itibariyle trajik bir figürdür*”. “Mektup” biçiminde düzenlediği itirafları, “*iyi ve kötünün ötesinde*”, inanma ve sevme duygusundan yoksun, saplantılı biçimde ruhu en iğrenç “*alçaklıklar*”la kirlenmiş, “*suçluluk*” duygusunun pençesinde, sanrılar içinde kötü ruhlarla yüzleşen bir Stavrogin resmi çıkarır ortaya. Stavrogin'i sanıldığı gibi “immoral” (ahlak kurallarının dışında yaşayan) değil, “amoral” (ahlak kavramına yabancı) bir kişilik olarak tanımlamak yerinde olur. Bu durum; tümüyle entelektüel/zihinsel yetileriyle yönlenen, “*ahlak*”ı aklıyla içinde boğan bu kötücül, tanrıtanımaz, inkârcı, “*demonyak*” kişideki gel-gitleri, “*tezdad*”ları, aşırılıkları, ileri atılmalar ve geri çekilmeleri; canı istediğinde, onu iyiliğe yönlendiren dürtülerin, canı istemediğinde ona en iğrenç kötülükleri yaptırmasını, zekâsını neden “*yıkıcı*” eylemlerin hizmetine sunduğunu anlamamızı da kolaylaştır. Dostoyevski'nin söylemiyle, “*Kötülük onda sakin, soğuk ve aklidir*”. Tanrıtanımazlığı ve inkârcılığı onu insanı tanrılaştırmaya, bir tür “üstinsan”a götürmez. Stavrogin'i asıl “*trajik*” kılan ise, tüm inkârcılığına karşın, kendi dışındaki “*ahlak*”ın (“*morale*”), Freud'cu anlamda yargılayıcı bir “üst ben” olarak içinde, -kendisine rağmen-, doğurduğu ağır “*suçluluk*” ve “*aşığılanma*” duygusudur. Gördüđu kâbuslar da bu dramatik yüzleşmenin dışavurumudur. “*İtiraf*lar”ında doğrudan ya da dolaylı olarak mahvına yol açtığı kişiler arasında, iğfal edip intiharına yol açtığı “*küçük kız*”ın hayali kendini beğenmiş akılcılığının altında küçük de olsa “insancıl” bir yanın varlığına işaret eder; çünkü inkârcılık ne denli mutlak olursa olsun, “insanın insaniliği”ni tümüyle yok edemez. Stavrogin'in romanın sonunda, bir “*çıkış*” yolu olarak gördüğu intiharı da bunu gösterir. Ancak bu intihar adaletin tecellisi anlamında değil, ızdırabından kaçıp kurtulmaktır daha çok. Stavrogin'in kişiliğindeki baskın özelliklerin Suad'daki izdüşümü giydirilmiş bir “ruh ikizi”ni ele verir: “*hayatla barışma imkânlarını kökünden kaldırmış*”, “*isyan duygusu ile doğmuş*”, “*kalpten gelen her şeyi reddeden*”, “*muazzam, korkunç, karanlık*” bir “*ömür*” süren, ömrünü “*biçare bir israf*” olarak harcayan, “*canlı olan her şeye düşman*”, kendisini “*mesuliyet fikriyle doğmuş*” görmeyen, “*hiç kimsenin saadetine tahammül*” edemeyen, “*kendi kendisinin düşmanı*”, “*hayatını bir mesele gibi*” alıp “*düşünüyor*” olan, “*etrafına bütün fenalıkları bilerek*” yapan, “*Allah*”ı kendinde öldürüp “*hürriyet*”ini tadan, “*dinsiz, münkir, mistik, rate aktör*”, “*her şeyle alay eden bir sinizm*”le dolu, “*sefil, maddi ayyaş, vazifesinden kaçan bir adam*” olarak Suad, romanda paradoksal biçimde, -Faust'taki gibi şeytaniliğın karşısı konmaz “*cazibe*”siyle-, Tanpınar'ı “*yıkıcı*” bir figür yaratmaya itmiştir. Stavrogin Dostoyevski'nin romanına “*Rusya'nın düşmanları*”ndan, zamanının “*ecinniler*”inden (nihilistler, sosyalistler, devrimciler, tanrıtanımazlar, liberaller, anarşistler) biri olarak girmiştir ve inandırıcılığı tartışılmazdır. Suad ise, sonradan kaleme alacağı “*Mektup*”unda, Tanpınar'ın Dostoyevski'den ödünçlediği, “*Bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kanidim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar*”⁴⁶ sözüyle suçu “*ihiras*”lara yıksa da, “*kendi zamanının şuuru*”yla doğmuş değildir. O, “*Tekvin*”de Tanrı'nın “*yerin toprağından*” yarattığı insanın “*burnuna*

hayat nefesi”ni üflemesi gibi, Tanpınar’ın, zihninde var ederek “*hayat nefesi*” üflediği “köksüz”, [*“kitap gibi”* konuşan] “Şarklı” bir Stavrogin’dir, İngiliz Lawrence’in “*Arabistanlı Lawrence*” olması gibi...

Ecinniler’in bir başka “müntehir” kahramanı Krilov’un da gölgesi düşer Suad’ın üzerine. Stavrogin’le aralarında geçen bir diyalogda, Krilov Tanrı varsa her şeyi onun iradesinin belirlediğini; kendisinin de bundan kaçamayacağını belirterek; ancak, “*Tanrı yoksa, (o zaman) ben Tanrı’yım*” kesinleşmesinde bulunur; çünkü bu durumda, iradesinin özgür olduğunu, istediği herşeyi yapabileceğini; insanın kendi ölümünü belirleyebilme hakkının kendinde olduğunu öne sürerek, ekler: “*Kendimi öldürmek zorundayım, çünkü özgürlüğümün, özgür irademden en yüce dışavurumu bu: kendimi öldürmek*”⁴⁷. Krilov böylece kendi intiharında ilk bakışta okura bir yanılsamamış gibi gelse de, “olumlu”, “yaratıcı” bir yan bulur. Suad’ın, “*Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah’ı kendimde öldürdüm (...) Bilseydim ki (Allah) vardır, insanlarla hiçbir kavgam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim*”⁴⁸ sözleri, herşeyi bilen, gören Tanrı’yı “*insanın talii*”, sefaleti konusunda “*hesap verme*”ye çağırırken; “*Şu koca dünyada, Tanrı’yi da öldürdükten sonra kendi özgür iradesine inanarak bu iradeyi en eksiksiz, en yüce biçimiyle açıklamaya cesaret*” ettiğini düşünen Krilov’la⁴⁹ aynı noktada buluşur. Suad’ın intiharı Stavrogin’in intiharından çok Krilov’unkine yakın olmakla birlikte, bu çerçevede Tanpınar’ın düşünsel/felsefi planda geliştirebileceği bir derinlik yoktur Dostoyevski gibi.

Suad’ın, “*Mektup*”una son cümle olarak eklediği, “*Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı*”⁵⁰ sözü, Dostoyevski’den sonra Suad’ın, -Tanpınar’ın-, “*makara*”sına takıldığı bir diğer yazarın da André Gide olduğunu gösterir. Dostoyevski’den etkilendiğini bildiğimiz Gide’in *Vatikan’ın Zindanları* (1914) romanında yarattığı Lafcadio karakteri üzerinden kuramsallaştırdığı “*nedensiz eylem*”i (“*acte gratuit*”) *Huzur*’da Suad’ın düşünce ve eylemlerine de yansımış görünmektedir. Papayı kurtarmak için Roma’ya gitmekte olan ve hiç tanımadığı Amédée Fleurissoire’ı trenden boşluğa iterek ölümüne neden olan Lafcadio bu “*nedensiz eylem*”iyle ya da Tanpınar’ın Suad’a söyleteceği “*gayesiz eylemi*”yle Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* (1864) romanındaki kahramanı Raskolnikov’un elli yıl önceki izini sürer.⁵¹ Tanrı’ya ve dünyanın mevcut düzenine meydan okuyan, bu düzenin öngörülemez kırılmasını bir tür “kara mizah” görüntüsü altında öne çıkaran “*nedensiz eylem*” fikrinin felsefi planda Dostoyevski ve Nietzsche’den geldiği açıktır. Bir mektubunda “*Ben Kafka’yi Gide vasıtasıyla tanıdım*”⁵² diyen Tanpınar’ın Nietzsche’yi de Gide üzerinden tanıması muhtemeldir. Gide’in de bir Nietzsche ve Dostoyevski hayranı olduğu düşünüldüğünde, Tanpınar açısından “*makaranın düzeneği*” kendiliğinden anlaşılır. Bir tür “içgüdüsel haz” duygusuyla örtüşen “*özgürleşme*” süreci de doğrudan “*Tanrı’nın ölümü*”yle ilişkilidir. İnsan bir kez Tanrı’dan kurtulunca kendisini Tanrı’nın yerine koyar. Bu noktada ortaya çıkan temel sorun “*kişisel haz*”la, kendilik duygusuyla, özgür iradeyle sorumluluk duygusu arasındaki ilişkide odaklanır. Stavrogin, Krilov ve Lafcadio çizgisinde ilerliyor görünen Suad’a Tanpınar’ın giydirdiği “*kişilik*”in, yukarıda Dostoyevski’den Gide’e çerçevesini çizmeye çalıştığımız tabloya oranla bir “*adaptasyon*” gibi durduğu açıktır.

Emirgan’da Mümtaz’ın evindeki tartışmalara katılan Suad’ın, yazması için Mümtaz’a önerdiği ve gerçekte kendi “*meseleler*”ini yansıtan “*hikâye mevzuu*”unda, Lafcadio’nun “*nedensiz eylemi*”nin ardından

söylediği “*kendi kendimin egemeni olduğumun kanıtı*”⁵³ sözünü anımsatır biçimde; “*mesuliyet*” duygusu olmayan, “*sadece kendisini seven*”, “*kendisi için yaşama*”k isteyen, “*ömrü gayesiz*” ve “*düşüncesinde hür*” öykü kişisinin, evlendikten sonra tümüyle değişerek karısını öldürmesi, ardından “*büyülü bir eşik atlamış gibi*” sunduğu “*eylem*”ini “*Burada cinayet yok, bir kurtulma işi var*” diyerek savunması Lafcadio’nun, bağlamı değişik de olsa “*nedensiz (gayesiz) eylem*”inden hiç de uzak değildir:

“Bir kadınla evleniyor (...) Birdenbire değişiyor, huysuz, titiz, kötü düşünceli bir adam oluyor (...) Herkese karşı fenalık yapıyor, hayvanlara, insanlara, her şeye zalim oluyor (...) Hiç kimsenin saadetini tahammül edemiyor (...) Muazzam korkunç karanlık bir ömür (...) Evet sonunda bu zalim oyundan kurtulmanın tek çaresini buluyor. Bir tek hareket, kanlı bir hareket, bir nevi intikama benzeyen bir iş. Fakat bunu yapar yapmaz büyülü bir eşik atlamış gibi kendisini öbür tarafta, eski dünyasında, içindeki iyilik hazinesiyle zengin buluyor. Yüzü parlıyor, ruhu bütün genişliğini alıyor; insanları seviyor, hayvanlara acıyor, çocukları anlıyor (...) Burada cinayet yok, bir kurtulma işi var. Tek manianın ortadan kalkışı (...) Kendisine yedi gün mühlet vermişti. Yedi gün cinayeti gizliyor (...) Ve yedinci günü akşamı bütün tabiat ve hayatla barışık, insan kaderinin miracında kendisini asıyor”.⁵⁴

“*Hikâye*”nin konusu, gerekçesi ne olursa olsun, bir insanın öldürülmesine karşı çıkan İhsan ile Suad arasında bir tartışma başlatır: –*Ahlakın üstüne çıkılmaz. – Niçin olmasın ? İyiliğin ve fenalığın üstünde yaşayan bir insan için... Sen velilikten bahsediyorsun, benim kahramanım velilik istemiyor. O hürriyet istiyor. Onu elde edince tanrılaşıyor*”⁵⁵ . Suad’ın, “*ömrü gayesiz*” insanı, bir “*kurtulma*” hamlesi olarak tasarladığı “*eylem*”i (cinayet) gerçekleştirince “*ruhu(nun) bütün genişliği*” içinde “*hürriyet*”e kavuşuyor; “*onu elde edince (de) tanrılaşıyor*” , ve, “*Kendimi öldürmek zorundayım, çünkü özgürlüğümün, özgür irademden en yüce dışavurumu bu: kendimi öldürmek*”tir⁵⁶ diyen Krilov’un yolunda, “*tabiat ve hayatla barışık, insan kaderinin miracında kendisini asıyor*”... “*İyiliğin ve fenalığın üstünde yaşayan*” Suad’ın bu derinliksiz “*etiket-insan*”ına Nietzsche’nin modernist bir manifesto gibi okunacak *İyinin ve Kötünün Ötesinde* kitabının sadece gölgesi düşüyor.⁵⁷

Suad’ın kimlik inşasında, Tanpınar’ın yararlandığı ikinci derecede önemli, daha çok okumalarından gelen etkiler olarak Goethe’nin Faust’undan da izler vardır. İntiharından önce ve sonra, “*Suad’ın kendisini (ruhunu) çok derinden*” yakaladığını hissetmesi, Şeytan’ın (Mefistofeles) Faust’un ruhunu ele geçirmesini çağırır. Romanın sonunda geçen bir sahnede ise, Suad’ın Mefistofeles’i anımsatan kötücül hayaleti Mümtaz’ın yoluna çıkar. Mümtaz eczaneden eve dönerken yanında bir rüyadaymış gibi beliren kişinin Suad olduğunu sanarak diyaloga girer. Önceki gece gördüğü rüyada da yine Suad vardır ve Suad’ı çarmıha germişlerdir. Suad söze girer: “*Şimdi senin koruyucu meleğin oldum*”. Mümtaz bu sözlere karşı çıkar: “*Yalan söylüyorsun ! Sen melek olamazsın ! Sen şeytanın kendisisin ! (...) Sen beni aldatmak için kendini böyle süsledin. Oyununu biliyorum*”. Suad’ın, “*Benimle gel, hepsinden (ızdıraplarından) kurtulacaksın, bunlar senin taşıyamayacağın yükler*” ısrarına Mümtaz’ın cevabı, “*Ben yükümün derecesine yükselebilirim*” olur.⁵⁸ Bu söz,

Mefistofeles'in çeşitli kılıklara girerek "doğru yol"dan ayırmaya çalıştığı Faust'un sonunda, sınırlı ve kırılğan da olsa insan sınırlarını kabul etmesini çağırır. Stavrogin, Krillov gibi Suad da "inkârcı"dır, ve "Sürekli inkâr eden ruhum ben", der Mefistofeles. Her "inkârcı"da Mefistofeles'ten bir şeyler vardır...

Dostoyevski'den Nietzsche'ye, Gide'e, dönemlerinin yerleşik değerlerini, inançlarını, özgürlük, ahlakilik ("moralité") iyilik, kötülük kavramlarını sorgulayan kahramanları Raskolnikov, Stavrogin, Krillov, Lafcadio, Mefistofeles ve onların "makara"sına takılan Suad'ın "eylem"leri temelde "kibirli insan" olarak "neye muktedir" olduklarını göstermenin de bir yoludur. Monsieur Teste'in, -Tanpınar'ın da çok sevdiği-, "Bir insan neye muktedirdir?" sözü sanki bu bağlamda söylenmiş gibidir. Tanpınar, Suad'ı yaratırken Monsieur Teste'in sıradışı kişiliğini de aklına getirmiş midir? Mümkündür, aynı düşünsel derinlikte olmasa da, örneğin Monsieur Teste'in "mizacındaki belirsizlik", "tuhaf"lığı, öngörülemezliği, zihninde biriktirdiği düşünceler, kendine özgü akıl yürütmeleri, şaşırtıcılığı, çarpıcı sözleri, güç insan olması, aykırı düşünceriyle insanları kendi kendileriyle yüzleşmeye götürmesi...

