

**T.C.**  
**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA**  
**MEKÂN TASVİRİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Çiğdem TAN**

**Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**  
**Türk Dili ve Edebiyatı Programı**

**OCAK, 2024**



**T.C.**  
**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ**  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA**  
**MEKÂN TASVİRİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Çiğdem TAN**  
**(Y2012.250015)**

**Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**  
**Türk Dili ve Edebiyatı Programı**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kazim YETİŞ**

**OCAK, 2024**



## ONAY FORMU



## ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Mekân Tasviri” adlı çalışmanın proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerinde bilimsel ahlak kurallarına ve evrensel değerlere bağlı kaldığımı, projemi etik dışı bir yardıma başvurmaksızın tamamladığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu belirtir; çalışmamı bu kaynakların ışığında ve bu kaynaklara atıf yaparak hazırladığımı beyan ederim. (18.01.2024)

Çiğdem TAN





## ÖNSÖZ

Modern hikâye de roman da Türk edebiyatında Batılılaşma hareketlerinin yaşandığı Tanzimat Sonrası Edebiyatında karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat'ın 1. döneminde tür bakımından aralarında belirgin ayrımlar bulunmaksızın yazılmaya çalışılan ve yapısal bütünlük, akış, tasvir, olay örgüsü gibi unsurlar bakımından teknik pek çok kusuru bulunan hikâye ve roman, zaman içinde binlerce yıllık zengin kültürel mirasın yansımalarıyla kendi yönünü bularak bugünkü Türk edebiyatının büyük bölümünü meydana getirmiştir.

Anlatmaya bağlı metinler arasında yer alan hikâye ve roman, son yüzyıl içerisinde modern anlatım tekniklerinin sunduğu imkânlarla yeni ve başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Anlatmaya bağlı metinlerde anlatım tekniği olarak öyküleme ve tasvir ağır basmaktadır. Bilhassa tasvir ile hikâye ve romanın ana yapısı, okurun hayal gücüne geniş bir zenginlik katmıştır. Türk edebiyatında bu zenginliği sağlayanlardan biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Gerek akademik gerekse sanat çalışmaları ile edebiyatımıza önemli katkıları olan Ahmet Hamdi Tanpınar; hikâye ve romanlarında kullandığı tasvirlerle şahsına münhasır bir üslup ortaya koymuştur.

Bu çalışma ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarındaki tasvir tekniğinin mekân bağlamındaki tezahürleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu noktada iç mekânda dükkân, kahvehane, konak, lokanta ve otel-pansiyon; dış mekânda ise bağ-bahçe, istasyon ve sokak-mahalle tasvirleri incelenmiştir.

“Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Mekân Tasviri” adlı tez çalışmamda engin bilgi birikimi ile çalışmalarımı titizlikle yönlendiren Danışman Hocam Prof. Dr. Kâzım Yetiş'e ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerine ilişkin kaynaklarıyla yoluma ışık tutan değerli akademisyenlere teşekkürlerimi sunarım.

Ocak, 2024

Çiğdem TAN



## AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA MEKÂN TASVİRİ

### ÖZET

Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı dönem itibariyle 600 yıllık imparatorluğun çöküşüne ve Millî Mücadele ruhu ile kurulmuş Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk adımlarına tanıklık etmiştir.

1923 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinden mezun olan Tanpınar, edebî sahadaki eğitiminin yanı sıra kuvvetli bir gözlemci ve düşündürüdür. Edebiyat, tarih, resim, musiki, politika, sosyoloji, folklor alanlarına yönelik bilgi birikimini aktardığı hikâye ve romanlarında okura hem çok yakın hem de aslında çok uzakta kalmış bir zamanın kapılarını aralayarak geniş bir perspektiften gözlem yapabilme olanağı sunar.

Tanpınar'ın, yaşadığı dönemdeki açmazlara dayanarak oluşturduğu kahramanlar ile kurguladığı yapı, değişim-dönüşüm içerisindeki topluma uyum sağlamakta zorlanan bireyin derinden hissettiği yabancılaşma ve bununla gelen yalnızlaşma açısından hayli zengindir. Bu yabancılaşma ve yalnızlaşmanın tesiri ile iç dünyasına yönelmiş, düşünce gücü zengin, yüksek kültürlü, hemen her konuda tereddütleri olan, genellikle travmalı kahramanlar kurgulamayı tercih eden Tanpınar; eserlerinde kahramanların duygu durumlarıyla örtüşecek mekânlar tertip eder. Gerek kahramanın duygu durumunun yansıması gerekse öykünün ana omurgasının teşekkülü bakımından Tanpınar'ın eserlerindeki en önemli öğelerden olan mekân; tasvir tekniğinin sağladığı imkânla özgün tablolar olarak karşımıza çıkar. Yer yer öykünün önüne geçip tüm dikkati üzerinde toplayan mekânlar, Tanpınar'ın detayı merkeze alarak ortaya koyduğu bakış açısı ile inceleme açısından geniş bir saha sunar. Bu bakımdan tasvir, Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında önemli bir misyona sahiptir.

Bu alışmada, Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında bolca kullanılmış olan mekân tasvirleri iç mekânda dükkân, kahvehane, konak, lokanta ve otel-pansiyon; dış mekânda ise bağ-bahçe, istasyon ve sokak-mahale çerçevesinde incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** tasvir, mekân, mekân tasviri, edebî tasvir, tasvir Şekilleri.

# **DEPICTION OF SPACE IN TANPINAR'S STORIES AND NOVELS**

## **ABSTRACT**

Ahmet Hamdi Tanpınar, one of the important names of Turkish literature, witnessed the collapse of the 600-year-old empire and the first steps of the Republic of Turkey, which was established with the spirit of the National Struggle.

Tanpınar, who graduated from Istanbul University Faculty of Letters in 1923, is a strong observer and thinker in addition to his education in the literary field. In his stories and novels, in which he conveys his knowledge on the fields of literature, history, painting, music, politics, sociology and folklore, he offers the reader the opportunity to observe from a wide perspective by opening the doors of a time that is both very close and actually very distant.

The structure that Tanpınar created with the heroes he created based on the dilemmas of the period he lived in is very rich in terms of the alienation and the loneliness that comes with it, deeply felt by the individual who has difficulty in adapting to the society in change and transformation. Under the influence of this alienation and loneliness, Tanpınar prefers to create heroes who are oriented towards their inner world, who are rich in thought, highly cultured, who have hesitations about almost everything, and who are often traumatized; In his works, he arranges places that match the emotional states of the heroes. Space is one of the most important elements in Tanpınar's works, both in terms of reflecting the emotional state of the hero and forming the main backbone of the story; They appear as original paintings with the range of movement provided by the depiction technique. The places, which sometimes overtake the story and attract all the attention, offer a wide field of examination with the perspective that Tanpınar puts forward by focusing on detail. In this respect, description has an important mission in Tanpınar's stories and novels.

In this study, the descriptions of space used extensively in Tanpınar's stories and novels are shops, coffeehouses, mansions, restaurants and hotels-lodgings in the interior; In the outdoor area, it was examined within the framework of vineyard-garden, station and neighborhood-street depictions.

**Keywords:** description, place, description of space, literary description, forms of description.

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa

ONUR SÖZÜ .....	i
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
<b>I. GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>
<b>II. TASVİRCİ ANLATIM - BETİMLEME .....</b>	<b>3</b>
A. Tasvirci Anlatımın Gelişimi .....	4
B. Tasvirin Uygulanma Sahası.....	5
1. Metod Bakımından Tasvir .....	5
a. Öznel-Sübjektif Tasvir .....	5
b. Nesnel-Objektif Tasvir .....	7
2. Yapısal Unsurlarda Uygulanışı Bakımından Tasvir .....	7
a. Kişi Tasviri .....	7
b. Zaman Tasviri.....	8
c. Mekân Tasviri.....	9
3. Mekân Türleri .....	11
a. Açık-Dış Mekân .....	11
b. Kapalı-İç Mekân .....	12
<b>III. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA İÇ MEKÂN TASVİRİ.....</b>	<b>15</b>

A. Dükkân Tasvirleri .....	16
1. Mahur Beste’de Dükkân Tasviri .....	16
2. Fal’da Dükkân Tasviri .....	21
3. Huzur’da Dükkân Tasviri .....	22
4. Sahnenin Dışındakiler’de Dükkân Tasviri .....	30
5. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Dükkân Tasviri .....	32
6. Teslim’de Dükkân Tasviri .....	37
7. Aydaki Kadın’da Dükkân Tasviri .....	38
8. Son Meclis’te Dükkân Tasviri .....	40
B. Kahvehane Tasvirleri .....	40
1. Birinci İkramiye’de Kahvehane Tasviri .....	41
2. Bir Yol’da Kahvehane Tasviri .....	42
3. Erzurumlu Tahsin’de Kahvehane Tasviri .....	43
4. Emirgân’da Akşam Saati’nde Kahvehane Tasviri .....	45
5. Mahur Beste’de Kahvehane Tasviri .....	45
6. Bir Tren Yolculuğu’nda Kahvehane Tasviri .....	48
7. Huzur’da Kahvehane Tasviri .....	49
8. Sahnenin Dışındakiler’de Kahvehane Tasviri .....	58
9. Yaz Gecesi’nde Kahvehane Tasviri .....	65
10. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Kahvehane Tasviri .....	65
11. Yaz Yağmuru’nda Kahvehane Tasviri .....	70
12. Aydaki Kadın’da Kahvehane Tasviri .....	70
C. Konak Tasvirleri .....	73
1. Evin Sahibi’nde Konak Tasviri .....	73
2. Mahur Beste’de Konak Tasviri .....	76
3. Huzur’da Konak Tasviri .....	81



4. Acıbadem'deki Köşk'te Konak Tasviri .....	86
5. Sahnenin Dışındakiler'de Konak Tasviri.....	87
6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Konak Tasviri.....	89
7. Teslim'de Konak Tasviri .....	93
8. Yaz Yağmuru'nda Konak Tasviri .....	94
9. Aydaki Kadın'da Konak Tasviri .....	95
D. Lokanta Tasvirleri.....	97
1. Abdullah Efendi'nin Rüyalari'nda Lokanta Tasviri .....	98
2. Sahnenin Dışındakiler'de Lokanta Tasviri .....	99
3. Huzur'da Lokanta Tasviri .....	100
4. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Lokanta Tasviri .....	102
5. Yaz Yağmuru'nda Lokanta Tasviri .....	104
6. Aydaki Kadın'da Lokanta Tasviri .....	104
E. Otel-Pansiyon Tasvirleri .....	105
1. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Otel-Pansiyon Tasviri.....	106
2. Evin Sahibi'nde Otel-Pansiyon Tasviri .....	107
3. Emirgân'da Akşam Saati'nde Otel-Pansiyon Tasviri .....	108
4. Huzur'da Otel-Pansiyon Tasviri .....	109
5. Sahnenin Dışındakiler'de Otel-Pansiyon Tasviri.....	111
6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Otel-Pansiyon Tasviri .....	113
7. Aydaki Kadın'da Otel-Pansiyon Tasviri.....	115
<b>IV. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA DIŞ MEKÂN TASVİRİ.....</b>	<b>117</b>
A. Bahçe-Bağ Tasvirleri .....	117
1. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Bağ-Bahçe Tasviri.....	117
2. Erzurumlu Tahsin'de Bağ-Bahçe Tasviri .....	119

3. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Bağ-Bahçe Tasviri.....	120
4. Evin Sahibi'nde Bağ-Bahçe Tasviri.....	121
5. Emirgân'da Akşam Saati'nde Bağ-Bahçe Tasviri .....	123
6. Mahur Beste'de Bağ-Bahçe Tasviri .....	124
7. Adem'le Havva'da Bağ-Bahçe Tasviri .....	126
8. Huzur'da Bağ-Bahçe Tasviri .....	128
9. Acıbadem'deki Köşk'te Bağ-Bahçe Tasviri .....	142
10. Sahnenin Dışındakiler'de Bağ-Bahçe Tasviri .....	144
11. Yaz Gecesi'nde Bağ-Bahçe Tasviri .....	147
12. Rüyalar'da Bağ-Bahçe Tasviri .....	147
13. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Bağ-Bahçe Tasviri .....	149
14. Teslim'de Bağ-Bahçe Tasviri.....	152
15. Yaz Yağmuru'nda Bağ-Bahçe Tasviri .....	153
16. Aydaki Kadın'da Bağ-Bahçe Tasviri .....	157
B. İstasyon Tasvirleri.....	162
1. Bir Tren Yolculuğu'nda İstasyon Tasviri .....	163
2. Huzur'da İstasyon Tasviri.....	164
3. Sahnenin Dışındakiler'de İstasyon Tasviri .....	167
4. Yaz Gecesi'nde İstasyon Tasviri.....	168
5. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde İstasyon Tasviri .....	168
6. Teslim'de İstasyon Tasviri.....	169
7. Aydaki Kadın'da İstasyon Tasviri .....	170
C. Sokak-Mahalle Tasvirleri .....	171
1. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Sokak-Mahalle Tasviri .....	172
2. Bir Yol'da Sokak-Mahalle Tasviri.....	173
3. Erzurumlu Tahsin'de Sokak-Mahalle Tasviri.....	174

4. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Sokak-Mahalle Tasviri.....	175
5. Evin Sahibi'nde Sokak-Mahalle Tasviri.....	176
6. Emirgân'da Akşam Saati'nde Sokak-Mahalle Tasviri .....	177
7. Mahur Beste'de Sokak-Mahalle Tasviri .....	178
8. Fal'da Sokak-Mahalle Tasviri.....	180
9. Huzur'da Sokak-Mahalle Tasviri.....	181
10. Acıbadem'deki Köşk'te Sokak-Mahalle Tasviri.....	189
11. Sahnenin Dışındakiler'de Sokak-Mahalle Tasviri .....	190
12. Rüyalar'da Sokak-Mahalle Tasviri .....	196
13. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sokak-Mahalle Tasviri .....	197
14. Yaz Yağmuru'nda Sokak-Mahalle Tasviri .....	199
15. Aydaki Kadın'da Sokak-Mahalle Tasviri .....	200
<b>V. SONUÇ.....</b>	<b>203</b>
<b>VI. KAYNAKÇA .....</b>	<b>207</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>215</b>



## KISALTMALAR LİSTESİ

**a.g.e.** : Adı geçen eser

**AK** : Aydaki Kadın

**Bkz.** : Bakınız.

**HKY** : Hikâyeler

**HZR** : Huzur

**MB** : Mahur Beste

**SAE** : Saatleri Ayarlama Enstitüsü

**SD** : Sahnenin Dışındakiler

**YG** : Yaşadığım Gibi



## I. GİRİŞ

Sanatın, sanatçının içinde bulunduğu dünya ile iç dünyasının etkileşiminden doğduğu söylenebilir. Sanatçı, kendini daha iyi ifade edeceğini düşündüğü türde eser verir. Edebiyat en eski, en yaygın sanat dallarından biridir. Aynı zamanda edebiyatın diğer sanat dalları içerisinde insanı en kapsamlı şekilde anlatabilme özelliğine sahip olduğu bilinmektedir.

İnsanoğlu, dünyada varlık göstermeye başladığı andan beri dili estetize ederek kullanmış; pek çok farklı türde edebî eser ortaya koymuştur. Sanatsal değeri bulunan her eser, müellifi tarafından belirli bir çerçevede oluşturulur. Bu çerçeve zamana, bölge veya coğrafyaya, yazara, yazılan türe göre değişiklik gösterir.

Edebî eserin okuyucuya kazandıracığı estetik haz, biçimle kurgunun akıcı bir dil ve anlatımla aktarımına bağlıdır. Sanatçı, eserini kurgularken vermek istediği mesajı bu kurgunun içerisine serpiştirir. Anlatım biçimlerinin kurgusal yapıtların dokusuna uygun olması, eserle iletişime geçecek okur açısından önem arz eder.

Sanatsal metinlerde yoğunlukla kullanılan anlatım biçimleri öyküleme ve tasviridir. Öyküleme olay akışına, tasvir ise gözleme dayalıdır. Hikâye ve romanda bu iki teknik birbirinin tamamlayıcısıdır ve birbirinden bağımsız olarak düşünülmemelidir. Zira tasvir bir eserde tek başına akışı sağlayamadığından bir anlatım biçimi olarak tek başına kullanılamaz. Bu nedenle diğer anlatım biçimleri ile birlikte işlenir. Bu vesile ile belirtmek gerekir ki her sanatsal metnin içerisinde bir miktar öyküleme, bir miktar tasvir bulunur. Hangisinin ağır basacağı ise yazarın o eser için kullanmayı tercih ettiği üslupla ve edebî yönelimi ile ilişkilidir.

Bu çalışmada Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında mekân tasvirleri iç mekânda dükkân, kahvehane, konak, lokanta ve otel-pansiyon; dış mekânda ise bağ-bahçe, istasyon ve sokak-mahalle çerçevesinde incelenecek; bu

tasvirlerin dönem, kişi, zaman, olay bağlamında tezahürleri ortaya konulmaya çalışılacaktır.



## II. TASVİRCİ ANLATIM - BETİMLEME

Tasvirin en önemli özelliği, müdekkik bir göz ve ihatalı bir kavrayışı kendine zorunlu kılmasıdır. Gözlem ve dikkat tasvirci anlatımın iki önemli ayağını oluşturur. Yazar, bir unsuru tasvir ederken izlenimlerinden ve hayal gücünden faydalanır. Bu noktada yazarın görsel algısı ne denli yüksek ve hayal gücü ne denli zenginse o oranda canlı bir tasvir oluşur. Böylelikle tasvir, okurun esere katılmasını, kendini eserle bir bütün gibi hissetmesini sağlamanın yanı sıra, okura yazarın hayal gücünün derinlerini görebilme imkânı sunar. Tasvirin edebî eser açısından önemi, sadece eserin zaman, mekân ve kişi unsurlarını ortaya koymak ile sınırlı olmayıp edebî eserlerde “*Tasvir, insanın ve olayın mekânla ilişkisinin boyutlarını göstermesinin yanında, vakanın ritmine de tesir eder*” (Narlı, 2002: 13). Örneğin, Aydaki Kadın’da Selim’in aile mülkü olan konağı ziyareti onun derinden sarsılmasına yol açar; Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Abdüselam Bey’in geniş konağı Hayri İrdal’a evini açmasına vesile olur; Huzur’da Mümtaz’ın İstanbul sokaklarında gezmesi -Nuran ile mutlu günlerine ait anılarının hafızasında canlanmasıyla- eserin omurgasının teşekkülünü sağlar.

Tasvir, dilbilimciler tarafından dili kullanma sanatı olarak belirtilmiştir. Tasvirin, dili kullanarak görselleştirici bir yapıya sahip olmasının yanında, duygusal seyre hareket kazandıran dinamik bir etkisi de vardır. Bu etkiyi Mehmet Kaplan, Kültür ve Dil’de Maksim Gorki’den örnek vererek şöyle açıklar:

*“Maksim Gorki, fırıncı çırağı yıllarında Tolstoy’un bir hikâyesini okurken öylesine kendinden geçer ki acaba kâğıdın içinde büyüdü bir şey var mı diye havaya kaldırır bakar. Tabii beyaz sahife üzerinde siyah harflerden başka bir şey göremez. Fakat saf fırıncı çırağını ve bütün saf okuyucuları büyüleyen şey, o ak sahife üzerine yazılı harflerden başka bir şey değildir. Harfler, seslerin işaretleridir. Kelimeler ise seslerden mürekkeptir. Yazılı ve sözlü işaretlerle, göz önünde bulunmayan her şeyi göz önüne getirebilir, ölüleri diriltebilir, ağaçları konuşturabilirsiniz. Bu büyü değil de nedir?”* (2020: 151).

Tasvir tüm duylara hitap etmelidir ve iyi bir tasvirci, anlattığı unsuru sadece görsel olarak tarif etmekle yetinmeyip o unsurun kendinde uyandırdığı intiba, his ve çağrışımları da tarif etmeli; varsa kokusu, tadı, sesi hakkında da bilgi vermelidir.

### **A. Tasvirci Anlatımın Gelişimi**

Tasvirin hikâye ve roman içerisinde temel bir zorunluluk hâline gelmesi Realizm ile öne çıkar. Zira “*Realizm, hayatı, tabiatı, insanı olduğu gibi anlatma, aktarma endişesi içindedir*” (Çetişli, 2007: 80).

*“Pozitivizmin izlerini güçlü şekilde taşıyan Realizm, Romantizm’in olağanüstülüklerini, tesadüflerini ve mucizelerini içinde barındırmaz. Kendi dönemine uygun şekilde artık bu sanat akımında mucize yaratan olağanüstü kahramanlar değil, geçim derdine düşmüş, ete kemiğe bürünmüş, modern dönemin birbirine yabancılaşmış insanları göze çarpar. Bu dönemde geleneksel ve kutsal değerlerle daha önce olağan görülen sınıfsal uçurumlar, sorgulanmayan çarpıklıklar, yozlaşma ve bireyin yalnızlığı gibi olgular eserler içinde gözle görülür şekilde işlenmeye başlar”* (Fırıncioğlu, 2016: 235).

Realizmin felsefesine baktığımızda sanatçıların içinde buldukları döneme ve yaşam koşullarına ışık tutma arzusunun öne çıktığını görürüz. Bu arzu, sanatçıları gördüklerini olduğu şekilde tasvir etmeye yöneltmiştir. Flaubert, Gogol, Hemingway, Balzac, Dostoyevski, Tolstoy, Gonçarov, Dickens, London, Turgenyev, Twain, Çehov, Ernest gibi önemli sanatçıların kalemi ile tasvir, kısa bir zaman diliminde edebî eserin en önemli özelliklerinden biri hâline gelmiştir.

Realizm’in daha ileri safhası olarak tanımlayabileceğimiz Natüralizm ile sanatçıları tasviri daha da ileriye taşımışlardır. Gerçeği tüm yönleri ile ayrıntılı şekilde aktarmayı ilke edinmiş olan Natüralizm’de tasvir âdeta bir belge, kanıt niteliği kazanmıştır.

Psikolojinin de etkisi ile modernist ve postmodernist yönelimlerle kurgulanan hikâye ve romanda kullanımı artan iç monolog, iç çözümleme, bilinç akışı gibi teknikler; hikâye ve romanın ana unsuru olan insanın karmaşık ruh dünyasını, gerek bilinci gerekse bilinçaltını tüm çıplaklığı ile okura sunmada çok

başarılı olmuş uygulamalardır. Bu teknikler kullanılırken hikâye ve romanın ana unsuru olan insanın içinde bulunduğu çevre, dönem, mekân, psikolojik unsurlar gibi faktörler, okur için görünür hâle getirilmiştir. Sanatçının bu noktada en önemli yardımcısı tasvirdir.

## **B. Tasvirin Uygulanma Sahası**

### **1. Metod Bakımından Tasvir**

Tasvir, bilgi vermeyi amaçlayan, öğretici metinlerde de bulunabilir. Örneğin ansiklopedik bilgiler veren metinlerin içerisinde bolca nesnel tasvir vardır. Bir gazeteci köşe yazısında, bir akademisyen makalesinde tasvire yer verebilir. Yöntem bakımından incelendiğinde iki tür tasvir karşımıza çıkmaktadır: öznel tasvir, nesnel tasvir.

#### **a. Öznel-Sübjektif Tasvir**

Tasvirlerde kullanılan dil romantik, dramatik özellik taşıyorsa bu tarz tasvirler “öznel tasvir” ya da “sübjektif tasvir” denir. Öznel tasvir, izlenimsel olmasından dolayı “...belli bir duyguya ya da duyuların karışımına” (Özdemir, 2021: 208) bağlı kalınarak kurgulanır. Bu tarz tasvirlerde okuyucunun duygusal tepki verme aralığı hesaba katılır. İnsan düşünen, duygulanan, acı çeken, umutlanan bir varlık olarak edebî metinlerde her yönüyle yer alır. Hikâye ve romanda tasvir, ontolojik varlığı ile insanı bir bütün hâlinde, kendi benliği ve çevresiyle birlikte ele alır. Çevreyi anlatan tasvirlerde duygu ve düşüncelerin aktarımı çevresel objeler ve nesnelere üzerinden yapılır. Bu tarz tasvirlerin ilk hedefi okuyucuyu asıl vak’a, nesne veya olaya hazırlamaktır. Duyulara dayalı tasvirler, zihinsel algı süreçlerinde sinematografik bir devam zinciri oluşturarak okuyucuyu metne bağlar. Tasvir edilen nesne okurun hayal dünyasında derinlik kazanarak görselleşir, tamamlanır ve nihayetinde eserin değiştirilemez bir parçası hâline gelir. “*Tasvirin hem ruh hâllerini aydınlatması hem dikkati dağıtmaması için, çevrenin olduğu gibi değil de yalnız telkin edici unsurlarına indirilerek verilmesi, bunların da ruh hâlleriyle birlikte geliştirilmesi gerekmektedir. ...Bir ruh buhranını inceleyen romancının, zaman zaman durarak kısaca, kimi zaman tek bir sözcükle mobilyaya, eşyaya, pencereye, masaya ait bir noktayı belirtmesi,*

*bir kişinin iç portresini aydınlatması bakımından son derece önemlidir” (Yetkin, 1972: 33-34).*

Tanpınar, tasviri telkin edici unsurlara indirgemeyi başarıyla uygulayan sanatçılardandır. Örneğin, Huzur’da Mümtaz ve Nuran’ın ilişkilerinin mutlu günlerinde eşyaya, tabiata ve yaşama dair her unsur aydınlık, renkli ve ışıklı olarak tasvir edilmiş; Mümtaz’ın mutsuz günlerinde ise şehir ve şehre ait unsurlar onun karamsar ruh hâlini tamamlayacak nitelikte sefil, harap, biçare, dar, sıkışık, soluk kelimeleri ile nitelenmiştir. Yine Mahur Beste’de içine kapalı ve sosyal hayata uzak karakteri ile tanıdığımız Behçet Bey’in evin ortak kullanım alanlarından olan sofa, taşlık, salon gibi yerlerden uzaktaki tavan arasında vakit geçirmesi; Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde tembelliği, yalanları ve dolandırıcılığıyla tanıdığımız Deli Seyit Lütfullah’ın karakterine uygun şekilde biri akmış gözü, hafifçe çarpılmış ağzı, kamburu, çarpık yüzü, tikleri, pis üstü başı ile pis yerlerde yatıp kalkan biri olarak gösterilmesi onun ruh hâlini bütünler niteliktedir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde girişimci iş adamı Halit Ayarcı, kişiliğine uygun sıradışılıktaki bir enstitü inşa ettirmiş; insan canlısı Abdüsselam Bey renkli kişiliğine uygun rengârenk hediyelerle çocukları sevindirmiştir. Özetle denebilir ki Tanpınar’ın edebî eserlerinde objeye dayalı tasvir, kahramanın psikolojisini izah eden yahut açığa vuran en önemli öğelerdendir.

Öznel tasvir, hikâye ve romanın yanı sıra şiirde de karşımıza çıkar. Örneğin, Amerikalı şair-yazar Edgar Allen Poe, Gotik-Romantik akıma bağlı kalarak yazdığı şiirlerinde öznel tasvir kullanan isimlerdendir. Şair, yas temalı “Kuzgun” adlı şiirinde şu gibi tasvirleri kullanmıştır: Gün geçtikçe unutulmuş kitaplar; mor perdenin ipekli, kararsız, hazin hışırtısı; daha önce duyulmayan korkular; gecikmiş bir ziyaretçi; usulca kapıyı çalmak; şaşkınlık ve korku yüklü rüyalar; durgun sessizlik; fısıltıyla edilmiş bir kelime; eski kutsal günler; gururlu sert hava; kara kuş; abanoz kanatlı hayvan; insaf bilmez felaket; umutlara yakılmış ağıt vb. Bu tasvirlerin pek çoğu, anlatıcının kendi duygu durumunun yansımasıdır ve sübjektiftir. Türk edebiyatında ise Tefik Fikret, Parnasizm akımına bağlı kalarak yazdığı şiirlerinde bolca öznel tasvir kullanan isimlerdendir. Şair, İstanbul temalı “Sis” adlı şiirinde siyasi gelişmeler karşısındaki ümitsizliğini ifade ederken şu gibi tasvirleri kullanmıştır: Ufuklarını sarmış inatçı bir duman, gittikçe artan beyaz bir karanlık, tozlu bir yoğunlukla örtülü tablolar, zulümler

sahası, facialarla donanan ışıklı ve ihtişamlı saha, parlaklığın ve ihtişamın beşiği, Doğu'nun imrenilen kraliçesi, mavi kucaklayış, dalgın uyuyan canlı yığın, köhne Bizans, büyüleyici bunak, felaket sahnesi, dişleri düşmüş sırttan sur faresi, tozla çamurun çarpıştığı eski sokaklar vb. Bu tasvirlerin de pek çoğu, anlatıcının kendi duygu durumunun yansımasıdır ve sübjektiftir.

### **b. Nesnel-Objektif Tasvir**

Duygular, çağrışımlar ve intibalardan uzak tasvire “nesnel tasvir” ya da “objektif tasvir” denir. Nesnel tasvir aydınlatmaya dayalı olduğundan ve teknik anlamda detay içerdiğinden “teknik tasvir” olarak da anılır. Objektif-nesnel-teknik tasvir, edebî metinlerden ziyade öğretici metinlerde bilgiyi kazandırmak veya öğretileni pekiştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Nesnel tasvirde yazar gözlemlerini ve düşüncelerini olduğu gibi aktarır. *“İmalî tasvirlerde çok anlamlı, kapalı ve çağrışımları yüksek olan kelimelerin; teknik tasvirde ise doğrudan ve tek anlamlı kelimelerin kullanılması bu iki tasvir arasında ayırt edici bir nitelik olarak kabul edilir”* (Özsarı, 2013: 49). *“...bir şehri coğrafyacının tasvir edişinde öğreticilik, romancının tasvirinde ise intiba bırakmak, heyecan vermek ön plandadır”* (Korkmaz, 1988: 200). Örneğin, “Boğaz’ın sularının turkuvaz renge dönüşmesindeki en önemli etkenin suda yoğun şekilde bulunan mikroorganizmalar olduğu söylenebilir.” cümlesinde görüleceği üzere “turkuvaz renk, en önemli etken, yoğun şekilde bulunan mikroorganizmalar” ifadeleri bilgi vermek amacıyla kullanılan nesnel tasvirlerdir. Aynı sözcükler “Boğaz’ın turkuvaz renkli sularında hava kararana dek yüzdüm.” gibi bir cümlede kullanıldığında ise “Boğaz’ın turkuvaz renkli suları” bu kez mekân unsuru hakkında izlenim oluşturma amacı taşımaktadır.

## **2. Yapısal Unsurlarda Uygulanışı Bakımından Tasvir**

Hikâye ve romanı oluşturan ana bileşenler zaman, mekân, olay örgüsü ve kişilerdir. Tüm bu bileşenler yazarın hayal gücü oranında detaylandırılır. Yapısal unsurlarla ilgili tasvirler şöyle gruplandırılabilir:

### **a. Kişi Tasviri**

Hikâye ve romanda anlatılan olaylar, çok defa kişiler tarafından gerçekleştirilir. Akış boyunca işlevsiz kişi pek az bulunur. Her karakter, rolünün önemi oranında eserde kendine yer bulur ve yine o oranda tasvir edilir. Hikâye

veya roman kahramanı, bu türlerin tarihsel gelişimi içerisinde, ele alınış biçimi bakımından pek çok dönüşüm geçirmiştir. Bilhassa 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa ve Amerika’da sanatta, edebiyatta, müzikte ve mimaride görülen Modernizm ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Modernizm karşıtı olarak ortaya çıkan Postmodernizm akımları, sanatçıların insan ögesini ele alış biçimini önceki dönemlere göre bir hayli geliştirmiştir. Yaşadığı toplumla çatışma hâlinde olan ve kendi benliğindeki özü arayan bireyin aidiyet hissetmediği çevre ve sığamadığı yaşam karşısındaki varoluş mücadelesini ele alan Modernist sanatçılar, insan ögesinin karmaşık ve girift ruh katmanları olduğunu kabul etmiş; insanı tüm varoluşsal özellikleriyle, derinlemesine işlemişlerdir. Toplumdaki değer çatışmalarını, yerleşik değerlere olan isyanı ve kentleşen dünyada yalnızlaşan bireyin değişken ruh hâlini şiirsel söyleyişlerden yararlanarak, alegorik imgelerle ele alan modernist ve postmodernist yazarlar; kahramanların mekânla, eşyayla, çevresel koşullarla ve diğer insanlarla olan ilişkilerini geniş bir çerçevede tasvir ederler.

## **b. Zaman Tasviri**

Zaman kavramı insanlık tarihi boyunca gündemimizi meşgul etmiş bir olgudur. Zamana yüklenen anlamlar, zamanın algılanış biçimi ve yorumlanması sosyokültürel farklılıklara, gelenek-göreneklere, milletlerin yaşam özelliklerine ve inanç sistemlerine göre değişkenlik göstermektedir. Yaşama ve dünyaya dair en önemli felsefi öznelerden olması vesilesiyle “zaman” evrensel bir meseledir.

Mısırlılar ve Mezopotamyalılar zamanla ilgili teorik ve pratik bazı kavramları geliştiren, zamanı ölçmeye yönelik kabul görmüş yöntemler icat eden ilk uygarlıklardandır. Özellikle tarım açısından yaşamsal olan mevsimler ve güvenlik açısından yaşamsal önem arz eden gece-gündüz gibi zamana özgü kavramlar; insanoğlunun hayatta kalmak adına dünyaya uyum sağlama sürecinde mutlak kabullerinden biridir. Tarihsel süreçte zamanı işlemek adına önce yıldızları ölçü alan insanoğlu, ilerleyen yüzyıllarda asıl hâkimin güneş olduğu gerçeğinde mutabık kalmış ve bu yaklaşım daha 14. yüzyılda kesinleşmiştir.

Bilim insanları zaman kavramını en anlaşılabilir şekline getirmeye çalışırken sanat, edebiyat ve felsefe dünyası da zamanı farklı açılardan değerlendirmiştir. Bergson’un yaşayan, devinim hâlindeki zaman tanımı

*“Materyalizme karşı maneviyatı savunan felsefî tutumu ve zaman kavramına dönük yorumlarıyla, özellikle sanat ve edebiyat çevrelerinde geniş akis uyandırır”* (Tekin, 2001: 108-109). Newton düz bir çizgide ilerleyen kronolojik zaman anlayışına sahipken Einstein göreceli zaman kuramını ortaya koymuştur. Hangi açıdan ele alınırsa alınsın, bilimde de sanatta da zaman en önemli unsurlardan biridir.

Hikâye ve romanda zaman farklı şekillerde sunulabilir. Hikâye ve romanda kronolojik zaman, flashback/geri dönülerek anlatılan zaman ve iç içe geçmiş zaman gibi uygulama biçimleri vardır. Modern edebiyatta özellikle insanın karmaşık iç dünyası ele alınırken kullanılan zaman, iç içe geçmiş zamandır. Kurguda oluşturulan bu tarz bir esneklik, hikâye ve romanı tekdüzelikten kurtaracağı gibi kahramanlara da hareket alanı sağlar.

Zaman tasviri denince sadece mevsimlerin anlatılması düşünülmemelidir. Döneme-çağa ait özellikler, bahsedilen dönemin gerçekleri dikkate alınarak verilmeli; bu noktada yazar vak’ının geçtiği dönemi iyi tanımalıdır. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mütareke Dönemi’nde geçen “Sahnenin Dışındakiler” adlı romanı, dönemin işgal altındaki İstanbul’unu, işgal ordularının İstanbullulara zulümleri nedeniyle zor şartlar altında gerçekleşen Millî Mücadele hazırlığını gerçeğe yakın bir anlatım ile ortaya koyar. Yine “Huzur” romanında okuru panoramik şehir tutuna çıkararak Tanpınar, 2. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde İstanbul’da yaşayan aydın halkın döneme dair kaygılarını, savaş baskısı altındaki hüznü İstanbul’un dramatik silüetini gerçeğe paralel şekilde ele alır. Yine Peyami Safa’nın “Fatih Harbiye”, Kemal Tahir’in “Devlet Ana”, Tarık Buğra’nın “Küçük Ağa”, Turgut Özakman’ın “Şu Çılgın Türkler”, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Kiralık Konak”, Halide Edip Adivar’ın “Ateşten Gömlek”, Orhan Pamuk’un “Cevdet Bey ve Oğulları” adlı eserleri, kullanılan tasvirlerle zamanın sosyokültürel özelliklerini ve toplumun psikolojisini yansıtabilmiş eserlerdendir.

### **c. Mekân Tasviri**

Mekân; üzerinde varlık şuuruna erdiğimiz ve kendimizle birlikte diğer insanların da ayaklarının bastığı, nefes alıp verdiği somut göstergeler topluluğudur. Her anlatı bu göstergeler üzerinden mekânla diyaloga geçer.

Mekân, hikâye ve romanda yer alan kişilerin dış gerçeklikle olan ilişkisini ortaya çıkarır. Her hikâye ve romanın dış gerçekliği, kendi anlayışı istikametinde tasvir edilir. “*Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar-kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkileyen nitelikleri uygulama alanıdır*” (Korkmaz ve Şahin, 2021: 11).

Anlatmaya bağlı metinlerde olayların vuku bulduğu bir yere ihtiyaç duyulur. Bununla birlikte, edebî eserlerdeki mekân ögesini sadece olayın yaşandığı yer olarak değerlendirmek, mekâna yüklenen işlevi basite indirgemek olur. Çevresel faktörlerin insan üzerindeki etkisi açısından bakıldığında mekân; “*Kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır*” (Bourneur ve Qellet, 1989: 91). Hikâye ve roman kişilerinin içinde buldukları sosyoekonomik, ruhsal ve fiziksel durumları tamamlayan rolü ile kişilerin tüm benliğini açıklayıcı en önemli yapı unsurlarından olan mekân, edebî eserde sadece kişileri daha iyi tanımamızı sağlamakla kalmaz, “*Vak’anın bir ögesi olarak, aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına da etki eder. Örneğin, bazı mekânlar şahısları engelleyen veya onlara yardım eden bir görev alabilirler. Mesela bir köprü, şahsın hedef objeye ulaşmasını sağlarken bir nehir onu engelleyebilir*” (Narlı, 2002: 9). Hikâye ve romanda vaka zinciri, olay örgüsü gibi rükünler mekânın sağladığı imkânlar dâhilinde ilerler. Mekân aynı zamanda Handan İnci’nin belirttiği gibi “*Kendisini üreten zamanı dondurarak yansıtır*” (2003: 19). Mekânın zamanla olan bağlantısı, geçmişte yaşanmışlıklar bağlamında ele alınabilir. Mazinin derinliklerinde katmanlaşarak aktüel zamana taşınan anılar, mekânı özgün hâle getirir. Mekândaki yaşanmışlıkları dışarıya aktarabilen sanatçı, başarılı olduğu kadar yaptığı çevre, kişi ve yer betimlemeleriyle yeni bir heyecan unsuru da oluşturur. İşlevsel çeşitliliği açısından son derece zengin olduğundan; “*Romancı mekân unsurunu:*

- a) *Olayların cereyan ettiği çevreyi tanımak*
- b) *Roman kahramanlarını çizmek*
- c) *Toplumunu yansıtmak*
- d) *Atmosfer yaratmak*

*cihete kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir*” (Tekin,



2001: 123). Örneğin, “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun romanlarında mekân, tarihî, tematik ve sosyolojik bir değer taşıırken Cengiz Dağcı’nın romanlarında öncelikle bir hatıra ve hüznün atmosferi oluşturur. Mesela Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Huzur” adlı romanında mekân, şahısların ruhlarında, bakış açılarında tarihî, estetik bir anlam taşır. Hâlbuki aynı yazarın Abdullah Efendi’nin Rüyaları adlı uzun hikâyesinde böyle bir anlam üstlenmez” (Narlı, 2002: 11). Zira “Her yazarda mekân aynı derecede önemli değildir. Hatta aynı yazarın her eserinde de mekân, anlatılan veya gösterilen muhtevalarının anlamlandırılmasında, yazarın bakış açısının çözülmesinde, şahısların ruh durumlarının anlaşılmasında aynı canlılığı göstermez” (a.g.e 11).