*"Fakat itiraf etmem gerekirse, onda beni herşeyden fazla cezbeden, mizacındaki bu belirsizliktir" (...) "Ne tuhaf adamdır o ! Hakkında ne söyleyecek olsanız, daha o anda şüpheye düşersiniz söylediğinden! Kafasında bir sürü düşünce dizisi biriktirmiş olmalı. Yalnızca kendisinin çözüp bağlayabileceği düğümlerin arasından ilerlerken, bir anda bırakır elinizi, kaybolur ortadan (...) Tek bir sözcüğüyle aklınızı paramparça eder (...) Zorluğu muazzamdır (...) Ummayacağınız kadar doğru, beklenmedik şeyler söyler, insanları yerle bir eder o sözler, kendileriyle yüzleştirir onları, oldukları varlıklara hapsolmuş, farkına dahi varmadan saçmalıklar arasında ömürlerini sürdüren insanları budala düşlerinden uyandırır"*⁵⁹.

Suad'ın intiharının ardından, Nuran ve İhsan'ın kendi içlerine çekilmeleri, Mümtaz'ın derin bir zihinsel, tinsel/ruhsal- bunalıma düşmesi ve Tanpınar'ın söylemiyle, "yeni bir insan olarak doğmak için" yazarını zorlaması "Monsieur Teste"vari bir "yüzleşme"yi çağırır okura...

İki Suad arasında bir orta yol arayışı...

Romandaki Suad: Bir "münkir"in izinde...

Tanpınar'ın çeşitli okumalarından izler taşıyan ve romanda kendisine şaşırtıcı bir "aura" yaratan Suad romana "nevrotik" bir ruh haliyle girer. Mümtaz'ın "meseleler"inden farklı olarak, "Suad'ın meseleleri"nin nasıl bir süreç içinde oluştuğunu birkaç küçük ayrıntı dışında bilmeyiz. Suad, göreceli bir "oturmuşluk", konformizm içinde yaşayan diğer kişilerin mutlu sayılabilecek toplumsal ve moral "konum"larına oranla, bu dünyada "yerini bul(a)mamış" birisidir. Ancak, roman içindeki merkezi konumu intiharından sonra da "stratejik" önemini yitirmez. Tanpınar'ın söylemiyle "muhavere" bu kez kişilerin, özellikle de Mümtaz'ın içinde sürüp gider. Karşıt dünya görüşlerinin yüzleştiği romanın sonuna gelindiğinde öngörülemeyen bir durum çıkar ortaya. Diderot'nun Rameau'nun Yeğeni anlatısındaki asalak, sinik, içgüdüleriyle yönlendirilen, ahlaki değerleri alaya alan soytarı Rameau'nun "vicdan"ı, "erdem"i, "onur"u savunan Filozof'u (Diderot) alt etmesi gibi, tanırtanılmaz, inkârcı, sinik Suad'ın da düzeni, "milli ve manevi değerler"i kutsayan diğer kişilere oranla baskın çıkması romanın düşünsel temellerini

tartışmaya açar. Tanpınar'ın ölümünden altmış yıl sonra yayımlanan “*Mektup*” karşımıza romandakinden farklı bir Suad çıkarır. Tanpınar, “*Mektup*”ta Suad'ın düşünce ve eylemlerine yön veren motivasyonlara daha fazla belirginlik kazandırmak isterken, sonuçta okur hangi Suad'ın “gerçek” olduğunda kararsız kalır. “*Mektup*”ta Suad'ın İhsan'a söylettiği “*Suad bir tezdadlar yığınydı*” sözü ise, tek başına Tanpınar'ın “tezdad”ını açıklamaz...

Suad, romanın 2. kısmında farklı bakış açılarından ve dikkat çekici betimlemelerle romana dahil olur. Mümtaz'ın Suad'la tanışan yeni arkadaşları Suad'da gördükleri sıradışılığı ironik bir sınıflamaya tabi tutarlar: “*Garip bir adam (...) - Galiba biraz da yamyam !, -Hayır sadece katil, yahut telâşlı katil, yani müntehir! (...) Yamyamlar herhangi bir ideolojide, sağ veya sol, mutaassıp olanlardı. Katiller bir takım meseleleri olan ve her gördüklerine onlardan bahsedendendendi. Telâşlı katiller, bu meseleleri fazla enfüsileştiren, isyan hissiyle dolu insanlardı. Müntehirler ise bunları iki taraflı azap haline getirenlerdi*”⁶⁰. Bilgiden çok izlenime dayalı bu ilk gözlemler pek de “tekin” olmayan bir kişiyle karşı karşıya olduğunu duyumsatır okura. Suad'ın kişiliğinde “*kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf*” olduğunu düşünen Mümtaz'a göre de, “*Suad'ın gülüşünde kalpten gelen her şeyi reddeden garip bir hal vardı. Sanki yüzü birdenbire her şeye yabancı ve düşman kesilmiş gibi gülüyordu*”⁶¹. Suad ise, eski dostları arasında reddiyetçi kimliğini, kurulu düzen karşıtlığını dışa vuran “*garip*” ruh hâlini ortaya sermekten çekinmez: “*- Evet, bir adımda, eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzuli...*” Okur, haklı olarak 1940'lı yılların Türkiye'sinde, “*bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzuli...*” diyen Suad'ı ikili bir “red”de götüren nedenleri, bu kadar derin bir savrulma, bozulma, çözülme sürecine nasıl girebildiğini merak eder; Mümtaz'ın, “*Bu inkârla ne kazanacağız sanyorsun ?*” sorusuna Suad'ın da verebileceği net bir cevabı yoktur, çünkü ona göre bu “*yeni insan*” henüz doğmuş değildir ve “*Bütün dünya onun sancısını çekiyor*”dur⁶². Suad'ın gizemli, sorunlu kimliğine yönelik ilk ipucudur bu.

On yıllık bir aradan sonra, adadaki yemekte bir araya gelen Suad ile gruptaki diğer kişilerin düşünce, davranış, hayat ve dünya vizyonu arasındaki karşıtlık romanın başından itibaren ilgiyi,-bu “ilgi” tepkisel de olsa-, Suad'ın üzerinde toplar. Suad romana, İhsan'ın çevresinde oluşan aile ve dost ortamına “*davetsiz bir misafir*” gibi girer. Bu nedenle aykırılığı rastlantısal değil, Tanpınar açısından bilinçli bir tercihtir. Benzer dünya görüşü çevresinde gruplaşan Mümtaz, Nuran, İhsan ve diğer kişilerin, “benzer”leri üzerinden değil, “karşıt”ları (Suad) üzerinden pekiştirme, özeleştirme ya da reddetme amaçlı bir “kimlik” tanımlamasına gittiklerini söyleyebiliriz. Suad tüm roman boyunca “olduğu şey” kalırken, diğer roman kişileri, -kendi aralarında yaptıkları tartışmaların dışında-, Suad'a göre “pozisyon” belirlerler. Bir “bildungsroman” kahramanı olarak da nitelendirilebilecek Mümtaz'ın önceden edindiği “entelektüel ve kültürel formasyon”unda çözülmeye yol açacak sürecin tüm aşamalarında Suad'ın olması bu çerçevede anlaşılır bir durumdur. Mümtaz, kendisini ciddi “tezdad”lar ve çatışmaların içine çeken gelişmelere direnmek yerine, onlarla, -çoğu zaman istemese de-, yüzleşerek yol almayı tercih eder. Okur Suad'ın kişilik özelliklerine, psikolojisine, travmatik ruhuna kendi sözlerinden daha fazla Mümtaz'ın iç konuşmalarından hareketle nüfuz eder. Bu nedenle, romanda Mümtaz'ın düşünceleri kendisi kadar Suad'ın; Suad'ın düşünceleri de kendisi kadar Mümtaz'ın kişiliğine ve yönelimlerine ışık tutar.

Mutsuz bir evliliğin ardından “sorunlu” bir eş ve iki küçük çocukla Konya’dan İstanbul’a gelen Suad’ın sanatoryumda tedavi görürken, İhsan’ın koruyucu kanatları altında göreceli bir “huzur”u yaşayan eski arkadaşlarıyla bir araya gelmesi bir dayanışma ortamı yaratmaktan çok, “iç huzursuzluğu”nu, içindeki öfke, isyan, kin duygularını dışa vurmasına zemin hazırlar. Suad’ın sanatoryumdan Nuran’a yazdığı “aşk mektubu”nun altındaki motivasyonu da bu bağlamda görmek gerekir. Mümtaz Suad’ın Nuran’a yazdığı sekiz sayfalık sürpriz “mektup”u okurken, *“onun humma ile sararmış parmaklarının sahifeler üzerinde gezindiğini gözüyle görür gibi olmuştu. Kötü, çok kötü bir şeydi bu. Hastane köşesinde derdiyle pençelesen bir adam, dışarıdakilerin dünyasını zehirlenmeye çalışıyordu”*⁶³. Oysa, gerçekte Suad’ın Nuran’a duyduğu bir aşk yoktur. Nitekim, sonradan Suad, “mektup”la ilgili Mümtaz’a, *“O gayesiz hareketlerden biri ...yazmadan yarım saat evvel belki Nuran’ı aylarca düşünmemiştim”*⁶⁴, diyecektir. Mümtaz sıradan bir “kıskanç aşık” sorgulamalarından uzak, *“Niçin Nuran’ın bu kadar peşinde ? Sevmediğinden eminim. Nedir ? Ne istiyor ?”*⁶⁵ sorularına cevap ararken, Suad, *“birdenbire pencereden düşen bir taş gibi hayatının ortasına”* düşüvermiş, *“hayatının ayrılmaz parçası”* olmuştur, rüyalarında bile...

Mümtaz’ın gözünde Suad’ın travmatik ruhunda marazi karanlık, kötücül, *“saadetin düşmanı”* ruhlar dolaşır... *“Gözlerinde çok keskin bir hor görme”* ve *“isyan, hatta hidder”*⁶⁶ parıldar. Suad hınç, kin dolu, yıkıcı, *“kirli (bir) el”*dir, insanların rüyalarına giren bir *“kâbus”*tur, *“öksürük, balgam ve pihtilaşmış kan”*dir:

*“Evet, Suad yaşıyordu, hastane odasında, kendi kafasının içinde, karısının şişkin gözlerinde, çocuklarının ince boyunlarında, hayatlarına temiz çamaşırda dolu bir dolaba karanlıkta giren kirli, yapışkan, parmaklarından pislik akan bir el gibi girdiği, öylece her rast geldiğini avuçlayarak bulaştırdığı kadınlarda, her şeyde yaşıyordu. Ve asıl felaket, bu Suad bildiği ve tanıdığı Suad’dı”. (...) “Her şey (...) Suadın sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru haline geliyor ve bu hamur yol boyunca göze çarpan her şeyi içine alıyor, cıvık yığınında döne döne beraberce sığır götüriyordu”. “Nuran’a yazdığı mektuptan beri, (Mümtaz) onu düşünmeden, onu merak etmeden üst üste üç saat vakit geçirmemişti (...) zekâsını, düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği fakat yolları ayrı olduğu için elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adamı, birdenbire büsbütün başka bir plana çıkarmış, hayatının ıstıraplı bir parçası yapmıştı (...) Suad çok sevilebilir veya ondan nefret edilebilirdi. Huzursuzluğu insan kalbini ona kapamıştı.”*⁶⁷

Suad’ın, kendi iç *“huzursuzluğu”*nun, hastalığının doğurduğu karamsarlığın ya da içinde yaşadığı konformist çevrenin hayat vizyonuna, aile, toplum ilişkilerine, değerlerine duyduğu düşmanlığın ötesinde, Dostoyevski kahramanlarında görüldüğü gibi, Tanrı’yı da içine alan metafizik bir varoluş sıkıntısı olduğu söylenemez.⁶⁸ Buna ne içinde yetiştiği, yaşadığı “kültür coğrafyası”, ne de rastlantısal ve kopuk biçimde Batılı kaynaklardan beslenen “zihin coğrafyası” uygundur. Suad’ın *“Kendisine göre bir cazibesi, bir nevi zekâsı olduğu muhakkak”*tır⁶⁹. *“Tezad”*lar, paradokslar içinde sergilediği marjinal ruhunun, aykırı, yıkıcı görüşlerinin inandırıcılığı yer yer sırtsa da, okurun, kalıplaşmış Doğu-

Batı sorunlarını tartışıp duran diğer roman kişilerine oranla, bu alışılmamış figüre daha farklı bir gözle yaklaştığını teslim etmek gerekir. Bunda Suad'ın çevresiyle ve kendi kendisiyle olan yüzleşmesinden ortaya çıkan, çoğu zaman da reddedilmeyecek hakikatlerin etkili olduğu söylenebilir.

Suad, "Ben mesuliyet fikriyle doğmuş değilim. İnsan ya öyle doğar, yahut doğmaz. Bende bu yok" derken, "insanlık onuru", "insanın saygınlığı" gibi hümanist düşünceleri, "eylem"lerinden doğan "sorumlu"luğu dışlar görünür, kimi zaman da kötülüğü "ahlaki" bir kavram olarak sıradanlaştırır. Kötülük sorununu felsefi (ontolojik) boyutuyla ele alan Dostoyevski, Nietzsche, Gide, Kafka'daki bu yaklaşımın Tanpınar'da, -bu yazarların, üzerindeki etkisini de düşünürsek,-belli belirsiz görülmesine şaşırılmamak gerekir. Nurdan Gürbilek'in, "*Tanpınar, Suad aracılığıyla kendi estetik tavrının karşıtını da içermeye çalışmış, kötülüğü yalnızca bir dışsal düşman olarak değil, cazibesi olan bir içsel güç olarak da anlatmayı denemiştir*"⁷⁰ değerlendirmesi, roman içinde doğrulanır bir sav olmakla birlikte, Tanpınar'ın hangi gerekçelerle "kendi estetik tavrının karşıtı"nı oluşturmaya ve kötülüğü "cazibesi olan bir içsel güç olarak" anlatmaya çalıştığı soruları cevapsız kalmıştır. Kaldı ki, "kötülük" gibi kendi içinde son derece "spesifik" bir konunun Tanpınar'ın "metaforik dil"ine uygunluğu da ayrı bir tartışma konusudur. Romanın sonunda, Suad bile bu "geç kalmış romantik dil"e, "şairane üslûb"a isyan eder: " (Mümtaz Suad'ın hayali varlığına hitaben) *Ne kadar güzelleşmişsin! Hem de çok, çok güzel olmuşsun. Bu hüznün sana yakışıyor. Bilir misin neye benziyorsun? Botticelli'nin meleklerine...Hani o Passion'da İsa'ya üç çiviyi verene... Suad sözünü kesti: - Bırak bu manasız benzetmeleri...Bir şeyi öbürüne benzetmeden konuşamaz mısın? Bu fena huylar yüzünden işleri ne kadar karıştırdığınızı hâlâ anlamadınız mı?*"⁷¹. Kötülük sorununa yaklaşımda ve sorunun yazınsallaştırılmasında düşünce ve ifade planında karşılaşılan güçlüklerin düşünce hayatımızda ve edebiyatımızda bugüne kadar aşılabilmediğini söyleyemeyiz. Bir yazımızda belirttiğimiz gibi,

*"Batı edebiyatlarında kötülüğün bireysel düzeyde özgürlüğünü kesinleme, yıkıcılığa kadar gidebilen başkaldırı, bencillik, nevrotik sapkınlıklar ve haz duygusuyla ilişkilendirilmesi kavramın çerçevesini genişletmiştir. Oysa, Doğu dünyasında kötülük genel çerçevesi içinde ahlaki, vicdani bir çerçeve içine sıkıştırıldığı için, edebiyat eserlerinde "iyi"nin düşmanı, denge bozucu, mahkûm edilmesi gereken "şeytani" bir yönelim olarak, ruhsal, toplumsal ya da metafizik sorgulamalara imkân tanıyacak biçimde derinleştirilememiştir. Edebiyat eserlerinde ahlaki ve vicdani boyut sanatsal kaygıların önüne geçtiği için, kötülük karşısındaki tavrı önceden belli yazar, genel toplumsal değerlerle uzlaşmayan, çatışma içine giren olgu, düşünce ve davranışları kötülükle birleştirerek şematize etme yolunu tutmuştur. Bu nedenle kötülük kendi içinde bağımsız bir kavram değil, folklorik bir olgu gibi içi önceden doldurulmuş toplumsal algı ve değerlerin bir yansımasıdır."*⁷²