### 3. Mekân Türleri

Edebî eserde kullanılan mekân, bulunduğu yere ve şekil özelliğine göre en genel anlamıyla iki başlıkta ele alınır: dış-açık mekân, iç-kapalı mekân. “Açık mekân (ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park vb.) vaka parçalarının yaşandığı diğer mekânları kapsayıcı özelliğe sahiptir. Kapalı mekânlar (ev, oda, hastane, fabrika vb.) bazı şahısların içinde yaşadıkları, diğer şahısların giremedikleri kapsanan mekânlardır” (a.g.e. 10). Her ikisi de eserin kurgusu ve dokusu açısından farklı ve önemli değer taşımaktadır.

#### a. Açık-Dış Mekân

Açık mekân, kurguya dâhil olan kişilerin çevreyle, hayatla ve çevrelerindeki diğer kişilerle olan yakınlık derecesini belirginleştirmek açısından büyük önem teşkil etmektedir. Yazarın hareket alanını genişleten açık mekânlar, zamanın ve zaman şartlarının yorumlanması açısından büyük bir kolaylaştırıcıdır. Farklı zaman dilimleri açık mekânların içerisinde şekillenerek anlatıyı daha dinamik ve zengin bir forma kavuşturur, eserde bütünlük tesis eder.

Açık mekânlar, çoğu kez sokağın enerjisiyle okura ve yazara ferahlık sunar; insan ruhunda huzur ve sükûnet meydana getirir. “Anlatı kişisi açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar. Mekândaki genişlik algısı da fenomenolojik bu

*akıştan kaynaklanır.*” (Korkmaz ve Şahin, 2021: 22). Başarılı eserlerdeki açık mekânlarda, eserin diğer bileşenlerinden özellikle zaman ögesi ile yoğun şekilde ilişkili bir tasvir göze çarpar. Zira zaman ve tabii olay örgüsü ile uyumlu şekilde tasvir edilmiş bir açık mekân, yazarın ve eserin derdine büyük oranda ayna tutar.

## **b. Kapalı-İç Mekân**

Edebî metinler, alt katmanlarında birçok bileşeni olan yapılardır. Bu yapıyı inşa eden sanatçının dili kullanma biçiminden gözlem ve analiz yeteneğine kadar pek çok husus, edebî metnin şekillenmesini sağlayan ve onun varlık sahasına çıkarak okurla buluşmasına hizmet eden unsurlar arasında yer alır.

Eserde olayların akışına uygun şekilde kurgulanmış bir kapalı-iç mekân ögesi, okurun kendiyi özdeşleştirdiği kahraman ile hızlıca bağ kurması ve anlatıdaki dünyayı zihninde canlandırabilmesi açısından çok önemlidir. Hikâye ve romanlarda kapalı-iç mekânlar, genellikle eser kişilerinin içinde bulunduğu gerçek dünya ve iç dünyaları arasında geçişken ve girift bir yapıya sahiptir. Zira iyi işlenmiş bir eserde yazar, kahramanların içinde oldukları kapalı mekânı duygu durumlarının pekiştireci olarak öne çıkarır. Örneğin, İstibdat Dönemi'nin aydın kesim açısından baskıcı, kasvetli, özgürlükleri kısıtlayıcı, endişe veren havası ve İmparatorluğun çöküş sürecinde ulusça yaşanan olumsuzluklar sanatçıları derinden etkilemiş; toplumsal meselelere uzak kalarak iç dünyalarına yönelmiş olan sanatçılar, hayata olan mesafelerini duvarlar ardında konumlandıkları hikâye ve roman kişileri üzerinden ifade etmişlerdir. Servet-i Fünun Dönemi'nin hikâye ve romanlarında yoğun şekilde görülen kasvetli köşkler ve yalılar önce eser kişilerinin, sonra yazarın, daha sonra toplumun duygu ve düşüncelerinin yansıması niteliğindedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, özellikle romanlarında Meşrutiyet, Millî Mücadele ve Cumhuriyet dönemlerini çevre ve sosyal yaşam ile bir bütün hâlinde ele almış; okuru dönemin yaşam özellikleri bakımından kapsamlı şekilde bilgilendirmiştir. Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında özellikle iç mekân, kahramanın kişiliğinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Mahur Beste'de eserin başkişisi Behçet Bey'in babasının popüleritesi ve eşi Atiye Hanım'ın güzelliği altında ezilmiş kişiliği, onun kendini tavan arasındaki atölyeye hapsedmesinin izahıdır. Yine Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Abdullah Efendi'nin duygu karmaşası ve

gittiği lokanta ile genelevdeki karmaşa birbirini tamamlar niteliktedir. Huzur'da Mümtaz'ın estetik algısı i ve dış mekâna estetik boyut kazandırırken Aydaki Kadın'da Nevzat'ın intiharıyla parçalanmış aile ve terk edilmiş köşk, birbiri ile paralel şekilde konumlandırılmıştır.



### III. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA İÇ MEKÂN TASVİRİ

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Mekân Tasviri” adlı tez çalışmasında, incelenmek üzere Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında en sık kullandığı iç mekânlardan bir araştırma alanı oluşturulmuştur. Buna göre dükkân, kahvehane, konak, lokanta ve otel-pansiyon incelenmek üzere belirlenmiştir. Bu çalışmada iç mekânlar harf sırasıyla gruplandırılmış; eserler ise ilgili mekân başlığı altında, yayımlanma sırasına göre, ayrı ayrı ele alınmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın hikâye ve romanlarının yayımlanma tarihleri kronolojik olarak şöyledir:<sup>1</sup>

1. Hikâye: Birinci İkrâmiye (1920 Tefrika, 2006 Dergâh Yayınları)
2. Hikâye: Geçmiş Zaman Elbiseleri (1936 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)
3. Hikâye: Bir Yol (1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)
4. Hikâye: Erzurumlu Tahsin (1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)
5. Hikâye: Abdullah Efendi’nin Rüyaları (1941 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)
6. Hikâye: Evin Sahibi (1942 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)
7. Hikâye: Emirgân’da Akşam Saati (1944 Tefrika)
8. Roman: Mahur Beste (1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları)
9. Hikâye: Fal (1946 Tefrika)
10. Hikâye: Bir Tren Yolculuğu (1947 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)
11. Hikâye: Adem’le Havva (1948 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)

---

<sup>1</sup> **Eserlerin kronolojik tasnifinde referans:** Orhan Okay, Bir Hülya Adamının Romanı, Dergâh, s. 328-329, 2017.

12. Roman: Huzur (1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi)
13. Hikâye: Acıbadem'deki Köşk (1949 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)
14. Roman: Sahnenin Dışındakiler (1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları)
15. Hikâye: Yaz Gecesi (1951 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)
16. Hikâye: Rüyalar (1952 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)
17. Roman: Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi)
18. Hikâye: Teslim (1955 Varlık Yayınları)
19. Hikâye: Yaz Yağmuru (1955 Varlık Yayınları)
20. Roman: Aydaki Kadın (1987 Adam Yayınları)
21. Hikâye: Son Meclis (2006 Dergâh Yayınları)

#### **A. Dükkân Tasvirleri**

Bir beldede yaşayanların temel ihtiyaçlarını karşıladıkları küçük ticari işletmeler olarak dükkânlar, buldukları yerleşim yerlerinin birer “*vitrini ve gözüdür*” (Alver, 2013: 116). Dükkânların başlıca özelliği, buldukları yerlerin başta ekonomisi olmak üzere pek çok hususunu üzerlerinde taşıyan birer gösterge hâline dönüşmüş olmalarıdır. Çok fazla alışveriş merkezinin bulunmadığı dönemlerde semtlerdeki uğrak yerlerden olan dükkânlar; alışveriş ihtiyacını karşılamının yanı sıra sıklıkla girip çıkmak suretiyle halkın sosyalleştiği, birbirinden ve gelişmelerden haberdar olduğu küçük merkezlerdir. Sosyal ilişkileri ele alma biçimi bakımından son derece ayrıntılı eserler veren Tanpınar için dükkânlar, hikâye ve romanlardaki kurmaca dünyanın en önemli figürlerindedir. Bu bağlamda Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında yer verilmiş dükkân unsurları, eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

#### **1. Mahur Beste'de Dükkân Tasviri**

(1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları), Osmanlının İstibdat döneminde geçen romanda, aydın bir çevreye mensup olan başkışı Behçet Bey, Sultan Abdülhamid'in emrivakisi ile aynı çevreden Ata Molla Bey'in kızı Atiye ile evlendirilir. Atiye başka birini sevdiğinden huzursuz bir zeminde kurgulanan roman, bir aile özelinde ele alınmışsa da aslında bir dönem kritiğidir. Tanpınar,

bu kritiği yaparken olayların geçtiği mekânları dönemin ruhunu yansıtacak bir atmosfer içerisinde tasvir etmiştir. Dolayısıyla romanda karşımıza çıkan mekânlar, tarihsel alt yapısı olan ve her birinde yaşanmışlığın izleri bulunan yerlerdir. Behçet Bey, İsmail Molla, Ata Molla, Atiye Hanım gibi şahsiyetler üzerinden ilerleyen romanda Tanpınar, mekânlar üzerinden kişilerin ruh dünyasını yansıtmaya çalışmış; mekânla insan arasında var olan ve süregelen etkileşimi konaklar, dükkânlar, çarşılar bağlamında görünür kılmıştır.

Romanda “*Şahıs kadrosunun dağınkılığına paralel olarak mekân da dağınkıdır. Olaylar geniş ve sürekli değişen mekânlarda şekillenir*” (Törenek, 2009: 41). Roman kurgusunda, olayların geçtiği yer İstanbul’dur. İstanbul payitaht bir şehirdir ve bu şehir, içinde yaşayanlarla beraber dinamik bir süreci muhtevasında barındırır. İnsanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere kurulmuş dükkânlar, şehrin dinamiğini sağlayan ana mekânlardandır. Mahur Beste’de on üç kez karşımıza çıkan dükkân, İstanbul’un iktisadi hayatından kesitler sunarken aynı zamanda roman kişilerinin ruhsal durumlarını ortaya çıkaran bir gösterge niteliği taşır.

Eserdeki ilk dükkân, hassas bir mizaca sahip olan Behçet Bey’in hayatın her alanında karşılaştığı kaba erkeklerin hoyratlıklarına maruz kalışını örneklendirmek amacıyla kullanılmıştır. “Sahaflar içi, antikacı dükkânları, eski mücellithaneler” şeklinde örneklendirilen bu dükkânların muhtevasına dair bir tasvir bulunmaz. Bu pasaj Behçet Bey’in maruz kaldığı zorbalıkların psikolojik durumuna etkisini işaret etme amacı taşımaktadır.

“...erkekler Behçet Bey için bütün ömrünce o kadar hoyrat olmuşlardı ki... Bütün ömrü onların mütehakkim hodbinlikleri arasında geçmiş, her başvurduğu yerde, mektepte, kalemde, vaktiyle azası olduğu Şurayı Devlet’te, sokakta, Sahaflar içinde, antikacı **dükkânlarında**, eski mücellitler arasında hep aynı aşılmaz duvarla karşılaşmıştı” (Tanpınar, MB, 2020: 12).

Popüler, kültürlü ve keyifli bir babanın ufak tefek, çelimsiz, solgun alınlı, dar göğüslü oğlu olan Behçet Bey, içe dönük bir yapıya sahiptir. Sık sık sahaflardaki antikacı dükkânlarına giden Behçet Bey bu dükkânlardan çeşitli objeler satın alır; aldıklarını köşkün tavan arasında kendisi için yaptığı atölyeye

çıkartıp saatler boyu bu objelerle uğraşır. Antikacı dükkânı, mekân bağlamında Behçet Bey'in ruh dünyasını açık eden bir özelliğe sahiptir. Tıpkı Huzur'un başkışisi Mümtaz gibi muhayyilesinde kurduğu dünyada yaşayan Behçet Bey, her ne kadar kendini dış dünyadan soyutlamışsa da aslında etrafındaki hadiselerin merkezinde yer alan kişidir. Romandaki pek çok mesele, Behçet Bey'in dâhil olduğu aile ve akraba çevresinden yola çıkılarak yapılan medeniyet analizini içerir. Zira “*Metnin odağı, yazar tarafından Behçet Bey'in küçük muhayyilesi ve alakalarından ziyade siyaset, din, toplum ve ekonomik meselelere doğru çekilmiştir*” (Odunkıran, 2017: 91). Geçmişten izler taşıyan antikaların satın alınması, maziden kopamayan ama satıhta yaşayan Behçet Bey özelinde aktarılmışsa da dönemin insanının arada kalmışlığını özetler niteliktedir. Antikacı dükkânı burada içindeki eski ayna, küçük mücevher çekmecesine gibi eşyalarla tasvir edilmiştir.

*“Behçet Bey bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri severdi. Ona göre hayatın en manalı tarafı bu cins eşya arasında geçirilen zamandı. Antikacı **dükkânlarına**, müzayede yerlerine, bedestene sık sık uğrar, ahbablarının hususi koleksiyonlarını gezer, bütün gününü ayaküstünde, eski aynanın, küçük mücevher çekmecelerin, çeşmibülbüllerin, şamdan ve sürahilerin, kitapların karşısında hayran bir vecite geçirirdi”* (Tanpınar, MB, 2020: 18-19).

Huzur'da Nuran, Sahnenin Dışındakiler'de Sabiha, Aydaki Kadın'da Leyla, Mahur Beste'de Atiye gibi güzelliğin, sonsuzluğun veya erişilmezliğin sembolü olan kadınlar kurgulamayı seven Tanpınar; idealize ettiği bu kadınların ulaşılmazlığı karşısında erkek kahramanlarını çaresiz bırakır. Behçet Bey, gerek Atiye Hanım'ın saf kadın güzelliği gerekse babası İsmail Molla'nın popülaritesi yanında daha fazla belirginleşen silikliği ile mücadele etmek yerine kendine köşkteki tavan arasında yargılanmadığı, horlanmadığı bir dünya kurar. Behçet Bey'in tavan arasına saklanması yalnızlığının, çeşitli dükkânlardan derlediği envaiçeşit nesne ise maziden kopamamasının sonucudur.

Tanpınar'ın eserlerindeki eski yeni arasına sıkışmışlığın yarattığı havayı dram şeklinde değerlendiren Kâzım Yetiş, Tanpınar'ın nazarını kastederek “*Ne yeni ne de eski kendinden vazgeçilebilecek şeylerdir.*” (2013: 508) ifadesini kullanmış; kahramanların mazi ile istikbal arasındaki konumuna dikkat çekmiştir.



Kâzım Yetiş'in de değindiği gibi Tanpınar, Behçet Bey'i tavan arasına yığdığı eşyalarla resmederken, dükkân bağlamında arada kalmışlığın izlerini sürmektedir. “Duvar boyunca uzanan masa, geniş şehnişin, çeşitli el aletleri, sağa sola asılı renk renk bezler” gibi örneklerle tasvir edilen bu tavan arası, anlatıcıya göre bir ciltçi dükkânı farz edilebilir.

*“Bu çatı odası, duvar boyunca uzanan bir masa ile çeşit çeşit aletlerle, çiriş ve tutkal çanaklarıyla, şurada burada asılı renk renk bez, ebruli kâğıt, meşin hevenkleriyle hakiki bir ciltçi **dükkânına** benzemişti. Hulasa, anne şefkatiyle emektar hizmetçi becerikliliği sayesinde, kendisi hiç farkına varmadan, burada tam bir **atölye** kurulmuştu”* (Tanpınar, MB, 2020: 37).

Mahur Beste'de dönemin miras zenginlerini temsil eden Halit Bey hovarda, aylak biridir. Babasının mirasını har vurup harman savurmasıyla tanınan Halit Bey, sık sık İstanbullu esnafın iltifatına mazhar olur. Çarşı esnafının ve dükkân sahiplerinin Halit Bey'e iltifat etmesinin altında onun varlıklı durumundan olabildiğince istifade etme düşüncesi yatmaktadır. Kahvehane, çaycı, bozacı dükkânı şeklinde detaylandırılan bu dükkânlar tasvir içermeyip Halit Bey'in etrafındaki menfaatçi kişiler dolayında dönemin sosyal dokusundaki bozukluğu işaret etme amacı taşımaktadır.

*“...evvela semtin delikanlılarının toplandıkları berber Ali Efendi'nin **dükkânından** başlamak ve Küçükpazar'dan Vefa yoluyla yukarı çıkmak üzere, rasgeldiği kahvehane, çaycı, bozacı **dükkânlarına** uğraya uğraya, yazın hemen hepsinin kendisini tanıdığı şerbetçilerin onu görür görmez doldurdukları şerbetleri içe içe Şehzadebaşı'na kadar gelirdi”* (a.g.e. 139-140).

Halit Bey'in babası olan Nuri Bey Kapalı Çarşı'da dükkânı olan, ecnebi sırmaları satarak kendine piyasada yer edinmiş açık göz bir esnaftır. Agob Efendi ile diyaloglarından onun parayı elinde tutmayı seven biri olduğunu öğreniriz. Agob Efendi Nuri Bey'in dükkânına sıklıkla gelir, elindeki parayla mülk edinmesi yönünde onu ikna etmeye çalışır. Kapalı Çarşı'da bir dükkân sahibi olmak, Nuri Efendi'nin açık göz lülüğü ile birleşince onu zengin bir esnaf hâline getirmiştir. Sattığı üniformalar saray tarafından rağbet görmüş; Agob Efendi,

Soloski gibi farklı etnik yapıdaki esnaflarla yaptığı iş birliği ile Nuri Efendi zenginliğine zenginlik katmıştır. Sadece küçük olma özelliği ile tasvir edilen bu dükkân, dönemin fırsatçılığını ve iktisadi dinamikleri örneklendirmek amacıyla kullanılmıştır.

*“Bu ziyaretten iki ay sonra Nuri Bey Kapalı Çarşı’da bir **dükkânda** askeri ve sivil üniformalar için lazım olan sırmalı eşya satmaya başladı. ...Nuri Bey’in çarşı içindeki küçük **dükkânı**, bir yıl sonra, arkadaşı Soloski’ye açtığı askeri terzihanesiyle birlikte hiç boş kalmıyor, sabahleyin işçilerinin bohça bohça getirip yığıldıkları parlak altın sarısı üniformalar akşama doğru Darphane’nin cülus-u Hümayun’da o kadar ciddiyetle bastığı “sahihülayar” altınlar, büyük yuvarlağı tepedeki tek penceresinden aydınlanan küçük **dükkânda** tam on dördündeki aya benzeyen gümüş mecidiyeler haline geliveriyordu”* (a.g.e. 164-165).

Romanda Agob isimli Ermeni bir esnafın hikâyesinden bahsedilir. Seyislikle başladığı iş yaşamı, zaman içerisinde onu zengin bir ticaret adamına çevirmiştir. Tanpınar; Agob, Nuri Efendi ve Soloski’nin işlettikleri küçük dükkânlar aracılığıyla o dönemde uygulanan serbest piyasa ekonomisinin “az kazanç-çok iş” kaidesini nazara vermiştir. Galata’da bir sarraf dükkânı olan Agob, çalışmayı ve kazanmayı seven biridir. Agob ve Nuri Efendi, piyasaya sürdürdükleri ürünlere rağbet arttıkça daha çok çalışmaları gerektiğine inanmışlardır. Küçük dükkânlar, uygulanan bu pazar ekonomisiyle, başta Agob olmak üzere Nuri Efendi gibi kıvrak zekâlı kişilerin servetlerine servet kazandırmıştır. Dönemin iktisadi olanaklarını örneklendirme amacıyla kurgulanmış Galata’daki bu dükkân, küçük ve kepenkli şeklinde tasvir edilmiştir.

*“...Galata’daki sarraf **dükkânına** gelir, orada kendi işleriyle meşgul olurdu. Birçoğunu Paşa’ya gelip giderken tanıdığı büyük adamların servetini o idare ediyordu. ...Her akşam **dükkânının** kepengini indirdikten sonra küçücük masasının başına oturur, eline geçen parayı, yıllarca bu işte ustalaşan parmaklarıyla yoklar, küçük meşin çantasına “Bugün de böyle geçti” der gibi hüznü bir ifadeyle, başını sallaya sallaya istif ederdi”* (a.g.e. 170-171)

Nuri Efendi, eğlenmek için gittiği Nergis Ayşe'nin genelevinde çıkan bir yangında ağır yaralanır. Nuri Efendi'yi yangından kurtaran tulumbacı Ali zamanla Nuri Efendi'nin güvenini kazanır, onun sağ kolu olur. İki farklı kültüre sahip Nuri Efendi ile tulumbacı Ali'nin güven zeminindeki iş ilişkisi dükkân bağlamında ortaya konulurken Galata'daki küçük dükkândan ve Nuri Efendi'nin atölyelerinden bahsedilen bölümlerde tasvire yer verilmemiştir.

*“İyiden iyiye zedelenmiş kaburgaları, yarı ezilmiş sağ dizi onu iki üç ay yatağa çiviledi. ...Ali, onun başucundan ancak **dükkâna**, işçi atölyelerine uğramak, Soloski'ye, Agob'a haber iletmek için ayrılıyordu. ...Nuri beyin kendisine sermaye vermek, hatta ortak olarak onu tamamıyla **dükkâna** bağlamak tekliflerini Ali baştan reddetmişti”* (a.g.e. 183).

Mahur Beste'de dükkânların bazıları yaptıkları işin türüne göre adlandırılmıştır. Bunlar arasında berber dükkânı, şekerçi dükkânı, sarraf dükkânı, apuletçi dükkânı, kayışçı dükkânı, İsmail Efendi'nin kuşçu dükkânı başta gelenlerdendir.

*“Cebinde ressam Preciosi'nin o kadar parlak renklerle hemen aynı yıllarda bize Binbir gece dekorlarından biri gibi tasvir ettiği o kepengi Edirne işi nakışlı şekerçi **dükkânlarından** satın aldığı şekerler olduğu halde, pazarın avlusunda oynayan çocukların başına dikiliyor, istidatlarını deniyordu. ...Kapalı Çarşı'daki apuletçi **dükkânına** soktuktan sonra rahat rahat evdeki veya dışardaki işine gidiyordu”* (a.g.e. 184-185).

## 2. Fal'da Dükkân Tasviri

(1946 Tefrika), Fal, Tanpınar'ın iç mekân ağırlıklı olarak kurguladığı kısa öykülerindendir. Tanpınar'ın estetiğinde önemli bir yere sahip olan teferruata ait hususlar, hikâyenin mekân kurgusunda dikkat çekmektedir. “Fal” hikâyesinde falcı kadından önce odaya giren bir kedinin oluşturduğu görüntü, tablo hâlinde resmedilmiştir. Hikâyede falcı kadına ve ortama özgünlük katan kedi teferruatıyla tasvir edilmiştir. Müdekkik bir göz olan Tanpınar, hikâyelerinde *“kıyafet, eşya, peyzaj, dekor ile şahısları bütünleştirmede romanlarında olduğu gibi maharetlidir”* (Özcan ve Topçu, 2021: 237). Anlatıcı, kedinin siyah beyaz kırçıl

rengini aktarırken onun tabelacı dükkânında özenle boyanmış olduğundan bahsederek renk ile boyacı dükkânı arasında kedi bağlamında ilişki kurmuştur. Herhangi bir dükkân anlamıyla karşımıza çıkan dükkân tasvir edilmemiştir.

“Biraz sonra kapı açıldı. Evvela içeriye büyük, zayıf, sanki bir tabelacı **dükkânında** dikkatle ve istenerek boyanmış gibi, bütün uzunluğunca vücudunun yarısı siyah, yarısı beyaz ve kırçıl bir kedi girdi; kim bilir kaç felaketli ve can sıkıcı, kışın itiyadıyla mangalın dibine doğru ilerledi ve oraya kıvrıldı” (Tanpınar, HKY, 2021: 328).

Falcı kadının odaya girmesiyle başlayan seremoniyi sinematografik bir şekilde okuyucuya aktaran anlatıcı, falcı kadını Yunan mitolojisindeki Pythia’ye benzetir. Onun seremonisiyle “*Gaipten haber veren Apollon rahibesi*” (Can, 2011: 506) arasında bir bağ kuran anlatıcı, bütün dikkatini bu seremoniye yoğunlaştırır. Falcı kadın, kahve falına baktığı kişinin tepkisine göre söylemler geliştirir. Bu söylemler arasında muhatabının ilgisini çekebileceğini düşündüğü “Bir dükkân... Mirastan bir dükkân” ifadesi ile dikkatleri dükkân üzerinde toplamaya çalışır. Eserde bahsi geçen ikinci ve son dükkân, falcının müşterisine kaldığını iddia ettiği mirasa ilişkindir. Dükkân burada işlevsel bir mekân olmaktan ziyade sembolik değeriyle kullanılmıştır. Tanpınar, içerik açısından tasvir barındırmayan bu pasajı bütünlüğünü ortaya koymak amacıyla ele almıştır.

“- Bir **dükkan**... mirastan bir **dükkan** var” (Tanpınar, HKY, 2021: 330).

### 3. Huzur’da Dükkân Tasviri

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi), Huzur romanında içinde bulunduğu dönem ve geçmiş arasında sıkışmış şehirli insanın devam noktasında duyduğu huzursuzlukları musiki başta olmak üzere diğer sanat dalları ile bütünlük arz edecek şekilde ören Tanpınar, devamlılık vurgusunun satır aralarında okuru bir İstanbul seyahatine çıkarır ve “*İstanbul peyzajından yola çıkarak, konuyu medeniyetimize ve kültürümüze bağlar*” (Çonoğlu: ?: 9). Kültürel devamlılığın gerekliliğini mekân dolayında vurgulayan Tanpınar, iç ve dış mekân açısından son derece zengin olan Huzur’da toplam kırk üç kez dükkâna değinir. Berber, gelinlikçi, saraç, çiçekçi, elbiseci, hediyelik eşyacı, aşçı, kitapçı, koltukçu ve

benzeri ifadelerle anılan dükkânların geneli detaylı bir tasvir açısından kısır ve herhangi bir dükkân anlamıyla eserde yer bulur.

Huzur'da özellikle bahsedilen dükkânlardan ilki, eserin başkişisi Mümtaz'ın yengesi, İhsan'ın ise annesi olan Sabire Hanım'a aittir. Sapa bir yerde, küçük ve içi çuval çuval eşyayla dolu olarak tasvir edilen bu dükkân kiradadır ve uzun yıllardan beri aynı esnaf tarafından işletilmektedir. Oldukça cimri olan kiracı, dükkânın kirasını zamanında ödemediği gibi Sabire Hanım'ı da her defasında türlü laf cambazlıklarıyla oyalamasını bilen işgüzâr bir kişiliğe sahiptir.

*“İhsan'ın annesinin bu küçük **dükkânını** tuttuğu günden beri beğenmemiş, hor görmüştü. Fakat şöyle bir on iki senedir de çıkmayı aklına getirmemişti”* (Tanpınar, HZR, 2018: 13).

*“Birkaç seneden beri kontratı yenilemek, kiralari almak gibi işleri yüklenen Mümtaz, onu hatta **dükkânında** ve karşısında iken bile görmenin ne kadar güç olduğunu bilirdi. Daha, genç adam **dükkâna** girer girmez siyah gözlüğünü, bir kudret tılsımı, büyülü bir silah gibi gözlerine takar, bu cam perde arkasında adeta görünmez olur”* (a.g.e. 14).

Sabire Hanım'ın tek eğlencesi gevezeliğiyle meşhur Arife Hanım'ı ara ara evlerine yatıya davet ederek onunla hasbihâl etmesi, çok sıkıldığında da onu başından savmasıdır. Dükkân kirasını almaya giderken ondan kurtulmaya çalışması, Sabire Hanım'ın gelgitli bir ruh hâli içinde bulunduğunu göstermektedir.

*“Güle güle Arifeciğim... Ben, seni gene çağırıyorum olmaz mı? diye bırakılır, ondan sonra doğru **dükkâna** gidilirdi”* (a.g.e. 15).

Sabire Hanım, kiracının kurnazlığına rağmen, ondan zar zor alabildiği bir miktar kira ile eve dönmeden evvel herkese çeşitli hediyeler alır. Onun hediyelerle gelişi ev halkı arasında bir muziplik konusu olmuştur. Bu dükkân, eserde mekân tasvirinden ziyade kiracının kurnazlıklarını ve Sabire Hanım'ın çevresi ile olan sosyal ilişkilerini ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır.

*“...gelir gelmez kahvesini ısmarlar, masası üstünde yalancıkdan bir iki hesap yapar, kahve biter bitmez eline bir zarf tutuşturarak onu savardı. Ondandır kadın altında taksit, **dükkân dükkân** dolaşır,*

*herkese münasip hediyeler arar ve aldığı parayı son kuruşa kadar sarfettikten sonra eve dönerdi. İhsan da Mümtaz da bu **dükkânı**, kirası ve kiracısıyla, hatta biraz müstemilatından sayılan Arife Hanımla beraber, ihtiyar kadının biricik eğlencesi, lüksü, boş saatlerini dolduran tek mühim meselesi addederler, onunla avunduğu için hoş görürlerdi” (a.g.e. 16).*

Aynı dükkân ilerleyen sayfalarda bir kez daha karşımıza çıkacaktır zira kiracı dükkânın arkasındaki köhne müstemilatı da depo olarak kiralamak istemektedir.

*“...behemehâl gelmelerini, kendisini görmelerini istiyor, **dükkânın** arkasında eski konağın müstemilatından olan bakımsız kısım la üstündeki iki oda için konuşacağını, kontratın geciktiğini söylüyordu” (a.g.e. 14).*

Anlatıcı, kirayı almak için gelen Mümtaz’la dükkân kiracısının içinde buldukları durumları her ikisinin temsil ettiği konuma göre belirlemiştir. Mümtaz’ın şaşkınlığı dükkânı mağaza, mahzeni ise depo olarak gösteren iki kontratın önüne konulmasıyla başlamıştır. Dükkân burada “sapa yerdeki bakımsız dükkân”, mahzen ise “rutubeti ile mahalleyi kokutan mahzen” olarak tasvir edilmiştir. Dükkânın kurnaz kiracısı, savaş söylentilerine istinaden yatırım yaparak yeni iş olanakları geliştirme peşindedir. Dükkân bu noktada dönemin savaş zengini fırsatçılarına vurgu yapmak için özellikle kurgulanmış bir mekândır. Dükkânda bulunan nesne ve objeler adamın kendiy le örtüşecek bir dağımlık içinde tasvir edilmiştir.

*“Kiracı, küçük **dükkânda** ilk defa doğuracak bir kedi yavrusunun sancılı telaşıyla, her şeyden, duvarlardan, çuval çuval nalbur eşyasından, kasalardaki çivilerden, tavandan aşağı asılmış bir yığın öteberi hevenginden imdat umar gibi, ellerini oğuşturarak geziniyordu. ...Bu **dükkân**, bu çuval çuval eşya onu sıkmişti. ...Mümtaz’ın bu sapa yerdeki **dükkânın** mağaza, mahalleyi kokutan rutubetli mahzenin depo oluşuna şaşırmasına meydan vermeden, genç adamın önünde iki kontratı birden açtı” (a.g.e. 70).*

Eserin ilerleyen bölümlerinde Tanpınar, Mümtaz'ın nazarı aracılığıyla Sahaflarıçi'nde bulunan küçük bir baharatçı dükkânı bağlamında medeniyet analizi yapar. Bu medeniyet, Şark'ın zengin birikimleriyle örüldüğü gibi kökleri çok eskilere dayanan, farklı kültürlerin kaynaklarıyla beslenerek varlığını geleceğe taşımış bir yapıdadır. Bu dükkân uzun, ahşap kutuları; üstü açık mukavvalarda teşhir edilen ot ve kökleri, tozlu kavanozları, duvarlarında asılı elle yapılmış triko çorapları ile tasvir edilmiştir.

*“Sahaflarıçi tenhaydı; daha kapıda eski Mısırçarşısı'ndan sıçramış bir damla gibi küçük bir **dükkân**, eski zengin şarkın, kökü kim bilir nereye dayanan, hangi ölmüş medeniyetlere çıkan bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hulasası, tozlu kavanozlarda, uzun tahta kutularda, üstü açık mukavvalar içinde asırlarca faydasına inanılmış, kaybolan hayat ve sıhhat ahenklerinin biricik çaresi gibi bakılmış ot ve köklerini, peşinden o kadar hırsla koşulan, okyanuslar aşılın baharlarını teşhir ediyordu. Mümtaz bu **dükkâna** bakarken hiç farkında olmadan Mallarme'nin mısraını hatırladı: “Meçhul bir felaketten buraya düşmüş...” Buraya, bu tozlu **dükkâna**, bu duvarına elle yapılmış triko çorapların asıldığı yere...” (a.g.e. 51).*

Sahaflarıçi'ndeki diğer dükkânlar da aynı Şark egzotizmini sürdürmüş mekân unsurlarıdır. Tanpınar burada Sağlık'ın ifade ettiği gibi “...mekânı öylesine tasvir eder ki o mekân sadece olaylara sahne olmakla kalmaz; o mekânda daha önceden yaşanan olay ve hatıralara da göndermede bulunur” (2002: 147). Mümtaz, Huzur'da yüz senelik bir takvim içerisinde resmettiği bu mekânsal tabloyu gömlek değiştirme epizoduyla izah eder. Tanpınar, Sahaflarıçi dükkânları bağlamında açıklayıcı ve sanatkârane tasviri aynı anda kullanarak gerçekte hayal arasında bir Şark tablosu ortaya çıkarmıştır.

*“Yanıbaşında tahta kepenkli, peykeli, eskimiş seccadeli **dükkanlarda**, aynı zengin ve uzaktan bakınca büyüğü ananenin hikmetleri, ebediyete kadar türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, raflarda, rahle, sandalye üstlerinde, **dükkanın** döşemesi üzerinde üst üste, sanki gömülmeye hazırlanıyorlarmış, yahut gömülü buldukları yerden seyrediliyorlarmış gibi bekliyorlardı” (Tanpınar, HZR, 2018: 52).*

Sahaflar ve sokak aralarındaki kitapçı dükkânları Mümtaz'ın sıklıkla uğradığı yerler arasındadır. Dükkân sahipleri Mümtaz'ın iyi bir kitap kurdu olduğunu bildikleri için onun alabileceği kitapları satmayı kendisi için ayırırlar. Tanpınar, ipe bağlanmış kitapların çözülüşünü, dükkâncının kitapları silerek Mümtaz'a verişini nahif bir dinamizmle aktarır. Tanpınar'ın romandaki iz düşümü olan Mümtaz, Çadırcılar caddesine uğradığında ihatalı bir gözle orada bulunan dükkânları anlatır. Kaplan'ın ifade ettiği gibi; “*Mümtaz, dikkatini bir projektör gibi, bütün çevresi etrafında dolaştıran, her şeye karşı alâka duyan, her şeyin özelliklerini ve mânasını yakalamaya çalışan bir şahsiyettir*” (2015: 106). Mümtaz dükkânları tasvir ederken obje tasvirinden ziyade dönemi ve dönemin özelliklerini bir ayna gibi yansıtır. Bu tasvirlerin bir özelliği de dükkânların hem çevresel faktörlerle ele alınıp anlatılması hem de dönemin genel havasını yansıtmasıdır. Dönemin ruhu dükkânlarda var olan eski eşya yığınlarıyla sağlanmıştır. Zira Korkmaz'ın da dediği gibi “*Geçmişin ortaya çıkması ve bir anlama dönüşerek varlaşması için şimdiki yaşayan bireyin onunla ilişki içine girmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur*” (2016: s. 38). Huzur'da geçmiş zamanda olup bitmiş ne varsa objeler ve mekânlar üzerinden tekrar yaşanan zamana taşınmış, acı tatlı hatıralar şimdiki zaman kurgusu ile hafızada birer birer canlandırılmıştır.

Aşağıdaki pasajda, caddede eski ve yeni çeşitli meslekleri icra eden insanların envaiçeşit eşyaları sahaflar aracılığıyla alınıp sattığı görülmektedir. Cadde, savaşın arifesindeki karman çormanlığı yansıtmak üzere tasvir edilmiştir. “*Romanda anlatıcı, aslında eşya ve nesnelere anlatmak için bu caddeyi sayfalar boyunca işlemez. Anlatıcının asıl amacı, ekonomik ve toplumsal açıdan çöküşün belli yönlerini eski eşya, nesne ve bunları kullanan insanların varlığıyla anlatmaktır. Günlük hayatta kullanılan eşya ve nesnelere, sadece insanların günlük işlerini gören sıradan şeyler değildir; onların üzerine bir zamanlar insanların hatıraları bulaşmıştır ve bu yönleriyle onlar bir kültürü, bir geleneği, bir zamanı ve bir devri yeniden okumaya fırsat tanıyan çok yönlü malzemelerdir*” (Anar, Huzur Atlası, 2012: 147-148). Mümtaz eski-yeni dolayındaki bu ilişkiyi objelerin her birini ayrı ayrı tasvir ederek oluşturmuş, geçmişin varlığını objeler üzerinden görünür kılmıştır. Örneğin, eserde bahsedilen “kepengi kapalı duran dükkân”, önündeki tezgâhın üzerinde bekleyen



eşyalarla birlikte tasvir edilir. Mümtaz teferruata ait ne varsa onu geçmiş ile şimdi arasında tamamlayıcı bir unsur olarak görür. Tanpınar'ın mekân tasvirlerinde görülen mazi kırıntıları, gelecek düşüncesinin bir çeşit nüvelerini içermektedir.

*“Çadırcılarıçi her zamanki gibi şaşırtıcıydı. Çok defa kapalı duran bir **dükkânın** kepengi önünde, Rus işi semaver borusu, kapı topuzu, otuz sene evvel o kadar moda olan sedef bir kadın yelpazesinin dağınık parçaları, büyükçe bir saate mi yoksa bir gramofona mı ait olduğu kestirilemeyen birkaç alet, nasılsa buraya kadar bölünmeden, parçalanmadan, gelmiş bazı şeylerle birlikte yere serilmiş -kim bilir neyi?- bekliyorlardı. En göz alacak yerde sarı pirinçten bir kahve değirmeni ile geyik boynuzundan bir baston sapı vardı. Dipte, **dükkânın** kepengine kalın, sarı, tahta çerçeveli iki büyük fotoğraf dayalıydı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 58).

Dükkân, bir diğer pasajda ekonomik gerçeklere dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır. Mümtaz vapurla gelirken iki fakir çocuğun konuşmasına kulak kabartır ve aşçı dükkânında çalışan çocuğun bahşişlerle birlikte iyi para kazandığını, babasının rahatsızlığı geçene kadar bu işte çalışacağını duyar. Tanpınar, genç Cumhuriyet'in savaşın gölgesindeki iktisadi bunalımını iki çocuk ve aşçı dükkânı üzerinden tasvir eder.

*“-Bakma, aşçı **dükkânında** bahşiş, falan gene on lirayı buluyoruz. Babam iyi olsun, kunduracılığa gireceğim”* (a.g.e. 85).

Eserde özel olarak ele alınmış dükkânlardan biri de Tepebaşı'ndaki küçük bir bistrodur. Mümtaz, bu bistroyu anlatırken, dükkânla birlikte onu çevreleyen nesne ve objelerin dünyasına girer. Her şeyin uyuyor olması, Tanpınar'ın estetik algısının önemli ve özgün bir fragmanını oluşturur. Bu bistro; boş dükkândaki sandalye gıcirtısı, uyuyan masa ve sandalyeler, bir busenin kendisine kadar gelmeyen toprağa düşen çürük şefkatli sesi, isterik bir hıçkırık, yağmurun yağışı, gramofondan yükselen ses, kirli camlar, eski raflardaki renkli alkol şişeleri gibi işitsel ve görsel tasvirlerle zenginleştirilmiştir.

*“**Dükkân** boştu. İşsizlikten sıkılan garson, hiç durmadan gramofonu kuruyor, dans havaları çalıyordu. ...Etrafına bakındı. Her şey adeta uyuyordu. Masalar, sandalyeler, boya ve cilası yer yer*

*bozulmuş eski raflardaki renkli alkol şişeleri, dışardan çok muntazam görünmelerine karşılık baş başa vermiş uyuyor gibiydiler” (a.g.e. 241).*

Mümtaz, aynı bistrodaki eşyalara birer canlı suret giydirerek yalnızlığını onların somut göstergeleriyle giderir. “*Temel imaj*” (Özsarı, 2013: 176) denilen bu tasvirde duyular aracılığıyla objelerin eskizleri çizilmiştir. Bu eskizlerin oluşumunda Tanpınar’ın yüksek resim algısının etkili olduğu söylenebilir.

Dükkândaki eşyalarla farklı coğrafyalara yapılan hayalî seyahat, Mümtaz’ın dolayısıyla Tanpınar’ın kültürel dağarcığından izler barındırır. Dükkân vitrinindeki balığın tasvirinde kullandığı kelimeler ile Mümtaz, resim sanatına ait bir renk difüzyonu elde eder. Tanpınar’ın gören gözü olan Mümtaz, dikkati hayatının merkezine alarak eşyalar ve mekânlar arasında gezinir.

*“Şu **dükkânın** vitrinindeki mayonezli levrek, yanı başında ince derisi çok donuk cilalar vurulmuş sarı bir teneke gibi tutuşan ve sönmüş gözleri kirli bir çinko parıltısıyla insana bakan tuzlu balık, Mümtaz’ın ayaklarının üstünde yürüyen bu beyaz ceketli lokanta garsonu hepsi, hepsi hayatın içindeydi” (Tanpınar, HZR, 2018: 246).*

Romanda kullanılan bir diğer dükkân, manikürcü kadına ait özel bir çalışma mekânıdır. Berber dükkânı, manikürcü kadının mahalleyle ilgili haberleri aldığı bir yer olarak anılmıştır. Tasvir detayına girilmeden sadece dükkânın berber dükkânı olduğu belirtilmiş, mahalledeki sosyal hayat bu dükkân dolayında verilmiştir.

*“...karşı berber **dükkânındaki** manikürcü kadın, evlerde çalışma saati geldiği için sokağa koşar, fakat mahalle hakkında tam bir tekmil haberi almadan sokaktan ayrılmak istemezmiş gibi, kolacı kadınla, bitmez tükenmez, -onun tarafından sadece hayret, kolacının madaması tarafından yalnız sır tevdiî şeklinde- konuşmasına başlar” (a.g.e. 326).*

İlerleyen bölümlerde cadde boyunca sıralanan dükkânlar Mümtaz’ın dikkatini çeker. Günün bitişi, sisli bir gece ve aydınlık dükkân vitrinleri romanda bir kontrast hâlinde verilmiş; bu detay ile Mümtaz’ın ruhundaki ikilemlere gönderme yapılmıştır. “*Roman boyunca Mümtaz kendisini huzura kavuşturacak*

*bir şeyin peşindedir” (Uçman, 2006: 23). Arayış hâlindeki romantik âşık Mümtaz’ın “...içindeki harp düşüncesi, o an için vitrinleri günlük öteberiyle dolu dükkânlara şüpheyile bakmasına yol açar. Çünkü harp daha başlamadan evvel toplumda baş gösteren işsizlik, yoksulluk gibi ekonomik gerilemeler, harp zamanı ve sonrası daha da kötüleşecek ve belki de Mümtaz, gezdiği bu dükkânları bir daha asla yerinde bulamayacaktır. Buna bağlı olarak eserde kahraman, her an çıkabilme ihtimali olan II. Dünya Harbi’nin tedirginliğiyle etrafı gözlemlemiştir” (Zambak, 2007: 158). Onun bu tedirgin ve karamsar ruh hâli, dükkân vitrinlerindeki geçmişten kalan eşya yığınlarının altı ay sonraki hâli düşünüldüğünde ortaya çıkar. Her biri yaşanmışlığın izlerini taşıyan bu eşyalar tasnif edilmeden, gelişigüzel şekilde dükkânların vitrinlerine konulmuştur. Mümtaz, sahaflar çarşısında baktığı her yerde bu dağınıklığı görür. Burada “Bir yığın geleneğin küçük ve sefil bir hulasası şeklinde etrafa eşyalar saçılmış, hangi zevkin ürünü olduğu belli olmayan nesnelere üst üste, yan yana konulmuştur. İlk bakışta eşyaların bu bitişikliği tesadüfi ve keyfi görünür. Sadece eski eşyaların değil, onların arasına karışmış güncel başkaları da bu keyfiliği derinleştirir. Biraz da eşyanın ruhuna hep yabancı kalmış Şark’ın genel eğilimi olarak, türlü tasnif fikrine yabancı bir istif içinde, kenarda aralarındaki bağlantıları keşfedecek o nazarı, ruh hâlini, hamleli düşünceyi bekler dururlar. Bu birleştirici ruh hâleti olmasa, her şey birleşmeden, karışım hâlinde kalmaya devam eder. Dağınıklığının bir nedeni de mazinin şimdide yarattığı bir hazımsızlığın sonucu sağa sola saçılmış eşyalardır. Tanzimat yıllarına kadar giden aralıksız gömlek değiştirme ve yenileşme arzusunun yarattığı kararsız bir diyetin sonucu etrafa kusulmuş şeylerdir. Eşyalar, alâkasız bağlamlar içinde ortama yerleştirilmiştir. Böyle bir muhitte yan yana gelmiş şeyler, sefaletle tesadüfün el ele kurdukları bir terkip içerisinde buluşur” (Taburoğlu, 2019: 74-75).*

Eser boyunca bulunduğu iç ve dış mekânlarda eskinin varlığı ile yenin tazyiki arasında kalan Mümtaz, yeni hayat şekillerinin eskiyle oluşturduğu tezadı dükkân vitrinleri bağlamında somutlaştırır. Örneğin, “Bir vitrinde rastladığı, kırık dökük bir mankene giydirilmiş gelinliğe bir müddet bakar. İçindeki hatıraların acılıklarından kaçarak uzaklaşır” (Törenek, 2009: 84). Huzur’da dükkân bağlamındaki tasvirlerin geneli dükkândan ziyade dükkânların içinde bulunan eski objeler üzerinden yapılmış; Tanpınar, “eskici” sıfatını kullanarak

dükkânların maziyle olan bağına ortaya koymuştur. Aşağıda içindeki objelerle öne çıkan dükkân; kömür ve sis kokulu, aydınlık vitrinli olarak tasvir edilmiştir.

*“Sevdiği bir şairin, “canilerin dostu” diye anlattığı trajik akşam yavaş yavaş karanlık ve sisli bir geceye yerini bırakıyordu. Mümtaz, **dükkânların**, bu kömür ve sis kokusu içinde daha değişik görünen aydınlık vitrinlerine baka baka caddede yürüdü”* (Tanpınar, HZR, 2018: 328).

*“Bu **dükkânlarda** bu bolluk elbette devam etmeyecekti. Kumaş, kadın eşyası, fayans takımları, gündelik öteberi dolu vitrinleri şüphe ile seyretti”* (a.g.e. 357).

#### 4. Sahnenin Dışındakiler’de Dükkân Tasviri

(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları), Sahnenin Dışındakiler’de işgal altındaki İstanbul’a üniversitede okumak için gelen Cemal’in “...gelişi ve gidişi arasındaki zaman dilimi, İstiklâl Savaşı’na uzaktan bakan sahnenin dışındaki insanların gözüyle” (Aydın, 2020: 123) aktarılırken şehrin panoraması romanın başkışisi Cemal’in nazarından ortaya konur. Romanda altı yıl öncesi ve sonrası bir arada işlenir. Cemal’in çocukluğundan belleğinde yer etmiş mazi hatıraları, altı yıl aranın ardından İstanbul’a gelmesi ile tekrar canlanır. Cemal’in anımsamaları Anadolu’da başlamak üzere olan Millî Mücadele dönemine denk gelir. Dolayısıyla Cemal’in belleği özelden genele, genelden özele doğru gidiş gelişleri kapsayan geniş bir zaman-mekân çerçevesinde hareket eder. Tanpınar, bu geniş çerçeve içerisinde çeşitli motiflere mikro ve makro düzeyde yer verir. Siyasi, sosyal, ekonomik, duygusal pek çok motifi ortaya koymak için özellikle esere yerleştirilmiş iç ve dış mekâna ait detaylar, Cemal’in tasvirleriyle aydınlığa kavuşur. İç ve dış mekân açısından geniş bir çerçeve sunan eserde iç mekân öğelerinden biri de dükkândır. Eserde, işgal altındaki İstanbul’da bulunan dükkânlar ile Anadolu’da Millî Mücadele arifesinde bulunan dükkânlar arasında çeşitli yönlerden farklar olduğu görülmektedir. Kozmopolit bir şehir olduğu kadar hareketli ve yoğun bir nüfusa sahip olan İstanbul, ekonomi bakımından da hareketliliğe sahiptir. Sahnenin Dışındakiler’de dükkânlar, merkezde ve taşra beldelerinde yaşayan kişilerin ekonomik ihtiyaçlarını karşıladıkları küçük ticari işletmeler olarak romana yerleştirilmiştir.

Cemal, üniversitede okurken masraflarını babasının İstanbul'daki evinin ve dükkânının kira geliri ile karşılayacaktır ancak İstanbul'a gelip kiracıları ziyaret etmesi ile bu planı suya düşer. Çünkü şehirli halkın içinde bulunduğu çaresizlik, ekonomik zorlukları da beraberinde getirmiş; Cemal, harçlığını kiralarla değil başka türlü çıkarması gerektiğini kısa sürede anlamıştır. Bu pasajdaki dükkân tasvir edilmemekte birlikte, şehrin ekonomik koşullarına dikkat çekme amacı taşımaktadır.

*"...Bu evin kirası, şimdi yerinde belediyemizin küçük, mahalle arası bir park projesi bulunan **dükkânın** kirası ile beraber benim cep harçlığım olacaktı. **Dükkânın** henüz tasavvuru halinde bir proje ile mahiyet değiştirdiğini söyledim"* (Tanpınar, SD, 2022: 12).

Cemal, eski komşuları Kudret Bey'e heyecanlı bir gününde eşlik etmektedir. Kudret Bey evlenme niyeti ile yabancı bir hanımla tanıştıracaktır. Cemal, adamın kendine gösterdiği özeni ve heyecanını bir berber dükkânının önünden geçerkenki hâli ile ifade eder. Tasvir barındırmayan bu kısımda Tanpınar, dükkânı Kudret Bey'in psikolojik vaziyetini ortaya koymak, geçmiş ile hâl arasındaki tavır değişikliğini belirginleştirmek için kullanmıştır.

*"İhtiyar dostum bir çeyrek evvel **dükkânının** önünden geçerken Berber Abdi'nin elinde temizlemeğe uğraştığı bir kuş kafesi, bir gözü ve şüphesiz aklı da beraber, boncuklu sinekliğin arkasında çırağa emanet ettiği kanaryasında, bizi gülerek selamladığını unutmuştu"* (a.g.e. 84).

Kudret Bey, bir dükkânın önünde vitrini süsleyen aynaya bakarak bir süre oyalanır. Dükkân, ayna bağlamında, Kudret Bey'in fiziksel özelliğini ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Dükkân ile ayna arasındaki bağda Kudret Bey'in özellikle burnuyla alakalı trajedi vurgulanmıştır. Bu trajedinin gelişigüzel karşılaşılan herhangi bir dükkânın vitrin aynasından yansımaları, karakterdeki huzursuzluğun her an devam ettiğine işarettir.

*"Aradığı sükûneti önünden geçtiğimiz **dükkânın** vitrin kenarını süsleyen dar aynasında bulmuş olacak ki oradan bir müddet ayrılamadık"* (a.g.e. 90).

Cemal, çocukluk aşkı Sabiha'nın akıbetini öğrenmek için İhsan'ın evine gelir. İhsan ona Sabiha hakkında bilgi vermek yerine Tefrik Bey'le yapacağı görüşmenin detaylarından bahseder. Cemal, Sabiha ile ilgili havadisleri İhsan'ın annesinden almayı düşünürken İhsan'ın bir an önce onu Tefrik Beylere göndermek istemesi Cemal'i hayal kırıklığına uğratar. İhsan'ın evinden ayrılmadan önce İbrahim Bey'le ilgili bir soru sorar. Bu soruya aldığı cevapla onun babasından aldığı borç parayla bakkal dükkânı açtığını, Kudret Bey'den aldığı yüklü miktardaki parayı geri vermediğini ve şeker işine girerek zenginleştiğini öğrenir. Burada sadece mekân olarak adı geçen ve yine tasvir barındırmayan dükkân, İbrahim Bey'in açtığı ticari bir kurum olarak anılmıştır. Bu dükkânın borç parayla açılması ve alınan borç paranın üzerine yatılması, dönemin ahlaki yozlaşmasına ve savaş ekonomisinden zengin olan vurgunculara dikkat çeken bir tenkit unsurudur.

*“- ...babandan Kudret Bey'e olan borcunu ödemek için aldığı altmış yedi altını vermedi. Kudret Bey'e bu borcu affettirdi. Onunla bir bakkaliye **dükkânı** açtı. Sonra seferberlikte şeker işlerine filan girdi. Hülasa yapmadığı kalmadı”* (a.g.e. 150-151).

Sonbaharın yaklaştığı bir dönemde bir berberde tıraş olan Cemal, çıkışta vapuru beklemektedir. Cemal'in yaşadığı dönemde hemen hemen bütün küçük işletmeler dükkân olarak anılmaktadır. Berber de aynı şekilde dükkân genellemesiyle vurgulanmıştır. Berber dükkânı iskeleye yakın oluşu ve mükellef hizmeti ile tasvir edilmiştir.

*“Yolda her yalı duvarında veya kapı önünde gördüğüm kediyi okşayarak, bahçe duvarlarından sarkan incir ve narlara bakarak, sararan ayvalarla beraber sonbaharın yaklaştığını düşünerek epeyce zaman geçirdiğim, üstelik iskeleye yakın bir **dükkânda** mükellef bir tıraş olduğum halde gene beni İstanbul'a götürecektir vapuru iskelede on dakikadan fazla bir zaman bekledim”* (a.g.e. 184).

## **5. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Dükkân Tasviri**

**(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi)**, Bu roman “*Baştan sona kadar, realitenin dışında yaşayan insanların ‘abes hayatını’ anlatır*” (Kaplan, 2015: 168). Toplumun Batılılaşma çabasına uyum sağlayamadığından kimlik bunalımı

içerisinde yaşamını sürdürmeye çalışan anlatıcı kahraman Hayri İrdal, kafası her zaman bir hayli karışık olan Hayri İrdal'ın karısı Pakize, kendi psikozlarını fark edemeyen psikiyatrist Doktor Ramiz, hayatının merkezine sadece kendini koyan Zarife hala, paranormal kurgularına karşın deli olamayacak kadar zeki din simsarı Deli Seyit Lütfullah, monofobisi yüzünden etrafındaki herkesi kaçıran Abdüsselam Bey, umuda karşı ölümün sembolü olan Emine, şuarsuz girişimci Halit Ayarcı ve şahsına münhasır tezatlıklarıyla dikkat çeken daha pek çok karakteri, eserde hakimiyetini ilân etmiş sürrealizme karşın, estetik bir realite içerisine serpiştirmeyi başarmış olan Tanpınar; bu romanla “*İnsanın kültürel kodlarıyla ilgili önemli ipuçları yakalamıştır*” (Öztürk, 1994: 8).

İnsan psikolojisinden yola çıkarak ulaştığı sosyolojik evrende Türk toplumunun hususiyetlerini derinlemesine kavrayan Tanpınar, toplumun “yeni” kimliğini benimseme çabasına karşın, ne yaparsa yapsın üzerinde eğreti duran Batılılaşmayı sosyal ilişkiler tabanında irdelemiş ve bu bağlamda eserlerinde kahve, lokanta, dükkân, cemiyet gibi sosyal mekânlara bolca yer vermiştir. Bu mekânlardan dükkâna, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yirmi dört kez değinilmiştir.

Eserde karşımıza çıkan muhtelif dükkânlar; kiminde Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'nın şöhretini ifade etmek kiminde ise konum belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Genel anlamda kullanılan bu dükkânlar tasvir içermemekle birlikte, romanda akışı sağlayan unsurlardandır.

Eserde detaylıca işlenen dükkânlardan ilki fırıncı Ahmet Efendi'ye aittir. Burada dükkân sadece bir mal varlığı olarak işaret edilmiş; tasvir bakımından bir işlev üstlenmemiştir. Tanpınar, romandaki en özgün karakterlerden biri olan Deli Seyit Lütfullah'ı Ahmet Efendi'nin dükkânı ile ilişkilendirmiştir. Deli Seyit Lütfullah cin, büyü gibi metafizik kavramlarla iç içe yaşayan, yalan, hırsızlık gibi kötü huyları olan ve hemen her zaman sarhoş gezen biridir. Bu adam, etrafındakileri birtakım güçleri olduğuna inandırmıştır. Buna inananlardan biri de anlatıcı kahraman Hayri İrdal'ın babasıdır. Baba İrdal, Deli Seyit Lütfullah'ın birtakım doğaüstü güçleri olduğunu Ahmet Efendi'nin dükkânı bağlamında örneklendirir.

“- Herifte bir şeyler var... derdi. Olmasa, fırıncı Ahmet Efendiyi bu hâle koymazdı. Üç gecenin içinde, evi **dükkânı** yandı, bütün ailesi silme öldü. Şimdi kendisi Darülaceze’de” (Tanpınar, SAE, 2019: 47).

Eserdeki bir diğer dükkân, anlatıcı kahraman İrdal’da çok önemli bir manevi değeri olan Kahvecibaşı Camii’nin mezarlığının yıldız benekli, lale motifli parmaklığı ile ilişkilidir. İrdal, çocukluğunda bu parmaklığın önünde durup ileride bir gün zengin olursa camiyi onarmayı hayal etmiş, annesinin hastalığında yine bu parmaklık önünde durup dua ederek annesinin sağlığına kavuşmasını dilemiştir. İlerleyen yıllar Hayri İrdal’a büyük bir yoksulluk getirmiş; İrdal, parasız günlerinden birinde bu parmaklığı yerinden söküp bir antikacıya otuz liraya satmak zorunda kalmıştır. İrdal, Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulup zengin bir iş adamı olduktan birkaç yıl sonra ise parmaklığı başka bir antikacı dükkânından satın almıştır. Antika deposu şeklinde tasvir edilen ve diğer müşterilere yapılan vurgu dolayısıyla ilgililerinin bol olduğu görülen bu dükkân, ürün çeşitliliğine yapılan vurgu dışında kapsamlı bir tasvir içermez.

“Bu hâtıraları bu kadar uzatmamda, dört sene evvel bir antikacı **dükkânında** bulduğum ve derhal satın alarak çalışma odamın, Villa Saat’in verandasına ve mevsim çiçekleri ile dolu bahçesine açılan kapı penceresine taktırdığım eski parmaklığın da elbette bir payı vardır” (a.g.e. 54-55).

“...zaman zaman uğradığım antikacı **dükkânlarından** birinde, - tabii artık bir şeyler satmak için değil, almak, Villa Saat’i süslemek için-depoyu gezerken birdenbire bu parmaklığı görmeyeyim mi” (a.g.e. 56)?

Asım Efendi’nin dükkânı, Hayri İrdal’ın Nuri Efendi’nin muvakkithanesinden sonra çalıştığı ikinci iş yeridir. İrdal’ın “Akşama kadar ihtiyar ve romatizmalı bir adamın dizleri dibinde oturup, onun şikâyetlerini dinleye dinleye çalışmak hoşuma gitmiyordu” (a.g.e. 75) diyerek anlattığı bu dükkân, saat hakkında hiçbir felsefi düşüncesi olmayan yaşlı ve fakir bir ihtiyar tarafından işletilmektedir. Dükkânın muvakkithanenin ilerisinde olduğu, fazla bir işlem hacmi bulunmadığı belirtilir. Bu dükkân, genç Hayri İrdal’ın hayatının



iplerini eline almak için işten ayrılarak bir tuluat kumpanyasına girmesi noktasında, akışı sağlayan önemli bir mekân ögesidir.

*“Muvakkithanenin biraz ilerisinde ihtiyar bir saatçinin yanına çıarak girdim. ...Fakat talihime **dükkâna** o günlerde müşteri uğramıyordu”* (a.g.e. 60).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü *“sürrealist bir bakışla ele alınmıştır”* (Korkmaz, 2015: 24). Sürrealizm’in tepe noktaya ulaştığı pasajların biri, İrdal’ın halası Zarife Hanım’ın ölüp dirildiği kısımdır. Eserde bahsi geçen tek poğaça dükkânı da bu noktada karşımıza çıkar. Zarife Hanım ölür, tam gömülecekken dirilir ve kalabalık bir grubun hayreti eşliğinde eve döner. Bu olağan dışı yolculuk sırasında kadın yol üzerinde durur, etrafındakilere poğaça aldırır. Bu poğaça dükkânı tasvir içermemekle birlikte, az evvel ölüp dirildiği hâlde yemek düşünen Zarife halanın hayata bağlılığını göstermek için kurguya dâhil edilmiştir.

*“Etyemez’deki konağa kadar kendisini taşıyacak olanlarla sıkı bir pazarlık etmiş ...hattâ şehre girdikten sonra ilk rast geldikleri poğaçacı **dükkânından** karnını doyuracak bir şeyler bile aldırılmış”* (Tanpınar, SAE, 2019: 65).

Eserdeki bir diğer dükkân, Beyoğlu’ndaki bir kuyumcudur. Bu kuyumcu, Hayri İrdal’ın İspritizma Cemiyeti’nden tanıdığı Madam Afroditi’nin ailesine aittir. Afroditi, Tanpınar’ın özgünlüğü ile dikkat çeken kahramanlarından. Dükkân ise bu ailenin maddi gücünü ortaya koyması açısından önemlidir. Bu dükkân, Afroditi’nin babasının el işçiliği sayesinde, kısa sürede ün kazanır. Babanın ölümü ile dükkânın başına Afroditi’nin dayısı geçer. Yeni yönetim anlayışı sayesinde dükkân kısa sürede büyüyüp mağaza olur; bu hâli geniş ve zengin şeklinde tasvir edilir. Bu dükkân her ne kadar zaman içinde büyüyüp gelişmişse de Afroditi’nin babasının işçiliği, müdavimleri tarafından aranmaktadır. Bu pasajda üzerinde önemle durulan dükkân, gençliğinde mühim bir mevzu nedeniyle İstanbul’a gelmiş olan babanın, adını bile değiştirerek kaçak şekilde yaşadığı günlerde, hayata sıfırdan başlayarak işçiliği ve azmi ile kısa zaman içerisinde zengin olması bakımından, şehrin fırsat eşitliğine ve dönemin ticaret hacmine dair ipuçları içeren “yeni hayat” epizotudur.

“Afroditi'nin babası Cenovalı bir İtalyan'dı. ...Tünel civarında açtığı küçük **dükkânı** az zamanda tutunmuş, para, mülk sahibi olmuştu. ...İskaçeri'nin ölümü üzerine zaten **dükkânda** yetiştirdiği kayını işin başına geçmiş, Mütareke yıllarının değişiklikleri arasında **dükkân** birdenbire büyümüş, büyük bir mağaza olmuştu” (a.g.e. 162-163).

Anlatıcı kahraman Hayri İrdal'ın hayatının dönüm noktası, girişimci Halit Ayarcı ile tanıştığı gündür. Şehzadebaşı'ndaki kahvede Doktor Ramiz aracılığıyla tanıştıkları gün, birlikte uzunca zaman geçirirler. Halit Ayarcı o gün Hayri İrdal ile yakından ilgilenir. Onun saat ustası olduğunu duyunca iki kez düşürdüğü saatinin çalışmadığını söyler, İrdal'dan saate bakmasını rica eder. İrdal saati açar, sorunu tespit eder. Tamiri ancak saatçilerde yapılabilecektir. Bunun üzerine bir saatçi dükkânına giderler. Zengin ve kibar bir Ermeni tarafından işletilen bu saat dükkânı, İrdal'ın hayatını değiştiren ve esere adını veren enstitünün kurulmasında temel teşkil eden bir mekândır. İçeriğine değinilmeyen ve tasvir detayı barındırmayan bu saatçi dükkânı, romanın akışındaki en önemli köprülerdendir.

“...**Dükkânda** bir buçuk saat kaldık. Bu müddet zarfında saat tüccarına, Allah'ın inayeti ve ustamın ruhaniyeti sayesinde sıkı ve çok faydalı bir meslek dersi verdim”

“Bütün bunlar olup biterken Halit Ayarcı bir kere bile gözlerini benden ayırmamıştı. Biz çıkarken **dükkân** sahibi Fransızcasını tamamiyle unutmuşa benziyordu” (a.g.e. 199).

Eser boyunca sıklıkla karşımıza âşık olarak çıkan İrdal'ın ilk eşi Emine'den sonraki en büyük aşkı Selma Hanım'dır. Bir dönem yasak aşk da yaşayacağı Selma Hanım'ın yüzünün güzelliği, İrdal için çocukluk günlerinin sevinç kaynaklarından olan şekerçi dükkânlarıyla özdeşleştirilmiş; sevgili ve mutluluk kaynağı arasında dükkân bağlamında semantik bir ilişki kurulmuştur.

“Yüzü çocukluğumun şekerçi **dükkânlarına**, şimdiki çiçekçi vitrinlerine benziyor, ışık ve renk içinde” (a.g.e. 206).

Eserin öznesi olan enstitü de bazı diyaloglarda dükkân olarak tanımlanmıştır. “Bu kadar basit bir şey için kim ayakkabı boyatır gibi bir dükkâna gider?” (a.g.e. 55) denilerek gerekliliği sorgulanan enstitü ile Tanpınar,

dükkân bağlamında Türkiye’deki “kurumların işlevselliğindeki aksaklıkları derin bir eleştirel bakış açısıyla ortaya koymuştur” (Günday, 2007: 80). Eserde önemli bir yer teşkil etse de dükkân olarak tanımlanmayan bir diğer dükkân, Hayri İrdal’ın ustası muvakkit Nuri Efendi’nin muvakkithanesidir. “Hikâyelerinde olduğu gibi romanlarında da zamana büyük ölçüde önem veren” (Uçman, 2006: 23) Tanpınar; Hayri İrdal’ı, saatlerin ve zamanın felsefesiyle bu muvakkithanede tanıştırır. İrdal’ın anılarından gördüğümüz kadarıyla kahkahadan uzak, sükûnetle bezeli, taş odalı, saatle dolu bir yer olarak tasvir edilen muvakkithane, İrdal için bir nevi tekâmül unsuru olmuştur.

*“...Orada sadece saatler vardı. Her pencerenin önünde karşı karşıya işleyen minder saatleri, duvar boyunca dizilmiş zaman nöbetçileri hâlinde ayaklı saatler, sağ tarafta Nuri Efendinin sedirinin üstündeki asma saat, odanın her tarafında pencere içlerinde döşeme kenarlarında, sedir üzerinde, küçük raflarda tamir için getirilmiş, kimi yarı çözülmüş kimi parça parça, bazısı çırılçıplak, bazısı sadece üstü açılmış bir yığın saat vardı. Nuri Efendi gün boyunca bu saatlerle meşgul olur, gözleri yorulunca “Yap bir kahve!” diyerek sedire uzanır, bu taş oda içinde kabaran saat seslerinin içinde, belki de görmediği, hiç göremeyeceği, el dokunduramayacağı, sesini dinleyemeyeceği, dünyadaki bütün saatleri düşünerek dinlenirdi”* (Tanpınar, SAE, 2019: 31).

## 6. Teslim’de Dükkân Tasviri

(1955 Varlık Yayınları), Teslim, Tanpınar’ın kişinin zihin haritasını çizmeye çalıştığı bir öyküdür. Başkışı Emin Bey, içinde yaşadığı toplumun geleneksel değerlerine uyumsuzlukları nedeniyle bulunduğu ortamda kendini gülünç ve yabancı hisseder. Bu düşünce karmaşası iç çözümleme ve iç monolog teknikleri aracılığıyla yansıtılır. Okur, eser boyunca Emin Bey’in zihni ve gözlemleri arasında dolaşır. Böyle bir zeminde, Emin Bey devrinin ilke ve inkılâplarını daha iyi benimsetme gayesi ile bir grup aydınla birlikte Anadolu yolculuğuna çıkar. Zira Emin Bey’e göre hakiki politika Ankara’da değil, küçük kasabalarda yapılmaktadır. Tanpınar, Anadolu’da bir kasabayı gezen Emin Bey vasıtasıyla Anadolu insanının DNA’sı ortaya koyar.

Emin Bey'in bir tren garındaki bekleyişi ile başlayan dış mekân ağırlıklı öyküde tasvirler hikâyenin tematik yapısını ortaya çıkaracak niteliktedir. Başkişinin ihatalı bir bakış açısına sahip oluşu, mekânlara yüklenen anlamları zenginleştirmiştir. Başkişinin gözlemlerini Tanpınar'ın estetik bakışının nihai bir sonucu olarak görmek mümkündür. Dikkati kendisi için bir prensip hâline getirmiş olan Tanpınar, bu hassasiyeti sayesinde teferruata ait ne varsa hiçbirini atlamadan onları terkinin içine dâhil etmiştir. Öyküde bir kez kullanılan dükkân, sadece alışveriş işleviyle öne çıkarılmamış; aynı zamanda insanların politik eylemlerini imleyen bir göstergeye dönüştürülerek sunulmuştur.

*“...asıl politikanın bu küçük şehirlerin, para kudreti, iş imkânı sahiplerinin yüzlerinde, tok seslerinde, ağır baş sallayışlarında toplanmış, dış taraflarından bakılınca bir felaketin artığı gibi görünen bakımsız eşraf konaklarının, mağazaların, **dükkânların**, ardiyelerin malı olduğunu anlatmıştı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 211).

## **7. Aydaki Kadın'da Dükkân Tasviri**

(1987 Adam Yayınları), Aydaki Kadın, Tanpınar'ın edebî anlayışını tamamlayan bir yapıttır. Gerek kültür bocalamasını gerekse kültür zenginliğini aynı potada eritmeyi seven Tanpınar için Aydaki Kadın ustalık eseridir. Selim eserin başkişisi olup köklü bir ailede büyümüş, tıp eğitimi almış, doktorluğun yanı sıra edebiyat ve siyasetle de ilgilenen, içe dönük, aydın bir adamdır. Erenköy'deki aile mülklerinin satılacak olması, yaşadığı ekonomik sorunlar, Leyla'nın kendisini terk etmiş olması, kardeşinin intiharı gibi etkenler onu olduğundan daha içine kapalı biri hâline getirmiştir. Bu gibi gelişmeler yaşanırken Selim mebusluktan ayrılmış, dergi çıkarmak için büyük bir ekonomik yükün altına girmiştir. Yazmaya çalıştığı İflas adlı romana bir türlü odaklanamaz ve sık sık kendisiyle, mazisiyle çatışır. Böyle bir iklimde Selim ve Leyla'nın iç sesi eser boyunca pek çok kez anlatıcı konumuna geçer. Tanpınar, bu roman ile hem kahramanlarının zihninde hem şehirde âdeta bir kamera gezdirir. Bir İstanbul panoraması olan roman, yirmi bir kez dükkâna yer verir. Bu dükkânlar genel anlamıyla kullanılmış olup çiçeklenmiş dükkânlar, küçük dükkânlar, manav dükkânları, antikacı dükkânı, tüneldeki küçük gramfon dükkânı gibi tamlamalarla vurgulanmıştır.

Eserde karşımıza çıkan ilk dükkân bir dondurmacıdır. Bu dondurmacı, eserde ölümü temsil eden Nevzat'ın, hastalığından evvel yaşama olan bağlılığını ortaya koyma amacıyla kullanılmıştır. Mekânla ilgili tasvir yapılmamıştır.

“...Nevzat bu oyunu ve havasını ondan öğrenmişti. **Dükkânın** küçük bayram havasından çıktıktan sonra deniz kenarına indiler” (Tanpınar, AK, 2022: 39).

Selim'in arkadaşı Asım, köklü ve geniş bir aileye sahiptir. Asım'ın dedesi, genç eşi Ruhsar'a hatırı sayılır bir mal varlığı bağışlamıştır. Bu mal varlığı arasında bahsi geçen dükkân, ekonomik gücü imleme amacındadır.

“- (Asım): Talibi varsa tavsiye ederim. Yirmi beş bin lira çeyizi var. Ayrıca çocuklarıyla beraber Vaniköy'de güzel bir yalı. Dedemin sağlığında bağışladığı bir arsa ile **dükkân**” (a.g.e. 49).

Bir diğer pasajda Selim'i bir giysi dükkânının önünde görürüz. Selim o gün arkadaşı Atıf ile yemek yemiş, sonra ondan ayrılmıştır. Yaşadığı stres nedeniyle sokakta yürürken bir anda fenalaşan Selim, kısa bir şuur kaybı yaşar. Bu esnada alelade şekilde karşısına çıkan giysi dükkânı; vitrini, tezgâhı, kadın personeli ile tasvir edilmiştir. Bu dükkân, Selim'e zor anında bir ada gibi kucak açmış; Selim son bir takat göstererek içeriye girip satıcıdan mendil isteyivermiştir. Selim'in hayatının zor bir gününe yer veren Aydaki Kadın'ın bu pasajında değinilen dükkân, kahramanın iç sıkıntısının ve müşkülünün tasvirini yapan Tanpınar için pekiştirici olarak kullanılmıştır.

“Selim birkaç adım yürüdüktan sonra bir **dükkânın** önünde durdu, vitrindeki giyim eşyasına ciddiyetle bakmağa başladı. Hakikatte hiçbir şey görmüyordu. Sadece saatlerce kaldığı bir dönme dolaptan veya bir atlıkarıncadan inmiş gibi başı dönüyordu. “İyi ama bu **dükkânın** önünde işim ne?” Bununla beraber vitrinden ayrılmıyordu” (a.g.e. 112).

Eserde bahsi geçen bir diğer dükkân, Selim-Leyla aşkının nişânelerinden olan kolyenin alındığı dükkândır. Bu kolye, esere konu olan yemek daveti boyunca Leyla'nın boynundadır. Leyla Selim'den ayrıldıktan sonra kendi kuzeni Refik ile evlenmişse de Selim ile aralarındaki dostluk kopmamış; Selim, İtalya'daki bir dükkândan Leyla'ya düğün hediyesi olarak bir kolye satın almıştır.

Tanpınar, bu dükkân vasıtasıyla hem Selim'in Leyla'ya duyduğu sevgiye hem İtalya'nın silüetine değinme olanağı elde etmiştir.

“...*Ponte Vecchio*'dan geçiyordum. Birdenbire seni hatırladım. Daha doğrusu kolyeyi evvelâ **dükkânda**, sonra senin boynunda gördüm. ...*Ponte Vecchio*, dört yüz sene evvelki gibi. Kuyumcular, mücevherler, süs **dükkânları**... *Bütün İtalya*” (a.g.e. 148).

## 8. Son Meclis'te Dükkân Tasviri

(2006 Dergâh Yayınları), Son Meclis, Tanpınar'ın piyes formunda yazdığı bir eser olup kimi akademisyenler tarafından hikâye addedilmişse de Tanpınar'ın Ahmet Kutsi Tecer'e yazdığı mektupta da söylediği gibi, bir piyes tasavvurudur. Alegorinin ön planda olduğu bu piyeste bir imparatorun ölmeden önceki son anlarında, hayatı boyunca hissettiği duyguları hayvanların ağzından nakli söz konusudur. Piyeste yer verilen her hayvan, aslında İmparator'un bir duygusunu sembolize etmektedir. Filin iştah, aslanın kudret, kaplanın hiddet, kurdun sevgi, maymunun terbiye, ayının merhamet, eşeğin zekâ ve yılanın vicdan azabını temsil ettiği piyeste Tanpınar, sihirbazı konuştururken bir kez dükkâna yer vermiştir. Sihirbaz, Tanrılara atıfla “*Onlar benim haberim olmadan hiçbir şey yapamazlar. Tanrıları tanırım. Hem iyi tanırım. Onlar benim dükkânımın müşterileridirler*” (Tanpınar, HKY, 2021: 344) derken “inançlar” ve “sihir” üzerinden çağrışımsal bağ kurar. Bu pasajda mekânsal tasvir bulunmamaktadır.

## B. Kahvehane Tasvirleri

Türk toplumunda medeniyete, şehre, sosyokültürel yaşama dair önemli ipuçları barındıran kahvehaneler, Türk edebiyatında sıklıkla yer verilmiş iç mekân öğelerindedir. Kırathane, çayevi, çay ocağı gibi isimlerle anılan kahvehaneler arkadaşlarla buluşma, sosyal hayatın içerisinde yer alma, namaz aralarında vakit geçirme, şifalanma, etraf hakkında bilgi edinme, dedikodu yapma, eğlenme, kültürlenme gibi pek çok işleve sahiptir.

Türk edebiyatında “*Kahvelerin içi de en az toplumsal ve kültürel işlevleri kadar dikkat çekicidir. Duvarlar, masalar, örtüler, ocak kısmı, sandalyeler, çay takımları, duvardaki afişler, resimler, takvimler, fotoğraflar, saatler, haritalar, halılar, eski eşyalar kahvehanenin toplumsal ve kültürel bir imge olmasını*

*güçlendirir*” (Alver, 2013: 115). Dünyaya, insana, insan ilişkilerine, objelere, olaylara, duygulara, bilince ve bilinçaltına olan dikkatiyle okura alışılmadık kapılar aralayan Tanpınar; özellikle kahvehaneler ile kahramanın duygu ve düşünce dünyasını ortaya koymuş, bunun yanı sıra Türk toplumunun o dönemki politik şartlarına, medeniyet ve kültürüne ayna tutmuştur. Örneğin, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde eşi Emine’nin ölümünden sonra hayata küsen Hayri İrdal için kahve bir sığınakken Sahnenin Dışındakiler’de Millî Mücadele’ye hazırlanan Türk Milleti için gizli bir karargâh olmuştur. Bu gibi birbirinden farklı işlevlerle Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında sık sık değinilmiş olan kahvehane unsurları, eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

### **1. Birinci İkramiye’de Kahvehane Tasviri**

(1920 Tefrika, 2006 Dergâh Yayınları), Birinci İkramiye, “*Doç. Dr Adnan Akgün tarafından bulunup Dersaadet gazetesinde yayınlanan*” (Keskin, 2018: 323) dikkat çekici bir öyküdür. Gogol’ün “Palto” adlı hikâyesinin kahramanı Akakiy Akakiyeviç ile yaşam şekli bakımından benzer özellikler gösteren Emin Efendi, öykünün başkişisidir. Kalemde çalışan ve hayatı belirli eksende süren Emin Efendi’nin sıradan, tekdüze yaşantısından bir kesitin paylaşıldığı Birinci İkramiye, kahramanın büyük ikramiyeyi kazanma hayalinin nasıl kâbusa döndüğünü işler.

Tanpınar’ın hikâye kahramanlarının geneli gibi Emin Efendi de hayatının seyrinde aksaklıklar yaşayan, hayalleri ve gerçekleri arasında bocalayan biridir. Aslında neşeli bir mizacı olan Emin Efendi, büyük ikramiyeyi kazanma hayali ile yanıp tutuşmaktadır. Bu akış içerisinde öyküde iki kez kahve kullanılmış; kahvenin yanında bir de havuzun bulunması mekânı özelleştirmiştir. Emin Efendi her sabah bu havuzlu kahvede oturup kahvesini içer, mesaisi başlayıncaya kadar vaktini burada geçirir. En büyük zevki bu havuzlu kahvenin hiç akmayan fiskiyesinin üzerindeki kafeste cıvıldağan sakayı dinleyerek gazete okumaktır. Eserdeki havuzlu kahve, Emin Efendi’nin hayata bakışını ortaya çıkaran obje, nesne ve eşyalar üzerinden tasvir edilmiştir. Cami meydanındaki havuzlu bahçe, havuzun hiç akmayan fiskiyesi, nargile, kafeste cıvıldağan saka, gazete okuma eylemi gibi tasvirici anlatımlar, eserde havuzlu kahvenin Emin Efendi’deki karşılığı olarak tasvir edilmiştir.

“DeFTERhane-i Hakani hulefasından Emin Efendi -her sabah kaleme gitmeden evvel yaptığı gibi- bugün de cami meydanındaki havuzlu **kahvede** oturmuş, nargilesini içiyordu” (Tanpınar, HKY, 2021: 289).

Büyük ikramiyenin kendine çıkacağına inanmış olan Emin Efendi, gördüğü rüyaları da buna yorar. Rüyalarından birini kahvede anlatması ve bunun alaya alınması Emin Efendi’yi hayal kırıklığına uğratar. Tanpınar bu bölümde tasvire yer vermez.

“Bir gün, **kahvede** nasılsa bunu ağzından kaçırdığı için pek şakacı olan imam Fevzi Efendi; arada sırada ağzını kulaklarına kadar açan bir kahkaha ile:

- E! ...Emin Efendi’ye şimendifer ne vakit çarpacak” (a.g.e. 290)?