Düşünce yapımızda kötülüğün genel bir kabul olarak iyiliğin yokluğu, karşıtı ya da sonunda aydınlığa ulaşmanın bir ara aşaması gibi düşünüldüğü dikkate alındığında, Nuran'ın Suad'la ilgili şu gözlemine tanımlamak kolay olmasa gerekir : "Bir gün boğazda hep beraber gezinirken bir köpek yavrusunu, şartlarına göre fazla mesut, diye denize

attı... Zorla kurtardık. Öyle de güzel şeydi ki – Peki sebep ? – Sebep basit !... Bir köpek bu kadar mesut olmamalıymış. Suad bu ! O zamanlar, ‘canlı olan her şeye düşmanım’ diyordu”⁷³. Suad’ın ‘canlı olan her şeye düşmanım’ sözünün gerekçesini tam olarak bilmesek de, Suad bir biçimde “sahne”dedir. Yazarın müdahalesinden bağımsız olarak, kendilerini eyleme geçiren düşünce ya da “mekanizma”nın gerekliliklere göre davranan Dostoyevski kişilerinden farklı olarak, Suad kendisini var eden “sahibinin” dilini kullanır, onun kendisine biçtiği “rol”ü oynar:

(...) ” (İhsan’a hitaben) *Senin behemehal kendinin olmasını istediğin bir dünya var. Yapmacık da olsa orda kalıyorsun. Ben senin gibi miyim ? Ben sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum ; evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağını sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar, yahut ben onlara vücudumu açıyorum, fark etmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar ; korkuları, vehimleri benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyin onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu ? Bütün inkâr edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum”⁷⁴ .*

Suad’ın, Stavrogin’in piskopos Tihon’a yaptığı “itiraflar”ı anımsatan “azaplar”ını İhsan, “bütün dünya(da) bir asır evvel” yaşanmış, “gecikmiş şeyler” olarak görse de, Mümtaz bu “garip” durumu romanın sonuna kadar zihninde bir yerlere oturtamaz: “Niçin bu kadar azapta ? Niçin bu kadar zalim !, der durur. Suad ise, kendisini hayatın rutinine kaptırmış, kendilerine küçük mutlu dünyalar yaratmış, kendisinden daha az ”zeki” olduğunu düşündüğü, hayatlarını “gülünç” bulduğu kişileri, başta Mümtaz olmak üzere ”alaycı ve yıkıcı gülüş”üyle şaşırtarak küçük düşürmekten, ”yıkma”tan gizli bir haz duyar. Hayata, dünyaya, insanlara, değer yargılarına, Tanrı’ya öfkesini daha kırılğan, daha “müdafaasız” ve “zayıf” kişiler (Mümtaz) üzerinde odaklaştırır. Suad’ın Mümtaz’a bu kadar saplantılı biçimde yaklaşımı, kimi yönlerine imrendiği kişi olarak Mümtaz kadar, onun temsil ettiği dünyaya, kültüre, değerlere, hayat biçimine duyduğu nefretle de ilgili olduğu düşünülmelidir.

Mümtaz Suad’dan neden bu kadar etkilendi ? Bir insan yıllardır kararlılıkla inandığı, savunduğu görüşlerinin tam karşıtını savunan birisinden çok etkilendiyse ; bu etkilenme zihin ve ruh sağlığını bozacak düzeydeyse burada etkilenen açısından ciddi bir sorun var demektir. ”Bütün zulüm görenlerin kendilerine zulmedene, serçenin Atmacaya karşı duyduğu cazibeye benzer bir his”⁷⁵ içindedir Mümtaz. Mümtaz’la Suad arasındaki tuhaf ilişkiyi, bir tür ”efendi-köle” ilişkisine benzetmek yanlış olmaz. Bu diyalektik ve hiyerarşik ilişkide karşılıklı bağımlılık temelinde, “öteki” tarafından tanınma, onay görme isteği, özgürleşme duygusu, takdir görme arzusu ile nefret, korku, horgörme, aşağıla(n)ma, boyun eğmeyle iç içedir. Mümtaz, romanın diğer kişilerinden (İhsan, Nuran) farklı olarak, “olduğu şey”in bilincini; “zayıf”, “güçsüz”, “müdafaasız”, kırılğan, dirençsiz varlığını Suad’la karşılaştıktan sonra fark eder: ”Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam”⁷⁶ (...) “Ben müdafaasız

adamım”⁷⁷; ”Neden hep böyle kötü düşünürüm, bu kadar korkağım !”⁷⁸. ”Yarı ömrü geçmiş günlerin peşinde geçen Mümtaz”⁷⁹ olayların seyri içinde kendisini Suad’ın aynasında test eder, sorgular, yargılar: ”Beni hiç sevmedi; hiç ciddiye almadı. Fakat ben onu seviyorum”⁸⁰. Bu tuhaf durum, Mümtaz’ı, ”fikirlerinden hiçbirine iştirak” etmediği⁸¹ Suad’la özdeşleşme içine sokmazsa da, Suad tarafından dışlanmamak, yok sayılmamak adına, Hegel’in ”efendi-köle diyalektiği”ni anımsatır biçimde ”özgür insan” olmaktan vazgeçmeye götürür. ”Müntehir” Suad’ın arınmış, ”güzelleşmiş”, ”tebessüm” eder biçimde ortaya çıkan saplantılı hayali/hayaleti, onu evinde rüyalarında, sokakta diğer insanların arasında, her yerde izler. Yaşayan kadar, ölü Suad da ”özgür insan” statüsünü Mümtaz’a kabul ettirmiş görünür. Mümtaz ise, karşıkonmaz biçimde kendisini peşi sıra sürükleyen ”efendi”sinin üstünlüğünü onaylamakla düşünsel ve ruhsal planda bir çözülme, dağılma sürecine girmenin şaşkınlığını yaşar. Birbirlerinin karşıtıymış gibi görünseler de, Mümtaz ve Suad’ın ”tez ve anti tez gibi birbirini tamamlayan karakterler”, Suad’ın da ”bağımsız bir karakter değil, Mümtaz’ın öteki beni, iç sesi” olduğu savı temellendirilmemiş değerlendirmelerdir⁸². Oysa, Suad ve Mümtaz, varlıklarını, varoluşlarını karşılıklı olarak birbirlerine borçlu olmadıkları gibi, birer ”bağımsız” karakterdirler. Olsa olsa, aralarında bir geçişlilikten, bir etkilenme ya da etkileşimden söz edilebilir.⁸³ Suad’ı ”ben” ve ”öteki” diyalektiği içinde, Mümtaz’ın ”iç sesi” değil, ”öteki ben”i (*alter ego*) olarak görmek, -temellendirmek-, kaydıyla yerinde bir tesbittir, ama, Suad kendi başına vardır ve Mümtaz dahil diğer kişilerde (İhsan, Nuran) bir ”etki”, bir ”iz” olarak sürer. Suad, romanın sonunda İhsan, Mümtaz, Nuran, Tefvik Bey, Emin Dede, vb. kişilerin geçmişe, Osmanlı kültür ve medeniyetine dönük görüşlerinin göreceli ”güncelliğini” tartışmaya açmıştır. Suad’ın intiharından sonra, Mümtaz’ın çeşitli semtlerde (Sultanhamamı, Fındıklı, Unkapanı) başıboş dolaşırken gözlemlediği ”sefalet”, ona sanat, kültür, edebiyatla iç içe, ”huzur” içinde yaşadığı elit ve entelektüel çevreden çok farklı bir İstanbul gerçeğini keşfettirir: ”Tenekeden, kerpiçten evlerde yaşayan” insan hayatlarına, ”bulaşık ve lağım sularının açıkta aktığı sokaklar(a), pislik içinde çok zalim ve tesadüfi bir ayıklanma ile büyüyen çocuklar”a, ”İstanbul’un yarısını, köylü mü, şehrili mi olduğu bilinmeyen, fakirlikten, ihtiyaçtan başka, belli bir kategoriye girmeyen” sefil insanlarına tanıklık eder. Suad’ın varlığına borçlu olduğu bu keşif bir anlamda Suad’ın roman kişisi olarak varlığına farklı bir planda ”meşruiyet” kazandırmış gibi durmaktadır. Suat sanki İstanbul’un dipteki sefaletini ortaya çıkarmak için yaratılmıştır. Ancak, bu savın gerekçesinin romanın vermeye çalıştığı ”üst kültür”le bağdaştığını söylemek zor görünüyor.

Doğu-Batı arasında ”daima terkinin peşinde”n koşan ve Suad’a göre [”kitap gibi”] konuşan ve yer yer Tanpınar’a ”sözcü”lük yapan İhsan bile, ”Suad’ı itham etmiyorum. Fakat onun meselelerinin bu günümüzün çerçevesine giremeyeceğini söylüyorum”⁸⁴, der; Suad’a karşı sert, dışlayıcı, yok sayıcı bir tavır almak yerine, onu ”olduğu şey”le tanımlamayı yeğler: ”O isyan duygusu ile doğanlardandır, diyordu. Böyleleri için mesut olmak kabil değildir. Ne de kendilerini unutmak... - (Mümtaz) Fakat kendisini öldürmesi?... - (İhsan) Bütün ömrünce hasretini çektiği ’hareket’... fakat Suad’ı tek düşüncede bulmaya çalışma. O karışık adamdı. Garip bir gururu vardı. Sansüeldi, isyankârdı ve nihayet... hastaydı”⁸⁵ Mümtaz ise, bir adım ötede, fazladan ”karışık rüyalar arasında, hemen hemen hep onunla boğuşuyordu. Ne kendisine olan ve bir aşka pek benzeyen düşmanlığını, ne inkârlarını, ne de

azaplarını anlayabiliyordu”⁸⁶. Suad onun “salib”i olmuştur, sırtında, zihninde, ruhunda bir yük gibi taşıdığı...

Suad karşısında entelektüel ve tinsel planda yüzleştiği sarsıntılar düşünüldüğünde, romanın sonunda Mümtaz’ın içine düştüğü sanrılı durumu ve boğuntuyu Nuran’dan ayrılması ya da sadece Suad’ın intiharıyla açıklayamayız. Suad her yerdedir, sokakta, düşüncelerinde, gündüz düşlerinde, uyurken rüyalarında⁸⁷ ... “Neden onunla bu kadar meşgulüm, sanki?...” Üstelik, “Beni hiç sevmedi; hiç ciddiye almadı. Fakat ben onu seviyorum”⁸⁸ “itiraf”ında bulunurken... Zayıflık derecesinde kırılan, “elleri hayatla doğrudan doğruya temasa girmemiş (...) Onun fırınında pişmemiş”⁸⁹ ,”idealize” ettiği bir dünyanın giderek önemini yitirmiş “değerler”ine bağlı Mümtaz’ı derinden kavrayan şeyi, Tanpınar’ın iddia ettiği gibi, “muharebenin mesuliyetini (...) “manevi yükü”nü üzerine almasında değil⁹⁰, - kaldı ki Mümtaz bir “maruz” kişi olarak, hiçbir “muharebe”nin, eylemin içinde değildir, Suad’ın zihinleri sarsan açıklıklığı, “avare” ruhu, kimseye benzemezliği, doğallığı, kışkırtıcılığı, paradoksları, akıl yürütmesindeki kesinlik, kararlılığı, özgüveni, gerçeği çığ çıplaklığı içinde, çoğu zaman sarsıcı bir “hoyrat”lıkla sergilemesi, ölçsüzlüğü, Monsieur Teste gibi insanları “kendileriyle yüzleştirmesi”, onları “budala düşlerinden uyandırması”nda aramak yerinde olur:

“Hepinizin kafasında sevgi, ıstırab diye bir yığın kelime var. Kelimelerle yaşıyorsunuz. Ben kelimelerin manasını öğrenmek istiyorum” (...) “(Mümtaz’a) Fakat sen ölümü de bilmezsin. Kahkahalarla gülüyordu. (...) Hiç ölümün iğrenç bir şey olduğunu düşündün mü? İğrenç bir çürüme ve kokma! İçinizde Allah’a inanan var mı, bilmiyorum. Fakat eminim ki hepimiz müphem bir sükûtta bu bahsi kapatmışsınızdır. Çünkü kelimelerde yaşıyorsunuz! (...) “(Mümtaz) - Sen inanmıyor musun (Tanrı’ya)? - Hayır yavrucuğum, inanmıyorum. Bu saadetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilseydim ki vardır, insanlarla hiçbir devam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an bir yerde yakalar, bana hesap vermeye mecbur ederdim. Ve zannedirdim ki bana hesap vermeye mecbur olurdu. Gel, derdim yarattığın mahlûklardan birisinin derisine bir an gir. Benim her gün yaptığımı yap. Bir tanesinin hayatını yirmi dört saat yaşa! Pek bedbahtına gitmene lüzûm yok. Sen ki yaratıcısın, bilmemen, anlamaman kabil olmaz. Onun için herhangi birisinin derisine gir. Ve kendi yalanını bir an bizimle beraber yaşa, bizim gibi. Yirmi dört saat bu bataklıkta küçük susuzlukların kurbağası ol!”; “Benim için hakikat (...) Anlıyor musunuz? Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah’ı kendimde öldürdüm”⁹¹.

Suad’ın kendine özgü tanrıtanımazlığını mutlak bir yoksayma olarak göremeyiz; onunki, öncesinde “var olduğu”nu bir biçimde kabul ettiği “Allah”ı insanların çektiği sefalet ve mutsuzlukların sorumlusu görüp, isyankâr tavrıyla O’nu kendi içinde “öldürmüş” olması, yok saymasıyla ilgilidir. Bu suçlayıcı yaklaşım ile, Dostoyevski kişilerinin (Stavrogin, Krilov) ya da Nietzsche’nin Prometheus kibrini çağrıştıran “üstinsan”ı arasında felsefi düzlemde bir bağ kurmak olanaklı görünmüyor. Nitekim Suad’ın, Dostoyevski’nin tanrıtanımazlar karşısında sorduğu, “Eğer Tanrı yoksa, her şey mubah midir?” sorusunu düşünce ve eylem düzeyinde açık

biçimde olumlayacak bir tavrı da söz konusu değildir. Suad'ın “*Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendimde öldürdüm*” sözüne karşı çıkan İhsan, “*Sen bu halinle sadece bir mezar, bir tabut gibi bir şeysin. Korkunç zalim bir ölümü taşıyorsun. Hangi hürriyet?...(...)* ‘*O olmazsa, her şey mubahtır*’ sananlar oldu”, diyerek Dostoyevski'nin bu sözüne gönderme yapar. İhsan'ın, “*Suad hayatla barışma imkânlarını kökünden kaldırmış adamdı*”⁹² sözü, - Tanpınar bu sözü Rilke'den ödünçlemiş olmalı⁹³, güçlü bir “isyan duygusu” ve “inkârcılık”la “hayata tutunma”ya çalışan Suad'ı belki de en iyi tanımlayan sözdür. Suad romanda geriye “*her şeyle alay eden bir sinizm ile, iç benliğe mal edilmiş azaplarla dolu*”⁹⁴ bir “*Mektup*” bırakarak romandaki tüm dengeleri alt üst etmiştir. Mümtaz'ın İhsan için söylediği, “*İhsan'ın en güzel tarafı, insan için yolları kısaltmayı bilmesidir*”⁹⁵ sözünü neden Suad için de söylemeyelim?

“*Mektup*”taki Suad: inançsız bir “tövbekâr”...

Tanpınar'ın “*Suad'ın Mektubu*” üzerinde ne zaman çalışmaya başladığını bilmiyoruz. Bildiğimiz *Huzur*'un yayımlandığı 1949'dan ölümüne kadar geçen on iki yıl içinde bu bitmeyen “*Mektup*”u yayımlamakta kararsızlık geçirdiğidir. Tanpınar'ın “üstü çizili” cümleleri ve “iptal edilmiş” paragrafları da içeren metni, yazarın bilinen dağınık çalışma biçimini göstermesi dışında, romandakinden farklı bir Suad imajı çizmeye çalışırken yaşadığı gel-gitleri de gösterir. Şiirleri dahil, tüm metinlerinde görülen bu kararsızlıkların sıklıkla ifade edildiği gibi, “mükemmeliyetçilik” kaygısıyla bir ilgisi yoktur. Sorun, “daha iyi”sini yaratmaya yönelik estetik bir kaygıdan çok, düşünce ya da ifade açısından “daha iyi” yazılamadığı için metne “son biçim”in verilememiş olmasında aranmalıdır⁹⁶. Yine de, kimi zaman bir “azap”a dönüşen bu durumun, yazarın aklından geçirdiklerini, zihinsel kurgularını görmek açısından eleştirmen ve okur için önemi tartışılmazdır.