## 2. Bir Yol’da Kahvehane Tasviri

(1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi), Bir Yol, “Huzurlu yuvasında saadetli dakikalar yaşayan bir adamın başkalarının görse imreneceği hayatını rutin bulması ve önce kendini “araf” dediği kahveye atması, sonrasında ise sık sık tren yolculuğuna çıkmasını konu edinir” (Keskin, 2018: 320). “Benlik, kimlik problemini eserlerinin merkezine yerleştiren” (Yazıcı, 2012: 26) ve hayal-gerçek, gerçek-gerçeküstü, akıllılık-delilik gibi zıtlıklar arasında sıkışmış, yaşama ve etrafına yabancı kahramanlar kurgulamayı seven Tanpınar; Bir Yol’da anlatıcı kahraman üzerinden yine bir andan kopuşu ve eşikteki ruh hâlini örneklendirmiştir. Öyküde aynı kahveden üç kez bahsedilmektedir. Bu kahve sıradan bir mahalle kahvesidir. Tütün ve nefes kokusuyla dolu, bulanık havalı, bağırarak ve gülererek konuşan adamların oyun oynadığı küçük bir yapı olarak tasvir edilen kahve, birbiri ile ilgisi olmayan insanları bir araya toplama, buluşturma işlevi ile öne çıkmaktadır.

Anlatıcı kahraman, yıllar evvel başından geçen bir anlık bir olayı örneklendirir. Eşi ve çocuklarıyla evlerinin salonunda oturdukları sıradan bir kış akşamıdır. Olduğu yerde birdenbire doğrulup bulunduğu ortama göz gezdiren anlatıcı kahraman, kendini bir anda bulunduğu yere yabancı hisseder. Bu ortamdan kaçmak için evden dışarı çıkar; âdeta can havliyle giderken alışkanlığı



olmamasına karşın, karşısına çıkan bir kahveye girer. Kahve burada Hayri İrdal'ın sığındığı Şehzadebaşı'ndaki kahve ile benzer bir işlev üstlenmiştir. Tıpkı İrdal gibi bir köşeye çekilip etraftaki insanları seyreden anlatıcı kahramanın nazarında bu kahve bir gözlemevi sayılabilir. Dikkatle baktığı yüzlerdeki mimik ve çizgilerden içinde buldukları hayata dair izler seçen kahraman; insan ruhunun derinlikleriyle karşılaştığı bu kahvede gördükleri sayesinde, tümüyle benimseyemediği kendi yaşamına bir nebze tahammül göstermeyi başarır. Bu noktadan bakıldığında, aşağıda örneklendirilen kahve, kahraman ve onun kendi yaşamı arasında bir köprü vazifesi görmektedir.

“...Bir müddet sonra yoruldum, küçük bir **kahveye** girdim. Tanımadığım birtakım adamlar tütün ve nefes kokan bulanık hava içinde gülererek, bağırarak konuşuyorlar, oyun oynuyorlardı. Ben de bir köşeye çekildim. Oyun arkadaşıyla hesabını görerek, yine başı omuzlarına gömülü, kendi içine katlanmış hüviyetiyle, fakat bu sefer nisbeten daha sakin bir yüzle **kahveden** çıkıp gitti. ...Niçin bir dakika evvel omuzları o kadar çökük ve mahkûmdu ve neden **kahveden** çıkarken bütün hüviyetinde bir nevi sükûnet ve kayıtsızlık vardı? Muamma...” (Tanpınar, HKY, 2021: 81-82).

### 3. Erzurumlu Tahsin’de Kahvehane Tasviri

(1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi), Erzurumlu Tahsin, “Tanpınar’ın yazdığı ikinci hikâyedir” (Korkmaz, 2015: 118). Üniversiteden mezun olduktan sonra edebiyat öğretmeni olarak ilk görev yeri olan Erzurum’a giden Tanpınar, orada çok durmayıp iki yılın ardından Konya’ya tayin olmuşsa da gerek “Beş Şehir” gerekse “Erzurumlu Tahsin” özelinde Erzurum’a yer vermiştir. Erzurumlu Tahsin’de eserin öznesi meczup biri olan Tahsin Efendi’dir. Anlatıcı kahraman, hikâyeye başlarken “Tahsin Efendi’yi ilk defa olarak bir kış gecesi gördüm.” der ve Tophaneli kahvesinde meydana gelen bu karşılaşmanın akabinde onun hakkında duyduklarını anlatmaya başlar. Mekân açısından kahve bu eserde sekiz kez kullanılırken kahveye yönelik tasvir, anlatıcı kahramanın bakış açısıyla ortaya konulmuştur.

“Bir gün Tophaneli **kahvesinde** birkaç kişi oturmuş, çay içiyorduk. Birdenbire bir arkadaş nefes nefese içeriye girdi” (Tanpınar, HKY, 2021: 86).

Anlatıcı kahramanın Erzurumlu Tahsin ile karşılaşmasına konu olan Tophaneli kahvesi, yaşanılan beldenin en işlek mekânlarından. Bilardo tıktırtısı, tavla sesi, bin türlü şamata gibi ifadeler kahvenin hareketliliğine yönelik işitsel ve görsel tasvirlerdendir. Mekândaki bu hareketliliğe karşın Tahsin’in içeri girmesiyle etraf ansızın sessizliğe bürünür. Heyecan dozunun arttığı bu bölümde Erzurumlu Tahsin’in fiziksel ve ruhsal portresi, mekânın devinim hâlindeki atmosferi içerisinde dikkat çeker. Tanpınar, anlatıcı kahramanın ruh hâliyle kahvedeki kalabalığın ruh hâli arasında benzerlik ilintisi kurarak Erzurumlu Tahsin’in bu benzerlikle örtüşmeyen esrarlı yapısını kahve dolayında öne çıkarır.

“...Yine Tophane **kahvesinde** çay içiyor ve Bayburtlu bir arkadaşın hicret hikâyelerini dinliyorduk. Birdenbire **kahvenin** kapısı şiddetle açıldı ve içeriye rüzgârla, karla beraber ortadan biraz uzun boylu, hafif tıknazca, adeta çıplak denecek derecede sefil kıyafetli bir adam girdi. ...koca **kahve** birdenbire tam bir sessizlik içine düşmüştü” (a.g.e. 88).

“...Etrafta uyandırdığı dikkatten habersiz, yavaş yavaş **kahvede** ilerledi, tam ortada durdu ve sağ elini göğsüne götürerek bizi dervişçesine selamladıktan sonra Vasıf’ın meşhur terci-i bendini okumağa başladı” (a.g.e. 89).

Aşağıda kahvenin konumu, anlatıcı kahramanın her şeyi bilen hâkim bakış açısıyla aktarılır. Anlatıcı kahraman, kahveyi ışıklı ve kalabalık olarak tasvir eder.

“Eğer **kahvede** ışık ve hatta kalabalık fark etmeseydim şüphesiz ki bu tesadüfün üzerinde biraz daha dururdum. ...Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmişim. Ve şimdi bu isyanın şişkinliği içindeydim. Onun için **kahveden** içeri girmedim” (a.g.e. 95).

#### 4. Emirgân'da Akşam Saati'nde Kahvehane Tasviri

(1944 Tefrika), Emirgân'da Akşam Saati, “...Epeyce terkip değişikliğinden ve geliştirilmesinden sonra yeniden kaleme alınarak Yaz Yağmuru hikâyesini oluşturmuştur” (Okay, 2017: 329). Sabri'nin kısa süren aşk macerasına odaklanan bu öyküde iç mekân unsurlarından kahve bir kez kullanılmıştır. Sabri, bir akşamüzeri oturduğu bir kahvede arkasından gelen seslere kulak kabartır, bir anne kızın sohbetine kulak misafiri olur. İştiklerinden zihninde yeni terkipler oluşturan “Sabri'nin iç monologlarında eş zaman, art zaman ve bilinç akışı tekniklerine göndermeler” (a.g.e. 330) sezilir. Bu öyküde kahve deniz kenarında, çay bahçesi gibi bir yer olarak tasvir edilmiş ve aktüel zamandaki akışı sağlamanın yanı sıra kahramanın iç dünyasına aralanan kapı işlevi üstlenmiştir.

“Ne vakit geldiklerini görmemişti. Belki de o, bu kahveye oturduğu zaman onlar burada idiler” (Tanpınar, HKY, 2021: 294).

#### 5. Mahur Beste'de Kahvehane Tasviri

(1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları), Mahur Beste 1944 yılında Ülkü dergisinde tefrika edilmeye başlanmış ve “mecmuanın doksan dokuzuncu sayısında” (Yıldız, 2010: 60) yazarın mektubu ile tamamlanmış bir romandır. “Romanın bütünündeki mekân, en geniş sınırları ile İstanbul coğrafyası ile bütünleşmiş bir arka plana dönüktür. Tarihî perspektifi olan bu arka plan, okuyucuyu parçadan bütüne, hayalden hakikate taşımada rolünü en iyi şekilde yerine getirecek bir yoğunluk kazanır” (Kurukafa, 2001: 4). Tanpınar, diğer romanlarında olduğu gibi Mahur Beste'de de İstanbul'un bir dönemki hareketliliğini sosyal mekânlar üzerinden görünür kılmıştır. Kahve bu işlevle eserde dört kez kullanılmıştır.

Sabri Hoca ve onunla benzer kültür birikimine sahip kişiler kahvelerde bir araya gelerek sohbet ederler. Gençliğinde daha varlıklı olduğunu ve daha lüks mekânlarda eğlenceli vakitler geçirdiğini bildiğimiz Sabri Hoca, ilerleyen dönemde gazinolara nazaran daha mutevazı olan kahvelere yönelmiştir. Tanpınar'ın din ve medeniyete dair görüşlerini romanda İsmail Molla yansıtırken kahvelerde yapılan edebiyat ve fikir sohbetlerinde Tanpınar'ın sözcüsü Sabri Hoca olur, Tanpınar'ın benzer düşüncelerini etrafı ile paylaşır. Romanda kahvelere dair tasvir unsuru yok denecek kadar azdır. Kahve bu romanda

Tanpınar'ın görüşlerini Sabri Hoca aracılığı ile aktarma işleviyle öne çıkar. Genel anlamda “bir sosyal eleştiri romanı” (Uç, 2002: 187) olarak görülen Mahur Beste'de bu eleştiri Sabri Hoca'nın hâl ve hareketleri üzerinden ilerler. Bir dönemin medrese tipini yansıtan Sabri Hoca, Mahur Beste'de kahveyi fonksiyonel olarak kullanan biridir. Beyazıt ve Fatih arasındaki kahveler, o dönem İstanbul'da yaşayan aydın kesimin uğrak mekânlarıdır. Bu mekânlar arasında Marmara, İkbâl ve Meserret Kırâathaneleri, bilinen önemli kahvelerdendir. Kurgunun içinde adları verilmeyip güzergâhları belirtilen bu kahvelerin işlevselliğiyle ilgili olarak Ahmet Güner Elgin şöyle açıklama yapar:

*“Marmara Kırâathanesi, Osmanlı Devleti'nin son yılları ile Cumhuriyet'in ilk yılları arasında birer kültür ve edebiyat mahfili olarak ünlenmiş kırâathanelerin sonuncusuydu. ...Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1940'lara kadar Beyazıt ve civarında, aynı zamanda bir kültür ve edebiyat merkezi gibi faaliyet gösteren diğer iki kırâathane de Ankara Caddesi'ndeki Meserret ve Nuruosmaniye'deki İkbâl'di. Marmara Kırâathanesi'nin ünlendiği o yıllarda İstanbul'da sadece iki üniversite vardı. İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul Üniversitesi'nin büyük bölümü Beyazıt ve Laleli'de faaliyet gösteriyordu. Marmara Kırâathanesi, Edebiyat Fakültesinde görevli hocaların ve asistanların uğrak yeri idi. Elbette öğrenciler de geliyordu fakat biraz uzak masalarda oturup sadece konuşmaları dinliyorlardı. Kırâathanenin Beyazıt Meydanı'na bakan penceresi önündeki büyük masanın çevresinde toplananlar üniversite profesörü ve bir esnaf, bir dolmuş şoförü veya bir avukat olsun, ülkenin günlük meseleleri dışında edebiyat ve bilim adamlarının yönlendirdiği sohbetleri çok ciddi bir ilgi içinde dinler, gerektiğinde de rahatça görüşlerini belirtirlerdi. Marmara Kırâathanesi'nin o geniş grubu İstanbul'da yaşanan sosyal hayatın bir kesiti gibiydi. Kültür, tahsil, ekonomik ve sosyal durum olarak tam bir çeşitlilik gösterirlerdi”* (2006: 93).

Elgin'in detaylı izahından da görüleceği üzere, kahveler o dönemin kültürel ve sosyal hayatında önemli misyon üstlenmiş kurumlardandır. Tanpınar'ın mekân olarak kahvelerden bahsetmesi ise bu mekânların kendisi gibi birçok münevver ve

aydının uğrak yeri olmasındandır. Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler’de kahve ile ilintili bir hatırasından şöyle bahseder:

*“Ahmed Haşim’i Dergâh’ın çıkacağı günlerde tanımıştım. O zamanlar biz, Dergâhçılar İkbâl Kıraathanesinde toplanırdık. Yahya Kemal de hemen her zaman buraya gelirdi. Ben ta ilk okumalar çağından beri hayranı olduğum Ahmed Haşim ile tanışmağı çok istiyordum. Fakat sıkılgan tabiatlı olmam bir türlü onu bizzat gidip görmeme mani oluyordu. Hâlbuki İkbâl’den beş on adım ötede, Düyun-ı Umumiye’de memur olduğunu da biliyordum. Onun için işi tesadüfe bırakmıştım. Nihayet bir gün arkadaşlardan biri Haşim’in öğle yemeğinden sonra İkbâl’e geleceğini haber verdi. Ben gittiğim zaman onu her vakitki köşemizde, önünde bir nargile, kaşlarını kaldıra kaldıra konuşur buldum” (1977: 289).*

Bu pasajdan görüleceği üzere, kahveler kültür adamı olan Tanpınar’ın görüşlerinin şekillendiği yerlerdir ve bu önemle eserlerinde de yer alır.

Mahur Beste’nin önemli şahsiyetlerinden olan Sabri Hoca, eski popülerliğini ve ekonomik olanaklarını kaybettikten sonra lüks mekânlardan Beyazıt Fatih arasındaki çeşitli kahvelere yönelmiş, düşüncelerini orada insanlarla paylaşma yoluna gitmiştir. Yüzlerce yıllık kültürel geçmişi olan Fatih, Beyazıt gibi semtlerdeki kahvelerde kültür düzeyi de yüksektir. Bu kahveler, belirli bir kültür birikimi olan insanların toplanma yeri olma işleviyle, özellikle kurgulanmıştır.

*“Artık Cenyö’da, Beyoğlu’nda görünmüyor, günlerini Beyazıt ile Fatih arasındaki **kahvelerde** geçiriyordu” (Tanpınar, MB, 2020: 85).*

Tanpınar’ın Yahya Kemal’den mülhem “Türk Müslümanlığı” kavramı, Fatih kahveleri bağlamında hissettirilmeye çalışılmıştır. Romanda aydınlanmayı ve medeniyeti temsil eden Sabri Hoca; Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu gibi işlevsel mekânlara Türk Müslümanlığının değer yargılarıyla şöyle bakar:

*“...Bu Müslümanlığın çehresi, otuz kırk senede bütün etrafıyla beraber değişir: Ramazan sofrası, cami sebili, Fatih **kahveleri**, Küçükpazar çarşısı, Divanyolu...” (a.g.e. 96).*

Aşağıda kahve tasvir açısından üzerinde fazla durulmamış mekânlardan olup Tanpınar'ın kaleminde aidiyet vurgusuyla işlenmiştir.

*“Bir cami, bir kahve, bir pazar yeri, köprübaşı, bir düğün alayı,  
hele her cinsinden musiki beni ölümden kurtarıyor gibi geliyor bana”*  
(a.g.e. 98).

Bir diğer pasajda, mirasyedi olarak bilinen Halit Bey'in şatafatlı yaşantısını ve dönemin sosyal hayatını yansıtan mekânlara değinilmiştir. Halit Bey'in savurganlığını ve bohemce yaşayışını ortaya çıkaracak müesseseler arasında kahveler de yer alır. Kendisine kalan mirası çok çabuk tüketen Halit Bey'in mal varlığından etrafındaki herkes nasiplenmiştir. Zevklerinden taviz vermeyen Halit Bey için kahveler hoş vakit geçirilecek yerlerdendir.

*“...Yarı gününü evde, yalnızlığı pek içine dokunan annesine arkadaşlık etmekle geçirir, öğleden sonra evvela semtin delikanlılarının toplandıkları berber Ali efendinin dükkânından başlamak ve Küçükpazar'dan Vefa yoluyla yukarı çıkmak üzere, rast geldiği **kahvehane**, çaycı, bozacı dükkânlarına uğraya uğraya, yazın hemen hepsinin kendisini tanıdığı şerbetçilerin onu görür görmez doldurdukları şerbetleri içe içe Şehzadebaşı'na kadar gelirdi”* (a.g.e. 107).

## **6. Bir Tren Yolculuğu'nda Kahvehane Tasviri**

**(1947 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)**, Bir Tren Yolculuğu, 1988 yılında filmi de çekilen özgün bir hikâyedir. Yağmurlu bir günde yol alan trenin Fevzipaşa istasyonuna varmasıyla başlayan hikâye; hayatını tiyatroya adanmış Zeynep'in çocukluğundan gelen korkularını, zorlu yaşam mücadelesini, tiyatroya olan tutkusunu ve başarısızlığını konu alır. Hikâyede mekân, kahramanların dramatik yapısını ortaya çıkaracak bir anlayışla kurguya yerleştirilmiştir. Bu mekânlardan kahve, eserde iki kez yer almıştır. Bunlardan ilki hikâyenin başkişisinin gözlemleriyle anlatılan olaylar zincirinde, sefalet ve yokluk içinde olan insanların durumlarını ortaya koymak amacıyla kullanılmıştır. Bir diğeri ise arkadaşlarıyla kurdukları bir tiyatro ekibiyle Anadolu'ya turnelere çıkıp para kazanmaya çalışan Zeynep'in hayat hikâyesini aktarmada aracı rolü üstlenmiştir. Zeynep'in dâhil olduğu tiyatro ekibi dört gün boyunca kahvede oyunlarını

sahneler. Kahvenin bilindik işlevselliği burada sahnelenen kumpanya ile genişletilmiştir.

Mahalle kahveleri civarda olup biten her şeyin konuşulduğu, yeni havadislerin hızlıca yayıldığı mekânlardır. Tanpınar, başkişinin gözlemlerini kahve üzerinde yoğunlaştırarak dönemin psikososyal yapısını ortaya çıkarmıştır. Salaşimsı kahve tasviri mekânın sıradanlığına vurgu olduğu kadar dönemin dağınık ruhunu da yansıtan bir göstergedir.

*“Artistler dediği, iki hafta evvel bulunduğum kasabaya gelen, belediyenin karşısındaki salaşimsı kahvede dört gece oyun verdikten sonra turnelerine devam eden trup olacak”* (Tanpınar, HKY, 2021: 263).

## 7. Huzur’da Kahvehane Tasviri

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi), Bu roman, *“Nereye bakarsak bakalım, hangi ufuklara hasret çekersek çekelim, biz İstanbul’un arasından ve İstanbul’da ve İstanbul’la göreceğiz”* (Tanpınar, YG, 1996: 79) diyen Tanpınar’ın İstanbul estetiğini yüksek sesle dile getiren bir eserdir. *“Romanda İstanbul’dan, İstanbul’un çeşitli semtlerinden, Boğaziçi’nden ve Boğaziçi’nde asırlar boyunca atalarımızın meydana getirdiği medeniyetten o kadar çok söz edilir ki romanın bir yerinde Mümtaz Nuran’a: ‘Birbirimizi mi, yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz?’ derken, Nuran’a olduğu kadar İstanbul’a duyduğu aşkı da ifade eder”* (Uçman, 2006: 22). Tanpınar’ın İstanbul ve aşk karşısındaki kendi estetik anlayışı, mazi, geçmiş, gelecek, devam, mimari gibi pek çok kavramı ele aldığı bu romanda kahramanlar zengin kültür birikimine sahip kişilerdir. Dolayısıyla bu kişilerin uğrak yerleri olan mekânlar da onların sahip oldukları kültürel birikimi yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Tanpınar’ın kendi hayatında da önemli yer teşkil etmesi hasebiyle bir kültür sanat mahfili olarak konumlandırılan kahveler eserde otuz üç kez kullanılmıştır. Tanpınar’ın düşünce dünyasına paralel şekilde karşımıza çıkan Mümtaz, bu kültür sanat mahfili kahveleri kimi zaman Nuran’la, kimi zaman İhsan’la kimi zaman da tek başına dolaşarak gözlemlerini aktarır.

Huzur’da “Bayezıt Kahvesi” şeklinde değinilen mekân Küllük Kahvesi ya da Küllük Kırathanesi olarak bilinen yerdir. Tasvir açısından detaylandırılmamışsa da kültürel zenginliğe dikkat çekmesi açısından önem teşkil

eden bu kahveye sıklıkla uğrayan Mümtaz, tıpkı Tanpınar gibi, pek çok sanat adamıyla burada oturup sohbet etmiştir.

*“Öğleden sonra kiracıyı görmek için sokağa çıkmış, dönüşte Beyazıt **kahvesine** uğramıştı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 41).

*“...Sabahleyin Orhan’a rastlamış, ‘altıda beni Küllük’te bekleyin!’ demişti. Vakit daha erkendi. Onlar gelmeden evvel tek başına **kahvede** olmayı istemiyordu”* (a.g.e. 337).

*“Üniversite, kütüphane, Sahaflar Çarşısı gibi kültür odaklarının tam ortasında yer alan Küllük, İstanbul’da insanların bir araya geldiği odak noktalarından biri olan Beyazıt Meydanı’nın kalbi gibidir”* (Sökmen, 2019: 59-60). Kahve bu yönüyle bir akademi gibi işlev görmüştür. Bu fikri destekleyen Ayvazoğlu, İstanbul’un kahveleriyle ilgili görüşlerini şöyle ele alır:

*“Sultanahmet, Divanyolu, Nuruosmaniye, Beyazıt ve Şehzadebaşı kahvehaneleri, imparatorluğun son zamanlarında ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında çok canlıydı. Bu kahvehaneler, Babîâli, üniversite (Darülfünun) ve basın bu bölgede olması dolayısıyla aydınların bir araya gelerek sanat, edebiyat ve siyaset konuştukları mekânlar hâline gelmişti. Fırsat buldukça bu kahvelere uğrayan üniversite öğrencileri gedikli müdavimlerden çok şey öğrenirlerdi; öyle ki Sultanahmet’teki setli kahvelerinden birine “Akademi” adını vermişlerdi. Zeki Faik İzer, Elif Naci gibi genç ressamı ve birçok edebiyatçıyı bu kahvede tanıyan Ahmet Hamdi Tanpınar, yine burada bir Ramazan gecesi Rıza Tevfik’in çoğu kendi öğrencileri olan bir kalabalık önünde zeybek oynayıp taklitler yaptığına şahit olmuştu”* (2011: 174).

Eserde Yahya Kemal’in iz düşümü olan ve zengin tarih bilgisi ile öne çıkan İhsan, himayesine aldığı Mümtaz’ı Batı edebiyatıyla tanıştıran aydın bir şahsiyettir. Tıpkı Tanpınar gibi Türk kültür, tarih ve medeniyetini özümsemiş, Garp’a giderek Şark’ı keşfetmiş olan İhsan, bir dönem Paris’te de bulunmuş ve oranın ünlü kahvelerinde dönemin düşünce ve sanat adamlarıyla fikir alışverişleri yapmıştır. Mümtaz’ın elinden düşürmediği, kahve kahve dolaşp okuduğu



Baudelaire’i ona İhsan sevdirmişdir. Kahveler bu noktada tasvir açısından detaylandırılmamıştır. Zira onların asıl işlevi kültür sanat merkezleri olmaları ve Mümtaz tarafından da bu işlevle kullanılmalarıdır. Tanpınar, Mümtaz’ın Baudelaire sevgisini, hasta olup okula gitmediği bir gün içinde İhsan’dan aldığını aktarırken kahve kahve dolaşmaktan bahseder.

*“...Yengesinin yatağının ucunda, elinde onun için yeni satın aldığı meşin kaplı Şer Çiçekleri, gözleri belki de kendi gençliğinde, kızıl saçlı Matmazel Romantique’e bütün bir kabile âşık oldukları, onu bekledikleri, onunla gece sabahlara kadar **kahve kahve** dolaştıkları zamanda, Mümtaz’la l’Invitation’u, “Tabiat” sonesini, l’Irrémédiable’i, boğuk sesiyle okudu”* (Tanpınar, HZR, 2018: 40-41).

Anlatıcı, kahve saçağına yuva yapan kırlangıçların uçuşunu yer yer panoramik yer yer de sinemaskop bir hareketlilikle tasvir eder.

*“...Uzakta henüz gelmiş kırlangıçlar yuvalarını hazırlama telaşı içindeydiler. Köprüünün kenarında **kahvenin** saçağında, manasını anlamadıkları hızlı konuşmalar oluyor, bazen bir kırlangıç küçük kanat çırpınılarıyla, tıpkı yüzen bir insanın kendisini sadece olduğu sulara tutmağa çalışan haliyle boşlukta tutunduğu noktadan hudutsuz maviliğe kendisini bırakıyor, dikine bir hamle ile yüksekliklere fırlıyor, sonra gözlerinin artık takip edemeyeceği noktadan aşağıya doğru süzülüyor ve bu süzülüş tam sonuna kadar böyle gidecek vehmini uyandırdığı zaman, birdenbire ufkeyliyor”* (a.g.e. 48)...

Anlatıcı, aşağıda iskele kahvelerinin bulunduğu çevreyi tasvir eder. Bu tasvirde iskele kahveleri geçmişin değeriyle hemhâl olmuş bir şahsiyet gibi kimliğe büründürülür.

*“...Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğini*

*yaşayan dünyadan bir selam gibi karışan iskele **kahvelerinin**, eski davullu, zurnalı, yarı milli bayram kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedef rüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisedaların diyarıydı” (a.g.e. 115)...*

Genelden özele gidiş, Tanpınar’ın tasvirlerinde sık görülen genel bir eğilimdir. Eserde Mümtaz, genel çevre tasvirlerinden yola çıkarak kendine özel bir masal dünyası kurmuştur. Bu masalın içinde bir mekân unsuru olarak kahve, hülyaya dalışı ve realiteden kopuşu imler. Mümtaz uyanır uyanmaz yaptıklarıyla bu hülyaya uygun davranış sergiler. Mümtaz bunu kayığa atlayarak, yelkenliye binerek, motorluyu sürerek en ideali de kahvede kitap okuyarak gerçekleştirir. Bu noktada bahsi geçen kahveler tasvir barındırmayıp kahramanın kişiliğini ortaya koymaya yardımcı unsurlar olarak ele alınmıştır.

*“...Uyanır uyanmaz kayığa atlıyor, sırasına göre yelkenle, bazen motörle iskeleye geliyor, orada balık avlamağa çalışıyor, **kahvede** kitap okuyor...” (a.g.e. 120).*

Mümtaz; Nuran ve İclal’le kayıkta Anadoluhisarı ve Kanlıca dolaylarını gezer. Dönüşte Emirgân’da bulunan meydan kahvesine oturarak çevreyi temaşa ederler. Bahar, Mümtaz ve Nuran’ı bütün renkleriyle etkilemektedir. Manzara tasvirleriyle İstanbul’a baharın gelişi, akşam saatlerinde Boğaz’da güneşin batışı, bu kahvedeki sohbetin konusunu teşkil eder. Mümtaz ve Nuran daha sonraki zamanlarda da bu kahveye gidip güneşin denizle olan muşakasını seyretmişlerdir. Her yaştan insanı barındırması ve açık alanı olmasıyla tasvir edilen bu kahve, çevre betimlemelerinde kullanılan merkezî bir üs olarak konumlandırılmıştır. Emirgân’daki kahve, roman kurgusunun dışında Tanpınar’ın hayatında da önemli bir yere sahiptir. Burası fikir ve sanat adamlarının sık sık uğradıkları bir yer olmakla birlikte Tanpınar’ın da sohbetlere iştirak ettiği mekânlardandır. Beşir Ayvazoğlu, Emirgân’daki Çınaraltı kahvesine Yahya Kemal’in İstanbul’da bulunduğu sıralarda çok sık uğradığını şöyle belirtir: “Yakın dostlarından Halis Enginer onunla 1941 yılından 1948’e kadar haftada en az dört gün görüşüğünü ve bu buluşmalarında ilk merhalelerinin Emirgân olduğunu, üstâdın burada hayranlarının arasında saatlerce şiir ve Osmanlı tarihi

*hakkında konuştuğunu anlatır”* (2011: 131). Mümtaz, bu kahvenin bulunduğu çevreyi bir renk armonisi içerisinde tasvir eder. Kahvenin sunduğu sıcak çay ile baharın renk çeşnisi, bir terkip hâlinde Mümtaz’ın ruh hâlini ortaya koyar.

*“...Dönüşte Emirgân’a çıktılar. **Kahvenin** mevsimi başlamıştı. Her cinsten, her yaşta insan vardı. Hava biraz serinlerse kalkıp gitmek kararıyla yaklaşan akşamı ve baharı tadıyorlardı. Bahar bir nekahet sıtması gibi derin ve ürperticiydi. ...Fakat burada, bu meydan **kahvesinde** bahar sadece bir küçük ürperme, bir yaşama hasretiydi”* (Tanpınar, HZR, 2018: 123).

*“Mümtaz’ın en büyük özelliklerinden birisi, her şeye sanatkârane ve keskin bir dikkatle bakmasıdır”* (Kaplan, 2015: 102). İstanbul’u gezerken bazen kahvelere uğrayıp bu mekânlarda hayale dalan Mümtaz, çok dikkatli bir gözlemci olduğunu yaptığı çevresel tasvirlerle göstermiştir. Mümtaz’ın çevreyle, çevredeki nesne ve objelerle kendi arasında bir yakınlık kurarak eşyanın tılsımlı rüyasına dalması, onun bu hâliyle Tanpınar’ın estetik bakışı arasındaki ayniyet, eser boyunca bilhassa mekân bağlamında dikkat çeker. Mekân unsuru olarak kahvelerin kendine has tasviri Huzur’da çok sık görünmez. Kahveler romanda daha çok çevre tasvirlerinde bir gözlemevi gibi kullanılmıştır. İsimleri zikredilmeyen bu kahveler, işlevleriyle günlük hayattaki fonksiyonlarını icra eden birer ticari kurum olarak romanda yer almıştır. Ticari hayatın bir parçası olarak varlıkları görünür kılınan kahveler, aynı zamanda iç ve dış dünyanın zenginliğini yansıtmaya aracılık eden yapı unsurlarındandır. Örneğin, Boyacıköy’de deniz kenarındaki küçük bir kahvede oturan Mümtaz, denizin ışıkla oyununu tasvir ederken kendi şahsi masalını da bu tasvirin içine serpiştirmiştir. Manzaranın güzelliği karşısında büyülenen Mümtaz, bu manzaraya eşlik eden küçük balıkçı kahvesi başta olmak üzere her unsuru kendine dost kabul eder. Tanpınar’ın sanat anlayışına da uygun olan bu bakış açısı, Mümtaz vasıtasıyla dile getirilmiştir.

*“Mümtaz, Boyacıköyü’ne kadar yürüdü. Orada deniz kenarında küçük bir balıkçı **kahvesinde** oturdu. ...Bu mucizeli ışık oyununda, sandallar, su motorları, istakoz avı için kullanılan sepetlerle dolu balıkçı kayıkları, yakınlık ve uzaklıkları insana ayrı ayrı hayret veren birer hüviyet oluyorlardı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 133).

“...*Bütün bu insanlar dostlarıydı. Tıpkı bu kahve, bu ağlar, bu duvara dayalı direkler, biraz ilerideki cami, çeşme gibi, hepsi dostuydular*” (a.g.e. 134).

Huzur’da kahve kimi zaman Mümtaz’ın Nuran’la ilgili havadisleri yakın arkadaşlarından duyduğu bir dedikodu ortamı olarak kurgulanmıştır. Örneğin, Adile’nin Nuran’la ilgili “ne hissiz kadın” deyişini Mümtaz kahvede öğrenir.

“...*Sabih’in ısrarıyla girdikleri kahvede Nuran için “Bilmezsin Mümtaz ne hissiz kadındır.” demişti*” (a.g.e. 147).

Tevfik Bey’in oğlu olan eski Hariciyeci Yaşar, yurt dışında bulunduğu yıllarda zevk ve eğlence içinde yaşamıştır. Hastalık korkusunu kendisi için bir çeşit hastalık hâline getiren Yaşar, Viyana kahvelerinde narin edalı kadınlarla hayattan gam almıştır. Anlatıcı, onun Viyana kahvelerindeki durumuna değinerek hafif meşrep yapısına dikkat çekmiştir. Viyana kahvelerinin renkli ve canlı yapısı, Yaşar’ın bohemce yaşayışı ile belirgin kılınmıştır.

“...*Viyana kahveleri, narin edalı kadınlar, Mozart’a ait kulaktan dolma malumat, hepsi hafızasından silinmişti*” (a.g.e. 157).

Mümtaz, sevgilisi Nuran’la birlikte çıktığı İstanbul gezilerinde onu daha iyi tanıma fırsatı yakalar. İstanbullu olan Nuran, İstanbul Türkçesini çok iyi kullanan, aynı zamanda köklü bir aileye mensup, görgülü bir kadındır. Mümtaz onu tanıdıkça onunla kendisi arasında pek çok müşterek noktanın olduğunu görür. Sevdikleri yerler, haz aldıkları müzikler onları birbirlerine daha çok yaklaştırır. Küçük Çamlıca’daki kahve onlar için Derunidil’dir. Mümtaz’ın Nuran’ı asıl keşfi de bu kahvede olmuştur. Tanpınar, anlatmak istediği ana meseleyi çevresinde gördüğü nesne ve objeleri tasvir ederek izlenimsel bir iklim oluşturmaya çalışır. Bunu da “*duyularla oluşturulan imalı tasvir*” (Özsarı, 2013: 178) ile tesis eder. Güzel manzarası ile öne çıkan bu kahvenin etrafındaki böcek sesleri, tek tük kanat şakırtısı, avare çocuk yaygaraları, küçük meyilli tümsekler, iki yandan denize doğru kayan bahçeler, bostanlar, eski köşkler, ağaç kümeleri ve onların tozlu yeşilini çok koyu bir neftide sıralayan serviler gibi pitoresk unsurlar, duyuları harekete geçiren mekân tasvirleri olarak kullanılmıştır. Bu pasajda tasvir tamamlandıktan sonra asıl konunun tasvirin içinde ayrı bir görüntü hâlinde ortaya çıktığı görülür.

“Küçük Çamlıca’daki **kahve** onlar için Derûnidil idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran’dan Tab’ı Mustafa Efendi’nin Bayati’den Aksak semaisini, o “Çıkmaz derûn-ı dilden efendim muhabbetin” diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti. ...Mümtaz bu besteyi ondan sonra sık sık dinledi ve hiçbir zaman, Dördüncü Mehmed’in av köşkünden kalma su haznesi ve çeşme üzerindeki **kahvede** o gün Nuran’la geçirdiği saatlerden ayırmadı” (Tanpınar, HZR, 2018: 167).

Şehir gezilerinin ardından bir kahvede oturup gezdikleri yerleri mütalaa etmeleri Mümtaz’ın keyif aldığı hususların başında gelir. Aşağıdaki pasajda yer verilen Beyoğlu’ndaki kahve de aynı şekilde kurgulanmıştır.

“Akşamüstü Beyoğlu’nda bir **kahvede** dinleniyorlar yahut herkes işini görmek için ayrılıyor, sonra vapurda buluşuyorlardı” (a.g.e. 186-187).

“...vardıkları zaman, epeyce yorgundular. Evvela camiin önündeki **kahveye** oturup çay içtiler” (a.g.e. 188).

Aşağıdaki pasajda Boyacıköy’deki küçük balıkçı kahvesi bir kez daha karşımıza çıkar. Bu kahve, Tanpınar’ın sanatsal zekâsını ortaya koyması ve düşünceyi geliştirme tekniklerinden benzetmeye yer vermesi açısından önemlidir. Tanpınar, Mümtaz-Nuran aşkını bu kahve aracılığıyla Boyacıköy’deki kahvenin çırağı ve Anahid’in aşkları arasında mukayese eder. Mümtaz-Nuran aşkını diğerine nazaran daha ulvî bulan Tanpınar, Boyacıköy’deki kahvenin çırağının aşkını Moliere komedisinin fragmanlarıyla izah eder.

“Kaç zamandır, Mehmet’in âşık olduğunu biliyordu; belki de sevgilisi Büyükdere’de oturuyordu. Böylece tesadüf kendiliğinden hayatlarına bir Moliere komedisinin çift planını sokmuştu. Hatta Boyacıköy’deki **kahvenin** çırağı ile Anahid’in macerası düşünülürse, bu plan üçüzlü oluyordu” (a.g.e. 176).

Kanlıca kahvesi ve Emirgân kahvesi, Mümtaz-Nuran aşkının gölgelendiği yerler olarak kurgulanmıştır. Mekân olarak kahve, kendi iç unsurlarından ziyade çevresindekilerle bütünlük arz edecek şekilde tasvir edilmiştir. Tanpınar bu bütünlüğü daha da genişleterek, mekân unsurlarını insan ruhundaki

dalgalanmaları yansıtacak bir ayna hüviyetiyle resmetmiştir. Kahvenin bulunduğu yer تنها ve serindir, güneşin son ışıkları kaybolmak üzeredir. Mekân olarak kahvenin bulunduğu ortam, peyzajıyla Mümtaz'ı mazi hatıralarına götürecek bir telkin kudretine sahiptir. Manzaranın tesiri ile kendi iç dünyasında anılara yolculuk yapan Mümtaz, düş âlemine has bir keyfiyet yaşar. Tanpınar'ın vizüel bakışına uygun düşen bu bakış açısı ile Mümtaz mekânı içselleştirmiş, buradan poetik vurgusu kuvvetli bir sonbahar uvertürü tanzim etmiştir. Mümtaz, manzaradan hareketle Yahya Kemal'in "Eylül Sonu" şirinden bir beyiti anımsar. Beyiti okumaya başlayınca Nuran da devamını getirir.

*"...Kanlıca **kahvesinde** bunları konuştular. ...Akşamüstü iskeleye indiler. Emirgan **kahvesi** ve meydan serin ve tenhaydı"* (a.g.e. 210).

*"...Bu yarı resmi ve oltada can çekişen izmaritle hemen hemen trajik karşılanmaya gülerek **kahvenin** önüne oturdular. ...Her şeyin kendi yükü altında ezildiği bu saatte, el ele içlerindeki garip talih sezişiyile Anadoluhisari'na kadar geldiler. Orada iskelenin sağındaki küçük **kahveye** girdiler"* (a.g.e. 211-212).

Aşağıda Mümtaz'ın içinde bulunduğu mutsuz ve karamsar ruh hâli ile Anadolu kasabalarının istasyonlarında, "kendi yalnızlığında bulunan küçük kahveler" arasında sonbahar düzleminde bir bağ kurulmuştur. Yalnızlık, sonbahar, gece, kendi içlerine çekilmiş küçük kahveler gibi ifadeler mekân algısını Mümtaz'ın nazarında estetik bir terkibe taşıyan unsurlardandır. Tanpınar, Şaban Sağlık'ın belirttiği gibi; "*İnsan, kültür, eşya zaman gibi unsurları mekânla birleştirerek onu bir terkip hâlinde sunar*" (2010: 168). Neyzen Aziz Dede'nin kahve zannıyla girdiği bir gazinoda farkında olmadan ney taksimi yapmış olması, mekân olarak o dönemin kahvelerinin çok yönlülüğünü ve işlevselliğini ortaya çıkarmıştır. Bu kullanımları örneklendirmek gerekirse;

*"...Anadolu kasaba istasyonlarının birkaç petrol lambası altında toplanmış yalnızlıklarını andıran bir içe çekilişle buğulu camlarının arkasına çekilmiş yaşayan küçük kahveleri kendi hayatından bir parça gibi seyretsin, onlar kendi varlıklarında her*

*şeyden uzak bu sonbahar gecesini kurmakla kalıyorlardı” (Tanpınar, HZR, 2018: 234).*

*“...Bir akşam Beylerbeyi iskelesinde **kahve** zannıyla girdiği bir gazinoda pencere kenarında bir müddet denize daldıktan sonra aşka gelmiş, bir ney taksimi yapmış” (a.g.e. 261).*

Eserde küçük kahve tamlamasıyla zikredilen bir diğer kahve, Mümtaz’ın Suat’ın yazdığı mektubu tekrar tekrar okumak suretiyle kendi iç hesaplaşmasını yaptığı yerdir.