İlk sayfasından itibaren, romanın kurgu bütünlüğü, yazım biçimi ve hepsinden öte romandaki Suad imajıyla uyumlu olmayan çok sayıda betimleme, uzak yakın çağrışımlarla oluşturulmuş sahneler, kopuk düşünceler, bitmemiş cümleler bu kargaşanın, dağınıklığının nedenini merak ettiriyor okura. Romanda Mümtaz'ın “*Mektup*”tan yaptığı kimi kısa alıntıların “*Mektup*”ta olmaması da ayrı bir sorun olarak duruyor önümüzde.⁹⁷ Suad, “*Mektup*”un başlarında, romandaki kişiliğinden uzak düşünce ve davranışlarıyla, oyunun sonunda “sahne”de canlandığı karakterden sıyrılıp günlük hayatına dönen, zihni iki gerçek arasında bölünmüş bir aktör gibi çıkar karşımıza. “Davetsiz misafir” bu kez Mümtaz'ın evindedir, ancak romandakinden farklı bir yüz, farklı bir ruh, farklı bir dille... Hasetli insan güdülenmesiyle Mümtaz ve Nuran'ı “deha”sına “*layık*” incelikli mesajlarla şaşırtmak isteyen; Mümtaz'ın masasındaki [“müsveddeler”ini “tanzim” edip] okuyan; ona yazı yazmaktan vazgeçmeyi, “*insanın talii*”yle uğraşmamasını öğütleyen, ama Mümtaz'ı, dolayısıyla Nuran'ı düşüncesinin odak noktası yapan; [onları görmekten mutlu olacağını söyleyen]; eve kadın getirerek Mümtaz'ın [“*aşk mabedi*”]ni kirletme hayali kuran; “garip (bir) *tiksinti*”, “*istikrah*”la “*kaçmak, gitmek arzusu*”yla tutuşan; evin çevresi kadar, kendi içini gözleyen; huzursuz, yalnız, tedirgin, hiçbir yere ait olmayan; kendi kendine konuşan, yorum yapan; insanlardan kaçan; arada bir, “*bir parça daha, biraz daha yığılın ey sisler, ey çamur biraz daha cıvıklaş ve her şeyi yut!*” ya da “*Bu kadar kalabalığı kendinde taşımanın, sonra da tek bir insan olarak yaşamının güçlüğü*” türünden “sahibinin” söylettiği cümleleri mırıldanan; içinde “*merhamet*”e benzeyen bir çöküntü” duyan

bir Suad... Oysa, romandaki “isyankâr” ve “inkârcı” Suad’ın varlığıyla, diliyle uyumlu bir “manifesto” bekleyen okur, “*Mektup*”un ilk bölümlerinde silik, ezik, içine kapanmış, “yer”ini, konumunu belirlemeye çalışan, kanatları kırık bir Suad bulur, bir de Mümtaz’a hitaben yazılmış ve nasıl bir amaç için eklendiği tahmin edilebilir, iki taraflı okunabilecek “*mezar taşında keramet, eski musikide dirayet vehmet ! (...) Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilsin ! açlığı sefaleti bilmiyorsun*” türünden cümleler... “*Mektup*”un bir “prolog” gibi okunabilecek girişini izleyen bölümlerin neredeyse tamamı Suad’ın “nedamet” duyan çalkantılı, “tezadlarla dolu” ruhundan, iç yaşamından yansıyan ve romandaki Suad’ı ters yüz eden “itiraf”lardan oluşur.

Ayrıntılı bir “günlük” gibi kaleme alınan “*Mektup*”un en dikkat çekici yanı, romanda konuşan Suad ile “*Mektup*”ta konuşan Suad’ın “dil”lerindeki farklılıktır; biri ödün vermeyen radikal inkârcı, kestirip atıyor; öteki eleştirel bakıyor dünyaya, hayata, insanlara; biri anarşist ruhlu, yıkıyor, öteki uçlarda yaşamaktan uzak, daha rasyonel düşünüyor, yerleşik düzeni eleştiriyor, “özeleştirir” yapıyor, içini gözlüyor, dinliyor Montaigne gibi; kimi yerde romandaki Suad’a dönüşler yapsa da, “yeni Suad” bir “kurtuluş”un habercisi olarak çıkmıyor ortaya:

“Ben o zamanlar bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kanidim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar.... Halbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin birden vücuduna inaniyorum (...) Doğru, ben de biliyorum ki marifet ölmek değil, yaşamak, hayata katlanmak, ne kadar fırtınalı havada olursa olsun gemiyi limana kadar götürmek, orada bir şamandıraya, bir iskeleye bağlamaktır! (...) Fakat insan nedir? Ve hakikaten bir tek olan insan var mıdır ? (...) Ben kaç kişiyim zannediyorsun ! Ölüme en yakın olduğum şu dakikada bile içimde kaç duygu birden çarpışıyor; hisleri bırak, zihnim kaç şeyi birden düşünüyor (...) Bu zavallı dostunda kaç türlü insan var, tasavvur edersin? Dinsiz ve münkir, mistik, şaşkırtmaktan hoşlanan adam, hissi insan, maskara, ciddi iş adamı, rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtarmaya çalışan aile reisi, sinik çapkın... daha sayayım mı Mümtaz?”⁹⁸

Bu cümleler, romandaki Suad’ın aşırılıklarını törpüleme, yumuşatma çabası değilse, bir konuda düşüncesini sınırlayıp odaklanmayı seçmek yerine, “serbest çağrışımlarla” zihnine üşüşen fikirlerin baskısı altında, “her şeyi söylemek kaygısı”yla sürekli metnini değiştirip, sonuçta birbiri içine girmiş versiyonlar arasında bir seçim yapmakta zorlanan Tanpınar’ın “yazma biçimi”ndeki, -“özgünlük” değil-, “kusur” olduğuna kuşku yoktur.⁹⁹ “*Suad’ın Mektubu*”, -içerdiği tüm iptal bölümleriyle, cümleleriyle, düzeltmeleriyle, tamamlanamamış sayfalarıyla,- baştan sona bu ikili kaygıyı dışa vurur.

“Bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzuli...” reddini çeken ya da bir köpek yavrusunu denize fırlatıp, “*canlı olan herşeye düşmanım*” diyen “inkârcı”, “zalim” Suad’dan, klasik Batı müziğine tutkun, “romantik” denebilecek derecede bir ruh inceliği içindeki Suad’a doğru evrilmeyi; Emirgan’daki akşam toplantısından intiharına kadar geçen süre içinde düşünsel, tinsel, moral planda yaşanan bu hızlı “dönüşüm”ü, “harici” bir müdahalenin dışında, “romanda söylemeye fırsat olmadı” der gibi açıklamak kolay görünmüyor. Tanpınar’ın “*Mektup*” yoluyla romandaki Suad’ı “yeniden” kurgularken öne sürdüğü

argümanların, roman metninden bağımsız olarak, kendi içinde belirli tutarlılığı olması anlaşılır bir şeydir. Ancak, bu durumda iki Suad arasında ortaya çıkan “tezad”ı açıklamak zorlaşmaktadır. Çünkü, hangi yönden ele alınırsa alınsın, “*Mektup*”, Suad’ın düşünce eylem ve davranışlarının “arka plan”larını ortaya sererek Suad’ı “düzeltme” çabası olarak belirginleşmektedir.

Romanda, Suad’ın aykırı, yıkıcı düşüncelerle dışa vurduğu derin iç huzursuzluğunun, muhalif kişiliğinin, düzen karşıtlığının “*Mektup*”ta mutsuz evliliğiyle ilişkilendirilmesi, okurda bir tür “hafifletici neden” duygusu yaratmaktadır:

“(Afife’nin varlığı) Şimdi ise bana nefes alacak delik bırakmıyordu. Nefse karşı işlenmiş büyük bir günah gibi üzerime çökmüştü (...) belki de hakkı olan imkânsız şeyleri istemeseydi, mütemadiyen konuşmasa, şikâyet etmeseydi ve konuşulacak yerde susmasa idi (...) içime bir azap, bir emirler silsilesi gibi yerleşmeseydi, çehresini vicdan azaplarımla aynası yapmasaydı belki de onunla ayrılmayı ciddiyetle düşünmezdim.” (...) Çocuklarımı bir daha görmemekten korktum. Barışmak için eve gitmek istedim”¹⁰⁰

Bu satırları okuyan okur, Suad’ın kendi ağzından çıkan, “evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağını sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum” sözlerini ya da İhsan’ın açık bir dille, “Suad hayatla barışma imkânlarını kökünden kaldırmış adamdı” ya da “O isyan duygusu ile doğanlardandır, diyordu. Böyleleri için mesut olmak kabil değildir. Ne de kendilerini unutmak...” sözlerini “Suad bir tezad yumağıydı” savının arkasına sığınarak açıklamak, romandaki Suad’ı bir çırpıda sığa çıkarmaktan öte bir şey olmasa gerekir.

Suad’ın bir rastlantı sonucu hayatına giren genç kız öyküsünün “*Mektup*”un, Suad’ın kişiliğine yönelik temel paradokslarından biri olduğunu söyleyebiliriz.¹⁰¹ Okur, altmış yıl sonra gün ışığına çıkarılan ve bir efsaneye dönüşen “*Mektup*”ta, Suad’ın temel “*meseleler*”inin farklı bir perspektiften derinleştirildiğini görmeyi umarken, -ki Tanpınar bunu vaat etmişti okurlarına-, yirmi sekiz sayfalık “*Mektup*”un (“Düzenlenmiş Metin”) üçte birinden fazlasını (% 40) Suad’la genç kızın tanışmalarına ve geçirdikleri bir akşamlik birlikteliğe ayrılmasını anlamakta zorlanır. Bu sahneyi Tanpınar’ın bilinçli olarak kurduğuna kuşku yoktur. Kocaeli’nde yaşarken babası ve kardeşlerini kaybetmiş, sonra annesiyle altı ay önce İstanbul’a gelmiş ve on gün önce de annesini kaybetmiş genç kız, hayat görüşü, ilgileri, beğenileri üzerinden Tanpınar’a romandakinden farklı bir Suad kişiliği kurma olanağı sunar. Tanpınar zorlama bir öngörüyle genç kızı roman kişileriyle ilişkiye sokar. Mümtaz’ın dairesinde gördüğü İhsan, Mümtaz ve Nuran’ın fotoğraflarına bakarak, romanda bu kişileri uzaktan tanıyan birisi gibi konuşur; İhsan’ın için, [“-Ne rahat insan, sanki bütün meselelerini halletmiş” (...) Liman gibi emniyetli insan”], der; Mümtaz’la Nuran’ın resmi için de, Mümtaz’ı kastederek, [“seviliyor, ama sevildiğini bilmiyor”] (...) [Bu adamı ben de sevebilirim”] diyerek mutsuz öyküye “şerh” düşer sanki... Suad’ın, “Beni, beni sevemez misiniz?” sorusuna, “Siz de çok sevilirsiniz. Fakat içinizde insanı iten bir taraf var. Niçin kendinizi bu kadar kapadınız?” biçiminde karşılık verirken, Suad’ın “mesele”sini indirgeyici bir yaklaşımla “kendini kapatmak”la

ilişkilendirir. Tanpınar'ın, bu taşralı kıza kendi “üslûb”unu ödünçleyerek taşıyamayacağı ağırlıkta derin bir hayat felsefesi yüklediği olur: “*Dinlediğim bir vakayı hakikaten gözümün önünde geçiyormuş gibi kendi kendime tasavvur ediyordum. Ona bir başlangıç, bir son arıyor, hazırlayıcı tesadüflerini bulmaya çalışıyordum (...) Ben meseleleri böyle düşünmem ki !... Ben daha çok hülya kurar gibi düşünürüm.*” Suad'ın, “*hayatı seviyor musunuz?*” sorusunu, “*Şimdiye kadar seyrettim, hiç bıkmadım*”, diye cevaplama da okur için az şaşırtıcı değildir. [“*İstikbal hakkında bir projeniz var mı?*”] sorusuna verdiği cevap ise, “*Suad'ın Mektubu*”nun son cümlesi olan, “*Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı*” cümlesini şaşırtıcı biçimde önceler: [“*Makineye kendimi kaptırmak istemiyorum*”]... Bu cevap karşısında, [“*Bir şey anlamadım*”] diye şaşkınlık geçiren Suad'ın muhatabının genç kız olmadığını anlamakta zorlanmaz okur¹⁰²... Şairane “dil”e en yabancı Suad da bu belagatlı dilden payını alır: “*Pencerenin yanındaki küçük masada gramofon, üstündeki diskle, bulanık sabah ışığında, deminki feyzinden habersiz, adeta esniyordu. Diski elime aldım ve sanki herşeyi bana öğretebilecek bir tılsım imiş gibi donuk jelatin parültularıyla, biraz evvel döndüğüm dünyayı hatırlatan siyah güneş çemberine baktım*”¹⁰³. Evliliği dışında, kadınlarla ilişkisi kısa süreli tensel hazlarla sınırlı Suad'ın “genç kızlar”la ilgili yazdıkları da Tanpınar'ın “*Günlük*”ünden alınmış cümleleri anımsatır: “*Genç kızlar kendilerini bizim zannettiğimizden çok az beğenirler; hayat tecrübelerinin noksan olduğu şuuru onları hiç bırakmaz. İşte bu yarı alay ve bilhassa şakalı konuşma onlarda bu duyguyu besler, kendilerini çolpa ve acemi buldukça size hayran olurlar. Fakat bu konuşma daha ziyade onların kendi hayatları üzerine olmalıdır*”¹⁰⁴. Oysa, Suad genç kıza yaklaşırken hiç de böyle bir düşünce içinde görülmez.

Suad kadar genç kızın Batı müziği bilgisi ve müzik duyarlılığı da bir zorlamadan, yapay bir kurgudan öteye geçmez. Bir gün öncesinde, Suad, Mümtaz'ın salonunda [“*insan taliinden bahsetmeye haklarının olduğu*”]na inandığı büyük müzisyenleri geçirir aklından, sonra da plaklarını dinler: [“*Debussy'nin Nocturne'ünü buldum. Fakat sonuna kadar dinleyemedim. Sadece güzeldi.*”¹⁰⁵ *Ben keskin bir şey istiyordum (...)Tanhauser'i çaldım. Tutmadı. Borodine fazla safiyet altına gizlenmiş iddia gibi göründü. Tekrar Nocturne'e döndüm. Nihayet Bethoven çalmadan odadan çıktım*”].¹⁰⁶ Genç kızın, izleyen akşam aynı evde, Suad'ın [“*Bir şey, çalmak dinlemek ister misiniz?*”] sorusunu, [“*Eğer varsa Mozart'ın konsertosunu dinlemek isterim*”] (...) [“*Dünyada en sevdiğim insan budur. – Neden bu kadar hayransınız Mozart'a?... Çünkü sade güzeldir, başka iddiası yoktur*”]¹⁰⁷ diye cevaplama ya da “*Beethoven'in keman konsertosu*”nun da “*çok sevdiği*” eserler arasında olduğunu söylemesi, Doğu ve Batı “*musiki*”sini “*ayrı iki insan*” olarak seven Mümtaz'ı müzik duyarlılığı konusunda “*aşmış*” görünür!... Romadaki Suad'da göremediğimiz iç dünyanın “*hümanist*” yanını ortaya seren genç kız Suad'ı, Tanpınar'ın çok sevdiği cümleyle söylersek, “*birdenbire bir fikir gibi zaptetmişti*”r. “*Konuşması, hüznü, başının düşünceli duruşu bir daha unutamayacak*”mış gibi içine “*yerleşiyordu*”r.¹⁰⁸ Suad'ın bu konudaki “*itiraf*”ı ise gerçekten şaşırtıcıdır: “*Genç kıza tesadüfümle beraber eski Suad olmuştum*” (...) Genç kız uyumak için odaya çekildiğinde, romadaki Suad'ın yüzü aşılmaz “*meseleler*”in arasından yeniden belirir, ancak bu kez “*nadim*” bir kişi olarak:

“Ve nedense bu güzel yüzde bu korku bana insanlığın asıl talii gibi görünüyordu. O zamana kadar insan oğlunu adi, zalim, bazı pratik işlere kabiliyeti olmasına rağmen son

derece budala bulmuştum. İlk defa bu gece onun kendi içinde bir talii olduğunu düşünüyordum. İhsan'a benzediğim için pek mahcubum. Fakat ne yapayım. Bir yığın işle meşgulüz Mümtaz. Fakat insanla asla! (...) Her şeyimiz insanla. Varlığımızı yalnız onun üzerinde deneyebiliyor, onunla kendimizi idrak ediyor, onda kendimizi tadıyor, onunla genişliyoruz. Bütün ihtiraslarımız, zaferlerimiz, açıklıklarımız, kinlerimiz”¹⁰⁹.

Romanda, “Bir hırsız, bir katil, bacağına sürüyerek yürüyen bir zavallı, hepsi hep gördüğüm canlı mahlûk benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar” diyen Suad şaşkırtıcı biçimde Genç kız sayesinde “hümanist” Suad’a doğru “kabuk” değiştirmektedir...

“Mektup”ta Suad’ın gördüğü rüyalar da vicdani bir muhasebe, bir iç hesaplaşma olarak yaşadığı “dönüşüm”ü temellendirmeye yöneliktir... Metinde Suad’ın gördüğü iki önemli rüya vardır. İlk rüyasında, içine battığı ve çıkamadığı “kömür tozlu ve katran çamurlu bir çukur”dan “küçük” bir kız çocuğu yardımıyla kurtulur, ama bir süre sonra kız çocuğunun ölüsünü görür yerde ve büyük korkuya kıpılır. Sarı bir araba atı ağlayarak konuşur: “Çabuk... çabuk bunu gizleyelim ! Yoksa seni mahvederler” (...) Ben kucagımda çocuk titriyordum. Silkinerek uyandım. Çenelerim birbirine vuruyordu”¹¹⁰. Bu rüyada ilginç olan, Tanpınar’ın *Ecinniler*’de Stavrogin’in piskopos Tihon’a yaptığı “itiraf”larında anlattığı öyküyü çağrıştırmasıdır. Matryoşka adlı küçük bir kız çocuğunu baştan çıkarıp çocuğun intiharına yol açan Stavrogin, yıllar sonra geceleri rüyasında gördüğü kâbuslar, “marazi halüsinasyonlar”la yıllar önce işlediği “iğrenç cürüm”üyle yüzleşir.¹¹¹ Bu “itiraf” metinlerinin *Ecinniler*’in tefrikasından çıkarıldıktan elli yıl sonra 1922’de yayımlandığını yeniden anımsatalım. Suad’ın, rüyasının kâbusundan uyanır uyanmaz, kendisini sokağa atması, “İçimde büyük bir kurtuluş hissi vardı. Bir daha bu eve girmeyecek, senin hayatını karıştırmayacaktım. Nuran’ın anahtarını bulduğum geceye, hatta sizleri tanıdığım günlere lanet ediyordum”¹¹² demesi, romandaki Suad’ı, tıpkı “mahkeme” rüyalarındaki gibi “tövbe”ye, “arınma”ya çağırma isteğinden başka bir şey olmasa gerekir. Tanpınar’ın, Suad’ın daha kapsamlı olan ikinci rüyasını anlattığı sayfalar ise, bağımsız bir metin izlenimini vermektedir. Rüyasında, Suad kendisini “aydınlık bir manzara” içinde görür, ancak bir anda “berrak sular siyah çamur rengi”ni alır; dünya “ağır bulutlarla örülmüş gibi kapanır”; çevresinde bir kalabalığın oluştuğunu duyar. Kalabalık onu bir yerlere doğru itiyordu; içini daha önce hiç bilmediği “korkular” kaplar; kendisini bırakmaları için yalvarır, sonunda onu karanlık bir odaya sokarlar; “buranın bir mahkeme olduğunu” ve kendisini “burada muhakeme edeceklerini” anlar; “oda boştur”; sadece “at nalı bir masanın etrafında, on iki boş sandalye, büyük, kahir hakikatler gibi “ onu bekliyordur. Bu sayfayı izleyen ve “Mahkeme” başlığını taşıyan rüya ise, bu rüyanın genişletilerek yeniden yazılmış biçimidir; Suad, nereden geldiği belli olmayan bir “aydınlık” içinde dolaşırken, ışık değişir, yerini donuk bir parıltıya bırakır; ardından yoğun bir karanlık içinde bulur kendisini; büyük korkular içinde, “beni bırakın !” diye yalvarır¹¹³; görünmeyen bir kalabalıkla birlikte yürür; dehlizler, koridorlar içinde kapalı bir yere geldiğini görür. Buranın bir “mahkeme” olduğunu fark eder. Karşısında on iki sandalye ve bir yargıç kürsüsü vardır, ancak hiç kimse gelmez; tam olarak ne olduğunu bilmediği sorulara cevap vermeye çalışır, durmadan konuşur; suçlamaları reddeder; işlemediği suçları itiraf eder,

ağlar, yalvarır, ancak hiçbir şeyi tam olarak anlatamaz; “mahkemenin bittiğini, hükmün verildiğini” hisseder; önünde bir kapı açılır ve “boşluğa” çıkar... Her iki rüyadaki “mahkeme sahnesi”nin Kafka’nın *Dava* romanındaki “mahkeme”den esinlenmiş olması çok muhtemeldir. Suad’ın rüyasında büyük bir belirsizlik, tedirginlik ve korku içinde bir “mahkeme” salonunda neyle suçlandığını bilmeden görünmez güçlerce yargılandığını düşünmesi ve hakkında hüküm verilmesi, Joseph K’nın üzerine bir kâbus gibi çöken ve labirenti anımsatan “koridorlar”la dolu mahkeme binasında bilmediği bir “suç” nedeniyle yargılanıp, ardından infaz edilmesini anımsatmaktadır. *Dava*’nın sonunda “Tamamlanmamış Bölümler” adı altında yer alan “Bir Rüya” başlıklı ve “Josef K. Rüya görüyordu” cümlesiyle başlayan iki sayfalık bir metin vardır ki, okur, Tanpınar’ın, Suad’ın rüyasını anlatma biçimini bu rüya öyküsünden mi esinlendiğini kendi kendisine sormadan edemez...¹¹⁴

“Mektup”ta dikkat çeken bir diğer yan da, romandaki Suad’ın yeniden uç verdiği sahnelerdir; ancak satır aralarında, gizli bir pişmanlığı ya da arınma özlemini ele veren bu sahneleri romandakinden farklı kılan eski keskinlik ve kesinlikte vurgulanmamış olmalarıdır. Suad, genç kızın annesinin ölümünü hatırlayıp ağlaması üzerine, “Birdenbire tavan başıma çöker gibi oldu. bütün o içki ısrarlarım, gözlerime koymak istediğim o şeytani bakış... yarabbim !”, diye söylenir. Romandaki tanrıtanımayan Suad’ın “yarabbim !” sözüyle “tuhaf” bir duyguya kapılan okurun, izleyen cümlelerde, Suad’ın, “Hayatımda en az sevdiğim şey teselli etmek, ızdıraba ortak olmaktır”¹¹⁵ sözünü okuyunca kafası yeniden karışır; “özeleştir”i ile tutarsızlık arasındaki nüansta asılı kalır:

[“İnansa idim, her şey düzelebilirdi (..) Yanı başınızda her şeyinizi söyleyecek, bütün kirinizi ve çamurunuzu sade bir ilticanızla temizleyecek bir varlığın bulunması kadar büyük bir kuvvet var mıdır? Fakat ben inanmıyordum. İnanmadığım için hayatımın yükünü olduğu gibi sırtımda taşıyacaktım. Kaldı ki bu sabah saatinde onu (genç kız) vehmettiğim gibi değil, olduğu gibi görüyordum.] Bir yığın inkârın getirdiği üstünlüğü birdenbire kaybetmişim.”¹¹⁶

Suad, bu şaşırtıcı sözlerinde kendisini suçlamak ya da yargılamaktan çok “ifşa” eder; “Bir yığın inkârın getirdiği üstünlüğü birdenbire” kaybetmesi romandaki Suad’ın kendisini savunma dayanaklarını da ortadan kaldırmışa benzer. Geçmişine yönelik hoşnutsuzluklarını içeren bu “itiraf”ları, “hata”larının ağırlığını en aza indirmeye yönelik bir çabadan başka bir şey olmasa gerekir. “Tezadlar”ına gömülmüş, “şüpheler”i içinde kıvranan Suad’ın içine yerleştiği “yeni kimlik”in daha sağlam ve güven verici olmadığı da bir gerçektir. Çünkü bu çatışmalı durum gerçekte Suad’la Mümtaz ya da diğerleri arasında değil, Suad’ın kendi kendisiyledir. Arınma peşindeki insan için her “yüzleşme” kaçınılmaz olarak “itiraflar”a alan açar:

“Ten hazlarının her nev’ini tattım. En adilerinden en çok lezzet aldım.Yalan söyledim; hile yaptım; riyanın içinde yüzdüm. İçimde büyük bir açlık olmasına rağmen eğlendim. Bu açlık sanıyorum ki en çılgın anlarımda bile şuurumu kaybetmememden geliyordu¹¹⁷. Her türlü neşe ve haz güneş adına bir kaside olabilir; fakat hayatın kendisini sevmek, nefse bir selamet payı ayırmak şartıyla. Ben ne hayatı sevmiyor (‘seviyor’ olmalı), ne de kendim için hiçbir selamet yolu yolu tanıyıordum (‘tanıyordum’ olmalı) (...) (Hayatın)

Onun düşmanıydım. Onu ızdırabın kaynağı addediyordum Belki de bu tam ve kati bir mükemmeliyeti yaşayan mahlûk için kabil olmadığını bilmemden geliyordu (...) [“Fakat Allahu içimde bulamıyordum. Allahu öldürdün, onun için ya açlıktan öleceksin, yahut o olmadı mı teninde boğulacaksın (...) Hürriyetin ahlakını yapmadan hür olmak ne hazindi (...) Bu kadar esaslı bir şeye muhtaç olmamak için o şeyin kendisi olmak lazımdır. Halbuki bugünkü hüviyetimizle, bu acaip ruhumuzla, bu tezat dünyamızla biz kendimiz Allah olmaktan ne kadar uzağız. Beni böyle kendisine tapacak Allah arayan bir insan görmekle ne kadar şaşacaksınız !] (...)Tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür (...) Allah’ı aradım Ona ne kadar muhtaçtım !... (...) Beni buraya hayatımın tezadı getirmişti (...) Yeni insan mı arıyorsun ? Eskiden hiçbir şey bırakma!’ diyorlar. Fikir doğru, fakat tatbiki kabil değil.”¹¹⁸ (...) [En büyük cürüm, en büyük günah hayatı sevmemektir (...) Ben bunu kendimde öldürmüştüm. Bunu öteden beri biliyor ve sizi kısıkanıyordum. Sizi, yani herkesi.... Nuran’ın peşine düşüşüm bundandı; sana kinim bundandı. Fakat bu akşam sizden başka türlü nefret ediyorum: o kadar fena bir şekilde yıkılmama alet oldunuz ki... (...) Hepinizden birden intikam almak istedim. Kaç gündenbergi aradığım fikri bulmuştum. Kendimi hole asmaya karar verdim”]¹¹⁹ (...) Sizi hakkımdaki düşüncelerde tamamiyle serbest bırakıyorum. İster bana acıyın, ister deli deyin. Fakat daha iyisi var, beni anlamaya çalışınız”¹²⁰ (...) “Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı.”¹²¹

Suad açısından bu geniş “itiraf” öyküsünü güdüleyen en önemli şeyin, “*Bu kadar esaslı bir şeye muhtaç olmamak için o şeyin kendisi olmak lazımdır. Halbuki bugünkü hüviyetimizle (...) Allah olmaktan ne kadar uzağız*” sözleriyle ifade edilen Tanrı’nın varlığını yeniden bulma isteği olduğu söylenebilir. Romanda, öz yeterlilik açısından kendini gerçekleştirmekten aciz Suad, Tanrı olmadan insan yaşamının hiçbir anlamı olmadığı, kendi varoluşunu ancak Allah’ın varlığıyla temellendirebileceği inancına gelmekle romandaki, -kendisiyle ilgili-, bir “yanlış anlama”(!)yı ortadan kaldırmış gibidir. Suad’ın romanda savunduğu aykırı düşüncelerinin arkasındaki “motivasyon”u yönlendiren gücün “*şuur*” olması, “*en çılgın anlar*”ında “*bile şuur*”unu “*kaybetme*”diğini kesinlemesi bizi şaşkıncı biçimde yeniden Stavrogin’ine, Dostoyevski’nin, “*Kötülük onda sakin, soğuk ve aklidir*” sözüne götürmektedir; “*Canı istediğinde, onu iyiliğe yönlendiren dürtülerin, canı istemediğinde ona en iğrenç kötülükleri yaptırması*”, “*zekâsını*”, ruhunu en iğrenç “*alçaklıklar*”la kirletme pahasına, “*yıkıcı’ eylemlerin hizmetine*” sunması, Suad’ın da bitimsiz iç hesaplaşmalarını, açıklanması zor “*tezdalar*”ını, aşırılıklarını, patlamalarla gelen tepkilerini, ileri-geri atılımlarını, şaşkıncı dönüşlerini, pişmanlıklarını; “*Ten hazlarının her nev’ini tattım. En adilerinden en çok lezzet aldım*” biçiminde “ifşa” ettiği ahlaki düşüşünü “*şuur*”unun ışığında “anlama”mıza olanak sağlıyor. Hem Suad da, “*İster bana acıyın, ister deli deyin. Fakat daha iyisi var, beni anlamaya çalışınız*”, demiyor muydu? Ancak sorun “*Mektup*”taki Suad’ı “anlamak”la da çözülmüş olmuyor. Çünkü elin koldan, bacağın gövdeden ayırlamayacağı gibi, “*Suad’ın Mektubu*”nun da *Huzur*’dan ayrı düşünülemezliğinin farkında olan okur, “*Mektup*”u okuduktan sonra romandaki Suad’ı nereye koyacağını kestiremiyor. “İki başlı” antik Yunan tanrısı İanus gibi “iki başlı” Suad’ın bir başı romana bakıyor, diğeri “*Mektup*”a... Okur haklı olarak soruyor:

Hangi Suad gerçek? Hangi Suad'a inanacağız? Galiba cevapların en gereksiz, en temelsiz olanı her iki Suad'ın da gerçek olduğu iddiasıdır...

Sonuç

“*Suad'ın Mektubu*”nu önceden, zihnindeki roman kurgusunun bir gereği olarak planlamadığı anlaşılın Tanpınar'ın, romanda, süreç içinde tüm dengeleri alt üst eden Suad'ın, *sui generis* (kendine özgü) kişiliğiyle gerçek kahramana, Mümtaz dahil, diğer kişilerin birer “anti-kahraman”¹²² dönüşmesiyle oluşan ”karşı aura”dan hoşlanmadığını söyleyemeyiz. Romana düşünsel planda beklenmedik bir derinlik katan inançsız Suad'ın canlı, denge bozucu, karanlık, gizemli ve dramatik kişiliği belirginleştikçe, Tanpınar'ın başlangıçtaki çekinceli düşüncesinden uzaklaştığı; roman kişilerinin görüşlerini ters yüz etme pahasına, bu sıradışı figürü koruduğu, engellemediği anlaşılıyor. “Köksüz” Suad, “*başka milletlerin tecrübesini yaşama*”ma adına, “*coğrafya, kültür, her şey, bizden bir yeni terkip bekliyor*” inancıyla “kök kültür” olarak gördükleri “Osmanlı kültür mirası”na sahip çıkan roman kişileri üzerinde tartışmasız bir üstünlük kurar; bu bağlamda, Suad'ın, romanın düşünsel temelini oluşturan ve “*zamanın şuuru*”yla uzlaşmayan “*mâzi hülyası*”nı, “*mazi daüssılası*”nı gölgelemesi, Tanpınar'a ideolojik planda “*inkılâpçı Cumhuriyet*”e karşı göreceli bir koruma sağlarken, Suad'ın 1950'li yıllarda, “*muhafazakâr*” çevrelerde tepki çekebilecek tanrıtanımazlığı, inkârcılığı ve ahlakdışı düşünceleri yeni bir “kriz”e karşı Tanpınar'ı yedeğinde bir “*mektup*”la “*teyakuz*”a geçirir. Sorun tam da bu noktada, Suad'ın ağızından Mümtaz'a hitaben yazılmış “*Mektup*”la başlar. Dostoyevski'nin *Ecinniler*'de Stavrogin'in portresinde yapmak zorunda kaldığı değişikliklerin bir benzerini Tanpınar, Suad'ı bir dizi “ifşa” ve “itiraf” üzerinden “rehabilit” ederek yapmaya çalışır. Ancak Suad'ın “itiraflar”ı Stavrogin'in “itiraflar”ının tersi bir etki yaratır okur üzerinde. Stavrogin romandakinden daha sert, daha derin, daha sarsıcı bir yüzle ortaya çıkarken, “*Mektup*”taki “*tövbe-kâr*” Suad'ın “*sarsıcı*” bir etki yaratması şöyle dursun, bu kadar kısa zamanda bu dönüşüm ve çözülmeyi nasıl yaşadığını anlamakta zorlanır okur.