*“...Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam. Fakat hangimiz zayıf değiliz... Bu son sözü söylerken Suat’ı düşündüğünü kendisi de biliyordu. Nitekim girdiği küçük **kahvede** cebinden mektubunu çıkararak kim bilir kaçınıcı defa okumağa başladı” (a.g.e. 336).*

Tanpınar’ın romandaki kahve tasvirleri, o dönemin sosyal hayatının bir panoramasını oluşturur. Büyük kestane ağacının altındaki kahvede oturan Mümtaz, karşı kahvelerden birinden yükselen melodiler duyar. Böylelikle yüksek üslup sahibi insanların mahfili olduğu işaret edilen kahve, sosyal hayatın dinamik yanını ortaya koymaktadır.

*“Büyük kestanenin altındaki **kahveden**, kimseye tutulmamak için adeta koşa koşa geçti” (a.g.e. 344).*

*“**Kahve**, bu yaz akşamının koyu ışığı içinde, sıcaktan, uğultudan bunalıyordu. ...Birdenbire bu **kahvede** bu akşamüstü her masada söylenen sözleri, savrulan kehanetleri toplayacak bir kitabı düşündü” (a.g.e. 346).*

*“Arkadaşları **kahvenin** gerisinde, bahçe duvarına sırtlarını dayamışlar, oturuyorlardı” (a.g.e. 347).*

*“Karşı **kahvelerden** birisinde bir radyo veya gramofon, akşam saatine başka bir sarsıntı getirdi. Eyyubi Bekir Ağa’nın Mahur Bestesi akşamın içinde yüzdü” (a.g.e. 353).*

## 8. Sahnenin Dışındakiler’de Kahvehane Tasviri

(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları), “Mahalle ve Ev” ve “Hâdiseler” adlı iki bölümden oluşan Sahnenin Dışındakiler romanı, “...*Cemal’in çocukluk döneminden gençlik dönemine kadar olan hayatını, dönemin siyasî ve sosyal olaylarını da içine alarak Sabiha, İhsan Bey, Nasır Paşa, Kudret Bey gibi kahramanların etrafında şekillenir*” (Çalan, 2017: 25). İşgal İstanbul’unun panoramik görüntüsünü veren romanda Tanpınar, bu panoramik görüntüyü iç ve dış mekânlar üzerinden servis etmiştir. Kahve, Sahnenin Dışındakiler’de işlevselliği ile roman kurgusunu tamamlayan önemli bir mekân unsuru olarak, yirmi yedi kez kullanılmıştır.

Romanda yer bulan kimi kahveler özel adlarıyla verilip detaylandırılırken kimi kahveler herkesçe kabul görmüş isimlerle Acemin Kahvesi, İkbâl Kıraathanesi şeklinde anılmış; kimi de Kadıköy kahveleri, Sultanahmet’teki kahveler gibi tamlamalarla, buldukları semtler üzerinden genellenmiştir.

İstanbul’da çocukluk aşkı Sabiha’yı bulma ümidiyle yanıp tutuşan Cemal, dönemin siyasi koşulları nedeniyle “*Kendi bireysel arayışını bırakıp milletin kavgasına dahil olur*” (Koroğlu, 2013: 117). Onun bu dönüşümünde, romanda -tıpkı Huzur’da olduğu gibi- sağduyu, akıl ve özverinin karşılığı olan İhsan’ın telkinlerinin katkısı büyüktür. Zira bilgisi, görgüsü ve hayatlarının henüz başında olan Sabiha’yla Cemal’e olan mütevazı yaklaşımıyla İhsan, Cemal için ergenlik yılları itibariyle bir idol olmuştur. Romanda Cemal’in babası İstanbul dışında görevlendirilir ve aile şehirden taşınmak zorunda kalır. Cemal ile Sabiha bu nedenle ayrı düşerler. Cemal altı yılın ardından İstanbul’a döndüğünde İhsan Millî Mücadele’nin İstanbul ayağını kurgulayan ekibin önemli bir parçası konumundadır ve Cemal’i de mücadelenin içerisine alır. Bu mücadelede işgal altındaki şehrin kahveleri güvenli buluşmayı tesis eden mekânlar olarak öne çıkar.

Cemal, İhsan, Kudret, Tefrik Bey gibi şahıslar, o dönemin işgal İstanbul’unda sağduyu, gelenekçilik, yenilik, özveri, cesaret gibi simgesel karşılığı olan kişilerdir. Tanpınar bu kişileri misyonlarını eda edecek pozisyonlarıyla Sahnenin Dışındakiler’e taşımıştır. Bu kişiler İstanbul’un çeşitli kahvelerinde sık sık bir araya gelirler. Zira işgal altındaki İstanbul’da dikkat



çekmeden oturup kurtuluş mücadelesini konuşabilmenin en güvenilir yolu kahvede buluşmaktır. Roman kahramanları buralarda tavla oynarken aslında Mustafa Kemal Atatürk tarafından Anadolu’da başlatılan Millî Mücadele’nin İstanbul ayağını yapılandırmaktadırlar. Bu bağlamda kahveler, Millî Mücadele’nin İstanbul kanadında bir karargâh niteliğindedir. Bu kahveler, “*iyi bir gözlemci*” (Korkmaz, 2015: 76) olan Cemal’in dikkatli bakışından esere alınmıştır. Sahnenin Dışındakiler’de kahve, İstanbul’un aktüel zamanı ile dönemin zihinsel algısını birleştirecek şekilde kurgulanmıştır. Cemal’in hareketli bir yaşama sahip oluşu onun pek çok durum, olay veya olguyu derinlemesine görmesine zemin hazırlar. İşgal altındaki İstanbul’un kahvelerinde konuşulanlar, işgalcilerin yaptığı propagandalar gibi pek çok husus, bu kalabalık mekânlarda Cemal’in dikkatinden kaçmayan unsurlardandır. Kahvelerin eserdeki bir diğer işlevi şehrin psikososyal ortamını yansıtmalarıdır. Kahve, bir mekân olarak klasik Osmanlı-Türk toplumunda ticari bir müessese olmanın yanı sıra, aynı zamanda farklı kesimlerden insanların bir arada buldukları ve içerisinde zaman geçirdikleri kurumsal kimliğe de sahiptir. Bu kurumsal kimlik, dönemi ve dönemin insanını anlaması açısından okura yol gösterir.

Cemal altı yılın ardından İstanbul’a döndüğünde şehirdeki her şeyin değişmiş olduğunu görür. Mazi hatıralarına mekânlar üzerinden giden Cemal, kahvelerdeki ümitsiz insan kalabalığıyla dönemin sosyolojik travmasını ortaya koyar. Dalgın dalgın etrafına bakınan insanların korkusu, şüphesi ve gelecek kaygısı Cemal’in nazarından resmedilir. Kahvede oturan bu insanlar, başka insanların eliyle hazırlanmış talihlerine rağmen işgalcilere karşı dik durma gayreti içindedirler. Cemal bu duruşu onların asaletine bağlar. İnsanların öylesine durdurulup dövüldüğü, yollarının kesildiği, hukuksuz kimlik kontrollerinin yapıldığı işgal döneminde “*İstanbul’un mevcut durumu burada yaşamayı zorlaştırmaktadır. Anadolu’nun işgallere karşı silahlanmasına ve mücadele ruhunu yakalamasına rağmen şehir henüz bu imkândan mahrumdur. Ayrıca düşman sadece işgal güçlerinden ibaret değildir. İhsan’a göre İstiklâl Harbi, sadece işgalcilere değil, içtekilere karşı da yürütülmektedir. İster istemez kardeş kanı akmaktadır. Bunu engellemenin yolu İstanbul’daki devlet mekanizmasını kontrol altına alıp Anadolu’daki Millî Mücadele’ye faydalı olacak adımlar atmaktır. Romadaki ana mücadele de İhsan ve arkadaşlarının kurduğu ve*

*Cemal'in de bir parçası oluverdiği gizli bir millî cemiyetin faaliyetleri etrafında dönmektedir” (Namlı, 2006: 329). Tanpınar, Anadolu'daki bu direnişi ve direnişin İstanbul yapılanmasını kahve dolayında aktarır. İşgal kuvvetleri, silah arama bahanesiyle kahvelere yaptıkları baskınlarla birçok insanı tutuklamışlardır. Tanpınar, bu baskınları Cemal vasıtasıyla dile getirir. Cemal kahve kahve dolaşarak kendisine ulaşan havadisleri bu mekânlarda bulunan insanlara aktarır. Kahvelerin geneli mekânsal açıdan özgün tasvir değeri taşımamakla birlikte, akışı sağlaması bakımından önemlidir.*

*“...Hemen her gün **kahve kahve** gezip havadis veriyorduk. İşin garibi gazetelere bu havadisın gelebilmesi iyi idi. İsyanın tenkili haberini ise dokuz **kahveye** birden haber vermiştim” (Tanpınar, SD, 2022: 241).*

*“İskelenin etrafındaki **kahvelerde**, bu **kahvelerin** önlerindeki alçak iskemlelerde, tıpkı vapurdakiler gibi, bir yığın yarının şüphesi ve korkusu bakışlarında toplanmış insanlar oturmuşlar, dalgın dalgın etrafa bakıyorlar yahut birbirleriyle konuşuyorlardı” (a.g.e. 157).*

*“...İşgal orduları silah toplamağa epeyce çalıştılar. Her gece birkaç **kahve** basılıyor, yollar tutularak gelen geçenin üstü aranıyor ama para etmiyor” (a.g.e. 162).*

*“...Ortaköy ve Arnavutköyü'nde İngilizler bütün meyhaneleri, **kahveleri** basmışlar, silah muayenesi yapmışlar, yedi sekiz kişiyi tevkif etmişlerdi” (a.g.e. 176).*

Cemal ve akıl hocası İhsan, farklı mekânlarda İstanbullularla bir araya gelerek Anadolu'da başlayan kurtuluş mücadelesine destek toplamaktadırlar. Bu mekânlardan en önemlileri, yukarıda da bahsedildiği gibi şehrin kahveleridir. Vefa lisesinde tarih öğretmenliği yapan İhsan; Avrupa'yı görmüş, birçok konuda kendini geliştirmiş münevver bir şahsiyettir. Halkla düzenli şekilde temas kuran ve direnişin gerekliliklerinden bahseden İhsan, Sultanahmet'te set üzerindeki kahvelerin birinde sık sık konuşmalar tertip eder. Cemal, Darülfünun öğrencilerinin de bu sohbetlere katıldığını belirtir. Bu nedenle mekândan “talebe kahvesi” diye bahsedilir. Tasvir içermeyen bu kahveler, halkın millî mücadeleye çekilmesinde önemli araçlardır.

“...Bu **kahveyi** benimse! Vaktin oldukça uğra! Talebe **kahvesidir**. Kimse şüphelenmez! Hele Ali Bey’le tavla oynarsan, oyun esnasında rahatça konuşursunuz” (a.g.e. 185-186).

“...**Kahvedeki** halkın yüzünü gördün. ...Hepsini tereddüt kemiriyor. Onları bu kurttan kurtarmak istemez misin? ...Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur. ...Yüzüne baktım. Her zamanki emniyet telkin eden çocuk yüzüydü. **Kahvedeki** sertlikten eser yoktu” (a.g.e. 228).

İstanbul’un işgali ile şehrin demografik yapısı değişmiştir. Şehrin eğlence merkezlerini başta Ruslar olmak üzere yabancılar doldurmuştur. Divanyolu’nda bulunan Şule kahvesi Rusların uğrak mekânlarından olup Rusların ülkeye getirdiği tombala oyunuyla revaçtadır. Bu mekân bazı kaynaklarda meyhane olarak geçmekle birlikte Tanpınar’ın roman kurgusunda kahve işlevselliğiyle daha fazla örtüşmektedir. Tanpınar, Beş Şehir’de Şule’den “*geceleri rakı içmek için uğradıkları bir yer*” (1992: 174) şeklinde bahseder. Ayvazoğlu, Divanyolu isimli eserinde bu mekânla ilgili şöyle söyler:

“*Ekim Devrimi’nden sonra İstanbul’a dökülen Beyaz Rusların eğlence hayatındaki önemli rollerini hatırlattıktan sonra, Divanyolu’nda o yıllarda açılan Şule adlı meyhaneden ve Süleyman Nazif’in yüreğini hoplatan Rus dilberinden de söz etmeliyiz. Viyana’dan döndükten sonra bir süre yeğeni Keçecizâde Nâzım Bey’in Çemberlitaş’taki evinde oturan Abdülhak Hâmid’in de devam ettiği Şule, Yusuf Ziya’nın anlattığına göre, kibar bir İstanbul efendisi tarafından açılan ‘Avrupalı’ bir meyhanedir. Zevkle döşenmiş, masa ve sandalyeleri özenle seçilmiştir. Süleyman Nazif, devrin birçok ünlü şair ve yazarının uğradığı bu meyhaneye sadece Abdülhak Hâmid’le buluşmak için değil, galiba biraz da kendi tâbiriyle Şule’de bir şule gibi dolaşan Rus dilberini görmek için gelmektedir*” (2010: 111-112).

Tanpınar, Törenek’in ifadesiyle, romanda “*fırsat buldukça sosyal hayatın analizini yapan*” (2009: 147) bir anlayış geliştirmiştir. Bu anlayışla Beyoğlu’nun mazarını yansıtan mekânlar, aynı zamanda Batılılaşma maceramızın da bir göstergesi hâline dönüştürülmüştür. Beyoğlu, kahvelerinden başlamak üzere her

türlü eğlence merkeziyle Batı kültürünün simgesel karşılığıdır. Cemal, bu kahvede parasından üzerine giydiği kıyafete varıncaya kadar tüm varlığını kumarda kaybeden bir memurun içler acısı durumunu ortaya koyarken aslında Türk toplumunun içinde bulunduğu trajik durumu ve kaybedişi ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

*“Dün akşam Divanyolu’nda Şule diye bir **kahvede**, zavallı bir memur paltosuna varıncaya kadar her şeyini kaybetti”* (Tanpınar, SD, 2022: 241).

Tanpınar, Cemal vasıtasıyla bu tip mekânları ve mekânların müdavimi olan insanları karşılaştırarak dönemde var olan ikiliğe dikkat çekmiştir. Sirkeci’de bulunan eğlence yerleriyle Divanyolu ve Türbe’deki kahveleri mukayese eden Cemal, işgal altındaki İstanbul’da yaşanan ikiliği gözler önüne serer. Kahveler burada camları aydınlık şeklinde tasvir edilmiş, diğer semtlere nazaran sükûneti ile öne çıkarılmıştır.

*“...Vakıa, camları yine aydınlık **kahvelere**, tül örtülü pencerelerinden saz sesleri taşan eğlence yerlerine yine tesadüf ediyordum”* (a.g.e. 221).

*“Biraz sonra **kahveden** çıktık. ...Çünkü bu üç gün hakikaten yorulmuştum. Belki **kahvede** geçirdiğim fenalık da bu yüzdendi”* (a.g.e. 225).

Mekânlar yaşanan zamanı üzerinde taşıyan ve anlam katmanları arasında geçmişten izler bulunduran yerlerdir. Cemal, kahvede oyun oynayan, nargile içen insanların simalarından hareketle, yaşadıkları zamanın şartları nedeniyle duydukları derin ümitsizliğe vurgu yapar. O da tıpkı İhsan gibi insanları bu ümitsiz durumdan kurtarmak için hâl çareleri aramanın, onları buldukları bu ataletten kurtarmanın gerekliliğine inanır. İhsan bunun Anadolu’daki büyük direnişin heyecanını İstanbul’a taşımakla mümkün olabileceğini ifade eder. Bu görevi üstlenen Cemal, aynı pansiyonda kaldığı Muhlis Bey ile şehrin kahvelerini dolaşır, gittiği her kahvede Anadolu’daki millî direnişi anlatır, işgal kuvvetlerinin kara propagandalarına karşı halkı doğru bilgilerle aydınlatır. Acem’in Kahvesi, Beyazıt kahveleri bu mekânlar arasında zikredilmiştir. Kahveler büyük olması

dışında tasvir edilmemişse de etraflarındaki olayların görünürlüğünde bir işaret levhası olarak tasarlanmıştır.

*“...Pansiyonda sık sık Muhlis Bey’le buluşuyorduk. O, beni Acem’in **kahvesine**, Turşucu adı verilen bir meyhaneye, iskele civarındaki oturulacak yerlere götürdü”* (a.g.e. 239).

*“Anadolu çarpışıyordu. ...Bu günleri yaşayanlar, mesela çarşı içinde veya Bayezıt **kahvelerinde** yahut Darülfünun dersanelerinde, şehrin herhangi bir semtinde, bir devlet dairesinde, birkaç saat içinde çehrelerin nasıl birkaç defa değiştiğini, bir saat evvel gömülmeğe hazır denecek kadar asık yüzlerin, bir saat sonra neşe ile nasıl parıldadığını gayet iyi hatırlarlar. ...Nihayet şehrin muhtelif merkezlerinde büyük **kahvelerde** tanıdıklar tedarik etmeğe karar verdik”* (a.g.e. 242).

Cemal, gazetede yazdığı yazılar aracılığıyla halkı basın yoluyla aydınlatmaya çalışmıştır. Gazetede işlerini bitirir bitirmez kahveleri dolaşmaya başladıklarını ifade eden Cemal, bu mekânlarda bulunan diğer vatansever emekli zabıt ve askerlerin anlatımlarıyla olayların ciddiyetinin halk nazarında kavranması için çaba sarf etmiştir. İşgalcilerin halkın üzerinde yarattığı endişe ve paniğin boyutlarını anlatabilmek açısından aşağıdaki pasaj büyük önem arz etmektedir.

*“...Gazetede işimiz biter bitmez arkadaşların toplandığı **kahvelere** gidiyor, orada vaziyeti münakaşa ediyorduk. O zaman mermer masalar üzerinde haritalar, krokiler çiziliyor, askerlik işlerinde bizden tecrübeliler, Büyük Harp’in, şehrin içinde kalmış artıkları olan ihtiyat zabıtları, mütekit askerler, bu krokilerde cephe hareketlerinin muhtemel safhalarını anlatıyorlardı. Ara sıra **kahve** sahibi yanımıza geliyor, yavaşça, “Boyalı kalem kullanmayın, Allah aşkına!” diye yalvarıyordu”* (a.g.e. 243).

İstanbul’un işgaliyle şehre büyük çoğunluğu Rus olan farklı din ve milliyetten insanlar gelmiştir. Çalışma yerleri el değiştirmiş, eğlence mekânlarına artan ilgiyle burada çalışanlar genelde yabancı uyruklular olmuştur. Cemal, bu değişimlerin Osmanlı-Türk toplumunda ahlaki çöküntülere yol açtığını ifade eder.

Beyoğlu'ndan başlayıp ilçe semtlere yayılan kahveler, batan Çarlık gemisinden kurtulmuş Rus milletine ait kadınlı erkekli burjuva takımının uğrak yerleridir. Cemal, kendilerini prenses, kontes olarak tanıtan bu insanların kahvelerde kendi zevklerine göre eğlendiklerini gözlemler. Tanpınar, Cemal'in gözlemleri üzerinden Beyoğlu'nda yaşanan değişimi ele alır. Büyük olması, içinde tombala oynanması, dans edilmesi ve geç saatte ışıklarının kısılmasıyla tasvir edilen bu kahveler, dönemde yaşanan demografik değişimi yansıtması açısından önemlidir.

*“...Beyoğlu'nda bir yığın lokanta, bar, dansing açılmış, ağırbaşlı İstanbul efendilerinin bir vakitler gazetelerini okuyarak, alçak sesle dünya gidişi hakkında bedbinliklerini birbirlerine naklettikleri, sabah kahvesi ve akşam çayı içtikleri İstanbul **kahveleri** manzaralarını değiştirmişti. ...Her büyükçe **kahvede** tombala oynanıyor, muayyen saatlerde ışıklar kısıyor, narin endamlı delikanlılar, Kafkas dansları, kadınlar ufak tefek plastik rakslar yapıyorlar, semtleri dolayısıyla daha kapalı, müşterisi daha az yerlere, hiç olmazsa gezici çalgıcılar uğruyorlardı” (a.g.e. 245).*

Tanpınar, dönemin ruhuna uygun olarak Ahmet Haşim, Yahya Kemal gibi şairleri roman kurgusuna dâhil eder. Acem'in Kahvesi'nde Ahmet Haşim'le Doktor Talha'nın tavla oynamaları, Yahya Kemal'in İkbâl kahvesindeki sohbetleri bu kahvelerin okur-yazar kesimin uğrak yerleri olduğunu gösterir. Turgay Anar, edebiyat mahfilleri üzerine yaptığı çalışmasında İkbâl'le ilgili bir anekdotu şöyle aktarır: *“Edebiyata gönül vermiş gençlerin devam ettiği mekâna gençlerin üstat kabul ettikleri Yahya Kemal'in gelmesiyle İkbâl tam anlamıyla bir edebiyatçı kahvesine dönmüştür” (2012: 222).*

*“Acem'in **kahvesinde** benimle Hasan Basri Elmündefik'e söylemişti. Yandaki masada Ahmet Haşim'le Doktor Talha'nın tavla oyunlarını, Haşim'in yapmacık hiddetlerini tada tada seyreden Muhlis Bey: Gazete, hakikaten çıkmıyormuş gibi söylüyorsunuz, Kudret Bey dedi.*

*Kudret Bey, elindeki taşı bırakarak içini çekti. “Sabırsız insanlarsınız” dedi. “Ben içimdeki gayzı, hareket ihtiyacını senelerce tuttum da siz on beş gün beklemiyorsunuz!” ...Üsküdar'da, çarşı*

*içindeki kahvelerden birinde tesadüf ettiklerini, canının çok sıkıldığını, kendisiyle uzun boylu konuşuklarını söylüyorlardı”* (Tanpınar, SD, 2022: 241).

## 9. Yaz Gecesi’nde Kahvehane Tasviri

(1951 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları), Yaz Gecesi hikâyesinde “*sekiz senedir yatalak olan hastanın dramı anlatılır*” (Mumcu, 2015: 203). Bir ana, iki alt öyküden oluşan kurgusu ile dikkat çeken Yaz Gecesi’nde Tanpınar, mekân unsuru olarak kahveyi iki yerde kullanmıştır. Kahvenin ilk kullanımında pitoresk bir tablonun varlığı dikkat çekmektedir. Sahil, kahve ve güvercinler bu tabloyu oluşturan objelerdendir. Kahvede bir yığın güvercin olması mekânın canlılığına yapılmış tasvir edici bir vurgudur.

*“Sahildeki kahvede bir yığın güvercin vardı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 274).

*“Küçük istasyonları, pencereleri tel kapılı, saksılı bahçeleri akşamdan sulanmış küçük memur evlerini, geceleyin geç vakte kadar bekleyen kahveleri özliyordu”* (a.g.e. 280).

## 10. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Kahvehane Tasviri

(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi), Saatleri Ayarlama Enstitüsü, “*II. Abdülhamit, Meşrutiyet ve Cumhuriyet devirlerini gören anlatıcı kahraman Hayri İrdal’ın hatıralarından oluşan*” (Okumuş ve Şahin, 2012: 112) bir dönem romanıdır. Romanın başkişisi Hayri İrdal’dır. “*Çocukluğunda her şeye rağmen mesut bir hayatı olan Hayri İrdal, moderniteyle beraber büyük bir çöküntü yaşar*” (a.g.e. 112). Her ne kadar bu çöküntü roman boyunca temposunu hiç düşürmeyen mizahi bir üslupla ele alınmışsa da Tanpınar’ın ana meselelerinden olan yabancılaşmanın tepe noktaya ulaştığı bu eser, tabanında Hayri İrdal’ın dramatik yaşamından kesitler barındırır.

Hayri İrdal önce çok sevdiği annesini, akabinde çok sevdiği eşi Emine’yi kaybeder. Bu iki kayıp onu zaten uyum sağlayamadığı toplumdan hepten uzaklaştırır. Bu noktada mekân unsurlarından kahve, eserde olay akışını sağlayan en önemli yapı unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Romanda kahve hem eğlencenin hem de hüznün mekânı olarak ele alınmıştır. Zira kahve İrdal için

kimi zaman ekmek parası, kimi zaman sızılarını unutturan bir sığınak kimi zaman da renkli eğlencelerin başkentidir.

Eser boyunca kırk bir kez karşımıza çıkan kahve, mekânsal açıdan iki başlık altında derlenebilir. Birinci gruptaki kahveler, tasvir açısından hemen hiçbir unsur barındırmayan, genellenmiş kahvelerdir. Bu kahveler anlatıcı kahraman Hayri İrdal'ın işsizlik zamanlarında yarı aç yarı tok vakit geçirdiği, iş veya para bulabilmek ümidiyle uzun saatler boyu sığındığı mekânlardır. Bu başlık altında derlenen kahveler yoksulluk, biçarelik ve boşa geçirilmiş zamanları ifade eder. Bunları örneklendirmek gerekirse;

*“Daha sonraki zamanlarda, enstitümüz kurulmadan evvel işsizlikten evde çocukların mektep kitaplarına zaman zaman göz attığım gibi, bazen bütün günümü geçirdiğim Edirnekapı veya Şehzadebaşı **kahvelerinde** gazeteleri hatme mecbur kaldığım zamanlarda ufak tefek tefrika parçaları ve makaleleri de okudum”* (Tanpınar, SAE, 2019: 7).

*“Bence radyo, aklımın erdiği kadarını söyleyeceğim tabii, -aziz okuyucum bu fikirleri dinlerken, muntazam bir tahsil görmemiş, ömrü **kahve** peykelerinde geçmiş, ihtiyar bir adamdan geldiklerini hiçbir zaman unutma!- insanoğullarına lüzumsuz meraklar aşulamaktan başka bir şeye yaramaz”* (a.g.e. 28).

*“Fakat en hoşuma gideni her gün sokakta, **kahvede** karşılaştığım bu adamların sahnede, ışığın ve bozuk mızıka gürültüsünün ortasında başka hüviyetlerle yaşamaları idi”* (a.g.e. 75).

*“Evden çıkarken akşam hangi **kahvede** kendisini bulabileceğimi söyler ve benden bir saat evvel oraya gelirdi”* (a.g.e. 83).

*“Yavaş yavaş semtteki **kahvelerin** önünden geçemez oldum”* (a.g.e. 98).

*“Adlî Tıpta iken, bu **kıraathanelerdeki** bütün ahbablarına, türlü meziyetlerimi, eski âlemimiz hakkındaki bilgimi, saat tamirindeki maharetimi öyle övmüş, maceramı o kadar yana yakıla anlatmış, bilhassa hastalığım hakkında o kadar çok ve mühim tafsilât vermişti*



*ki, daha ilk adımımı atar atmaz bütün kahve sevinç çılgılığı ile doldu”*  
(a.g.e. 129).

*“Düşünün bir kere, koskoca Büyükdere’de, bu lokantada, **kahve** köşelerinde yarı aç, yarı tok ömrünü geçiren Hayri İrdal’ın tabağındaki tek midyeyi bile, yemeğe kıyamadığı, tam lezzetine varmak için önünde tuttuğu tek midyeyi bile hoşuna gidince almakta tereddüt etmiyordu”* (a.g.e. 218).

*“Artık gün boyunca **kahve kahve** şuna buna rastlamak ümidiyle koşmak yoktu”* (a.g.e. 231).

*“Ekrem, Nevzat Hanım’ın soluk ve sessiz tebessümünde Şehzadebaşı **kahvelerinde** bana uzun uzadıya anlattığı estetiğinin kadını bulduğunu zannetmişti”* (a.g.e. 325).

*“Burada yine mazim, yani işsizlik zamanlarımda oturduğum **kahvelerde** hatmetmeğe mecbur kaldığım gazetelerden öğrendiğim şey imdadıma yetişti”* (a.g.e. 366).

Bir sosyal gözlemci olan Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde işlediği ikinci grup kahve, Hayri İrdal’ın psikiyatri doktoru Ramiz Bey vasıtasıyla tanıdığı, eserde önem teşkil eden diğer kahramanların sıklıkla bir araya geldiği Şehzadebaşı’ndaki büyükçe kıraathanedir. Bu kıraathane; yas, hüznün, sosyal kabul, arkadaşlık, gözlem, nekahat ve Tanpınar’ın eserlerindeki en temel yapı taşlarından olan “hayata karşı eşikte durma” hâli ile gerçek dünyadan kaçış bağlamında önem arz eder. Tavla şıkırtıları, şakalaşmalar, gülüşmeler gibi işitsel tasvirlerle öne çıkan bu kahve, dönemin insan profillerini göz önüne serme, kahramanın psikozlarını izah etme ve öyküde geçişleri sağlama işleviyle dikkat çeker. Hayri İrdal, “velinimetim” dediği Halit Ayarcı ile bu kahvede tanışmıştır. Yine ilk eşi Emine’nin ölümü karşısında “*tutduğum son dal da kopmuş gibi büsbütün boşlukta kalmıştım*” (a.g.e. 144), “*herkese ve her şeye sadece katlanıyordum*”, “*çocuklarına beslediğim acıma hissinden başka etrafımla hiçbir bağım yoktu*” (a.g.e. 146) diyen Hayri İrdal’ın yaşadığı travma nedeniyle kendini hayata ve çocuklarına kapadığı süreçte bu kahve, nekahat döneminin en önemli unsurlarındandır.

*“İhtiyar bir kadın evde çocuklarımla meşgul oluyordu. Ben sabahleyin kalkabildiğim saatte işe gidiyor, işten **kahveye** geliyor, oradan Doktor Ramiz’le veya başkasıyla civar meyhanelerden birisinde akşamcılık ediyor, gece geç vakit eve dönüyordum”* (a.g.e. 146).

*“...**kahveye**, az çok benden başka türlü yaşayanların, kendilerini hiç olmazsa benim gibi göz hapsinde tutmayan insanların arasına gidiyordum”* (a.g.e. 147).

Bir yanlış anlama nedeniyle hastanede psikiyatrik tedavi görmek zorunda kalan ve Doktor Ramiz ile bu tedavi sürecinde tanışan Hayri İrdal, uzun tedavisi boyunca Doktor Ramiz’in sadece hastası değil, arkadaşı da olur. Doktor, sıklıkla uğradığı Şehzadebaşı’ndaki bu kahveye, taburcu ettikten sonra Hayri İrdal’ı da götürür. Kahvenin müdavimlerine hastasından o kadar çok bahsetmiştir ki bu ilk karşılaşmada Hayri İrdal alkışlar ve sevinç çığlıkları arasında bir dost, bir kahraman gibi karşılanır.

*“Burası Şehzadebaşı’nda, boş zamanlarında vakit geçirdiği büyükçe bir **kıraathaneydi**. Aziz dostum, ben Adli Tıpta iken, bu **kıraathanelerdeki** bütün ahbablarına, türlü meziyetlerimi, eski âlemimiz hakkındaki bilgimi, saat tamirindeki maharetimi öyle övmüş, maceramı o kadar yana yakıla anlatmış, bilhassa hastalığım hakkında o kadar çok ve mühim tafsilât vermişti ki, daha ilk adımımı atar atmaz bütün **kahve** sevinç çığlığı ile doldu”* (a.g.e. 129).

İlk andan itibaren koşulsuz şartsız kabul gördüğü bu kahve, kısa sürede Hayri İrdal’ın yaşamının bir parçası olur.

Tanpınar, Hayri İrdal’ın *“hiçbir şeye hayret edilmeyen garip bir yer”* (a.g.e. 129), *“bir nevi kulüp”* (a.g.e. 130), *“abes denilen şeyin bataklığı”* (a.g.e. 143) gibi ifadelerle tasvir ettiği bu kahveyi âdeta bir insan ve dönem müzesi işleviyle kullanmış; İrdal’ın nazarından gözlemlediğimiz bu kişiler aracılığıyla gerek dönemin temayülleri gerekse sosyal yergi açısından bu mekândan üst düzeyde faydalanmıştır.

*“Yıllardan sonra bu **kahvede** tanıdıklarımızdan birini bir vekil sandalyesinde gördük. Korkulacak derecede muvaffakiyetli bir*

*politika adamı olmuştur. Fakat bu acayip **kahvede** onu tanıyanlar kendisine hâlâ aynı gözle bakıyorlar, adı söylenince aynı şeyleri hatırlıyorlar, aynı hükümleri tekrarlıyorlardı” (a.g.e. 130).*

*“**Kahveye** her cins ve meşrepten insan geliyordu. ...Başta **kahve** sahibi olmak üzere bütün gedikli müşterilerin burada takılmış hususî adları, hayatlarından sanki büyük bir dikkatle seçilmiş ve kendileri görülür görülmez hatırlanan ve hatırlatılan bir iki hikâyesi vardı” (a.g.e. 131).*

Kahvenin müdavimi olan bu insanlar kendilerine has özellikleriyle, varsa olumsuz yanlarıyla topluluk içerisinde ivedilikle kabul görmektedirler. Kendi içlerinde küçük gruplar oluştursalar da hiçbir sırları yoktur ve her şeyi ulu orta konuşurlar. “*Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, isprizma, alelade dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasi hadise” (a.g.e. 131) gibi envaiçeşit konuda edilen sohbetlere hikâyeler ve şehir efsaneleri de karışır.*

*“Bu **kahvede** neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, isprizma, alelade dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera... Tabii hiçbirinden tam bahsedilmezdi. Hepsi çok uzun bir uykudan, bir çeşit ölümden sonra hatırlanır gibi bu **kahveye** gelirdi” (a.g.e. 131-132).*

Yazarın tabiri ile ne kadar ciddi başlarsa başlasın, her işin beklenmedik neticelerle bittiği, buna karşın hiçbir şeye hayret edilmeyen, hiçbir şeyin üzerinde fazla durulmayan bu kahvede her şey biraz afyon, biraz uyku ilacıdır. Doktor Ramiz’in “*Sosyal psikanaliz için bundan iyi yer bulunmaz” (a.g.e. 135) dediği ve kendisine mesleğini sevdiren ana unsur olarak işaret ettiği bu kahve, konu ve insan çeşitliliği açısından derin detaylar barındırmaktadır. Kahvedeki kişilerin ortak özelliği Tanpınar’ın anlatmayı sevdiği “eşikteki” profil olmalarıdır. Hayri İrdal’ın “*Buradaki hayat, asıl kapının dışındaki hayattı” (a.g.e 136) şeklindeki ifadesinden de çıkarılabileceği üzere mekânın müdavimleri gerçek hayata kapı eşiğinden bakan, kaçış ve uyku-uyanıklık arası yaşamlar süren kişilerdir.**

“Bu **kahve** hakkında sizi dinlerken ben, çoğunu tanıdığım bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz” (a.g.e. 135).

“Halit Ayarçı'nın iş hakkındaki fikirlerini tam mânasında kabul etmemekle beraber, bu **kahvede** tanıdığım insanlar için en iyi teşhisi onun koyduğunu zannediyorum. Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı” (a.g.e. 136).

## 11. Yaz Yağmuru'nda Kahvehane Tasviri

(1955 Varlık Yayınları), Yaz Yağmuru, Tanpınar'ın İstanbul temalı dikkat çekici öykülerindendir. Eserde mekân olarak kahve bir kez kullanılmıştır. Eserin kahramanı Sabri, evinin bahçesinde tanıştığı Fatma ile kahvede oturur. Kahveler daha çok erkeklerin uğrak yerleridir. Akraba ya da evli olmamalarına karşın kahvede bir arada bulunmalarından Sabri'nin duyduğu rahatsızlık, yüzünün solgunluğu ile ifade edilir. Tanpınar, Sabri ile Fatma'yı kısa süreliğine de olsa bir kahvede oturtarak onlara geleneksel değer yargılarının hoş görmeyeceği bir davranış modeli sergilemiştir. Bu kahve, Fatma'nın Sabri'yle ilgili kanaatlerini ifade ettiği yer olarak karşımıza çıkar.

“Dönüşte, Kanlıca'da otururuz değil mi?” **Kahvede** otururlarken Sabri yüzünün solgunluğuna şaşırıldı” (Tanpınar, HKY, 2021: 190).

## 12. Aydaki Kadın'da Kahvehane Tasviri

(1987 Adam Yayınları), Aydaki Kadın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romancılığında Türk toplumunun orta-üst gelir sınıfına mensup ailelerinin ilişkilerini ve bu ilişkilerdeki yozlaşmayı ortaya koyması bakımından, bir yüzleşme romanıdır. Olaydan çok kahramanların duygu durumuna ve gündeme ilişkin birtakım meselelere odaklanan romanda mekân olarak dokuz kez kullanılan kahve, geçmişe yapılan yolculuklarda anımsanan mekân ile aktüel zamanı imleyen mekân şeklinde kullanılmıştır. Eserin başkişisi Selim, mazinin güzelliklerini yaşadığı mekânlar içinde rüyaya münhasır bir keyfiyetle yeniden

kurgulayan biridir. Bu yönüyle Selim, tıpkı Mümtaz gibi Tanpınar'ın temsilidir ve Tanpınar aslında Selim aracılığı ile kendisiyle yüzleşir. Mazinin varlığı, yaşanmışlıklar ve bunların bir anılar yumağı oluşturması, bu mekânların bir bellek mekân olarak algılanmasını sağlar. Tanpınar, bu bellek mekânlardan bahisle bir dönemin panoramasını ortaya koyar; insanların yaşayış şekillerini, tutum ve ilgilerini gün ışığına çıkarır. Örneğin meddah kahvelerinin doluluğuna yönelik tasvir, o dönemin kültürel dokusunda insanların seyirlik oyunlara karşı ilgisine yapılan bir göndermedir. Dönemin kahvelerinde Meddah Sururi'nin oyunlarını tertip ettiği ve halkın bu oyunları seyretmek için kahveleri doldurduğu anlatılmıştır. Tanpınar, Selim'in rüyaları arasından bu gerçekliği kahve göstergesiyle somutlaştırmıştır. Tanpınar, Selim'in gördüğü rüyalarından aktüel hayata geçişini kahvenin dinamik yapısıyla sunar.

*“Meddahın bulunduğu **kahve** ağzına kadar doluydu”* (Tanpınar, AK, 2022: 61).

Bir diğer pasajda karşımıza çıkan kahvede Selim ve arkadaşları Ada yolculuğunda yağmur ve fırtınaya yakalanmışlardır. Selim'in iç konuşmalarından içinde buldukları bu durumun onları kaygılandığı gözlenebilir. Yağmurun sadece Ada'da değil İstanbul'un bütün topoğrafyasında etkili olduğu Selim'in konuşmalarından anlaşılmaktadır. Olumsuz hava şartlarına karşın Büyükkada'daki ve İstanbul'un bazı semtlerindeki kahveler kalabalığı ile tasvir edilmiştir.

*“...Şüphesiz orada bu yağmur altında Büyükkada'nın saatlerini İstanbul'un başka semtlerinden o kadar ayıran hususî hayat imkânsızdı. Bununla beraber **kahveler**, lokantalar elbette doluydu”* (a.g.e. 66).

Selim ve arkadaşları, ilk gençlik yıllarında, bir diğer okul arkadaşları Asım ve ailesinin Heybeliada'daki evlerinde kendileri için tertip ettikleri davete katılırlar. O gün, Ada vapurundan indiklerinde Asım kendilerini karşılar ve arzu ederlerse evden önce kahveye gidebileceklerini belirtir. Kahve burada soluklanılacak bir dinlenme yeri olarak tasvir edilmiştir.

*“İsterseniz biraz **kahvede** dinlenin, soğuk bir şey için! İsterseniz derhal gidelim”* (a.g.e. 68).

Kahve bu eserde de diğerk eserlerde olduğu gibi işlevselliği ile dönemin ruhunu yansıtan bir mekân unsuru olarak, özellikle kurguya dâhil edilmiştir. Kahvenin bünyesinde barındırdığı işlevsellik; kahvede oturmak, kahvede dinlenmek, kahve camından bakmak, kahvenin dibinde olmak gibi söz gruplarıyla dinamik bir hüviyete büründürülmüştür.

*“Arkadaşını **kahvenin** camında sabırsız ve hırçın kendisini bekler görüyordu”* (a.g.e. 100).

*“Arkadaşı **kahvenin** dibinde, en loş ve nisbeten en serin yerde onu bekliyordu”* (a.g.e. 101).

Kahveler buldukları ortamın zihniyetini yansıtan mekânlardır. Tanpınar, Selim ile birlikte aydın tabakanın bohemce yaşayışını, memleketin gerçekleriyle örtüşmeyen öngörülerini nazarı dikkate almış; zamanlarını kahvelerde tüketen insanları, bu kahvelerdeki eğlence ve israfı üstü kapalı şekilde tenkit etmiştir. Aşağıda bahsi geçen Sultantepe’deki kahve, semtin güzelliği ile örtülü şekilde tasvir edilmiştir.

*“Dönüşte bir **kahveye** oturdum. Sultantepe’de”* (a.g.e.165).

Tanpınar, roman kahramanlarını çeşitli vesilelerle yurt dışına çıkararak farklı bölgelere yönelik bilgiler aktarır. Türk aydınlarının gittikleri yerler arasında Paris başta gelir. Port Royal’deki kahve, Michel’deki kahveler, La Fayette’deki kahve Türk aydınlarının uğradığı mekânlardandır. Paris’in bu kahveleri eşyaya yönelik tasvir bakımından zayıf olsa da ziyadesiyle bir kültür lokali, bir sanat galerisi gibi oldukça hareketli ve işlek mekânlar olarak tasvir edilmiştir. Eserin başkişisi Selim, Suat’ın çizdiği ve henüz tamamlanmamış bir bulvar resmini Montpamasse’de oturdukları kahvede Amerikalı bir kadının satın almak istediğini anımsar. Saint Michel’deki kahvelerde Necip’in eğlenmesi Tanpınar’ın kinayeli anlatımında önemli bir yergi örneğidir. Necip ismi ile kahve ve Paris bilinçli bir tercih olarak Aydaki Kadın’da karşımıza çıkmaktadır. Necip ismiyle Necip Fazıl Kısakürek’e, Paris ve kahve ile ise onun bohemce hayatına bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Romanın dönem olarak Adnan Menderes hükümetinin iktidar olduğu bir zaman diliminde geçiyor olması bu kanıyı güçlendirir.

“...Montpamasse'taki **kahvede** beraberce oturlurken Suat'ın çizdiği bulvara daha bitmeden evvel -belki de Suat'ı gözüne kestiren bir Amerikan kadını müşteri çıkmıştı (a.g.e. 112).

“Montpamasse'da, Saint Michel'deki **kahvelerde**, Coupole'un dansinginde, plajlarda Necip başka kızlarla eğlenir, dans eder ve gülerken bu omuzlar böyle çöker, yüzüne bir türlü önlemesini öğrenemediği bu kan dalgası hücum ederdi” (a.g.e. 163).

“...Port Royal'de oturdukları **kahvede** 'alacağım şeyler hep eski tanıdıkların idare ettikleri kısımlardaydı. Görünmek istemedim' demişti” (a.g.e. 166).

### C. Konak Tasvirleri

Türkiye'nin 18.-20. yüzyıl arası geçirdiği siyasi, politik, kültürel değişimleri ve bu değişimler karşısında yaşanan bocalamayı ironik ve mizahi dille ele alan Tanpınar, hikâye ve romanlarında kahramanlarını etraflarındaki kişilerle bir bütün hâlinde işler. Bu bütünlük, eseri zenginleştirme kaygısından öte bir toplumbilimselliğin sonucudur. 18. ve 19. yüzyılda, geleneksel değerler ve modernite arasında bocalayan kalburüstü, şehirli Türk ailesi; dönemin popüler semtlerindeki konak, köşk, yalı gibi geniş yapılarda, yakın aile fertleri, akrabaları ve hizmetlileri ile birlikte yaşamaktadır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise modernizmin içe dönük, topluma uzak, bireyci yaklaşımıyla terk edilecek ve yerini apartman dairelerindeki küçük yaşantılara bırakacak olan konak kültürü, girift aile yapıları ile dikkat çeken Tanpınar'ın eserlerinde yoğunlukla işlenmiştir. Bu bağlamda Tanpınar'ın eserlerinde yer verilmiş konak unsurları eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

#### 1. Evin Sahibi'nde Konak Tasviri

(1942 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi), Kenan Akyüz'ün de vurguladığı gibi “dışla içi güzel bir hamur şeklinde yoğuran” (Uçman ve İnci, 2002: 47) maharetli bir tasvir kabiliyetine sahip olan Tanpınar'ın dış dünya ile iç dünyayı harmanlandığı Evin Sahibi, 1935 tarihli bir hikâyedir. Hastanede yatan bir genç üzerinden sunulan öyküde bu gencin annesinin bir yılan ile yaşadığı sürreal aşk işlenir.

Bilindiği gibi “*Tanpınar’ın roman ve hikâye kahramanlarının ortak özellikleri, Oğuz Atay’ın kelimesiyle “tutunamamak”tır. Bu kişiler kendi uzviyetlerine rağmen yaşarlar; kişilikleri yarım ve paradoksaldır. Daimi bir şizofreni hâli hayatlarına refakat eder*” (Samsakçı, 2017: 196). Bu yarım kalmışlığı ve şizofreni hâlini yoğun şekilde görebildiğimiz Evin Sahibi’nde hikâyenin anlatıcısı belli bir misyon ifa etmek için kurgulanmış, zihinsel karmaşalarına hapsolmuş, sıra dışı bir kahramandır. Bu sıra dışı kahraman, kendi tâbiri ile “sonu bilindik” yazgısına karşı hayata tutunmaya çabalayan fakat çocukluğunun kâbuslarından arınamayan biridir. Babasını, annesini ve anneannesini çok küçük yaşta kaybeden anlatıcı kahraman, dedesi ve hizmetliler ile birlikte ürpertici bir konakta yaşamaktadır. Sürreal öğelerle bezenmiş öyküde, çocuğun konağın ıstıraplarından ve savaştan dolayı ruhunda açılan yaraları, bu yaralara karşın hayata tutunma çabasını gözlemleriz. Bu eser ile Tanpınar, insanın yazgı karşısındaki çaresizliğine rağmen yeni bir yazgı oluşturabilme çabasını işlemiştir. Tanpınar, bu uzun öyküde anlatıcı kahramanı işlerken onun tüm benliğini çevresel faktörlerle birlikte ele almıştır. Çeşitli sıkıntılar yaşamış ve bu sıkıntılar sonucunda boğucu ruh hâline katlanmakta zaman zaman çok zorlanan, yalnız bir adam olan anlatıcı kahraman için konak, doğduğu yer olduğu için başlangıçların temsili olmalıyken, kontrastlarıyla öne çıkan Tanpınar’ın kaleminde sonun temsili olarak işlenmiştir.

Eserlerinde “*kahramanlarının büyüme öykülerine mutlaka bir yer açan*” (Taburoğlu, 2018: 281) Tanpınar’ın -kendi de annesini henüz çocuk yaşta kaybetmişinden olsa gerek- zaman zaman derin özlem ve kronik ruhsal açmazlarla ifade etmeye çalıştığı anne yoksunluğu, bu eserde kahramanın şahsına münhasır özelliklerini şekillendiren dramatik öğelerden biri olarak karşımıza çıkar. “*Genç annesinin ölümünü, yarı deli bir Arap halayığundan bütün çıldırtıcı teferruatıyla senelerce dinlemiş*” (Tanpınar, HKY, 2021: 103) olan anlatıcı kahraman için ölüm; evladının kaybından sonra mevcudiyetine nüfuz eden derin kedere karşın yaşamaya, yaşama katlanmaya çabalayan “*yarı deli*” (a.g.e. 124) dedenin tesiri ile olsa gerek; hayatının her anında, âdeta şah damarından daha yakında hissettiği, yıllarca beraberinde gezdirdiği ürpertici bir gerçektir. Öyle ki sabahları uyandığında, ders çalışırken, ilk buseleri tadarken, sofradayken, akşam oturumlarında ölümü hep oracıkta, yanı başında hissetmiştir. Eserlerinin



genelinde hayat-ölüm, hayal-gerçek, eski-yeni gibi karşıtlıklar arasında kalmış ve gerek bu karşıtlıkların ruhunda yarattığı tereddütler gerekse şehirli insana özgü hezeyanlar nedeniyle kendiyile ve yaşamla sürekli didişen insanın geçirdiği tekâmül süreçlerini ortaya koyan Tanpınar; “Evin Sahibi” bağlamında, insanın varlık ve ölüm karşısındaki konumunu, şüphesini, iç çekişmelerini, korkularını, özlemlerini, acılarını ve yazgıyı hümanist bir yaklaşımla ifade etmiştir.

Tasvirici anlatımın hususiyetlerini üzerinde fazlasıyla taşıyan bu hikâyede eserin kahramanı, bilinçaltında bulunan öğeleri anlamsal bir dizilimle gün ışığına çıkarır. Hikâyede anlatılan güncel zamanlı olayların gerçeklikle ilgisi yoktur. Onlar, anlatıcı kahramanın zengin düş gücünün yansıması olan fantastik öğelerdir. Tanpınar, bu fantastik öğelerden yola çıkarak “insan” gerçeğini şuuraltı katmanlarıyla bir sorunsala taşımıştır. Bu noktada anlatıcı kahramanın çocukken Musul’daki konaktan bilinçaltına kazınanlar, onun ileriki yaşlarda edineceği psikonevrotik kimliğe temel teşkil etmiştir. Anlatıcı kahramanın doğduğu, annesinin bir yılan saldırısıyla öldüğü, dedesinin evlat acısıyla âdeta delirdiği, tam tamına ölüm ile özdeşleşmiş olan konak, tasvir açısından incelendiğinde fazla görsel detay barındırmamaktadır. “Büyük ev, koca ev, ıssız ev, koca konak, yılanlı ev” gibi tamlamalarla işaret edilen konağa dair asıl betimleyici unsur psikolojik tasvirlerdir. Konakta arada bir ortaya çıkan ve ev halkına zarar veren kara yılanların gerçeküstü kurgusuyla oluşturulan gerilimli hava, anlatıcı kahramanın yoğun nevrozlarını anlaşılır kılmaktadır.

Akıl sağlıkları pamuk ipliğinde kahramanlar kurgulamayı seven Tanpınar, özellikle hikâyelerinde psikoloji sorunsalını öne çıkarır. “*Abdullah Efendi’nin Rüyalari’nda Abdullah Efendi, Yaz Yağmuru’nda Sabri ve Fatma, Rüyalar’da Cemil, Acıbadem’deki Köşk’te Sâni Bey, Evin Sahibi’nde anlatıcı kahraman, Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde deli olduğu söylenen genç kadın, Erzurumlu Tahsin’de ise Tahsin... Bütün bu insanlar mutsuz, hayatta ne yapacaklarını tam olarak bilemeyen, sanki başka bir âlemden bu dünyaya atılıvermiş, yaşadıkları zamandan başka bir zamanda yaşamak isteyen; psikolojik anlamda ciddi saplantıları olan, ama bu saplantıların ne olduğu tam olarak belli olmayan yarı hayal, yarı gerçek bir dünyada yaşayan kişilerdir*” (Uçman, 2006: 18). Evin Sahibi’nde ise ölüm ile özdeşleşen yılanlı konak, eserde kahramana psikolojik derinlik katan en önemli unsurlardan biridir.

“Zaten bu koca **konağı** asıl dolduran o değil miydi?” (Tanpınar, HKY, 2021: 103-104).

Kızının ölümünden sonra geceleyin sabit bir yerde uyuyamaz olan ve ıstırap içinde odalardan odalara gezinen dedenin hüznünlü ayak sesleri, ninnileri ve hıçkırıkları; yine kızının ölümünden sonra yatağında uyuyamadığı için selamlıktaki sofadan odalara kadar her yere dede için battaniyeler, yastıklar bırakılması ve küçük kahramanın aynı odayı paylaştığı dadısının dinî ritüelleri, konağın devinimine dair hatıralardandır.

Eserdeki bir diğer konak, anlatıcı kahramanın aile dostu olan altmış yaşlarındaki Yümnü Bey’in artık terk etmek zorunda kaldığı konaktır. Uzun yıllar Defterihakani müfettişliği yapmış olan musiki tutkunu Yümnü Bey, Osmanlının çöküş döneminde hemen herkes gibi eski imkânlarını kaybetmiş; borçlarıyla birlikte Kanlıca’daki küçük bir eve taşınmak zorunda kalmıştır. “...bir Tanzimat konağının şaşkırtıcı debdebesi içinden bu küçük eve düşmüştü” (a.g.e. 132) cümlesinden görüleceği üzere konak, görkemli yapısıyla bir varlık sembolüdür. Osmanlının çöküş sürecinde konaklardan küçük evlere geöen ülke insanı, ekonomik perspektiften yansıtılmıştır.

## 2. Mahur Beste’de Konak Tasviri

(1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları), Mahur Beste’de “Osmanlı İmparatorluğu’nda ilmiye sınıfının Batılılaşma sürecinde uğradıkları dönüşüm ve bu sınıfın itibarını yitirişi” (Türkislamoğu, 2016: 94) estetik bir şekilde ele alınır. Dönemin seçkin isimlerinden olan kahramanların duygu durumlarını ve iç dünyalarını yansıtmak için romanda Tanpınar’a en çok yardım eden unsur mekândır. Geneli itibariyle iç mekânda kurgulanan romanda şehrin konakları, yalılar, köşkler ve saraylar öne çıkar. Bu mekânlar sahiplerine münhasır hususiyetleriyle ve döneme uygun şekilde tasarlanmıştır. Eserde elliyi aşkın konak vurgusu bulunmaktadır. Bu konaklar, dönemin yaşam temayüllerine ve değişimlerine uygun şekilde dizayn edilmiştir.

Yedi bölümden oluşan eserde bahsi geöen ilk konak İbrahim Paşa konağıdır. Bu konak Abdulhamid döneminde devrin ileri gelenlerinden ve eski yaşamın temsilcilerinden olan İsmail Molla Efendi’nin baba yadigârı konutudur. Eserde zaman zaman yalı veya ev olarak ifade edilen bu konak, güçlü yapısıyla irade ve

iktidarı temsil eden İsmail Molla Bey'in şânına yaraşır şekilde büyük ve gösterişlidir. Bunun yanı sıra eski olduğunu da tasvirlerden anladığımız konak, ailenin köklü geçmişine paralel bir maziye sahiptir. Aile ve konağın geçmişi arasında bağ kuran Tanpınar; konağın Çırçır Harîk-i Kebiri'nde yandığını, yangında Behçet Bey'in "*dört bin ciltlik el yazması âsâr-ı nefise, o kadar üstat levhası, fermanlar, hatt-ı hûmâyunlar*" (Tanpınar, MB, 2022: 114) ve bunların yanı sıra çekmeceler dolusu matbuatın yok olduğunu belirtir. Behçet Bey'in "*yalnızlığını artırmaktan başka bir etkisi olmayan eşi*" (Samsakçı, 2017: 21) Atiye Hanım ve "*zevкли, güçlü, iddialı ve gururlu*" (Tanpınar, MB, 2022: 18) babası İsmail Molla Bey ile birlikte yaşadığı bu konak; köklü ailenin azalan servetine karşın hâlen yadsınamayacak zenginliğine vurgu yapan en önemli tasvir unsurlarındandır.

Eserde bahsi geçen ikinci konak İsmail Molla Bey'in komşusu Necip Paşa'ya ait olup bu konak büyük ve eğlenceli bir ev olması dışında tasvir detayı barındırmaz. Buna karşın dönemin sosyokültürel ve sanatsal temayülüne yönelik önemli ipuçları verir. Necip Paşa'nın konağı, haremde saz ve alaturka musikinin eksik olmadığı, her akşam mutlaka birkaç ahababın uğradığı hayat dolu bir evdir. Necip Paşa selamlığında kendi hâlinde yaşarken eşi Târidil Hanımefendi yetiştirdiği birbirinden güzel cariyelerle erkeklerden uzak, izole bir yaşam sürmektedir. Evin hanımı, âdeta bir sanat okulu işlevi gören evinde kızların kılık kıyafetinden eğitimine kadar her işle bizzat ilgilenmektedir. Romanlarının genelinde medeniyet değişimi sırasında kişilerin ve toplumun yaşadığı travmatik bocalamaları estetik şekilde ele alan Ahmet Hamdi Tanpınar için Necip Paşa'nın konağı, değişime direncin ve geleneğin yaşam mücadelesinin sembolü niteliğindedir.

*"Bu suretle bu büyük ev, değişen zamanın içinde, tasfiye edilmiş zevk ve âdetleriyle, artık son günlerini yaşayan bir ırkın adeta devamı için çalışırdı"* (Tanpınar, MB, 2020: 20).

Behçet Bey'in kayınpederi Ata Molla Bey'in konutu, eserde bahsi geçen konaklardandır. Bu konak ve konakla birlikte büyük bir servet, Ata Molla Bey'e Aziz devrinin sayılı zenginlerinden olan babası Vargit Süleyman Efendi'den kalmıştır. Bu konak yapısal özellikleriyle detaylandırılmamışsa da ailenin şân, şöhret ve zenginliğini yansıtacak nitelikte olduğu, belirtilen lüks

alışkanlıklarından çıkarılabilmektedir. “*İlmiye sınıfındaki yozlaşmanın temsili*” (Türkislamoğlu, 2016: 96) olan Ata Molla Bey; içinde doğup büyüdüğü şan, şöhret ve zenginliğe karşın servetinin büyük kısmını başarısız mali teşebbüslerle tüketmiştir. Her biri başarısızlıkla sonuçlanan radikal ekonomik kararları nedeniyle kaybettiği servetin son halkası olan konak, İmparatorluğun sönen ışığına vurgu yaparcasına tasvir edilmiştir.

“...dışarıdan bir şenlik gecesine benzeyen **konağın** hayatı, içinden bir vicdan azabı gibi ağırdı” (Tanpınar, MB, 2020: 42).

Eserdeki bir diğer konak, Şirvanizade Rüştü Efendi'nin politik meselelere sahne olan konutudur. “Garip Bir İhtilalci” adlı beşinci bölümde “*ilmiye sınıfının son temsilcisi*” (Türkislamoğlu, 2016: 97) olarak karşımıza çıkan Sabri Hoca, İsmail Molla'nın babasının medrese arkadaşı, gelini Atiye'nin ise hocasıdır. Politik ve toplumsal meselelere ilgisi ile devrinin bütün düşünce adamlarıyla bir araya gelmiş olan Sabri Hoca; Şirvanizade Rüştü Efendi'nin konağı başta olmak üzere bazı vezirlerin konaklarına sık sık uğrar ve bu vesile ile ülkede yaşanan siyasi entrikaların merkezinde yer alır. Tasvir açısından detay barındırmayan bu pasajda konak, ileri gelen devlet yöneticilerinin politik görüşlerinin şekillendiği bir merkez üssü olarak öne çıkmaktadır.

“*Rüştü Paşa konağına, bu konakta çalışan hemşerisinin delaletiyle sokulmuş, vekilharç odasından çarçabuk Paşa'nın selamlığa çıkmamaya muvaffak olmuştu*” (Tanpınar, MB, 2020: 77).

İsmail Molla Bey'in teyzesine ait olan Beykoz'daki “koca konak”, Tanpınar'ın eserlerindeki en derinlikli konak vurgularından birini içermektedir. Sabri Bey'in anılarından dinlediğimiz konak, İsmail Molla Bey'in sevgi dolu büyük annesinin içini envaiçeşit oyuncak, şekerleme, okul malzemesi ile doldurduğu sandık vesilesiyle mucizevi ve yaratıcı bir dünya olarak tasvir edilmiş; bu yönüyle zengin Türk medeniyeti ile özdeşleştirilmiştir.

“*Gece yangın olmuş, teyzenizin evi yanmıştı. ...Biz vardığımız zaman ne koca konaktan ne de mahalleden eser kalmıştı. ...Küçük, değersiz bir yığın şey buluyorlardı: musluk lülesi, erimemiş kurşun boru parçası, eğrilmiş karyola demiri, yarısı yanmış tahta parçası,*

*hülâsa yanan konakla, kül olan hayatla hiçbir alakası olmayan bir yığın şey” (a.g.e. 94).*

Tanpınar, bu pasajın ilerleyen satırlarında yanan konak ve tükenen medeniyeti sandık metaforu ile Sabri Hoca'nın dilinden aktarmıştır.

*“...Galiba ihtiyar kadın beni memnun etmek için her defasında bu sandığa yeni şeyler koyardı. Çakı, kalemtraş, yazı takımı, Eyüp oyuncuğu, ipek mendil, Şam'dan gelme baharlı şekerleme kutuları, hülâsa her açışında yeni bir şey bulurdum. ...Büyük annemin ölümüne kadar hep böyle devam etti. Sonra o ölünce asıl mucizenin nerede olduğunu gördüm.” İşte medeniyet dediğin bu konağa benzer. ...Her şey âdeta hazır gibi aranmadan bulunur. ...Aradığını bulmasan bile aramanın zevkini duyarsın. Sonra bir an gelir, konağın kendisi yanar. Şimdi enkaz arasında gördüğümüz insanlara benziyoruz” (a.g.e. 94).*

Ata Molla Bey'in damadı Halit Bey'in aile mülkü olan Süpürgeciler Kâhyası Konağı, eserde dikkat çeken önemli konutlardandır. Bu konak, ev halkının yaşam özelliklerinin tasviri açısından önemli ipuçları içerir. Halit Bey'in annesi, ihtiyar kalfa, iki sütüne ve aile efradının birkaç misli emektar hizmetçinin bir arada yaşadığı düşünülürse bu evin büyük bir yapı olduğu çıkarılabilir. Anıları nedeniyle atılamayan bir sürü işe yaramaz eşya ile dolu olmasıyla tasvir edilen bu konak; kutsanmış eşyalar, sıklıkla okutulan mevlidler ve yaş almış hane halkı ile yarı türbe, yarı darülaceze olarak tasvir edilmiştir.

*“O konuşurken Ruhsar bu evin kocasının canlılığına ne kadar muhtaç olduğunu iyiden iyiye anlıyordu. Kaynanası, ihtiyar kalfa, sütineler -evde biri kendisinin, biri babasının olmak üzere iki sütüne vardı- hizmetçiler, hepsi uzun soğuklardan, kapalı havalardan sonra güneşe kavuşmuş otlar gibi, birdenbire değişmişler; ihtiyarlar gençleşmiş, gençler yeniden kendi yaşlarını bulmuşlardı. ...Evde aile efradının iki üç misli emektar hizmetçi vardı. Bunu anlatırken Halit bey karısına: “Bizim eve giren bir daha çıkmaz, diyordu; hele işe yaramayan takımından olursa” (a.g.e. 153).*

Eserdeki konaklardan bir diğeri Nerkes Ayşe tarafından işletilen Laleli'deki bir genelevdir. Koyun Ali Ağa sokağında bulunan bu genelev, sımsıkı kapalı

kafes ve perdeleriyle, zaman zaman kapısının önünde görülen uşaklarıyla, etrafındaki konaklardan ilk bakışta ayırt edilemeyen hususiyetleriyle tasvir edilmiştir. Yine büyükçe olarak betimlenen bu konağın bahçe tarafı dar bir çıkmaza bakmaktadır ve bahçe kapısı biri içeride biri dışarıda bulunan iki büyük ağaç ile gizlenmektedir. Bu konak sıcak hamamı, kalabalık hizmetli kadrosu ve sazlı sözlü eğlencesiyle mükellef bir zevk ve eğlence âlemi olarak tasvir edilir. Konak bu pasajda semtin ileri gelen ve tırnak içinde dindar olarak betimlenen erkeklerinin kadın düşkünlüklerini yansıtan önemli bir eleştirel enstrümandır.

*“...sonra Laleli’de genişçe bir ev tutarak gizliden gizliye işe başlamıştı. ...Evine parolasız girilmezdi. ...Taşlıkta bekleyen güçlü kuvvetli uşaklar, herhangi bir münasebetsiz misafire karşı evi daima müdafaa edebilirlerdi” (a.g.e. 173).*

*“Bu, dışından sımsıkı kapalı kafes ve perdeleriyle, zaman zaman kapısının önünde görünen uşaklarıyla etrafındaki **konaklardan** ilk bakışta ayırd edilemeyen büyükçe bir **konaktı**. Evin cephesi, şimdiki şair Haşmet sokağının biraz altında kalan Koyun Ömer Ağa çıkmazı boyunca uzanırdı. Bahçe olan arka taraf, Çilingir Hamamı’nın kadınlar kısmının açıldığı ve birincisinden çok dar ikinci bir çıkmaza bakardı. Birisi çerde, biri de dışarıda bitmiş iki büyük ağaç, buradaki bahçe kapısını gizlerdi” (a.g.e. 174).*

Sabri Hoca’nın babasına ait olan ve hakiki bir saray şeklinde tasvir edilen Adana’daki Bulguroğulları’nın konağı; kalabalığı, ikramı ve bereketiyle öne çıkmaktadır.

*“Nihayet, o senenin ramazanını geçirmek için Adana’ya geldi, babasının **konağında** kendini tanıtmadan kaldı. Babası zengin olduğu kadar ikramdan hoşlanan bir adamdı. Daha **konağa** girer girmez Sabri Hoca tesadüfün kötü talihin kendisini nelerden mahrum ettiğini anladı. Bu bir ev değil, hakiki bir saraydı. Bir yığın uşak, aşçı, yanaşma arasında, gelip giden, el öpen, yalvaran, ihsan gören bütün bir kalabalık ortasında babası adeta küçük bir hükümdar saltanatıyla yaşıyordu. İkinci karısından iki oğlu, iki kızı olmuştu. Kızların ikisi de*

*evlenmişler, kendileri için konağın yanbaşında yapılan büyük evlerde yaşıyorlardı” (a.g.e. 105).*

Dönemin varlıklı insanlarından olan vezir, şeyhülislâm ve kazaskerlere ait konaklar; Ata Molla tarafından satılıp alınan konaklar; bütün İstanbul’un ihtişamlı konakları; Süpürgeciler kâhyasının konağı; Nuri Bey tarafından Teşvikiye taraflarında satın alınan konağımsı ev ve Selahattin Bey’in, “Tanzimat’ın süslü evlerinden biri” şeklinde ifade edilen konağı eserde geçen diğer konak unsurlarından olup bu mekânların objeye dayalı tasviri yok denecek kadar azdır.

### **3. Huzur’da Konak Tasviri**

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi), Huzur, Kenan Akyüz’e göre “gördüğünü gördüğü şekilde canlandırmakta büyük ustalığa sahip; tasvir kabiliyeti çok kuvvetli bir muharrir” (Uçman ve İnci, 2002: 35) olan Tanpınar’ın yoğun tasvirleri ile öne çıkan bir romandır. “Doğu ile Batı arasında sıkışmış, ne tam Doğulu kalabilmiş ne de Batı’yı tam anlamıyla benimsemiş bir toplumun ve onun aydınlarının huzursuzluğunu irdeleyen Huzur’da” (Samsakçı, 2017: 113) mekân, olay örgüsünün devamlılığındaki en önemli etkidir. Huzur’da iç mekân olarak İhsan, Mümtaz, Tevfik Bey ve Nuran’ın evleri öne çıkarken dış mekânda ise okura geniş bir İstanbul panoraması sunulur.

Eski-yeni, geleneksel-modern arasındaki kontrastın yoğun şekilde hissedildiği Huzur’da iç mekân unsurlarından biri olan konak, roman kahramanı nazarında geçmişi şu ana taşıyan bir unsur olarak kurgulanmıştır. Konak, kitabın muhtelif bölümlerinde on iki kez karşımıza çıkmaktadır.

Tanpınar’ın romanlarında, medeniyet değişimi sürecinde yaşadığı bocalamanın yanı sıra değişen yaşam şartlarıyla da dikkat çeken şehirli, aydın ve varlıklı kahramanların eski-yeni hayat biçimleri bir arada işlenmektedir. İhsan’ın annesinin baba yadigârı konağından bahsedilen aşağıdaki bölümde, bu yapı bakımsız müstemilatı ve üstündeki iki oda ile tasvir edilmiştir. Eski olmasına karşın hâlen bir kazanç sağlayan konak, ailenin geçmişteki zenginliğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda büyük haneler ile toplumun birlikte yaşama yönelimine atıf yapılmaktadır.

“...dükkânın arkasında eski **konağın** müştemilatından olan bakımsız kısımla üstündeki iki oda için konuşacağını, kontratın geciktiğini söylüyordu” (Tanpınar, HZR, 2018: 14).

Aşağıdaki bölümde Mümtaz bir yandan İhsan ile ilgilenmesi için hasta bakıcı ararken diğer yandan sokakları gözlemleyip yorumlamaktadır. Semtin eski zenginliği I. Mahmut ve III. Osman’ın saltanat dönemlerinde sadrazamlık yapmış olan Hekimoğlu Ali Paşa’nın konağının orada bulunması ile hissettirilmiştir. Aktüel zamandaki sefaleti anlatmak için ise üstü başı perişan çocuklara, hayat döküntüsü evlere vurgu yapılmıştır. Geçmişe vurgunun yanı sıra mekân ve psikoloji arasında ilinti kurmayı seven Tanpınar; Mümtaz’ın içinde bulunduğu sıkıntılı havaya uygun mekânlar kurgulamıştır. Tanpınar, Moran’ın da belirttiği gibi “Mümtaz’ın içinde bulunduğu sıkıntılı havayı perişan mahalleler, fakir eski evler, ezilmiş insanlar, dilenciler gibi ikinci derece motiflerle beslemiştir” (2004: 277).

“Çocukların hepsi gürbüz ve güzeldi. Fakat, üstleri başları perişandı. Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa’nın **konağı** bulunan bir mahallede bu hayat döküntüsü evler, bu fakir kıyafet, bu türkü ona garip düşünceler veriyordu” (Tanpınar, HZR, 2018: 23).

Yaşadığı dönem itibariyle Türk toplumunun geçirdiği değişim sürecine tanıklık eden Tanpınar; eski ve yeniye kategorize etmek yerine, “özellikle Bergson’dan sonra rağbet gören zamanın bölünmezliği kuramı”nın (Samsakçı, 2017: 52) etkisiyle kültür aktarımına ve Türk varlığının devamlılığına vurgu yapan eserler üretmiştir. Zira “devam kelimesi Tanpınar’ın kelime hazinesinin en önemlilerinden birisi, onun tefekkürünün çok büyük bir unsurudur. Millî hayatın devam etmesi, nesillerin kutsal saydığı değerlerin korunması, kültür hayatında büyük kırılma ve değişmeler yaşansa da bazı unsurların devam etmek zorunda olduğu, yazarımızın romanından denemesine, makalesinden biyografisine ve Beş Şehir’ine mihver olmuş düşüncelerdir” (Samsakçı, 2005: 299). “Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek” (Enginün, 2019: 22) felsefesiyle bu sürekliliğe geniş yer veren “Huzur”, her ne kadar 1930’ların başına değin olan düşünce yazılarında Garp’ı savunmuşsa da zaman içerisinde Şark ve Garp kültürünün besleyici yanlarıyla zenginleştirilmiş bütüncül bir kültüre yönelik fikirleri ile öne çıkan Tanpınar’da kolektif kültürün zenginliğinin en önemli tezlerindedir.



Mahur Beste'de de “*dönemin sağlam ahlak anlayışına sahip*” (Türkislamoğlu, 2016: 95), “*varlık, nüfuz ve zevk noktasında her zaman parmakla gösterilen*” (Samsakçı, 2017: 20) aydını İsmail Molla üzerinden “*devam fikrinin savunucusu*” (Türkislamoğlu, 2016: 98) olan Tanpınar; Huzur'da Mümtaz'ın gezdiği sokak aralarında kişileri, politikaları ve hatta mekânları değişimin birer parçası olarak gördüğünü ancak kültür aktarımının nesillerden nesillere folklorik enstrümanlarla kesintisiz biçimde devam etmesi gerektiğini dile getirmiştir.

“...Çocuklarımızın bu türkiyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu Ali Paşa'nın kendisi, ne **konağı**, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz” (Tanpınar, HZR, 2018: 24).

Eserdeki bir diğer konak, Nuran adlı ikinci bölümün başlarında yer alır. Mümtaz'ın yakın arkadaşı İclal ve İclal'in arkadaşı Muazzez'den bahsedilen bu pasajda, gevezelikleri ve etrafta olup bitene karşı duydukları yoğun ilgi nedeniyle kızlardan “*Zeyneb Hanım konağının iki acuzesi*” (a.g.e. 83) şeklinde bahsedilir. Kızların havadisleri toplama, tasnif etme, tecrübeye mal etme alışkanlıklarını “yaşlı ve huysuz kadın” anlamındaki acuzelikle örtüştüren Tanpınar; bu benzerlik ilgisi ile geçmiş kültüre ait öğelerden olan konak ve yaşlı kadın figürleri arasında “eski” senkronu yakalamıştır. Aşağıdaki pasajda, her ne kadar tasvir barındırmasa da cazibesıyla dikkat çeken konak yaşamı ve İstanbul şivesi, kültürel bir üstünlük göstergesi olarak birbirine iliklenmiştir.

“Nuran, “o anda” kelimesini “o ande” diye söyler, böylece Türkçe için çok uzun, bir çekişten sonra en hafif üstünü getirebilirdi. Bu, “İstanbul şivesi” dediğimiz, Nedim'in ve Nâbi'nin hayran oldukları terbiye ve zevkin içinde yetişme idi. Çocuklarını kendi aralarında evlendiren eski orta hâlli evlerin ve **konakların** cazibesini biraz da bu yapardı” (a.g.e. 162).

Tanpınar aşağıdaki pasajda Üsküdar'a değinir. Üsküdar, orta ve üst gelir grubuna mensup ailelerin yaşamayı tercih ettiği bir semttir. 18. yüzyılın en büyük bestekârlarından olan Tab'î Mustafa Efendi ise bu konaklar arasındaki ahşap, boğucu bir evde, cami vakfından kendisine kalanlarla zaruret içerisinde yaşayan bir biçare olarak tasvir etmiştir. Tanpınar, bu vurgu ile devlet adamından daha

düşük şartlarda yaşamaya mahkûm edilmiş sanatçıların ekonomik anlamda hak ettikleri konumda olmayışlarını tenkit etmiştir.

*“...Üsküdar’da bu tepelerden birinde bir cami vakfından kendisine kalan şeylerle, yanındaki paşa **konaklarının** arasında havasızlıktan boğulan ahşap bir evde yaşayan bir biçare”* (a.g.e. 183).

Her ne kadar yazıldığı dönemde Tanpınar’ın yüksek sanat algısını özümseyebilecek yeterli nitelikli okura ulaşamamışsa da ileriki dönemde edebiyat eleştirmenlerince “Türk edebiyatında o döneme değin yazılmış en iyi roman” şeklinde değerlendirilen Huzur; çok katmanlı yapısıyla geniş okumalara imkân veren bir eserdir. Bu özelliği hasebiyle sayısız alt metin barındırmaktadır. Örneğin aşağıdaki pasajda bahsi geçen ve “beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu” olarak tasvir edilen konak ile “...*kaybolmuş bir imparatorluktan arta kalan eskinin bakımsız ya da yok olmaya bırakılmış kalıntıları*” (Aydın, 2006: 142) vurgulanmış; konak figürü ile mazide kalan zenginlik işaret edilmiştir.

*“Ara sıra tıpkı caddedeki insanları ite kaka geçen hususi otomobiller, lüks arabalar gibi, bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanbaşıda beyaz ve tahini boyalı eski bir **konak** yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hala şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu”* (Tanpınar, HZR, 2018: 200).

Konağın sıradaki vurgusu Suat adlı üçüncü bölümde karşımıza çıkmaktadır. Konak burada yine bir zenginlik nesnesi olarak sunulmuştur. Yerleşim yeri olduğu hemen her dönemde ülkesinin ticaret merkezi olarak öne çıkan İstanbul’un kısa zaman öncesine kadar sahip olduğu iş hacmine konak vasıtasıyla vurgu yapılmıştır. Köşk, konak, yalı ve çarşılar bu vurguyu güçlendirecek ekonomik güç imgelerindedir.

*“İşte İstanbul. Daha dün bir yüksek müstehlikle şehriydi. Bütün yakın şark buraya akardı. O kadar ki, otuz senede bir şehir yanar ve köşkleri, **konakları**, yalılarıyla, çarşılarıyla, pazarlarıyla adeta yeni baştan yapılırdı”* (a.g.e. 264).

*“Fethi Naci’nin ‘Türkçenin en güzel aşk romanı’ diye tanımladığı”* (Uçman ve İnci, 2002: 177) Huzur’da *“Kendisiyle konuşmayı seven”* (Tanpınar, HZR,

2018: 12) biri olarak resmedilen Mümtaz, yine içinden hayalindeki Nuran’la ve kendiyile konuşarak Talimhane’den Tünel’e doğru gelmiş, bir meyhanenin önünde durmuştur. Konak burada mazi ile eşleştirilmiş; kaybedilmiş Rumeli toprakları ile kaybedilmiş Nuran, Mümtaz’ın karmaşık zihninde **bilinç akışı** tekniği ile birbirine iliklenmiştir. Yine dönemin ileri gelenlerinin evi olması vasıtasıyla aşağıdaki konak vurgusu zenginliğin tasvirine aracılık etmiştir.

*“Eviç<sup>2</sup>, elden çıkmış vatan parçalarından topladığı hava ile hâlâ hayalinde konuşuyor, Nuran’ın güzelliklerini, insan talihinin acılıklarını, eski Tuna boyu ayan **konaklarının**, unutulmuş şehirlerin hatırasından ona sunuyordu: “Eviç, Rumeli’nin hüseyinîsidir.” diye düşündü”* (a.g.e. 331).

Mümtaz’ın Emirgân’da kirada oturduğu ev, konak özelinde tasvir edilmemişse de mülk sahibinin eski kalabalık yaşantısından evin köşk ya da konak olduğu çıkarılabilir. Emirgân’ın arka taraflarında, dik bir yokuşun başında olan bu ev Kandilli’den Beykoz’a kadar geniş bir manzaraya sahiptir. Eski medrese avlularını andıran kapalı bir bahçesi vardır ve bahçe her zaman arı ve böcek sesleriyle doludur. Birkaç meyve ağacı, bir ceviz ve bir kestane ağacı bulunan bahçeye envaiçeşit çiçek renk katmaktadır. Mümtaz’ın estetik algısıyla örtüşen bu ev; geniş merdiveni, büyük balkonu, serin taşlığı, çini sobası, yeni boyanmış çiçek fiçileri, eskiden limonluk olan camlı koridoru, geniş görüş açısı ve güzel sofası ile tasvir edilmiştir.

Huzur’daki bir diğer konak tasviri Suat adlı üçüncü bölümde yer almaktadır. Aşağıda yer verilen “eski paşa konağı” tâbiri, gerek artık konut olarak kullanılmamasına gerekse içindeki eşyaların eskicilere düşmesine yönelik detaylar ile romanda bir leitmotiv olarak sık sık tekrarlanmış; değişen sosyokültürel ve ekonomik şartların sonucunda eskide kalan şaşaalı günlere ve büyük aile kavramına çekilen dikkat, bu vesile ile aralıklarla vurgulanmıştır.

*“Bir eski paşa **konağından** gelen bu sobayı çalışma odasına kurmuşlardı”* (a.g.e. 342).

---

<sup>2</sup> **Eviç (Evc):** Türk musikisinde birleşik perde ve bir makam. İsmail Dede Efendi’nin ağır aksak usulünde “Bülbül asa ruz’u şeb kârim neva” mısrasıyla başlayan şarkısı ve Muallim İsmail Hakkı Bey’in Devr-i Hindi usulünde “Kullarında yok sana layık meta” mısrasıyla başlayan ramazan ilâhisi bu makamın güzel örneklerindedir (Özkan, 1995: 521).