Tanpınar, roman kişilerinin Suad'ın kişiliğinde çözemedikleri karanlık ve gizemli yanı okurun ilgi ve merakını canlı tutacak biçimde roman içinde bir mektupla sınırlı tutmuşken, sonradan edebiyat dışı kaygılarla “*Suad'ın Mektubu*”nu yazmaya koyulması kaçınılmaz olarak romanın varlık nedenini de tartışmaya açar. Oysa, başta Mümtaz ve Nuran olmak üzere, kişilerin Suad'ın karanlık yüzüyle ilgili zihinlerinde oluşan belirsizliklerin, roman içinde ”soru” ve ”sorun” olarak kalmasının romana ve Suad'ın kişiliğine, “*Mektup*”takinden daha fazla derinlik kattığına kuşku yoktur. Tanpınar ise, romanda hiçbir şeyin belirsiz, askıda kalmasını istememiş gibi, romandaki, özellikle de İhsan'ın evindeki yemekte yapılan entelektüel tartışmaların ya da romanın son bölümünde saplantılı sanrılar içinde, “*Nereye bakarsa kendi içindekini gören*”¹²³ Mümtaz'ı alt üst eden sahnelerin doğurduğu ”gerilim”i bu “*Mektup*”la ne yazık ki boşa çıkarmıştır. Üzerinde ne kadar çalışmış olursa olsun, Tanpınar yıllar içinde “*Mektup*”un *Huzur*'a karşı bir “*suikast*” olacağını sonunda fark etmiş olmalı ki, “*Mektup*”u yayımlamaktan vazgeçmiştir. Ancak, “*Mektup*”un yayımlanmamış olması ne *Huzur*'u bir başarısızlığın romanı, ne de başta Suad ve Mümtaz olmak üzere “*çağının dışarıda bıraktığı*”¹²⁴ kişileri “*tutunamayanlar*” olmaktan kurtarmıştır...

“*Mektup*” romandan bağımsız düşünülmemeyeceğine göre, romandaki sert, uzlaşmaz radikal, “*isyankâr*”, “*inkârcı*”, “*yüzü sımsıkı*

kapalı“ Suad ile, “*Mektup*“ta, -şaşırtıcı “ifşa“ ve “itiraf”larla-, adeta bir “melodram“ kahramanına dönüştürülen Suad’ın nasıl uzlaştırılacağı ciddi bir sorun olarak ortadadır. Romandaki Suad’ın kişilik özellikleri, düşünceleri, eylemleri, eğilimleri “*Mektup*”a göre büyük ölçüde bir “yanılsama” ise, “*Mektup*” romanın yerine geçecek ise, -ki öyle bir durum ortaya çıkıyor-, “gerçek” olanın hangi Suad olduğu zihinleri bulandırmayı sürdürüyor. Romandaki Suad gerçekse, “*Suad’ın Mektubu*” neden yazıldı? “*Mektup*”taki Suad gerçekse, bir “yanılsama” neden romanda bu kadar ciddiymiş gibi anlatıldı? Bu soruların cevabını, öncelikle “*Mektup*”u “*küçük bir eser*” olarak, “*Mümtaz’ın meselelerini daha başka bir planda*” göstermeyi amaçlayan Tanpınar’ın vermesi gerekirdi. Kaldı ki, Suad üzerinden romana gelebilecek eleştirilere karşı, Tanpınar’ın “*mektup*” dışında başka bir bir “*müdafa*” yolu bulması hiç de zor olmasa gerekti. Oysa, bir yazarın, kaleminden çıkmış her şeyin arkasında durması kadar doğal ne olabilirdi? Kendisini nihayetinde “maruz” ve “*müşahid*” olarak gören Tanpınar ise bu cesareti kendinde bulamamıştır.

Tanpınar’ın, başlangıçta güttüğü amaç ve öne çıkardığı savlarla ters düşme ve Suad’ın romandaki sıradışı varlığını “inkâr” etme pahasına giriştiği “dönüştürme” eyleminin okuru ikna etmesi zor görünüyor. Bu paradoksal durum, bize Pascal’ın belirli bir sistemden uzak “*Düşünceler*”inde kaçınılmaz olarak içine düştüğü çelişkiyi hatırlatıyor. Pascal, bir bütünlük kazandırmak istediği “*Düşünceler*”in ilk bölümünde, Montaigne üzerinden düşüncelerine karşı çıktığı özgür düşünceli, tanrıtanımayan “liberten”lere “*Tanrısız bir evren*”in insanda doğurduğu derin ve ürkünç boşluk duygusunu, varoluşcu tedirginliği öylesine inandırıcı bir akıl yürütmeyle kanıtlar ki, ikinci bölümde “liberten”i önce ürküterek çekmek istediği Hıristiyanlık inancına, “*Tanrılı bir dünyanın mutluluğu*”na artık inandıramaz. Romandaki Suad, Turan Alptekin’in söylediği gibi, “*yazarın bütünleşmeye çağırdığı kişilik parçaları*” da olsa, Suad’ın hem roman kişileri, hem de okur üzerinde yarattığı etki öylesine çekicidir ki, “*Mektup*”taki Suad’ın “sahih”liğine okuru inandırmak Pascal’ın yüzleştiği paradokstan daha az sorunlu değildir.

Keşke Suad romandaki “*karanlık*” yüzüyle kalsaydı ve Tanpınar “*Suad’ın Mektubu*”nu hiç yazmasaydı...

NOTLAR:

¹ M.Orhan Okay’ın, “*Tanpınar’ın Huzur’la beraber Mahur Beste ve Sahnenin Dışındakiler adlı romanlarını bir çeşit nehir-roman olarak tasavvur ettiği anlaşılmaktadır*” tesbitinde bulunmaktadır (*Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, 2012, s.353). Ancak, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e üç farklı dönemi konu alan *Mahur Beste* (Abdulhamid dönemi), *Huzur* (1937-39 yılları) ve *Sahnenin Dışındakiler*’den (1920-21 yılları) oluşan üçlü eserin (le trio) gerçekten bir “nehir-roman” olduğu savı doğrulanmaya muhtaçtır. Her üç romanın, kimi ortak kişilerin varlığına karşın (Behçet Bey, Talat Bey, İhsan, Nuran), farklı tarihsel dönemlerde aynı olay kurgusunu (mutsuz aşk öyküleri: Atiye-Behçet/Dr.Refik, Nuran-Mümtaz, Cemal-Sabiha) ve aynı tartışma konularını (Doğu-Batı sorunu, “*medeniyet değiştirme*”, kültürde devam ve bütünlük) tekrarlaması böyle bir adlandırma için yeterli gerekçe olmasa gerektir.

² Bu incelemede *Huzur* romanına yapılan göndermelerde, romanın Yapı Kredi Yayınları arasında 2000 yılında yayımlanan 2. baskısı temel alınmıştır.

³ Tanpınar’ın, bir mülakatında geçen şu sözü anlamlıdır: “*Artık anladım ki, benim herhangi bir kitabı ikinci defa bastırmam, onu yeniden yazmak gibi bir şey...*” (*Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 2006, s.330). Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler* romanı için de, *Huzur*’daki kadar kapsamlı olmasa da tefrikadan romana geçerken eklemeler, çıkarmalar yaparak değişikliklere gitmiştir.

⁴ Gerçekte bu kişi adlandırılmaları ana kahraman Mümtaz’a göre düzenlenmiştir.

- ⁵ *Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. Erol Gökşen, Dergâh Yayınları, 2016, s.475.
- ⁶ Birbirini izlemediğini düşündüğümüz toplam yedi sayfa eksik görünmektedir.
- ⁷ *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerem, Dergâh Yayınları, 2013, s.116.
- ⁸ *Huzur*, s.316-317.
- ⁹ *A.g.e.*, s.317,321.
- ¹⁰ *A.g.e.*,s. 321.
- ¹¹ Alıntılaman Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Roman ı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, s.287.
- ¹² Kökenleri Tanzimat dönemine kadar gitse de, Cumhuriyet'in kuruluşundan başlayarak entelektüel çevrelerde, sürekli tartışılan "medeniyet değiştirme" sorunu, "medeniyet" sözcüğünün kavramsal bağlamı netleştirilemediği için, "Doğu-Batı" çatışmasına kadar genişleyen zihinsel bir kargaşayı, bir bunalımı hep canlı tutmuştur. Öncelikle belirtelim: içeriği kadar, "medeniyet değiştirme"adlandırmasının kendisi de sorunludur. Kavram neredeyse "başkalaşım"la (metamorfoz), "başka bir varlığa dönüşme" ya da Tanpınar'ın da öne sürdüğü biçimiyle bir "hastalık", bir "psikoz" gibi; dahası "bozulma", "öz"ünü, "geçmiş kültürü"nü, "kimlik"ini kaybetme olarak sunulmaktadır. Oysa, kültür de, "milli ve manevi değerler" de tarihsel evrim süreci içinde değişimden muaf değildir, ve içleri, değişen tarihsel koşulların etkisiyle (ilerleme fikri, kültürlerarası ilişkiler, modernleşme, çağdaşlaşma) "yeni biçimler"le dolar, ve "devam ve bütünlük fikri", "ruh bütünlüğü" sanıldığı gibi kaybedilmez. "Şartlar değişince insanlar da değişir" (*Huzur*, s.42); Kültür sürekli değişen, kendisini yenileyen dinamik bir süreçtir. "Değişme" zorunlu olarak "köklerinden kopma", "geçmiş"i inkâr anlamına gelmez. "Geçmiş" derinden derine farklı biçimlerde sürüp gider. Her kültür ancak kendi gelenekleri, mentalitesi içinde yenilenir; bunun aksi düşünülemez; "dış katkılar", "etkilenmeler" zihinleri "mayalar", ve değişmesi gereken şeyler değişir... Bu çerçevede gözlemlenen "inkâr", "taklit" gibi kötü örnekleri "örnek", "karşı sav" olarak göstermek ya da ortaya çıkan "ikilik"i bozulmanın bir sonucu gibi sunmak sorunu çarpıtmak, çatışmayı derinleştirmekten başka bir işe yaramaz. *Huzur*'da Mümtaz, kendi içinde yaşadığı "ikilik"i, "alafiranga" ve "alaturka" müzikleri "ayrı iki insan olarak" severek ya da birisini ötekini yerine yok sayarak, dışlayarak değil, aynı beyinde, aynı kişilikte, aynı ruhta her iki müzik türünü duyacak, onlardan keyif alacak bir müzik duyarlılığı kazanarak aşabilirdi...
- ¹³ Üçüncü kişi tekniğiyle yazılan ve büyük ölçüde otobiyografik özellikler taşıyan *Huzur*'da, kişi Tanpınar ile "anlatıcı-yazar" ve kişi Tanpınar-"anlatıcı-yazar" ile kişiler arasındaki (Mümtaz, İhsan, Nuran) arasındaki iç içelik nedeniyle okur metin içinde sıklıkla Tanpınar adını kullanmamıza şaşırılmamalıdır.
- ¹⁴ *Huzur*, s.58.
- ¹⁵ *Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. Erol Gökşen, Dergâh Yayınları, 2016, s.469, 470.
- ¹⁶ Çoğu zaman Tanpınar'ın "sözcü"sü gibi konuşan İhsan'ın sözleri bu "tedirginlik"e ışık tutmuş gibidir: " – İhsan Bey, siz ki o kadar yeni görünüyorsunuz: bana öyle geliyor ki, devrinizi sevmiyorsunuz? – Hayır sevmiyorum. Yahut kelimeyi bulamadım; devrime hayran değilim (...) Fakat yeni miyim, hakikaten? (...) yeni olmak için, devrimle beraber her an değişmeyi kabul etmeliyim. Bense bir yerlerde, bir düşüncede istikrarı sevenlerdenim. – Fakat her ihtilal böyle değil ki. Mesala bizim ki?... – Bizimki de başka türlü. Tabii şekilde ihtilal, halkın veya hayatın devleti geride bırakmasıyla olur. Bizde ise hayat ve halk, yani asıl kütle, devlete yetişmek mecburiyetinde. Hattâ çok defa münevver ve devlet adamı bile... Düşüncenin evvelden hazırlanmış yolunda yürümek ! En aşağı 1839'dan beri bu böyle... Onun için hayatımız o kadar yorucu oluyor. Kaldı ki üzerimizde asırlardan gelen büyük terbiye var. Her şayi bozan, bizi âdeta mahkûm eden bir itiyat. Çabuk vazgeçiyoruz. Müslüman Şark'ın en büyük hususiyeti budur" (*Huzur*, s.308-309).
- ¹⁷ *Mahur Beste*, 16 Ocak 1944 tarihli *Ülkü* dergisinin 56. sayısında tefrika edilmeye başlanır ve derginin 1 Kasım 1945 tarihli 99. sayısında tefrika, anlatıcının (Tanpınar) "*Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup*" adlı metniyle beklenmedik biçimde son bulur. *Ülkü* dergisinin Ankara Halkevi'nin yayın organı olduğu düşünülürse; romanın Osmanlı Devleti'nin çöküş döneminde "İlmiye sınıfı"nu konu alan öyküsü ve bu bağlamda öne sürülen ve modern Cumhuriyet'in ilke ve idealleriyle bağdaşmayan görüşlerin, -Tanpınar'ın bu tarihlerde CHP milletvekili olmasına karşın-, tefrikanın sonlanmasında etkili olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Nitekim, bir protesto metni olmaktan çok, bir "savunma" metni gibi düzenlenmiş izlenimi veren "mekrup"un satır aralarında çok sayıda örtülü değinme bu savı doğrular. Tanpınar, *Mahur Beste*'yi yeniden ele alıp tamamlamamış; roman, yazarın ölümünden on iki yıl sonra, 1975'te tefrika edilmiş haliyle yayımlanabilmiştir.
- ¹⁸ Turan Alptekin, (Tanpınar'ın İstanbul Edebiyat Fakültesi'ndeki asistanı) *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitabına eklediği bu "mekrup"la ilgili şunları yazmaktadır: "Notlarım arasında Hamdi Tanpınar'ın dikte ederek yazdığı bir mektup

daha bulunmaktadır. Ki, bu da, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sevimli kahramanı Hayri İrdal hakkında, yine romanın başkahramanlarından Halit Ayarçı'nın ağzından ve doktor Ramiz'e hitapla kaleme alınmıştır” (İletişim Yayınları, 2010, s.65-70).

- ¹⁹ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, 2010, s.65.
- ²⁰ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış / Ahmet Mithat'tan A.H.Tanpınar'a*, s.273.
- ²¹ *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2013, s.244.
- ²² *Huzur*, s.323.
- ²³ Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, çev. Mazlum Beyhan, 2017, s.853. Tefrikadan çıkarılan metin romanın Türkçe çevirisinde 853-897 nolu sayfaları arasında yer almaktadır.
- ²⁴ *Huzur*, s.287.
- ²⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh yayınları, 6. Baskı, 2000, s.68.
- ²⁶ Turan Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar / Bir kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, 2010, s.72,
- ²⁷ Tanpınar'ın 1943'te *Ülkü* dergisinde yayımlanan “*Evin Sahibi*” öyküsünün İstanbul bölümü, konak yaşamı, elit kişileri, kişilerin klasik Türk müziği tutkusu, rüya motifi ve Tanpınar'ın abartılı şairaneliğiyle *Huzur*'un bir ön taslağı izlenimi verir. Öyküde Yümnü-İhsan, Anlatıcı-Mümtaz, Zeynep-Nuran benzerliği dikkat çeker. Dostoyevski'nin 1847'de yayımladığı bir öyküsünün adının da “*Ev Sahibesi*” olduğunu belirtelim. Öykünün kahramanı Ordinov'un bilinçaltı korkuları, hastalığı ile, Tanpınar'ın öyküsünün anlatıcı kahramanının fantastik korkuları ve hastalığı arasındaki benzerlikler de dikkat çekicidir. Tanpınar'ın Bedrettin Tuncel'e yazdığı 27 Ekim 1942 tarihli bir mektupta şu gizemli satırlar okunur: “*Kardeşim, 'Evin Sahibi' –çünkü adımı değiştirdim- hikâyesini geçen gün gönderdim (...) Hikâyeyi bilmem deşifre ettin mi? Şimdi onu inci gibi daktilo edilmiş, yani bana ait taraflarının mühim bir kısmını kaybetmiş görüyorum*” (Bedrettin Tuncel'e Mektuplar, Haz. Alpay Kabacalı, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.29). Tanpınar, günlüklerinde hayatında “rol oynadı”ğın söylediği ve adını vermediği bir “kadın”ın başta “*Evin Sahibi*” olmak üzere, kimi öykü, roman ve şiirlerinin (*Abdullah Efendi'nin Rüyaları*, *Huzur*, *Eşik şiiri*, vb.) esinleyicisi olduğunu belirtir. Mektup'taki “*Hikâyeyi bilmem deşifre ettin mi?*” sorusuyla bu “kadın”la olan ilişkisi yanında, Dostoyevski'nin öyküsünü de mi kastettiğini muhtemelen hiç bilmeyeceğiz.
- ²⁸ Bu iki esere “Mütareke devri”ni öyküleyen *Sahnenin Dışındakiler*'i de eklemek yerinde olur; Tanpınar bu romanı için, “*Fikir hayatına bu senelerde uyandım. Onun için böyle bir kitap yazmayı daima düşündüm*” diyecektir. (*Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 471).
- ²⁹ *Huzur*, s. 269.
- ³⁰ A.g.e., s.288.
- ³¹ Kuşkusuz bir sanatçı, bir yazar için “güncel”in peşinden gitmek zorunlu değildir. Ancak, yirmi yıl geçmeden, bir ikinci Dünya savaşının kâbus gibi Avrupa'nın ve Türkiye'nin üzerine çöktüğü yıllarda, İhsan'ın, Mümtaz'ın, Nuran'ın “*medeniyet değiştirme*” sorunu çevresinde tartıştıkları “mazi”yle olan bağlarımız, “*ikilik*”, kültürde “*devam ve bütünlük*”, “*klasik musiki*”miz, vb. “*meseleler*”in ya da tam karşı kutupta yer alan Suad'ın “*meseleler*”inin 1940'lı yılların düşünsel gündeminin temel sorunları olduğunu da söyleyemeyiz. Bu çerçevede, Tanpınar'ın anlatıcı olarak ya da kişileri üzerinden tartışmaya açtığı “*insanın talii*”, “*kalkınma davamız*” gibi konular ise, romanın düşünsel örgüsünde kopuk sahneler olarak kalmaktadır.
- ³² *Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar*, s. 470.
- ³³ Günlüklerindeki kimi notları bu bağlamda Tanpınar'ın yüzleştiği “tezad”a ışık tutuyor: “*Dün Sabahattin (Eyüboğlu) benim modernî sevmediğimi ve on dokuzuncu asırda kaldığımı söyledi (...) Hayır ben moderne ilgisiz değilim. Asrın adamıyım. Fakat şiirle asrın arasındaki münasebeti göremiyorum. Nükleer devirde yaşamak behemehal bir 'aberration' da can vermek değildir (...) Ben entelektüelim. Aşka da, hayata da, insana da düşünceye de inanıyorum. Fakat bunları behemehal birkaç modanın arkasından görmek mecburiyetini duymuyorum*” (*Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, s.253). Tanpınar'ın sıklıkla çağdaşları tarafından anlaşılmadığına yönelik olarak tekrarladığı, “*Etrafımdaki sükût halkası bir suikast mahiyetiyle devam ediyor*” sözü, gerçekte sorunun “*Kültürde devam ve bütünlük fikri*”nin yanlışlığında değil, ona”yaklaşım”daki paradoksta aranması gerektiğini gösteriyor. “*Hakkımdaki sükût suikastının bir sebebi de belki benim*” (*Günlükler*, s.291) derken, bu gerekçeyi “*edebiyatçılarla düşüp kalkmama*”ya bağlasa da, bu sözün bir “hakikat” içerdiğini görmezden gelemeziz.
- ³⁴ Sabahattin Eyüboğlu, *Mavi ve Kara*, Çağdaş Yayınları, 1977, s.169-170.
- ³⁵ *Huzur*, s.119.
- ³⁶ A.g.e.,s.142.

- ³⁷ Tanpınar'ın kendi söylemiyle “ölçü hissini Garp'tan” alan (Huzur, s.39) kişileri (İhsan, Mümtaz, Nuran), Batı'yı ve Doğu'yu “aynı adam” olarak içselleştiremedikleri için, iki kültür arasında peşinde oldukları “terkip” bir “ideal” olmanın ötesine geçemeyecektir. İhsan'ın doktorunun Mümtaz'a söyledikleri tam da budur: “Şarkla Garp birbirinden ayrı. Biz ikisini birleştirmek istedik. Hatta bunda yeni bir fikir bulduğumuzu bile sandık. Halbuki tecrübe daima yapılmış, daima iki çehreli insanlar vermiştir” (Huzur, s.353).
- ³⁸ Huzur, s.165.
- ³⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış / Ahmet Mithat'tan A.H.Tanpınar'a*, s.246.
- ⁴⁰ Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012, s.217.
- ⁴¹ Huzur, s. 91.
- ⁴² A.g.e., s.287.
- ⁴³ A.g.e., s.287.
- ⁴⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh yayınları, 6. Baskı, 2000, s.56.
- ⁴⁵ Benzer yöntemi 1961'de yayımlayacağı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde bir roman kişisine yazdığı mektupta da görmekteyiz (bkz., 18 no'lu dipnot).
- ⁴⁶ *Suad'ın Mektubu*, s.77.
- ⁴⁷ Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler*, s.775-785.
- ⁴⁸ Huzur, s.287
- ⁴⁹ Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler*, s.777.
- ⁵⁰ *Suad'ın Mektubu*, s.137.
- ⁵¹ Raskolnikov yaşlı bir tefeci kadını, eylemlerinin mutlak egemeninin kendisi olduğunu göstermek için “nedensiz” bir dürtünün etkisi altında öldürmüştür. Lafcadio ve Raskolnikov ailelerinden kopmuşlardır. Kendilerine güçlü bir “benlik bilinci kazandırdığını düşündükleri “köksüzlük”lerinin “özgürlük” duygularını pekiştirdiğine inanırlar. Kişisel bir ahlak oluşturmaya yönelik “nedensiz eylem”leri de, Dostoyevski'nin “Tanrı yoksa, her şey mubah mıdır?” sorusunu mutlak bir “özgürlük” bağlamında yeniden gündeme taşır. Raskolnikov “yeni toplumsal değerler” yaratmanın peşindeyken, Lafcadio daha çok “antikonformist” yanıyla, Gide'inin “iğrenç üçlü” (abjecte trinité) diye nitelediği “aile-din-vatan” kavramlarıyla somutlaştırdığı Hıristiyan burjuva ahlakına karşı çıkar. Eylemini “iyilik ve kötülüğün ötesinde” tanımlayan Raskolnikov kendisini bir tür “üstinsan” olarak görür. Bu söylemi Dostoyevski'den ödünçleyen Nietzsche de 1886'da *İyilik ve Kötülüğün Ötesinde* adlı eserinde “hakikat”ın ne olduğundan yola çıkarak, felsefi ve moral planda “değer” kavramını sorgular, ahlaki önyargıları, “sürü zihniyeti”ni, “köle ahlakı”nı mahkûm eder. Sadece “üstün” insanların kendi değerlerini, kendi hayat vizyonlarını yaratabileceklerini savunarak, insanın gerçek özgürlüğüne ancak toplumun, eğitimin, ailenin dayattığı inanç ve ahlaki değerlerden kurtularak, insanlık durumunun, Tanpınar'ın diliyle “insanlık talii”nin sınırlarını aşarak, “üstinsan” aşamasına geçerek ulaşabileceğini kesinler. Dostoyevski ve Nietzsche'nin “üstinsan” görüşünden hareketle, Gide de yerleşik burjuva-katolik düzene (aile-din-vatan) sıkı sıkıya sarılan sıradan insanların karşısına özgürlüklerini, özgür iradelerini kutsayarak kendilerine dayatılan koşulları ahlaki planda aşmaya çalışan sıradışı insanları koyar. Bu açıdan “İnsanüstü”lük iddiası kaçınılmaz olarak “inkârcılık”la (nihilizm) özdeşleşir.
- ⁵² *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*, Haz. Alpay Kabacalı, Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.87.
- ⁵³ André Gide, *Les Caves du Vatican*, Editions Gallimard, 1971, s.200.
- ⁵⁴ Huzur, s.273-275.
- ⁵⁵ A.g.e., s.273-276.
- ⁵⁶ Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler*, s.776
- ⁵⁷ Goethe'nin *Faust*, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* ile, *Ecinniler*, Nietzsche'nin *İyi ve Kötünün Ötesinde*, Gide'in *Vatikan'ın Zindanları* kitaplarının Fransızca versiyonları Tanpınar'ın kişisel kitaplığında da yer almaktadır (Bkz, *Ahmet Hamdi Tanpınar / Tanpınar Zamanı, Son Bakışlar*, Haz. Handan İnci, Kapı Yayınları, 2012).
- ⁵⁸ Huzur, s. 370.
- ⁵⁹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2016, s. 67, 69, 66.
- ⁶⁰ Huzur, s.85-86.
- ⁶¹ Huzur, s. 86. Tanpınar Suad'ın “gülüş”ünü romanda sıklıkla vurgular: “Suad'ın gülüşünde kalpten gelen her şeyi reddeden garip bir hal vardı. Sanki yüzü birdenbire her şeye yabancı ve düşman kesilmiş gibi gülüyordu”; “alaycı ve yıkıcı gülüş”; “Bu gülüş ve onun hayvani memnuniyeti, her kürkçü dükkânında derisini gördüğümüz halde yine zeki olmakta devam eden hikâyenin tilkisinden daha aptal, daha suursuz, fakat aynı cinsten bir sevkatabiyi ifşa ediyordu”; “sinik bir gülüşü vardı”; “bu hoyrat adamın o geceki sözleri, duruşu, gülüşü, ve acaip bakışı hayalinden bir türlü çıkmıyordu.” Tanpınar, bu ısrarlı tekrarlarında Dostoyevski'nin şu sözünü hatırlamış olabilir mi?: “Bir insanı incelemek, içini tanımak istiyorsanız, onun nasıl sessiz olduğuna, nasıl konuştuğuna,

nasil ağladığına, hatta soylu fikirlerden nasıl etkilendiğine aldırma. Daha ziyade, gülerken bakın ona. İçten gülüyorsa, iyidir o”.

⁶² A.g.e., s. 89.

⁶³ Huzur, s.213.

⁶⁴ A.g.e., s. 284.

⁶⁵ A.g.e., s. 312.

⁶⁶ A.g.e., s. 261.

⁶⁷ A.g.e., s.215, 217 262, 277.

⁶⁸ Suad'ın görüşlerinin 1950'li yıllarda edebiyatımızda, özellikle de öykücülüğümüzde, tümüyle kitaplar üzeinden gelen varoluşçu etkilenmelerle ilişkilendirmenin de bir dayanağı yoktur. Tanpınar'ın kendisi de 1940'lı, 50'li yılların "varoluşçu" yazarlara (Malraux, Sartre, Camus) mesafeli durmuştur. Günlükleri de doğrular bunu: "Mesela ne Sartre'i, ne Brecht'i, ne Camus'ü seviyorum. Camus belki en yakınım. Fakat zaman zaman öyle 'assommant' (can sıkıcı) ki.. (Günlüklerinin Işığında Tanpınar'la Başa Başa, s.254). Asıl etkinin Fransız varoluşçu yazarları da etkileyen Dostoyevski, Nietzsche ve Kafka üzerinden geldiğini belirtmek gerekir.

⁶⁹ Huzur, s.228.

⁷⁰ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 2001, s.67.

⁷¹ S.353. Suad'ın bu alaycı sitemine hak vermemek elde değil. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e "medeniyet değiştirme" süreci içinde, Doğu ve Batı kültürleri arasında ciddi bir "ikilik" sorunuyla yüzleşen roman kişilerinin (İhsan, Mümtaz, Nuran) yer yer Batı sanatçılarına, eserlerine yaptıkları ve kimi zaman bir "terkip"miş gibi sunulan göndermelerin büyük ölçüde yapay ve zorlama durduğunu belirtelim. "Debussy'yi, Wagner'i sevmek ve Mahur beste'yi yaşamak. Bu bizim talihimizdi" ya da, "Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi Wagner olamadığı için, Yunus'u Verlaine, Baki'yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz" (s.241) der birisi; bir diğeri, "Peguy'u okumadın mı? O ne cümledir? Ateş gibi; fakirlik insanı güzelleştirir ve asilleştirir" (s.238) ya da "Okuduğu ve beğendiği şairler, başta Poe ve Baudelaire olmak üzere hepsi 'asla... 'nın prensi değil miydiler? Onların beşikleri hep 'olamaz...' burçlarında sallanmış, ömürleri 'imkânsız... 'ın ülkesinde geçmişti" (s.265); kimi zaman da araya doğrudan Tanpınar girer: "Neyin biricik sırrı hasrettir. Bir gün Rimbaud'nun 'Voyelles' için yaptığı o cesur tahlilin benzerini biri sazlar için yaparsa, şüphesiz alaturkanın bu en basit çalgısında bir akşamın ten rengi hasretini bulacaktır (s.255) Mümtaz'ın Nuran'ı Renoir'ın bir tablosuna ya da "Girlandajo'nun Mabel'e Takdimi"ndeki Floransalı kadına; genç bir çocuğu Del Sarto'nun "Meryemler"ine benzetmesini de bu çerçevede görmek gerekir.

⁷² Kemal Özmen, *Faust Miti Üzerine...Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok II*", FRANKOFONİ Dergisi, sayı: 37, 2020, s.72.

⁷³ Huzur, s.289.

⁷⁴ A.g.e., s.279.

⁷⁵ A.g.e., s. 312.

⁷⁶ Huzur, s.321.

⁷⁷ A.g.e., s.323.

⁷⁸ A.g.e., s.341.

⁷⁹ A.g.e.,s. 312.

⁸⁰ A.g.e., s. 330.

⁸¹ A.g.e., s. 321.

⁸² Bkz. "Suad'ın Mektubu", haz. Handan İnci, s.21. Berna Moran da, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ta, Suad'ın Mümtaz'ın "öteki beni"ni ya da bir çeşit "bilinçaltı"nın temsil ettiğini belirtirken herhangi bir kanıt göstermez.

⁸³ Kültürlerarası ilişkilerde de benzer bir durum söz konusudur. Hiçbir kültürün kendi içine kapanarak geliştiği görülmemiştir. Dışarıya, kendi kültür evreninin dışına açılmayla oluşan "etkilenme", özümsemek koşuluyla her zaman yeni bir "düşünsel mayalanma"ya zemin hazırlar. Sanatta/edebiyatta "etkilenme"yle gelen "değişim" etkilenen açısından ne "olduğu şey"i, kişiliğini yitirmektir, ne de "terkip", "sentez" gibi içi doldurulmamış bir söylemdir: Valéry konuya açıklık getirir: "Özümsemek koşuluyla, başkalarından beslenmek kadar özgün ve kendinden bir şey olamaz. Aslanı aslan yapan özümsemiği koyun etidir". André Gide'in "etki bir şey yaratmaz, uyandırır" sözü de bu temel gerçeği ifade eder.