Huzur'daki son konak tasviri Mümtaz adlı dördüncü bölümde yer almaktadır. İhsan'ın durumu ağırlaşınca Mümtaz doktor aramak için evden çıkar. Bulduğu doktor, Mümtaz kapısında belirlediğinde Beethoven konçertosu dinlemektedir. Bu, Suat'ın ölmeden az evvel dinlediği konçertodur. Doktor hızla hazırlanır, eve doğru yürümeye başlarlar. İkili yolda İhsan'ın ve Macide'nin durumu, müzik, yaklaşan savaş ve ulus olarak içinde buldukları kültür ikilemi üzerine konuşur. “Çoğu zaman nedensiz yere içerisine düştüğü vicdan azabıyla gezindiği sokaklarda karşılaştığı diğer insanların huzurlu görüntüsüne özenen” (Taburoğlu, 2019: 292) Mümtaz; “İhsan'ın hastalığı, Nuran'dan ayrı oluşu, 2. Dünya Savaşı tehlikesi gibi çok değişik psikolojik tehditler altında” (Samsakçı, 2017: 38) kendisini esir almış hüznü derinden duyumsamaktadır. Konçertonun da etkisi ile maziye duyduğu özlem, çağrışımlar ve kronik vicdan azabı yol boyunca Mümtaz'a eşlik eder. Bu pasajda konak doğrudan tasvir edilmemiş, betimlemeler geçmiş döneme yapılan göndermeyle sınırlandırılmıştır. Girilen dar sokak ile ruhun içinde sıkıştığı karmaşa, eski bir konak ile geçmişte kalan anılar birbirini tamamlayan unsurlardır. Çiçek kokuları ve durulmuş gece ile mazinin insan ruhunda yarattığı dinginlik de örtüştürülen diğer unsurlardır.

*“Girdikleri dar sokakta eski bir **konağın** duvarından çiçek kokuları, bu durulmuş gece içinde, sanki kaybolmuş saadetlerin, ümitlerin, berhava olmuş hülyaların hatırasıyla, tıpkı bir vicdan azabı, nefse karşı işlenen bir cürmün o hiç affetmeyen, bir azap meleği gibi insanı bütün ömrünce kovalayan şuuru gibi ve yine tıpkı demin dinlediği konçertonun, her süzülüşünde biraz daha kendisini bulan, çokluğu içinden yavaş yavaş kendisi olarak halka halka sıyrılan ve sonunda bir altın ejderha gibi insanda çöreklenen ana nağmesi gibi, keskin, öldürücü bir hisle içine yerleşti”* (Tanpınar, HZR, 2018: 393).

#### **4. Acıbadem'deki Köşk'te Konak Tasviri**

(1949 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları), Acıbadem'deki Köşk hikâyesinde Tanpınar, kendiyi özdeşik ve akran bir kahraman üzerinden ilerler. “Vaka 1908-1911 yılları arasında geçer ve anlatıcı o yıllarda bir çocuktur” (Okay, 2017: 343). Çocukluğunun büyük bir kısmı annesinin dayısı Sani Bey'e ait bir köşkte geçen anlatıcı kahraman; bu köşkte aile içinde yaşanan pek çok olaya şahit

olmuştur. Eserin ana mekân öznesi konak değil köşktür ve bu ev “İstanbul’un en güzel peyzajında bulunan zarif bir köşk” olarak tasvir edilmiştir. Bol aynalı ve kordonlu odaları; yarı inik, ağır, koyu renkli perdeleri; yaldızlı eşyaları; alçak duvarlarla çevrili bahçesi; gece gündüz açık olan mutfak kapısı ile tasvir edilen bu köşk, Sani Bey’in mucit kişiliği sayesinde o dönemin evlerinde bulunmayan yangın merdivenine, banyo odasına ve gusulhaneye sahiptir. Eserde kahramanın icat düşkünlüğü mekân bağlamında öne çıkarılır. Yine bu icat düşkünlüğü ile Sani Bey, hırsız korkusuyla her katın merdivenini başka yöne doğru tasarlamıştır ve katlar arası geçişler çok da mümkün değildir.

*“Böylece evin sokak kapısının yanından en üst kata, sağ taraftan ikinci kata çıkılır, sol taraftan zemin kata inilirdi. İkinci kattan üçüncü kata çıkmayı aklına getiren talihsiz, evvela alt kata inecek, oradan üst kata çıkacaktı. Daha gücü, bu merdivenlerin daima sıkı sıkıya kapalı kapılarının yanı başında kendilerine benzeyen ve o kadar süslü, yaldız zırhlı, tahtası fevkalade cilalı iki üç dolap kapısının bulunmasıydı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 227).

## **5. Sahnenin Dışındakiler’de Konak Tasviri**

**(1950 Tefrika, 1973 Kitap)** Sahnenin Dışındakiler, “*Millî Mücadele döneminde İstanbul’da yaşayan ve Anadolu’daki hareketi uzaktan izleyen bir grup aydının*” (Türkislamoğlu, 2016: 110) Kurtuluş mücadelesindeki edilgen rolünü eleştirel bir üslupla ele alır. Tanpınar, Türk halkının varoluş savaşını salon toplantılarında takip eden “*kavga adamı olamamış*” (a.g.e. 111) bu kitleyi konak, köşk, saray, yalı gibi kapalı mekânlarda bir araya getirmiştir. Roman boyunca esir şehrin cadde ve sokaklarından sık sık örnek verilmekle birlikte ana omurgayı teşkil eden fikir teatileri genellikle iç mekânlarda vuku bulmaktadır. Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Huzur ve Mahur Beste romanlarına nazaran apartman dairelerini daha fazla gördüğümüz bu eserde konak yine ana iç mekân tipidir. Eserde karşımıza çıkan ilk konak, Sabiha’nın oturduğu Şehzadebaşı’ndaki konaktır. Konak bu bölümde objeye dayalı hiçbir tasvir içermemekle birlikte sadece Cemal’in çocukluk anılarında Sabiha’yı sık sık gördüğü yer olması özelliğiyle öne çıkmaktadır.

Eserdeki ikinci konak, Cemal’in çocukluğunun geçtiği Elagöz Mehmet Efendi mahallesinden biraz daha aşağıdaki Ekşi Karadut mahallesinde bulunan

Şirvanîzade konağıdır. Sultan Aziz devrinin belli başlı iki vezirinden biri olan Şirvanîzade Rüştü Paşa'nın konağı da objeye dayalı tasvir unsuru barındırmamakla birlikte zenginliği tasvir etmek amacıyla kullanılmıştır.

Eserdeki üçüncü konak, Zagrep âyanı Selim Paşa'nın torunu olan İhsan Beylerin (Tanpınar, SD, 2022: 15) konağı olup bu konak Cemal'lerin evinin yanı başındadır. Bu konak, oturulacak hâli kalmadığından 1909 yılında yıktırılıp yeniden inşa edilmiştir.

“*Abdulaziz devri paşalarının kapısı herkese açık konakları*” (a.g.e. 18), eserde bahsedilen bir diğer konak unsurudur. İki Abdulhamid paşasından birine ait bir diğer konak ise şu şekilde tasvir edilmiştir:

“...bunlardan birinin **konağı** bizim evimizin biraz yukarısında ve karşımızda idi. Erenköyü'ndeki o devir köşklere gibi bahçe içinde, etrafi çam ağaçlarıyla süslü, yine bu köşklere benzeyen, büyükçe süslü bir bina idi, bu içi baştan başa avizelerle, billur merdiven tırabzanları aynalarla süslü, bir yığın malzemesi Viyana'dan getirilmiş bu köşkü görmüş, çocukluğuma rağmen şaşırmışım” (a.g.e. 18).

Hemen önceki pasajda kapısı herkese açık, debdebesi ile göz alıcı şekilde tasvir edilen paşa konaklarına mukabil, “*dostsuz, misafirsiz, kendi hususi hayatları içinde*” (a.g.e. 18) yaşayan Abdulhamid devrindeki paşalardan birine ait olan bu konak, gücünü günbegün daha fazla kaybeden imparatorluğa paralel olarak, önemini yitirmiş bir yer olarak resmedilmiştir. Görkemli dekoruyla bolca şatafat barındıran konak, devletin ileri gelenlerinin içinde buldukları esaret şartlarına karşın hâlen vazgeçemedikleri lüks düşkünlüklerine dikkat çeker niteliktedir.

Eserdeki bir diğer konak vurgusu “konak yavrusu” şeklinde olup bu ifade değişen yaşam şekillerine şöyle ayna tutmuştur:

“*İmparatorluk küçüldükçe orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları, “konak yavrusu” denen evleri tercihe başlamışlardı*” (a.g.e. 19).

Abdulhamid devrinde gümrük nazırlığı yapmış olan İbrahim Ali Beyefendi'nin konutu eserdeki bir diğer konaktır. Bu konak, dönemin enikonu

varlıklı Türk ailelerinin geleneksel yaşam şekillerini ortaya koymaktadır. Yarattığı gizemle Cemal için çocukluğunun tüm hikâye ve romanlarının ana mekânı olarak ifade edilen ve çocukluk algısındaki büyüğü yanı sıra ortaya koyan bu konak; Mahur Beste'deki Ata Molla Bey'in bacanağı Muhlis Bey'in de çocukluğunun geçtiği evdir. Cemal'in çocukluğunda Galatasaray Lisesini yeni bitirmiş ve tıbbiyeye hazırlanan bir genç olarak karşımıza çıkan Muhlis Bey, koca konaktaki tek açık pencerenin sahibidir. Bazı akşamüstleri konağın önünden geçerken Muhlis Bey'in açık penceresinden sokağa yayılan keman sesini işiten Cemal için bu konak; genç, güzel kızların büyüğü ile şahsi mitolojinin sarayı niteliğindedir. Otuzun üzerindeki odasıyla kalabalık bir nüfusa ev sahipliği yapan konak; kapalı pencereleri, ses geçirmeyen boyasız tahta duvarları ve üslupsuzluğuyla tasvir edilmiştir.

*“Bu konak otuz, otuz beş odasıyla, dört beş içgüveysi, altı gelini, yedi sekiz yetişmiş kızı ile acayip, dışarıya kapalı bir insan ambarına benzerdi. ...Bilhassa daima kapalı kafeslerini, hiçbir ses taşırmayan boyasız tahta duvarlarını seyrettikçe” (a.g.e.24).*

*“Konağın hiçbir üslubu yoktu. Hatta ne pencerelerinin sayısı ve birbirleriyle aralıkları, ne çıkmaları, içerinin vaziyetine dair bana bir fikir vermezdi. ...çocukluğumun bütün masalları, ilk okuduğum roman ve hikâyelerin sahneleri hep bu pencereleri sıkı sıkıya kapalı konakta geçerdi” (a.g.e. 25).*

Eserdeki büyük konaklardan bir diğeri Nişantaşı'ndaki konaktır. Bu konak, eski sefirlerden Mülkiye Paşası Nazır Paşa'nın konutudur. Misafirlerin bekleme salonunun mavi olduğu, Paşa'nın çalışma odasının üst katta olduğu, ailece oturulan salonun yaldız süslü olduğu gibi objeye yönelik tasvir unsurları, eserin ilerleyen sayfalarında sunulmuştur.

## **6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Konak Tasviri**

**(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi)** Saatleri Ayarlama Enstitüsü ile *“iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir roman”* (Moran, 2004: 297) ortaya koyan Tanpınar; edebî eserlerinin tümünde olduğu gibi bu romanda da *“...bütün zaman,*

*mekân ve eşyaları insanın ve onun içinde yaşadığı toplumun problemlerinin estetik planda tespiti ve teşhiri için*” (Samsakçı, 2017: 113) kullanmıştır.

Hayri İrdal’ın anıları şeklinde sunulan romanın muhtelif bölümlerinde otuz altı kez konağa yer verilmiş; bu değinmelerin çoğu objeye dayalı tasvir amacının dışında gerçekleşmiştir. Olay örgüsünün devamlılığı, kahramanın duygu durumunun pekiştirilmesi, döneme yönelik çağrışım, maziye vurgu gibi göndergesel amaçlarla kullanılmış olan konak, eserde sırayla şu şekilde işlenmiştir:

*“Babamın dedesi, ...yaptıracağı camiye vakıf olmak üzere Edirnekapı’da uzun zaman bütün aile, ahır ve hizmetçiler kısmında oturduğumuz büyük konakla, bir iki akar daha satın almıştı”*  
(Tanpınar, SAE, 2019: 27).

*“Çeşitli kabiliyetleri olan, zengin ruhlu”* (Kaplan, 2015: 181) Tanpınar’ın edebî eserlerinde aile yaşantısı sosyolojik bir izlek olarak önemli yer teşkil etmiştir. Bu izleğe ayna tutan motiflerden biri de konaktır. Eserde yer verilen ilk konak, yukarıda da görüldüğü üzere, Hayri İrdal’ın babasının dedesine ait olan konuttur. Bu konak, kalabalık bir ailenin birlikte yaşadığı büyük yapı şeklinde tasvir edilmiş; böylelikle dönemin girift aile yapısına dair sosyolojik ipuçları verilmiştir. Yine konak, Bab-ı Âli’de memur olan Tevkiî Ahmet Efendi’nin kalburüstü Türk ailesine yakın ekonomik gücünü belirtme işleviyle esere yerleştirilmiştir. Hayri İrdal’ın babasının dedesi olan Tevkiî Ahmet Efendi, yaşadığı bir sıkıntıdan kurtulma karşılığında cami inşa etme adağı adar. Bu anıyla başlayan pasaj, cami için satın alınan arsaya yaptırılan Edirnekapı’daki konakla devam eder. Babasından bu konaktan başka bir miras kalmadığı için camiyi yaptıramayan Tevkiî Ahmet Efendi, bu vazifeyi yerine getirmeyi oğlu Numan Efendi’ye vasiyet eder; Numan Bey ise ilerleyen dönemde cami inşaatına sermaye bulabilmek amacıyla konağı satmak zorunda kalır. Bu gibi detaylar tasvir amacı dışında işlenmişse de eserin aile kurgusunu ve öykünün akışını sağlayan önemli unsurlardandır.

Eserde yer verilen ve yirmi otuz odalı şekilde tasvir edilen ikinci konak, Hayri İrdal’ın ilk gençlik yıllarında çalıştığı saat tamir atölyesinin sahibi Nuri Efendi’yi sık sık ziyaret eden Tunuslu Abdüsselâm Bey’e ait büyük konaktır.



Önce kalabalığı ve canlılığı ile yaşamın ve imparatorluğun bitmeyen enerjisi ile bağdaştırılan bu konak, ilerleyen sayfalarda yine yaşamın ve imparatorluğun sönen ışığı gibi terk edilmişliği ve bitişi temsil etmiştir.

*“Burmali Mescit taraflarında aşu boyalı, cephesi bitmek tükenmek bilmeyen bir **konakta** atlı arabalı muhteşem bir hayat süren Tunusluzâde Abdüsselâm Bey... ...Abdüsselâm Bey, yirmi otuz odalı **konağında** bütün bir aşiretle yaşayan, çok zengin, insan canlısı bir adamdı. Evinin hususiyeti bir girenin yahut içinde bir kere doğmak gafletini gösterenin bir daha dışarıya çıkamamasıydı. Beyaz kolalı gömlekleri içinde daima kibar, zarif, bu eski İstanbul efendisi böylece farkında olmadan **konağına** imparatorluğun her köşesinden gelme, damat, gelin, birkaç yenge ve enişte, sayısız adette çocuk, belki bir o kadar da kaynana kaynata, ihtiyar hala, teyze, genç yeğen, sekiz on halayık yağmıştı”* (Tanpınar, SAE, 2019: 38).

Meşrutiyet’in ilanına değin imparatorluğun her köşesinden gelme farklı yaşlardaki kadınlı erkekli kalabalık bir ahalinin birlikte üst üste yaşadığı bu konak; çevre esnafın belli başlı hasılatını sayesinde elde ettiği, aşu boyalı, cephesi bitmek tükenmek bilmeyen, yirmi otuz odalı, dışarıdan bitmez tükenmez gibi görünen bir mesken şeklinde tasvir edilmiştir. Tanpınar, zaman içerisinde servetini büyük ölçüde kaybeden Abdüsselâm Bey’in hayatındaki iniş çıkışları konak aracılığıyla okurun dikkatine sunar. Abdüsselâm Bey’in yok olan serveti ile birlikte konak ahalisini de kaybettiğini gözlemleriz. Konak bu noktada, insan ilişkilerinde belirleyici unsurun menfaat olduğunu vurgulamaktadır. Abdüsselâm Bey’in konağı, eserde ayrıca maziye duyulan özlemi yansıtan önemli bir aynadır. Abdüsselâm Bey, yaşlılığına tekabül eden yıllarda bu konak sayesinde *“Talihin alabildiğine yüzüne güldüğü, etrafında tam istediği cinsten cıvıl cıvıl, üst üste, Babil Kulesi kadar karışık, her dilden ve her kafada; fakat insan yakınlığının sıcaklığı ile dolu bir hayatın kaynaştığı o günleri âdeta yeniden”* (a.g.e. 40) yaşamaktadır. Tanpınar; maddi zenginliği, yaşamın hayran bırakan devinimini, terk edilmişlikle gelen yıkıcı yalnızlığı, kaybedilenlere duyulan hüznü ve merhametin vesile olduğu fedakârlıkları bu konak aracılığıyla ortaya koyar.

Tanpınar'ın zengin mizah gücü, özgün imgelem ve metaforlarıyla bezediği Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yer verilen üçüncü konak, eserin başkişisi Hayri İrdal'ın halasına ait olan konuttur. Eserde pek çok kez değinilen ve on altı odalı koca konak şeklinde tasvir edilen bu konak, Etyemez semtindedir. Hayri İrdal'ın halası Zarife Hanım gençliğinde Süpürgeciler kâhyasına ait bu konağa gelin gelmiş, eşinin vefatıyla pek çok han, hamam ve nakit paranın yanı sıra bu konağın da tek sahibi olmuştur. Çocukluğundan beri kindar, içine kapalı, huysuz bir mizacı olan hala, konakta ahretlik ve kalfa ile birlikte yaşamaktadır.

*“Rahmetli kocası Süpürgeciler Kâhyası'nın oğlundan, Etyemez'deki **konaktan** başka birkaç han, hamam ve bir iki sarrafta işletilen para, bir yığın eshama konan halam ise hasisliği yüzünden yarı aç, yarı tok, kıt kanaat bir hayat geçiriyordu. Hattâ parasını yerler korkusuyla tekrar evlenmeğe bile cesaret edememiş, on altı odalı koca **konakta** yarı deli bir ahretlik ve kendisi kadar sofı, hasis, üstelik de dedikoducu ihtiyar bir kalfa ile yalnız başına bir baykuş gibi yaşamıştı”* (a.g.e. 62).

Eski şaşaalı günleri geride kalmış bu büyük konutta sadece üç kişinin yaşadığı düşünülürse şartlar ne kadar değişirse değişsin yaşam şeklini değiştirmekten kaçınan insanların düştüğü çaresizlik ve bu çaresizliğin neden olduğu anlaşılmazlık gözlenebilir. Konak, eserin ilerleyen sayfalarında halanın avcı Naşit Bey ile evliliğinden hemen önce yeniden renkli ve canlı bir yuva hâlini alması için tadilattan geçirilecektir. Bu noktada Tanpınar'ın yalnızlıkla bakımsızlığı, kalabalıkla canlılığı örtüştürdüğü söylenebilir.

Eserin ilerleyen sayfalarında karşımıza çıkan bir diğer konak vurgusu, Abdüsselâm Bey'in Soğanağa'daki sekiz odalı yeni evi olup Hayri İrdal bu evden konak yavrusu diye bahsetmektedir. Servetini ve etrafındaki insan kalabalığını yıllar içinde kaybedince Burmalı Mescid'in arkasındaki büyük konağı terk etmeye mecbur kalan Abdüsselâm Bey, bu sekiz odalı eve taşınmıştır. İkinci katı olduğunu anladığımız bu eve dair eserde fazla detay verilmez. İnsan sevgisine düşkünlüğü ile bilinen Abdüsselâm Bey'in etrafındaki herkes kendi yoluna gittikten sonra sadece Hayri İrdal ve onun eşi Emine Hanım ile birlikte yaşamaya mecbur kaldığı bu konut; eski devasa konağın geleneklerini sürdürmeye gayret

eden yaşlı adam için “...birikmiş ayrılıkların, üst üste yığılmış ölümlerin, hatıra ve unutulmaların” (a.g.e. 87), terk edilişin ve yalnızlığın sembolüdür.

“Bir sabah evimizin önünde, erkenden bir araba durdu. Pencereden yavaşça baktım. İçinden Abdüsselâm Bey’in indiğini gördüm. Kapıda, “Nerede bu hayırsız oğlan!” diye soruyordu. Yukarıya çıkmadı. Aşağıda taşlıkta giyinmemi bekledi. Arabasına alıp Soğanağa’da yeni taşındığı **konak** yavrusu evine götürdü. Eski **konak**, debdebe, arabalar, atlar, hizmetçiler, her taraftan akan refah bu yeni evde şimdi hâtıra bile değildi” (a.g.e. 80).

## 7. Teslim’de Konak Tasviri

(1955 Varlık Yayınları), Tanpınar’ın eserlerini “modern Türk edebiyatının ağır top örnekleri” (Batur, 2017: 47) arasında zikreden Enis Batur’a göre Tanpınar, “Yazınsal niteliklerinden daha ziyade, kendi iç dünyasındaki tenakuzları, bir çeşit itiraf kültürüyle deşifre etmesiyle ön plana çıkar” (a.g.e. 48). Dış dünyadan ziyade iç dünyaya yönelen Teslim’de yazarın kendine ve insana dair bu tenakuzları eserin ana omurgasını teşkil eder. Hikâyedeki bir diğer tenakuz; her an her yerde karşılaşılabilecek, alışıl gelmiş özellikleriyle yaşamın merkezinde olan sıradan insan figürü ile bu tip sıradan insanlara sosyolojik bir araştırma objesi gibi ve belki kısmen alaycı bir gözle bakan, yaşamın kıyısındaki idealist ve aydın insan figürünün sebep olduğu ikiliktir. Kendi de uzun yıllar Anadolu’nun farklı coğrafyalarında, farklı sosyokültürel yapıdaki insanlarla bir arada bulunmuş olan Tanpınar; aydın insanın içinde bulunduğu taşra toplumuna dogmatik fikirlerle bakmasının onu o toplumla uzlaştırmak yerine aksine toplumdaki uzaklaştıracağı görüşünü savunur. Öyküde insan profili arasındaki bu tip bölünmüşlükleri yapıcı ve yol gösterici bir üslupla ele alan Tanpınar, öykünün genelini dış mekân zemininde kurgulamıştır. Eserde konağa dair kapsamlı bir tasvir bulunmaz. Sadece cümle içinde geçen ve dış yapısıyla bir felaketin artığı gibi görüldüğü söylenen konak; eski şaşaalı günlerin geride kaldığına dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır. Değinen bu bakımsız konak; küçük şehirlerdeki mağazalar, dükkânlar ve ardiyelerle birlikte, politika oyunlarının bir nesnesi olarak karşımıza çıkar. Bu paragrafta tasvir hem dönemin sosyoekonomik koşullarını açıklamak için hem de estetik amaçla kullanılmıştır.

“...bu kısa yolculuk ona asıl politikanın bu küçük şehirlerin, para kudreti, iş imkânı sahiplerinin yüzlerinde, tok seslerinde, ağır baş sallayışlarında toplanmış, dış taraflarından bakılınca bir felaketin artığı gibi görünen bakımsız eşraf **konaklarının**, mağazaların, dükkânların, ardiyelerin malı olduğunu anlatmıştı” (Tanpınar, HKY, 2021: 211).

## 8. Yaz Yağmuru’nda Konak Tasviri

(1955 Varlık Yayınları), Yaz Yağmuru hikâyesinde tasvir edilen ana mekân konak değil yalıdır. Bu yalı, hikâyenin başkişisi Sabri Bey’in eşi ve çocuklarıyla birlikte yaşadığı bahçeli bir evdir. Bu ev, işlevselliği bakımından önemli bir misyon ifade eder. Genç bir kadın, yağmurun dinmesini bu evin bahçesindeki bir palmiyenin altında bekler. Sabri Bey ile bu esnada karşılaşılır. Aralarında kendiliğinden oluşan yakınlaşma, adı Fatma olan bu kadının ailesine ait geçmiş zaman öykülerinden seçkilerle süslediği sohbetleriyle devam eder. Fatma bu sohbetlerden birinde, çocukluğunda evlerindeki eşyaları bir bir, bir eskiciye sattıkları günleri anlatır. Bu alışverişin tarafları Fatma’nın büyükbabası ve dalkavuk olarak nitelenen bir eskicidir. Büyükbaba ve eskici arasındaki pazarlık sırasında eskici fazla para vermek istemez ve bunu gerekçelendirir.

“Memleketten bu kadar insan gitti. **Konaklarda**, saraylarda ne varsa hep bedestene döküldü” (a.g.e. 197).

Gerek ülkedeki siyasi istikrarsızlığın ve savaşların yarattığı ekonomik daralma gerekse Batı’ya yönelimle değişen geleneksel değerlerin kuşaklar arasında çatışmalar oluşturması nedeniyle 1900’lerin başında Türkiye’de geniş ailelerin bir arada yaşamasından vazgeçilmeye başlanmış ve çekirdek aile kavramı yaygınlaşmıştır. -Tanpınar’ın dönemdaşı Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından 1922 yılında yayımlanan Kiralık Konak’ta da Türk aile yapısının geleneksel imgelerinden olan kalabalık aile kültürünün hızla terk edildiğini görebiliriz.- Bu hikâyede çok kısaca değinilen konak figürü eski ile birleştirilmiş; konak ve saraylardaki değerli eşyaların eskicilere satılması ile eski yaşam tarzının eskicide nihayetlendiğine yönelik ironik bir gönderme yapılmıştır.

## 9. Aydaki Kadın'da Konak Tasviri

(1987 Adam Yayınları) Aydaki Kadın romanında “...rüya ve zaman meselesi ön planda olmakla beraber, burada biraz farklı şekilde birtakım insanların politikayla hesaplaşması da söz konusudur. Bu hâliyle eser, Tanpınar'ın romancılıkta ulaştığı merhaleyi göstermesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır” (Uçman, 2006: 25). Yine bir İstanbul ve yine bir aşk romanı olarak kurgulanmış olsa da Aydaki Kadın'ı Tanpınar'ın diğer romanlarından ayıran ana unsurlar; bilinçten ziyade bilinçaltına, diyalogtan ziyade iç monoloğa, aktüel zamandan ziyade geçmiş zamana, yaşamdan ziyade ölüme yaslanarak kurgulanmış olmasıdır. Eser, İstanbul'u özellikle denizi ile öne çıkaran estetik bir bakışla örülmüştür. Psikolojik tasvire yoğunlaşmış olan romanda mekân, kahramanların duygu durumlarını yansıtan bir reflektör niteliğindedir.

Eserin en dikkat çekici mekân ögesi, bilinç akışı tekniği ile kısmi anlatıcı konumunda olan Selim'in ve kardeşlerinin büyüdüğü Erenköy'deki paşa konağıdır. Ahır, ahırın yanı başındaki tulumbası, havuzu, asma yaprakları, kendiliğinden biten incir ağacı, hanımelleri, horozu, atı, tepesinde büyüdükleri ağaçları ile tasvir edilen bu köşk-konak, Selim için çocukluğunun başkentidir. Selim konağa ait çocukluk günlerinden bahsederken, kendini konağa kapatan ve dışarıyla münasebetini kesen büyükbabasının izole olma çabasına atıfla, “*şehrin ortasında ıssız bir adada yaşar gibi yaşadık*” (Tanpınar, AK, 2020: 16) der. Buna karşın ailenin kendi kalabalığı dikkat çekicidir.

Selim ve konağın eski kâhyası Ali Usta, Selim'in köşkü son kez görmek üzere karşı yakaya geçeceği gün, iskelede karşılaşırlar. Bu sohbet sırasında Ali Usta konağın genişliğine vurgu yapar. Yine Ali Usta'nın anlatımı ile evin şizofreni hastası kızı Nevzat'ın intiharından evvel köşke dair planlarını görürüz.

*“Konağı tamir ettireceğim Ali Efendi. Çıkar çıkmaz tamir ettireceğim. Kuşhaneyi, kış bahçesini, ahır, üst katı. Üst katın pencerelerini lodos harap etmiş. Hiç o halde bırakılır mı?”* (Tanpınar, AK, 2020: 46).

Erenköy'deki köşk-konak, Nevzat'ın intiharı ile aile için azap dolu bir mekân hâline gelir. Başkişi Selim'in “Nevzat, intiharıyla köşkü tek başına

zaptetmişti.” ve “Nevzat’ın intiharından sonra köşke gitmekten korkuyorlardı.” söyleminden, ailenin bu intiharın akabinde yaşadığı travma ortaya konulur. Bu köşk-konak, orta-üst gelir düzeyindeki halkın içine düştüğü ekonomik bunalımı tasvir etmeye yardımcı bir ögedir. Satışa konan köşk-konak ile tüm aile hem ekonomik hem de psikolojik anlamda bir nebze olsun rahatlayacak, Selim böylelikle borçlarını ödeyebilecektir. Bu satış, geniş aile kültürünün çekirdek aile kültürüne dönüşünün çarpıcı bir örneğidir.

Eserde değinilen bir diğer konak, Selim’in ilk gençlik yıllarında sevdiği kız olan Atife ile Atife’nin annesi Zümrüt Hanım’ın oturduğu ahşap evdir. Bu ev konak yavrusu şeklinde tasvir edilir. Selim, ergenlik yıllarında Atife’yi sevmesine karşın ilk birlikteliğini sevdiği kızın annesi Zümrüt Hanım ile yaşar. Zümrüt Hanım’ın evinde gerçekleşen buluşmalar ile bu konak, günahı ve hazzı ortaya koymaya aracılık eder.

Eserdeki bir diğer köşk-konak, Selim’in okul arkadaşı Asım’ın Heybeliada’daki aile mülküdür. Tıpkı Saatleri Ayarlama Enstitüsü’ndeki Abdüsselam Bey’in konağı gibi insan ambarı olarak tanımlanan bu köşk-konakta çok geniş bir aile bir arada yaşamaktadır. Tanpınar’ın, Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğrencisi olan ressam Selim Turan’ın ailesine dair anıları ve anekdotları çerçevesinde şekillendirdiği Asım ve ailesi, romanda geleneğin tasviridir. Tanpınar, öğrencisinin anılarını esere nakleder zira Turan’ın anlattıkları “*Eski İstanbul’un varlıklı, kalabalık bir ailesinin hayatı, hem zihnindeki İstanbul peyzajı için hem romanı için elverişli bir malzeme*” (Özcan, 2012: 503) oluşturur. “*1927 yılında*” (Tanpınar, AK, 2020: 85) Refik, Nuri ve birkaç sınıf arkadaşı Asım’ın davetlisi olarak adadaki bu köşke giden Selim, gerek ailenin birbirinden ilginç yaş tezatlıkları gerekse insan çeşitliliği ile hayrete düşer. Eski dönemin yaşam özelliklerini örneklendirmek için kurgulanan bu geniş, eski ve cömert konak; bahçesinde verilen maskeli baloları, eş dost davetleri, ardı arkası kesilmeyen ikramları, mükellef sofraları ve bahçesinde koşuşan çocuklarıyla hayata dair devinimin, misafirperverliğin ve tüm farklılıklara karşın birlikte yaşayabilmenin girift tasviridir.

Eserdeki bir diğer önemli yapı konak değil yalıdır. Bu yalı, eskiden aile mülkleri olan, daha sonradan el değiştirmesine karşın Refik’in yeniden satın aldığı ve Leyla ile birlikte oturdukları Boğaz’daki yalıdır. Esmâ Sultan’ın eski

kâhyasına hediye ettiği, sonrasında birkaç kez el değiştirmiş olan bu yalı, Selim için azap duyduğu bir yerdir. Selim, eski sevgilisi Leyla'nın bu yalıda vereceği davete katılacağı akşamın birkaç saat öncesinde iskelede eski kâhyaları Ali Usta ile karşılaşmış, adamın hastalıklı çehresinden onun yakında öleceğini anlamıştır. Aynı gün, ilk sevgilisi Zümrüt Hanım'ın cenazesine denk gelmiştir. Günün ilerleyen saatlerinde ise çocukluk arkadaşı Atıf ile buluşmuş ve gerek Atıf'ın sağlık durumuna üzülmüş gerekse maddi sıkıntılarını bilen arkadaşının kendisine önce iş, sonra borç teklif etmesine içerlemiştir. Tüm bu gelişmeler neticesinde büyük bir mental dağınıklık yaşamaktadır. Öyle ki Atıf'la oturduğu lokantadan çıktığında bir giysi dükkânının önünde kısa bir an kendinden geçer. O gün Selim için zor bir gün olacaktır. Zira akşam da birkaç yıl evvel büyük aşk yaşadığı Leyla'nın davetine gidecektir. İçten içe hâlen çok sevdiği Leyla'yı Refik'le birlikte göreceğ olma ve Refik yetmezmiş gibi Leyla'yı bir de genç ve hayat dolu ressam Suat ile paylaşıyor olduğu düşüncesi, üzerinde büyük bir psikolojik baskıya neden olmaktadır. Muazzam manzarası ve geniş bahçesiyle tasvir edilen yalıda geçirdiği saatler boyunca etrafındakilerden ziyade kendisiyle konuşan Selim'in ruhundaki karmaşa, yalıdaki karmaşayla örtüşür niteliktedir. Bilinç akışı tekniğinin bolca kullanıldığı bu pasajda yalı; ruhsal çatışmayı, özlemi, kıskançlığı, hüznü tasvirde araç olarak kullanılmıştır.

#### **D. Lokanta Tasvirleri**

*“İstiraplarımızın, üzüntülerimizin mekânla yahut hayatımızın tabii muhiti ile sıkı bir alakası olsa gerek”* (Tanpınar, HKY, 2021: 77) diyen Tanpınar, eserlerinde mekânı “dünya üzerinde yaşanılan yer” olmanın çok ötesinde, kahramana yönelik psikanalitik bir unsur olarak ele almış ve mekâna yönelik ipuçlarıyla kahramanlarını daha yakından tanımamıza olanak sunmuştur. Ülkenin beşerî panoramasını ortaya koyarken eserlerinde özellikle sosyal mekânlara sık sık yer veren Tanpınar; kendi de lokanta ve meyhanelere sık sık giden ve bu tarz kalabalık mekânlardaki sosyokültürel çeşitliliği ve düşünsel fırtınayı önemseyen bir yazardır. Tanpınar'ın eserlerindeki iç mekân unsurları arasında önemli bir yeri olan lokanta figürü; düşüncenin ortaya konulup geliştirildiği yerlerden olması hasebiyle dönemin politik, psikolojik, sosyokültürel ve benzer temayüllerini yansıtması açısından dikkate şayandır. Bu bağlamda Tanpınar'ın eserlerinde yer

verilmiş olan lokanta unsurları eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

### 1. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Lokanta Tasviri

(1941 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi), Abdullah Efendi'nin Rüyaları “*adlı hikâyede Tanpınar, kahramanını bir rüya âlemi içerisinde anlatmaktadır*” (Yolcu, 2021: 6). Öyküye adını veren Abdullah Efendi'nin rüya-hayal kesitleriyle karşımıza çıkan hikâyeye ile ilgili Güler Güven, “Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı” adlı makalesinde dört mekândan bahsetmiştir: “*Ev, lokanta, genelev ve sokak*” (Güven, 1980: 237). Bu hikâyede geçen lokanta, Tanpınar'ın gerçek yaşamda müdavimi olduğu hatta kendisine özel bir masa dâhi ayrılan “*Beyoğlu'ndaki ünlü Abdullah Efendi lokantasıdır*” (Okay, 2017: 62).

Yaşanmış bir olayın anlatımı şeklinde sunulan hikâyeye, kısa süre sonra sürrealist öğelerle bezenir ve rüyaya dönüşür. Bu rüya içerisinde, arkadaşlarıyla bir gece eğlencesi için dışarıya çıkan Abdullah Efendi, önce lokantaya sonra ise geneleve gider. Hikâyenin başkişisi olan Abdullah Efendi, kendi düş dünyasını deniz, ayna, kuyu, gece gibi imgelerle tasvir eder. Böylelikle bu dört mekâna matematiksel bir boyut kazandırılır. Eserdeki mekân tasvirleri Abdullah Efendi ve arkadaşlarının eğlenmek için gittikleri bir lokanta ile başlar. Abdullah Efendi ve arkadaşlarının sıcak bir yaz akşamı gittikleri içkili lokanta, göze çarpan ilk hususiyetleriyle tasvir edilmiştir.

“*Gece çok güzel başlamıştı. Abanoz silmeli küçük salonda lambalar, aynalar, kadehler, birbirine hep aynı parlıyı gönderiyorlardı. Beş arkadaşlar. Beşinin de neşesi son haddine varmıştı. Ne buluyorlarsa içiyorlar, gülüp konuşuyorlardı. Bununla beraber küçük lokantada yalnız değildiler*” (Tanpınar, HKY, 2021: 11).

Bu küçük lokanta eserin ilerleyen sayfalarında “*leziz yemekler, nefis rakı, pencerelerin içine konumlandırılmış masalar, sakin ve kendi âlemindeki kadınlı erkekli müşteriler, salonun bir kısmını bölen masa, beyaz örtülü masalar, siyah hazeran iskemleler, alışıık olduğumuz çehreler, tezgâhın arkasına dizili kırk yedi*



*içki şişesi, açık kapıdan ucu görünen sokak, masada duran çiçek saksısı, eşyanın değişmeyen, güvenilir çehresi”* (a.g.e. 20) gibi tamlamalarla tasvir edilmiştir.

Muhtevasında Tanpınar’ın rüya ve zaman estetiğini önemli ölçüde barındıran hikâye, “*romana yakın teknik bir alt yapıyla kurulmuş*” (Okay, 2017: 309) olup hâkim bakış açısıyla yazıldığı için her unsuru önceden bilen anlatıcı, kurgunun mantığını eserin başkişisi Abdullah Efendi’nin gerçek ile rüya arasındaki palyatif geçişkenliği üzerinden esnek bir şekilde ilerletir. Bu noktada mekânlar Tanpınar’ın hareket alanını ve karakter temsilini genişleten en önemli unsurlardır. Eserde lokantanın küçüklüğü ile Abdullah Efendi’nin küçük dünyası arasında bağ kuran Tanpınar; mekânlar arası geçişlerle ise Abdullah Efendi’nin duygu geçişlerini örtüştürür. Dağınıklık açısından ele alındığında, Abdullah Efendi’nin içinde bulunduğu kimi ruh hâlleri ile mekân tasvirleri arasında bir bütünlük tesis edildiği görülebilir. Işık ve renk oyunlarını son derece önemseyen Tanpınar için öykünün başında yer alan aynalar, lambalar ve kadehlerdeki parıltı vurgusu, “*yaşanmışın izini taşır niteliktedir*” (Taburoğlu, 2019: 117). Zira Özgür Taburoğlu’nun yine “Tanpınar Sözlüğü” adlı eserinde belirttiği gibi “*Işıklandırma Tanpınar’ın eserlerinde her zaman bir ruh hâliyle ilişkilidir*” (a.g.e. 116).

## **2. Sahnenin Dışındakiler’de Lokanta Tasviri**

(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları), Roman, işgalle gelen değişimin yarattığı problemlere zengin bir iç yapı ile dikkat çeker. Aşk, ayrılık, özlem, umut, kırgınlıklar, yaşam sevinci, sefalet, sefahat, politika, umur, umar, azim gibi pek çok motiften oluşan eserde yazar; bu motifleri birbirine bağlayan mekân ögesini, toplumsal psikolojiyi göz önüne serebilmek amacıyla uzun yorum ve gözlemlerle açar. Eserdeki hiçbir mekân tesadüfi ve işlevsiz değildir. İstanbul’un mahalleleri, sokakları ve caddeleri dış mekânın ana unsurlarıyken iç mekânda konaklanan yerler öne çıkar. Romandaki bir diğer iç mekân lokantadır. Eserdeki lokanta tasvirinde kullanılan “dar, karanlık, İngiliz askerlerin uğrak yeri, Noel hazırlıkları” gibi tamlamalarla romanın dönemine, dönemin yaşam tarzına, yaşam tarzının uğradığı değişime, değişimin yarattığı hayal kırıklıklarına uzanan zincirleme ipuçları gözlenmektedir.