⁸⁴ Huzur, s.287.

⁸⁵ A.g.e., s.317.

⁸⁶ A.g.e., s.317.

⁸⁷ İntiharını takip eden günlerde, Suad'ın sürekli olarak Mümtaz ve Nuran'ın rüyalarına bir kâbus gibi girmesi, Emile Zola'nın *Thérèse Raquin* romanında Seine nehrinde Camille'i kayıktan atarak boğulmasına neden olan Laurent ve Thérèse'in rüyalarında gördükleri kâbuslarla benzerliği dikkat çekicidir.

⁸⁸ Huzur, s.330.

⁸⁹ A.g.e., s.328.

- ⁹⁰ Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar, s.475.
- ⁹¹ Huzur, s.273-282.
- ⁹² A.g.e., s.288.
- ⁹³ Tanpınar'ın br söyleşisinde şu satırlar okunur: “Çünkü bu kitap (Huzur) beni, kendimi daha derin surette yoklamaya mecbur etti. Rilke bu asrın en güzel kitaplarından biri olan ‘Malte Laurids Bridge’nin Defteri’ için: ‘Hayatla barışma imkânlarını aradığım eser’, der. Huzur benim için bu vazifeyi gördü” (Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar, s.473).
- ⁹⁴ Huzur, s. 321.
- ⁹⁵ A.g.e., s. 180.
- ⁹⁶ Bu konuyla ilgili günlüklerindeki şu not yeterince açıcıdır: “Mesela altı senedir şu ‘Deniz’ şiirimin etrafında kendimi konsantre edemedim gitti. Şiir dilimin ucunda ve bir türlü gelmiyor” (Günlüklerinin Işığında Tanpınar’la Baş Başa, s.128). Benzer bir tesbiti Yaşadığım Gibi’de de rastlıyoruz: “Çalışma tarzım öğrenilecek gibi değil. Her sayfayı bazan beş kez yazıyorum.”(s.330). Tanpınar’daki “mükemmeliyetçilik” savı için bkz., Kemal Özmen, Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri, Sel Yayıncılık, 2016, s. 289.
- ⁹⁷ Söz konusu alıntıların “Mektup” belgeleri arasında saptanan eksik sayfalar arasında olma olasılığı zayıf görünüyor.
- ⁹⁸ Suad’ın Mektubu, s. 77, 79, 81.
- ⁹⁹ “Her şeyi söylemek” kaygısı, Tanpınar’ın Paris’teyken izlediği Gizli Oturum piyesi üzerinden Sartre’a yönelttiği “Hiçbir şeyi bizim anlamamıza bırakmaması” eleştirisinde somutlaşması bir “dil sürçmesi”nden (“lapsus manqué”) fazla bir şey olmalıdır (Tanpınar’ın Mektupları, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2002, s.143). Bu kaygının, Tanpınar’ın çok sevdiği bir metafora, ahşaptan yontulmuş ve birbirinin içine yerleştirilmiş bebek figürinleri olan “Matruşka bebekleri”yle somutlaştığını söyleyelim: iç içe geçmiş fragmanlar, metin/öykü parçaları... Kendi içlerinde değerli olan bu “fragmanlar”, Pascal’ın “Düşünceler”i gibi kendisini tutarlı bir bütünlüğe kavuşturacak sabırlı okurunu beklemektedir.
- ¹⁰⁰ Suad’ın Mektubu, s.89.
- ¹⁰¹ Bu noktada ilginç olan bir ayrıntıyı vurgulamak gerekir. Romanda Mümtaz bu kişiden “küçük kız” olarak söz eder: “Son gece Suad, Boğaz iskelesinde tesadüf ettiği bir küçük kıza da evine getirmişti. Ve bu küçük kız, onu hayatı üzerinde düşünmeye mecbur etmişti. Mektubunda, ‘O zaman birdenbire hayatımı gördüm ve öğrendim’ diyordu” (s.327). Oysa Tanpınar “Mektup”ta bu “küçük kız”ı yirmi iki yaşında bir genç kız yapar. “Küçük kız” ayrıntısı önemli, çünkü bu adlandırma ilk planda Stavrogin’in ölümüne sebep olduğu “küçük kız”ı çağrıştırıyor. Romanda geçen bir diğer ayrıntı da okurun kafasını daha fazla karıştırır. Mümtaz, başıboş İstanbul’un fakir semtlerinde dolaşırken, yeniden Suad’ı anımsar, aklından geçenler ilginçtir: “Etrafına baktı, bir daha alını sildi. Fakat (Suad’ın) hayatıma, hayatıma girmeye ne hakkı vardı? Haydi bize neyse? Ya o küçük kız? İnsanlara emniyet edilmeden yaşanmaz !’ Kız Suad’a böyle söylemişti. Zavallı yavrucağ !” (...) Bu kız elbette Suad’ın ölümünü gazetelerde okumuştur. Kim bilir ne kadar müteessir olmuş, çırpınmıştır. Neden? Çünkü bir adamın hayatına, yalnız bir gece, uzaktan, yatacak yeri olmadığı, bir otelde kalmak istemediği için girdi diye. Nasıl insanlar birbirini eziyorlardı? (s.327-328). Bu cümlelerden Suad’ın, -Stavrogin’in on yaşındaki Matryoşka’ya yaptığı gibi-, o gece “küçük kız”la birlikte olduğu gibi bir anlam çıkıyor. Tanpınar’ın “Mektup”ta bu sahneyi kaldırmış olması olası görünüyor.
- ¹⁰² Suad’ın Mektubu, s. 107-119.
- ¹⁰³ A.g.e., s.127. Tanpınar’ın burada kullandığı “siyah güneş” oksimoru doğrudan Nerval’in El Desdichado şiirindeki “Melankolinin siyah güneşi” dizesinden gelmektedir.
- ¹⁰⁴ A.g.e., s.107. Suad’ın kadınlarla ilişkisi, günlüğüne yansıdığı kadarıyla “müzmin bekâr” Tanpınar’ın kendi yaşamından da izler taşır görünür: “Suad dokuz sene hastalığının artırdığı iştiha ile sağa sola saldırmış, genç ve körpe vücutlar düşünmüş, olgun kadınlar aramış, bir tünelin, bir demiryolunun çetrefil hesaplarını yapar gibi kafasında visal ihtimalleri tartmış, ‘bu kadında iş yok, bunda var! demiş; ‘burada sabır lâzım, öbürü olursa sadece arkadaşlıkla olur’ demiş; beraber dans edebilmek, bir odada, bir evde yalnız kalabilmek için çareler düşünmüştü” (s.215).
- ¹⁰⁵ Nuran’ın da Debussy’nin Nocturnes’ünü sevmesi ilginçtir. Romanda, Mümtaz’ın Emirgan’daki evinin bahçesine ilk geldiği günü hatırlayan Nuran’ın zihninde Mümtaz’ın hayaliyle Debussy’nin Nocturnes’ü canlanır: “...onların bahar kasırgası olan ‘nocturne’ü hatırladı. Debussy’nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani beyaz güller gibi hafızasında dağılıyordu” (s.231)
- ¹⁰⁶ A.g.e.,s.83. “Mektup”ta Suad’ın Beethoven’ın keman konçertosunu tek başına dinlediğine dair bir bilgi bulunmuyor; ancak romanda Mümtaz’ın “Mektup”tan yaptığı bir alıntıda Suad, “O gece Dede Efendi bize nasıl yüklenmişti? Şimdi son defa için dinlediğim keman konsertosunda Beethoven bana nasıl yükleniyor? (...) çünkü üst üste kendi ruhlarının hastalıklarını bize aşıyorlar”, demektedir. Bu cümleler “Mektup”ta

geçmemektedir. “Mektup”ta konsertoyu sadece genç kızla Mümtaz’ın evindeyken birlikte dinlerler. Mümtaz ayrıca doktorun bürosundayken benzer şeyler söyler: “*Suad ölmeden önce bu konsertoyu dinlemişti. Hatta daha evvel, bütün bir gün üst üste sade onu dinlemişti. Mektubunda böyle yazıyordu. Fakat bu tercihi niçin yaptığını söylemiyordu. Konserto ağır, ıstıraplı yürüyüşünde bunun sırrını vermiyordu (...)* Mektubunda söylediğine göre ilk önce o küçük kızla bu konsertoyu dinlemişler, o, ertesi sabah gittikten sonra da kendi kendine çalmıştı” (s. 348-350). Bu bölümlerin “Mektup”ta olmamasının eksik sayfalardan mı, yoksa Tanpınar’ın çalışmasındaki dağınıklaktan mı ileri geldiğini bilmiyoruz. Berna Moran’ın şu tesbiti de ilginçtir: “*Suat’ın intiharı A.Huxley’in Point Counter Point (Ses Sese Karşı) romanındaki Spandrel’in intiharından esinlenme. Spandrel ölürken Beethoven’in La mineur Dörtlüsü’nü çalmaktadır; Suat da Beethoven’in keman konçertosunu dinlerken asar kendini. Bu benzeşimin bir rastlantı 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*” (Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, s.240). Fethi Naci de *Ecinniler*’deki Stavrogin’in intiharıyla ilişkilendirerek, Suad’ın intiharını “*çeviri intihar*” olarak değerlendirir (Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, s.212.).

¹⁰⁷ *Suad’ın Mektubu*, s.109.

¹⁰⁸ A.g.e., s.107.

¹⁰⁹ *Suad’ın Mektubu*, s.119. Tanpınar bir söyleşisinde “*insanın talii*” kavramına kendi bakış açısından açıklık getirir: “*İnsan biçare ve tezat içinde bir mahluktur. Kendisinden, yahut eserinden çok aşağıdır. Bu hakikatte ‘eşref-i mahlukat’ bir ratedir; tabiate bir ilah gibi hükümrandır. Fakat kendi hayatını bir türlü idare demez*” (Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar, s. 470). Dostoyevski (*Ecinniler, Suç ve Ceza*), Valéry (*Monsieur Teste*) ve Malraux’da (*İnsanlık Durumu*) geçen bu kavramı Tanpınar özellikle Valéry’yi öne çıkararak *Huzur*’da birkaç yerde vurgular: “1949’da Ulus gazetesinde “*İnsanlığın Talihi*” başlıklı yazısı, Monsieur Teste’in ağzından bir sözle başlar: “*İnsanın talihiyle ne diye uğraşayım? O benden evvel kararlaştırılmış bir şeydi*” (Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar, s.274); ilginçtir, “*O benden evvel kararlaştırılmış bir şeydi*” cümlesi özgün metinde yer almaz... Dostoyevski ve Malraux’daki “*insanlık durumu*”, “*insanın talihi*”, vb. kavramların varoluşsal derinliği Tanpınar’da görülmez.

¹¹⁰ A.g.e., s.86.

¹¹¹ *Ecinniler*, s.861. Matryoşka yaşadığı ağır travmanın ardından geceleri ateşler içinde sayıklar. Stavrogin “*İtiraf*” mektubunda bu sahneyi şöyle anlatır: “*Evden çıkacağımı söylemeye gittiğim ev sahibim kadını müthiş telaşlı buldum: Matryoşka’nın üç gündür hasta olmasıydı bunun nedeni. Her gece ateşleniyor ve sayıklıyordu. Tabii hemen neler sayıkladığını sordum (benim odamda ve fısıltıyla konuşuyorduk). ‘Korkunç şeyler’ dedi kadın. ‘Tanrıyı öldürdüğünü söylüyor’ ...* (s. 876-877)

¹¹² *Suad’ın Mektubu*, s.87.

¹¹³ Suad’ın olduğu kadar Mümtaz’ın da uyanıkken ya da rüyasında yaşadığı ve tüm varlığını alt üst eden korkuların esininin, Dostoyevski’nin dışında, Rilke’nin “*Malte Laurids Brigge’nin Notları*”nda anlatıcının uzun uzun sıraladığı “*kayıp korkular*”dan gelmiş olması da muhtemeldir (İletişim Yayınları, 2016, s.48).

¹¹⁴ Franz Kafka, *Dava*, Varlık Yayınları, s. 222.

¹¹⁵ *Suad’ın Mektubu*, s.105.

¹¹⁶ A.g.e., s.129.

¹¹⁷ Stavrogin’in, romanın sonunda, artık inzivaya çekileceğine dair bir dostuna yazdığı mektupta şu “*itiraf*”ı okunur: “*Sefahat alemlerinin en akıl almazlarını denedim. Ve gücümü bunlarda tükettim*”; bu cümlenin ardından gelen, “*her şeye karşı ciddi, dürüst, akli başında bir insanın alışkanlıklarına sahip olduğumdan...*” cümlesinin de Suad’ın “*en çılgın anlarımda şuurumu kaybetmemem...*” biçiminde devam eden cümlesiyle benzerlikleri ilginçtir (*Ecinniler*, s. 849.) .

¹¹⁸ *Suad’ın Mektubu*, s.131-133.

¹¹⁹ A.g.e., s.135.

¹²⁰ A.g.e., s.137.

¹²¹ A.g.e., s.137.

¹²² “*Anti-kahraman*”, bir yazınsal kurguda (roman, öykü, anlatı) ön planda bir kişi olmasına karşın, geleneksel kahramandan farklı olarak, edilgen kişiliğiyle kendi içinde kapalı kalan ve olayın seyrine etki edemeyen kişidir.

¹²³ Tahir Alangu, *Cumhuriyet’ten Sonra Hikâye ve Roman*, cilt:3, İstanbul Matbaası, 1965, s.592.

¹²⁴ A.g.e., s.598.

KAYNAKÇA

1. Alangu, Tahir *Cumhuriyet'ten Sonra Hikâye ve Roman*, cilt:3, "Ahmet Hamdi Tanpınar", İstanbul Matbaası, 1965.
2. Alptekin, Turan, *Ahmet Hamdi Tanpınar / Bir kültür, Bir İnsan*, İletişim Yayınları, 2010.
3. *Tanpınar'ın Ölümü / Apologia*, YKY, 2015.
4. *Bedrettin Tuncel'e Mektuplar*, Haz. Alpay Kabacalı, Yapı Kredi Yayınları, 1995.
5. Diderot, Denys, *Rameau'nun Yeğeni*, çev. Adnan Cemgil, YAZKO, 1982.
6. Eyüboğlu, Sabahattin, *Mavi ve Kara*, Çağdaş Yayınları, 1977.
7. Fethi Naci, *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012
8. Fyodor Dostoyevski, *Ecinniler*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, çev. Mazlum Beyhan, 2017.
9. Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, çev. Mazlum Beyhan, 2022.
10. Gide, André, *Les Caves du Vatican*, Editions Gallimard, 1971.
11. Kafka, Franz, *Dava*, Varlık Yayınları, 2011.
12. Kemal Özmen, *Faust Miti Üzerine...Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok II"*, FRANKOFONİ Dergisi, sayı: 37,2020, s.72.
13. Kemal Özmen, *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, Sel Yayıncılık, 2016.
14. Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış / Ahmet Mithat'tan A.H.Tanpınar'a*, s.246.
15. Nietzsche, Friedrich, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, çev. Mustafa Tüzel, 2016.
16. Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 2001.
17. Okay, Orhan, *Bir Hülyâ Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, 2012.
18. Pascal, Blaise, *Pensées*, Les Editions Bordas, 1967.
19. Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, YKY, 2. Baskı, 2000.
Suad'ın Mektubu, Dergâh Yayınları, 2018, s.9.
Mahur Beste, YKY, 2001.
Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Remzi Ktiabevi, 1961.
20. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2013
21. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, 2000.
22. *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 2006.
23. *Tanpınar'ın Mektupları*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2002.
24. *Ahmet Hamdi Tanpınar / Tanpınar Zamanı, Son Bakışlar*, Haz. Handan İnci, Kapı Yayınları, 2012.
25. *Denemeler, Mektuplar, Röportajlar/ Hep Aynı Boşluk/ Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. Erol Gökşen, 2016.
26. Valéry, Paul, *Monsieur Teste*, çev. Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2016.
27. Zola, Emile, *Thérèse Raquin*, çev. Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, 1962.