Aşağıda örneklendirilecek pasajda Cemal ve İhsan, İhsan'ın daveti ile Tepebaşı'nda Ruskaya İzyoşka adlı bir lokantaya giderler. “*Sade fakat çok temiz giyinmiş birkaç Beyaz Rus kadını*”nın (Tanpınar, SD, 2022: 185) masalar arasında dolaştığı, tasvir bakımından kısır olan bu lokanta Cemal'in detaylı gözlem yeteneği ile okura aktarılır. İhsan ve Cemal, yarısından fazlası Rus muhacirle dolu olan bu lokantada Porto içip yemek yerken şehrin popüler merkezlerinde adım başı açılan lokanta, bar ve eğlence yerlerinden bahisle şehrin yeni silüetini ortaya koyarlar. Bu silüetten hareketle, şehre hâkim olan işgalci milletlerin, şehrin yaşam tarzında ve ticaretle kısa sürede yarattıkları değişim izlenebilir.

Eserde bahsi geçen lokantalardan bir diğeri Cemal ve Kudret Bey'in gittikleri Rus lokantasıdır. Bu içkili lokanta “dar, karanlık, ucuz ama zevkli şekilde döşenmiş bir mekân” şeklinde tasvir edilir. Bu dar ve kasvetli yapı, dönemin ruhunu yansıtan önemli bir ayrıntıdır.

“*Evin hemen arkasındaki İngiliz askerlerinin geldiği Rus lokantasına gittik. ...Lokanta dar ve karanlıkça idi. Fakat ucuz eşyasına rağmen zevkle tanzim edilmişti. Kenardaki büyükçe bir soba ile iyice ısınmıştı*” (a.g.e. 302).

### 3. Huzur'da Lokanta Tasviri

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi) Huzur, “*yıkılan Osmanlı İmparatorluğu'nun arkasından boşlukta kalmış ve belli bir dünya görüşünü benimseyememiş Türk aydınlarının huzursuzluklarını*” (Uçman, 2006: 23) anlatır. Geleneksel yönelimlerin uzağında, gündelik yaşamın sıradan koşullarına tâbi olmaktan imtina eden, soran, sorgulayan, genelden farklı düşünce yapılarıyla kendini ve çağını aşmak isteyen kahramanlar yaratmayı seven Tanpınar'ın kendine benzer kıldığı Mümtaz'ı merkeze alarak kurguladığı Huzur; Mümtaz'ın çocukluğunun geçtiği Antalya ve Sinop'a kısaca değinilmişse de geneli İstanbul'da geçen bir romandır. Âdeta kişi unsurlarından biri gibi konumlandırılmış olan İstanbul, romanın çimentosu işleviyle ele alınmıştır. Okay'a göre (2017: 318) “*şehirleri medeniyetin aynası olarak gören Tanpınar*” için İstanbul, Türk kültürünün ve Türk medeniyetinin ulaşabileceği en yüksek merteye; Türk tarihinin ve Anadolu coğrafyasının zengin sosyokültürel mirasının

iz düşümü niteliğindedir. Bu iz düşümü tarihî ve sanatsal öğelerle harmanlayan Tanpınar, eserde şehrin dış ve iç mekânlarını dönemin sosyoekonomik özellikleriyle birlikte betimler. Şehrin mahalleleri, sokakları ve caddeleri dış mekânın ana unsurlarıyken iç mekânda evler öne çıkar. Romandaki bir diğer iç mekân lokantadır.

Eserde dönemin aydın yeni neslini temsil eden Mümtaz ve Nuran, sık sık birlikte karşımıza çıkarlar. “*Mümtaz, Nuran’a İstanbul’un hemen hemen bütün semtlerini ve güzel mimari eserlerini dolaştırır*” (Kaplan, 2015: 103). Hikâyedeki lokanta tasvirlerinden ilki, bu gezilerden birinde, “geçtiğimiz mayıs ayında” vurgusu ile Küçükçekmece’deki göl kıyısında gerçekleşir.

*“Küçükçekmece’de âdeta su üstünde duran ve bu yüzden insana ister istemez Çinlilerin kayık evlerini hatırlatan büyük lokantada yedikleri yemeği, köprünün başındaki avcı kahvesinin dereye bakan bahçesinde geçirdikleri saati, bu bahçeye inen tahta merdiveni hatırladı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 52).

İkinci bölümde karşımıza çıkan bu lokanta ile egzotik mekânlara çağrışım yapılmıştır. Gölün dinginliği ve mekânın büyüklüğü ile tasvir edilen lokanta, Mümtaz ve Nuran’ın baş başayken ve birbirlerinin yanındayken duydukları ferahlığı yansıtır niteliktedir. İkinci lokanta tasvirinde, romanın öne çıkan kişilerinden İhsan, Mümtaz ve Suat bir dost meclisinde bir araya gelirler. Rakı ve meze detaylarından içkili olduğu anlaşılan lokantaya vapurla gelen Mümtaz kapıya karşı oturmuş, mezeler masaya özenle dizilmiştir. İhsan bu lokantayı iskeleyi gördüğü için, bilhassa seçmiştir. Savaş kaygısına ve sanatsal konuşmalara sahne olan lokanta Adalar’da olup tasvirde çok kahramanın üzerindeki algısı bakımından işaret edilmiş bir unsurdur.

*“Lokanta bu öğle saatinde denizi içine almıştı. ...İhsan pek nadir zamanlarında içenlerdendi. ...Bu lokantayı iskeleye yakın diye seçmiş, Mümtaz’ın vapurunu dört gözle beklemişti”* (a.g.e. 95).

Mümtaz ve Nuran’ın yaz sonu Büyükdere’de gittikleri lokanta romandaki üçüncü lokantadır. Kahramanların duygu durumlarını yansıtmakta seçtiği mekânlardan son derece faydalanan Tanpınar; Mümtaz’ı sevdiği kadını manzara eşliğinde bir resim objesi hâlinde tasavvur ederken kurgular. Bu bölümdeki

lokanta tasviri sadece küçük sıfatı ile sınırlandırılmış olup Mümtaz ve Nuran'ın küçük, sıcak, samimi dünyalarına ait bir gönderme taşıdığı söylenebilir.

*“Akşamüstü Büyükdere’ye geçtiler. Orada küçük bir lokantada yemek yediler. O gece ayın on üçü idi. Onun için ağustos mehtabında dolaşacaklardı”* (a.g.e. 187).

*“Şiirden, sanattan, muaşeretten dine kadar her şeyde İstanbul’un payı vardır. İstanbul bizim hakiki ruh mimarımızdır”* (Tanpınar, YG, 1996: 157) diyen Tanpınar, İstanbul güzellemesi sayılabilecek Huzur’da şehri ve şehrin yapılarını âdeta kutsamıştır. Eserde İstanbul’un sokaklarından konaklarına, hamamlarından sahillerine, dükkânlarından bahçelerine değin sayısız imaj; *“nice okuyucusunu da beraberinde sürükleyerek sokaklar boyunca bir düşünceden bir hatıraya ve ürpertici bir geleceğe takılarak dolaşan”* (Enginün, 2019: 26) Mümtaz’ın nazarından, ayrıntılı şekilde tasvir edilmiştir. Bir diğer lokanta vurgusu, yine Mümtaz’ın gözlemi ile okura sunulmuştur. Vitrinindeki balıklarla tasvir edilen bu lokanta, şehrin dokusuna dair ipuçları içermektedir.

*“Galatasaray’dan Taksim’e doğru yürürken dükkânının vitrinindeki mayonezli levrek, yanibaşında ince derisi çok donuk cilalar vurulmuş sarı bir teneke gibi tutuşan ve sönmüş gözleri kirlili bir çinko parlaltısıyla insana bakan tuzlu balık, Mümtaz’ın ayaklarının üstünde yürüyen bu beyaz ceketli lokanta garsonu hepsi, hepsi hayatın içindeydi”* (Tanpınar, HZR, 2018: 246).

#### 4. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Lokanta Tasviri

**(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi)** Bu romanda 2. Abdulhamid dönemi, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini görmüş; geleneksel ile güncel arasında bocalayan Hayri İrdal’ın anıları mizahi bir dille sunulurken mekân unsuru romanın diğer yapı unsurlarına nazaran çok daha fazla ön plana çıkarılmıştır. Zira eser, hiçbir zaman hiçbir yerde tutunamayan Hayri İrdal’ın zaman ve mekân karşısındaki eğreti konumu üzerine inşa edilmiştir.

Tanpınar’ın romanlarında mekânın bilindik işlevinden öte bir önem arz ettiğini söyleyen Şerefoğlu, *“Medeniyet değişiminin etkilerinin sosyal hayattaki birçok şeye hâkim olduğu bir dönemde, genel olarak toplumda görülen kimlik karmaşası mekân etrafında şekillenir”* (Şerefoğlu, 2005: 137) derken;

Tanpınar'ın kahramanlarından belki de en çok Hayri İrdal'ın mekân-zaman arasındaki sıkışmışlığını ifade etmiştir.

Büyük Ümitler, Küçük Hakikatler, Sabaha Doğru, Her Mevsimin Bir Sonu Vardır adlı dört bölümden oluşan roman Tanpınar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi İstanbul zemininde kurgulanmıştır. Dış mekânda İstanbul'un semtleri, sokakları ve caddeleri önem arz ederken iç mekânda konak ve enstitü öne çıkar. Romanın iç mekân unsurlarından biri de romanın başkişisi olan Hayri İrdal'ın Halit Ayarçı ve Doktor Ramiz ile gittiği, Büyükdere'de deniz kıyısında bulunan içkili lokantadır. Masmavi, sessiz bir gecede gidilen bu lokantada işletme sahibi konuklarını taşlıkta karşılar. Konunun giriş kısmında lokantanın vitrini ile ilgili küçük bir pasaja yer verilmişse de bu pasaj tasvirden çok gözlemden ibarettir.

*“Lokantanın vitrinlerinde barbunyalar, yolda gördüğümüz akşamdan toplanmış gibi kırmızı ile mavi arasında perde değiştiriyorlar”* (Tanpınar, SAE, 2019: 208).

Kendi tâbiri ile biçarenin biri, fakir bir adam olan Hayri İrdal'ın, beş parasız bir zamanında, çaresizliğinin verdiği mahcubiyeti gizlemeye çalışarak, biraz da zorunda kalarak icabet ettiği bir davette gidilen lokantadır bu. Hayri İrdal'ın “Siz davet etmeseydiniz ancak kapısının önünden geçebilirdim” (a.g.e. 209) söyleminden pahalı bir mekân olduğu anlaşılan bu lokanta, yapısal açıdan bakıldığında eserin olay örgüsüne temel teşkil etmiş unsurlardandır. Hayri İrdal'ın; önüne konan yiyeceklerden kendisine gösterilen ihtimam ve saygıya değin hemen her ögeye yabancılığı, hayata yabancılığının uzantısı niteliğindedir. Anlatıcı, ilerleyen satırlarda lokantaya giren kalabalık bir gruptan ve etraflarında dönen garsonlardan bahsederken lokantanın işlekliliğini tasvir etmiştir.

*“Lokantaya en aşağı on kişilik bir kabile girdi. Herkesin başı onlara çevrildi. En önde yürüyen iri yarı, kalantor bir adam -şu gazetelerde günaşırı resimleri çıkanlardan biri olacaktı muhakkak- uzaktan Halit Ayarçı'ya eliyle bir selam verdi”* (a.g.e. 212).

Kahraman bakış açısıyla ele alınan romanda Hayri İrdal'ın lokantada olan biteni pürdikkat incelemesi, sadece ortama değil kendi masasında konuşulanlara da uzaklığı ile açıklanabilir. Bununla birlikte mekâna ansızın gelenlerin yarattığı karmaşa, kahramanın yaşamına ansızın girenlerin yarattığı karmaşayla özdeşir.

Hayri İrdal, medeniyet değişiminin sancılarını şiddetli şekilde yaşayan yakınlarının yeniliğe olan tutkusu ve bu tutkuya karşın uyum sağlamada yaşadıkları zorluklar karşısında her zaman ilginç ve mizahi bir yan bulur. Bilhassa enstitüyü kurma fikri şekillenmeye başladıktan sonra, Hayri İrdal etrafında tüm olan bitenlere hep o lokantadaki tedirgin, ironik ve şaşkın nazarla bakacaktır.

## 5. Yaz Yağmuru'nda Lokanta Tasviri

(1955 Varlık Yayınları) Yaz Yağmuru, İstanbul'un Anadolu yakasında, bahçeli bir evde yaşayan Sabri Bey'in kısa süren gönül macerası zemininde kurgulanmış bir hikâyedir. Sabri Bey ve tesadüfen tanıştığı genç kadın, vapurla karşıya geçtikleri bir gün, Yeniköy'de bir lokantaya giderler.

*“Yemeği Yeniköy'de eski bir yalının alt katında açılmış bir lokantada yediler”* (Tanpınar, HKY, 2021: 184).

Bu şekilde detaylandırılmaya başlanan lokanta, eserin ilerleyen kısımlarında salaş, geniş, gürültülü, bahçesi harap, taşlığı hoş bir yer olarak tasvir edilmiştir. Lokantanın dâhil olduğu yalı, çevresindeki olumsuz unsurlarla tasvir edilirken lokantanın işlevsizliği de aynı olumsuz cümle örüntüleriye verilmiştir.

*“Fihakika yalının tam önü görülecek şey değildi. Suda hafif eleğimsağma perdeleriyle çalkalanan mazot ve benzin lekeleri arasında her cinsten süprüntü kendi samanyolları arasında güneşler gibi çalkanıyordu. Şehrin sanki bütün artığı buradaydı. Bu yetmiyormuş gibi bir motor durmadan yalının önünde kavisler çiziyor, devkari vızıltısıyla bütün salonu ve peyzajı yıkıyordu”* (a.g.e. 185).

## 6. Aydaki Kadın'da Lokanta Tasviri

(1987 Adam Yayınları) Aydaki Kadın, Türkislamoğlu tarafından “...halkın hayatından uzak, Batı'ya yüzünü çevirip kendi ülkesinin hâinden memnun olmayan Türk aydınının romanı” (Türkislamoğlu, 2016: 125) olarak tanımlanan bir eserdir. Bu romanda kahramanların yaşam mahalleri yine İstanbul'dur. Evler mekânın omurgasını teşkil eder. İç mekân örnekleri arasında lokanta da bulunur. Eserin başkişisi Selim'in aktüel zamanda arkadaşı Atıf ile buluşmak üzere gittiği lokanta, ilk gençlik yıllarında, yeni yelken açtıkları kariyerlerini kutlamak

amacıyla gittikleri aynı lokanta olması hasebiyle bellek mekân olarak karşımıza çıkar. Üst katı da olduğunu bildiğimiz bu lokanta, Selim'in psikolojik karmaşasıyla örtüşen bir formda; yemek kokuları, kalabalık kadrosu ve dil çeşitliliği ile tasvir edilmiştir.

*“Lokantaya yan kapıdan girdi. Fakat vestiyerin, şefin, birkaç garsonun kendisini selamladığını görünce bu tedbirin beyhûde olduğunu anladı. ...Yemek kokuları, her dilden konuşmanın yaptığı acayip havada üst kata çıktı. Atıf merdivenin tam karşısında, köşede sedirde, önünde bir soda şişesi küçük bir kâğıtta birtakım hesaplara dalmıştı”* (Tanpınar, AK, 2020: 104).

Selim, romanın aktüel zamanında ekonomik sıkıntı içindedir. Bürokrat olan Atıf ona ekonomik sıkıntılarını giderebilmesi için üç teklifte bulunur. Selim bu üç teklifi de reddeder. Direkt olarak değinilmemişse de Selim'in kızaran yüzünden, içinde bulunduğu ekonomik zorlukların çevre tarafından bilinmesinden hicap duyduğu anlaşılmaktadır. Lokanta, Selim'in sıkıntılı anlarına ev sahipliği yapan mekândır. Selim'in bu sıkıntısı aynı lokantada çocukluk arkadaşı ve Leyla'nın eski eşi Muhteşem Asım'la karşılaşmasıyla daha da artar. Lokanta, bu pasajda Asım'ın yıllar içinde sahip olduğu nüfuzu göz önüne sermeye aracılık eden bir unsur olarak karşımıza çıkar.

*“Muhteşem Asım, Leylâ'nın ilk kocası, merdivenin tam bittiği yerde, etrafında lokantanın bütün şefleri, oturacağı yeri seçmekle meşguldü”* (a.g.e. 110).

Büyük lokantalar; dolu lokantalar; Beyoğlu lokantaları; şimdilerde çoğu pastacı, muhallebici olmuş lokantalar; emirlere itaat etmezse bol bahşiş verilerek kandırılmaya çalışılacak lokanta garsonları gibi kitaba ait diğer lokanta tâbirleri, ülkedeki sosyoekonomik gündemi göstermeye yardımcı olmuş unsurlardandır.

## **E. Otel-Pansiyon Tasvirleri**

Belirli bir çevrede yaşayan insanların genellikle birbirine yakın yaşam özelliklerinden ve girift yaşantılarından yola çıkarak kurguladığı eserlerinde iç mekân olarak köşk, yalı ve konakları tercih eden Tanpınar, özellikle Mütareke Dönemi ve sonrasını anlatan eserlerde otel ve pansiyonlara da zaman zaman yer

vermiştir. Otel veya pansiyonlar Tanpınar'ın eserlerinde kimi zaman tek veya birkaç gecelik, kimi zaman ise çok daha uzun zaman süren konaklamalarda karşımıza çıkar. Kısa süren konaklamalarda genellikle alt metin yalnızlık olarak işlenmiş; uzun süren konaklamalarda ise mekân hane unsuru ile ilişkilendirmiştir. Örneğin Sahnenin Dışındakiler'de Cemal, Madam Elekciyan'ın pansiyonundaki odasından “evim” diye bahsetmektedir. Bu gibi örneklerle Tanpınar'ın eserlerinde yer bulmuş otel-pansiyon unsurları, eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

### 1. Geçmiş Zaman Elbiseleri'nde Otel-Pansiyon Tasviri

(1936 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi), Geçmiş Zaman Elbiseleri, “insanın varlık, varoluş ve hayat karşısındaki çaresizliğine dair gerçekliği anlama ve ondan kurtuluşun yollarını anlamlı bir biçimde ortaya koyma çabasını ima eden” (Kara, 2020: 1) bir hikâyedir. Bu hikâyede “ismi belirtilmeyen başkişi, bir kaza geçirdikten sonra kendisini tanımadığı bir evde bulur” (Alıcı, 2019: 301). Oysa o gece için başka bir planı vardır. Bir gece evvel sözleştiği Alman kızı Ketii ile buluşacak ve geceyi onunla bir otel odasında geçirecektir. “Tanımadığım bir otel odası” ifadesi dışında hiçbir tasvir içermeyen otel, başkişiye yabancılığı ve bir gece konaklanılacak yer olması dışında hiçbir anlam ifade etmez. Önceden yapılmış plan dâhilinde gidilecek otel, bir arzu zemininde kurgulanmıştır.

*“Evet, diyordum, evet, bu gece Ketii benim olacak. Tanımadığım bir otel odasında onun çıplak vücudu aydınlığın ve gençliğinin biricik pınarı gibi parıldayacak”* (Tanpınar, HKY, 2021: 53).

Kahraman o gece planladığı gibi Ketii ile buluşamaz çünkü arkadaşının ısrarıyla Keçiören'de bir bağ eğlencesine katılmak durumunda kalır. Burada tüm parasını kumarda kaybeden kahraman, gece yarısı çıktığı sokakta bir kaza geçirir, akabinde yabancı bir evde uyanır. Evde bir yaşlı kadın, bir genç kız, bir de ihtiyar bir adam vardır. İhtiyar adam, “kıza eski zaman elbiseleri giydirerek onu eve hapseden” (Alıcı, 2019: 302) ve her ne kadar doğrudan aktarılmasa da -söz konusu kızın üvey babası tarafından cinsel tacize maruz kaldığı imalardan anlaşılmasıyla- pedofilidir. Evdeki garip akşamın sabahında boş bir evde uyanan başkişi, ev sahiplerinin geceleyin kaçtığını öğrenir. “Hakikatlerin kenarında biraz gezinildikten sonra, derhâl fantastik bir âleme dalınan ve oradan zor



*çıkılan*” (Kaplan, 2015: 63) Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde sürreal olaylara maruz kalan başkişi, bir müddet sonra gecenin ve bu insanların garabetini unutup normal yaşamına geri döner.

Eserdeki ikinci otel, anlatıcının garip gecedan aylar sonra gittiği Bursa Çekirge’de konakladığı oteldir. Öyküde bu otele ait hiçbir tasvir bulunmaz. Otel sadece anlatıcının bu seyahati süresince konakladığı mekân olarak eserde yer tutar.

Eserdeki üçüncü otel, anlatıcının baba-kızı aramak için *“bütün otelleri gezdim”* (Tanpınar, HKY, 2021: 75) şeklinde belirttiği tasvirsiz kısımdır.

## **2. Evin Sahibi’nde Otel-Pansiyon Tasviri**

(1942 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Evin Sahibi, Tanpınar’ın içinde en çok masalsı öge bulunan eseridir. Tanpınar, “Kerkük Hatıraları” adlı yazısında da söz ettiği gibi bu hikâyeyi büyükannesinin ona çocukluğunda anlattığı masallardan ve histerik bir kadın olan Gülbuy adlı hizmetçilerinin sanrıya dayalı şizofrenik anılarından esinlenerek kurgulamıştır.

*“Baştan sona kadar vehmin, rüyanın, gayrişuurun idare ettiği bir yaşayış tarzının hikâyesi”* (Kaplan, 2015: 63) olan Evin Sahibi; halk folkloruna ait unsurlardan beslenerek genişler. Örneğin, Türk Halk Edebiyatında arketipsel bir figür olan yılan, öyküde aileye musallat olan bir düşman olarak tasvir edilmiştir. Burada yılan aslında halkın vehimleri, cinlere ve şeytana yaklaşımı ile ilişkilendirilen bir semboldür. Vehimler ve ölümlerle sürüp giden dramatik hayatların içine doğan başkişi, ailesinin kaderini ve kederini hayatının her zerresinde duyumsayan, mutsuzluklarının farkında olan ve yalnızlığı ile öne çıkarılmış biridir.

Başkişinin yaşadığı ev eserdeki ana mekân olsa da birçok başka iç mekân da eser boyunca gözlenir. Eserde iki kez otele, iki kez de pansiyona yer verilmiştir. Her ikisinde de tasvirici unsura rastlanmaz. Anlatıcı kahramanın deyişi ile *“...kimsesiz otel odaları; demir karyolalı, yırtık keçeli fakir pansiyonlar”* şeklinde tasvir edilen otel ve pansiyon; ilerleyen kısımda yine fakirliği ve biçareliği ile yalnızlığı, hüznü, yoksunluğu işaret etmek amacıyla kullanılmıştır.

*“Kimsesiz otel odalarında demir karyolalı, yırtık keçeli fakir pansiyonlarda, hatta şimdi yatmakta olduğum bu hastahane koğuşunda, keskin öksürük nöbetlerinin ve soğuk terlerin beni uyandırdığı gece saatlerinde, onlar uzun yılların arkasından yine ziyaretime geliyorlar, etrafımda, kuru yapraklarını ve dallarını çatırdatan acı ve ölüm ormanı içinde, birdenbire onların aksini nabzımda sayınağa başlıyorum”* (Tanpınar, HKY, 2021: 107).

### 3. Emirgân'da Akşam Saati'nde Otel-Pansiyon Tasviri

(1944 Tefrika) Bu hikâyedeki başkişi Sabri Bey, hayatının seyrinde aksaklıklar yaşayan, talihinden memnun olmayan ama bununla yüzleşmekten de kaçınan bir profil olarak kurgulanmıştır. Evli ve çocuk sahibi olan Sabri Bey, on iki yıl boyunca dışına çıkmadığı İzmir'den kendiyile baş başa zaman geçirmek ve kitabına çalışmak üzere İstanbul'a gelir. İç mekân unsurlarından pansiyon, bu kısa tatilde karşımıza çıkar.

Sabri Bey'in bir dostunun tavsiyesiyle gelir gelmez girdiği pansiyon, Madam Domna adlı bir Rum kadını tarafından işletilmektedir. “Bursa sokağının biraz ilerisinde, Beyoğlu'nun muayyen semtlerinde adım başı tesadüf edilen evlerden biri” olarak betimlenen bu pansiyonun odaları geniştir. İki holü ve epeyce kiracısıyla bilinen pansiyon, aynı zamanda Madam Domna ve emrinde çalışan genç kadınlar tarafından bir genelev olarak işletilmektedir. Harcamalarına dikkat etmesi nedeniyle şık bir otel yerine üçüncü sınıf bir pansiyonda kalan Sabri Bey, burada fuhuş yapan kadınların sık sık kendiyile iletişim kurma çabasına maruz kalır. Kısa zaman sonra bundan rahatsız olur fakat bir yandan da değişik insan profillerini gözlemlemek ona ilginç gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında, pansiyonun Sabri Bey için yazılarına ilham kaynağı olan, sosyolojik incelemede bulunabildiği, can sıkıntısına ve iç huzursuzluklarına iyi gelen bir gözlemevi olarak kurgulandığı söylenebilir.

*“...tembel ve başıboş geçen bu hayatın bir tek sıkıntısı vardı. O da bir dostunun tavsiyesiyle gelir gelmez girdiği pansiyonu. Bu, Beyoğlu'nun muayyen semtlerinde adım başında tesadüf edilen evlerdendi. Madam Domna adında Rum bir kadın tarafından işletiliyordu. Bursa sokağının biraz Berisinde, henüz apartmanların*

*iki nohut bir bakla formülüne göre yapılmadığı devirlerden kalma bir yığın geniş odası, iki holü bulunan bir kattı. Evde epeyce kiracı vardı. Madam Domna bu kiracıların ve her gün kabul ettiği misafirlerin ortasında oldukça uzun bir hovardalık mazisine dayanan garip ve lütufkar bir saltanat sürüyordu. Çünkü Madam Domna zenaati olan pansiyonculuğun yanı başında, tıpkı ana nehri besleyen büyük kanallar gibi bir yığın gizli meslek sahibi idi” (a.g.e. 306).*

Sabri Bey, İstanbul’a gelişinin on beşinci gününde, bir arkadaşının “Pansiyon köşelerinde sürüneceğine gel benim evimde otur” (a.g.e. 304) teklifiyle arkadaşının Beylerbeyi’ndeki evine yerleşerek bu pansiyondan ayrılır ve böylelikle eserdeki pansiyon-otel detayı son bulur.

#### **4. Huzur’da Otel-Pansiyon Tasviri**

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi) Huzur, “Mizacı, karakteri, genç yaşından itibaren kendisine seçmiş olduğu gaye, kültürünü geliştirme tarzı ve en çok emek verdiği sanat şekli bakımından bir şair olmakla beraber” (Kaplan, 1986: 179) hikâye ve romanlar da kaleme alan Tanpınar’ın şiirsel bir üslupla estetize ettiği; hayata ve aşka dair örüntüleriyle dikkat çeken bir eserdir. “İlkin Cumhuriyet gazetesinde 1948 yılında tefrika olunmuş” (a.g.e. 91) Huzur; “Tanpınar’ın mizacından gelen varlığı bir tablo gibi seyrediş” (a.g.e. 91) özelliği ile hayranlık uyandıran zamanlar ve mekânlar barındıran çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Özellikle mekân açısından bir hayli zengin olan Huzur’da iç mekân unsurlarından pansiyon iki kez, otel ise toplam altı kez kullanılmıştır. Eserdeki pansiyonlara, eski ilgi ve alışkanlıklarından arınan Tefrik Bey’in artık anlatmaktan vazgeçtiği anıları arasında, bellek mekân olarak rastlarız. Paris’in renkli yaşantısından yola çıkarak Tefrik Bey’in mazide kalmış canlı yaşamını işaret eden bu bölümde pansiyon sadece konumu ile detaylandırılır.

*“...ne Paris’teki ikinci katıplığından Mistinguete’in oda hizmetçisini bir akşam getirmek şerefine nail olduğu o güzel garsoniyeri, ne de bir ikindi vakti kapısından çıkarken ağzında cıgara, arkasında büyük bir köpek Emile Yanings’le birden burun buruna geldikleri Wilhelmstrasse’nin hemen arkasındaki **pansiyonu** methediyordu. Hatta bu **pansiyonun** mavisini kirpiklerinin kenarından*

*damlayan büyük gözlü sarışın kızını, onun Wagner'e çılgınca hayranlığını, Heine'yi ezberden okurken sesinin titreyişini, Tiroller'de beraber yaptıkları emsalsiz gezintiyi, ay ışığında dinledikleri türküleri, hepsini unutmıştu*" (Tanpınar, HZR, 2018: 167).

Mümtaz ve annesi, Mümtaz çocukken, yaşadıkları şehir düşmana teslim olunca can havliyle oradan kaçarak Akdeniz'de A diye belirtilen bir yere, uzak bir akrabalarının yanına gitmek zorunda kalmışlardır. Okur, Akdeniz'deki bu şehri "*Tanpınar'ın projeksiyonu olan Mümtaz'ın*" (Kaplan, 2015: 95) gözlemiyle seyreder. Eserdeki ilk otel, Mümtaz ve annesinin kaldıkları evin karşısında bulunan oteldir. Bu otel, vapurlarla her gün yük ve insan taşınmasıyla tasvir edilir. Gerek yaşamın devamlılığının gerekse Anadolu'da gizlice yürütülen savaş hazırlığının devinimi içerisinde olmakla birlikte, bu otel yapıya özgü tasvirici bir unsur barındırmaz. Elmas kadar parlak güneş, lezzetleri hep onunla yürüyen bir deniz, bayıltıcı portakal çiçeği kokuları gibi ifadeler, otelin dâhil olduğu dış mekânın büyüleyici motifleridir.

*"Evlerinin karşısındaki otel her gün yeni baştan dolup boşalıyordu. Fakat bunlar elmas kadar parlak bir güneşin altında, bin türlü arızasında onu kabul eden, onunla değişen, hiddetli sükuneti, uzun baygınlıkları, lezzetleri hep onunla beraber yürüyen bir denizin karşısında, bayıltıcı portakal çiçeği, hanımeli, fül kokuları arasında oluyordu"* (Tanpınar, HZR, 2018: 33).

Bu otel, romanın ilerleyen bölümlerinde karşımıza bir yetişkin olarak çıkan Mümtaz'ın gözünde canlanan bir çocukluk hatırasından şöyle belirir:

*"Mümtaz'ın düşüncesinde Antalya'daki otelin önünde her gün dizilen deve katarları canlandı"* (a.g.e. 181).

Romandaki bir diğer otel, ikinci bölümde karşımıza çıkmaktadır. Mümtaz'ın Nuran'a duyduğu aşk ve özlem tarif edilirken gerçek aşk ve gerçek aşk dışında kalan diğer birliktelikler karşılaştırılmış; "*aynı otelin odalarında yatıp kalkmak*" (a.g.e. 139) şeklindeki kullanımla bu karşılaştırma pekiştirilmiştir. Herhangi bir otel olarak kurgulanan otel tasvir içermemektedir. Eserdeki bir diğer otel yine bir çocukluk hatırasına aittir ve Nuran'ın gözünden,

şehre ait kültürel unsurlardan biri olarak sunulmuştur. Tasvir içermeyen bu otel herhangi bir otel anlamı ile genellenmiştir.

*“Süleymaniye’deki ev, Halep’teki ortası havuzlu iç avlu, su şakırtıları, Halep’te çarşıda yediği dondurma, bir otelin yanındaki salaşta Gürültücü Behçet adlı bir saray komiğinin orta oyunu, çok sofulu olan büyük annesinin oyunu yarıda bırakıp çıkışı, sonra alelacele kaçış, o tıklım tıklım dolu trenler, korku, kalabalık yarı yolda indirilen yaralılar, her şeyi bırakarak yola çıkmanın ve bir operasyondan sonra kesilen uzvu hatırlar gibi, her şeyi acı ile hatırlamanın azabı, sonra Bursa’daki ev, Çekirge yolu” (a.g.e. 196)...*

Eserde yer verilen son otel, Suat’ın ölümünden evvel, son gecesinde Boğaz iskelesinde rast gelip evine getirdiği, kendisini hayatı sorgulamaya iten kızla ilgili bir detaya ilişkindir. Otel burada da tasvir unsuru barındırmayıp geçici olarak konaklanılan herhangi bir yer olma vasfından ibarettir. Otele yüklenen bu göçerlik anlamını, dünyayı “üzerinde geçici olarak konaklanılan yer” olarak gören Suat’ın hayata bakışıyla örtüştürebiliriz.

*“Bu kız elbette Suat’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” (a.g.e. 360).*

## **5. Sahnenin Dışındakiler’de Otel-Pansiyon Tasviri**

**(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları)** Bu roman, Cemal’in aktüel zaman ve geçmiş zaman arasındaki yaşantılarını işler. Bu iki zaman arasında Cemal’in dünyasında gezinen okur, esir şehre dair kapsamlı görüntüler yakalar. Ana mekânın İstanbul olduğu romanda iç mekân öğeleri arasında otel ve pansiyon önem arz eder. Zira Cemal romanın aktüel zamanı süresince bir pansiyonda kalmaktadır. Bu pansiyon, Cemal’in yaşına ve konumuna denk olmayan pek çok insan ile bir araya gelebilmesi bakımından derleyici bir misyon ifa eder.

Eserdeki ilk otel, romanın ilk paragrafında geçmektedir. Üniversitede okumak için İstanbul’a gelen Cemal, mütareke yıllarının koşulları nedeniyle şehre hesapladığı süreden dokuz saat daha geç ulaşmıştır. Bu nedenle annesinin akrabası olan, -Mahur Beste’nin başkışısı- Behçet Bey’in Göztepe’deki köşküne

gidemez; kendisi ile birlikte tıbbiyeye girmek üzere yanında gelen iki mektep arkadaşı ile birlikte Sirkeci’de bir otele yerleşir. Bu otel, yarı ıslak çarşafı, duvardaki tahtakurusu lekeleri, epeyce kirli yapısı ve küçük oluşu ile tasvir edilmiştir. Otelin huzursuz yapısı, işgal ordularının hoyratlıklarıyla şehrin içine hapsolmuş İstanbulluların içinde buldukları koşullara paralel rahatsız edicilikle kurgulanmıştır. Şehrin son durumu ve vapurdaki kimlik kontrolü sırasında yapılan kötü muamele nedeniyle yeis içinde olan Cemal, otele varır varmaz yatağa girip yatar. Burada otelin, şehrin ve Cemal’in içinde buldukları dağınıklığı örtüşüren Tanpınar, kahraman-mekân uyumunu roman boyunca sürdürmüştür.

“...iki mektep arkadaşımla Sirkeci’de küçük ve epeyce kirli bir **otele** indik” (Tanpınar, SD, 2022: 7).

“Yarı ıslak çarşafına, duvarlarındaki tahtakurusu lekelerine dikkat etmeden yattığım bu **otel** odasında orayı ne kadar özliyordum” (a.g.e. 10).

Birkaç gün içerisinde eski tanıdıklarıyla bir araya gelmeye başlayan Cemal, yakınlarından Muhlis Bey’in önerisiyle, Muhlis Bey’in konakladığı pansiyona taşınır. Bu pansiyonu Madam Elekciyan isimli bir hanım işletmektedir. Muhlis Bey, Cemal gibi tıbbiyede okuyan Hasan Basri Elmüntefik, Azerbaycanlı Mehmet Selef Efendi, Madam’ın kızı Agavni’ye âşık Yahudi delikanlı bu pansiyonun sakinleridir. Pansiyon gerek sakinlerinin kültürel çeşitliliği gerekse dekorundaki karmaşa ile işgal yıllarındaki karmaşık İstanbul’un küçük bir yansımasıdır. Alelade döşemeleri, sıkıcı salonu, salondaki gösterişli koltuğu, isimleri Tahir ile Zühre olan iki madeni kanaryanın sabah kuruldukları saatte öterek salonu bir bahar havasıyla doldurmaları gibi tasvirlerle detaylandırılan pansiyon, Madam’ın eşinin ölümüne dair detaylarla bellek mekân işlevini de barındırmaktadır.

“Madam Elekciyan’ın **pansiyonu** İstanbul’un o yarı ahşap yarı kâgir binalarından biri idi. Taşlıktan girer girmez sağ tarafta bizim “Firavun mezarı” adını verdiğimiz büyük bir salon vardı. Bu tabirdeki “mezar” kelimesi salonun karanlığından ve rutubetinden geliyordu” (a.g.e. 226).

Eserde öne çıkan bir diğer otel, Cemal'in Yuneşka ile geç saate kadar vakit geçirdiği bir lokantadan çıkıp sonra tek başına gittiği oteldir. Cemal o gün, Sabiha'nın dramatik evliliği, ülkedeki açmazlar, tüm bunlar karşısında kendi çaresizlikleri gibi ona azap veren nedenlerden ötürü köşeye sıkışmışlık hissi duymaktadır. *“Kendi uzviyetlerine rağmen yaşayan; kişilikleri yarım, eksik veya paradoksal hikâye ve roman karakterleri”* (Samsakçı, 2017: 196) kurgulamayı seven Tanpınar'ın hiçbir yere bağlanamamış, şahsına münhasır kahramanı Cemal, hayatının en kötü gecelerinden biri olarak nitelediği o gece, gittiği otelde yoğun bir intihar arzusu duyumsar. Bu otel odası; tek karyolası, ceviz rengi çerçeveli aynası, açık tirşe rengi, doldurulmuş alçı duvarları ile tasvir edilir. Cemal'in duvardaki bir tahtakurusu eziğini, böceği öldüren eli, bir canlının başka bir canlıya böylesi mütearrız şekilde saldırısını tasvir ederken duyduğu tiksinti; şehrin işgaline, etrafta dönen entrikalara ve Muhtar'ın Sabiha'ya yönelik psikolojik şiddetine karşı duyduğu tiksintinin iz düşümü niteliğindedir.

*“O geceyi geç vakte kadar Tepebaşı lokantalarında Yuneşka ile geçirmiş, sonra mahiyetini bir türlü anlamadığım bir tiksintiyle onu evine bırakarak ben bir **otelde** yatmıştım. Hayatımın en zalim gecelerinden biriydi bu. ...asıl azap, gittiğim otel odasında başladı. Bu odanın tek karyolasını, ceviz rengi çerçeveli aynasını ve onun üzerinde durduğu lavaboyu, hayatıma gerçekten girmiş, bana kötülük etmiş mahlûklar gibi hala hatırlarım. Bununla beraber dışarıdan herkes gibiydi. Sakin sakin **otelin** kapısından girmiş, bir oda istemiş, eşyam olmadığı için parasını peşin vermiş, yatmak için soyunmuş hatta yatağa girmiştim. Fakat ne **otel**, ne oda ne de eşyası beni kabul etmiyordu”* (Tanpınar, SD, 2021: 251-252).

## **6. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Otel-Pansiyon Tasviri**

**(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi)** Bu romanda Tanpınar, *“Kendi nesli ile Cumhuriyet devri bürokrasisinin en güzel, en lezzetli hicvini yapmıştır. Geniş kültürü olan Tanpınar, ironik bir tavır almakla beraber, bu eserinde de derine gitmiş, sosyal meselelerin arkasındaki zemberekleri görmüştür”* (Kaplan, 1978: 137).

“Modernist roman estetiğinin önemli bir konusu olan saatler ve zaman meselesi, Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının ele aldığı problemlerden biridir” (Okumuş ve Şahin, 2012: 112). Romanın omurgasını teşkil eden enstitü İstanbul’dadır. Bu enstitü, şehirdeki saatlerin hiçbirinin birbirini tutmadığı gerekçesi ile girişimci Halit Ayarcı tarafından kurulmuştur. Bu romanda İstanbul’un tesadüfi bir şekilde seçildiğini söyleyemeyiz. İstanbul o dönem Osmanlı Devleti’nin başkenti konumundadır. “Tanzimat sonrası dönemde Doğu-Batı kültürü ve yaşam biçimi konusunda en çok ikilem yaşanan yer İstanbul’dur ve farklı görüşlerin ortaya çıktığı toplumu aynı noktada buluşturacak olan da İstanbul’dur” (Günday, 2007: 91). Tanpınar, sosyal yaşamı resmederken İstanbul’un sosyal mekânlarına bolca yer vermişse de bu romanda sosyal mekânlardan otel-pansiyonu çok kısıtlı oranda, birer kez kullanmıştır. Eserdeki tek pansiyon, bir hanımın işlettiği pansiyon olup gelir getiren bir enstrüman olması özelliğinden başka bir anlam teşkil etmemektedir.

“Asıl hazini, ihtiyar halanın kardeşine bu evleri ve mobilyaları olduğu gibi saklamak için her türlü fedakârlığı yapmış olması, bir **pansiyon** işleterek, ömrünün sonuna kadar dantelâ örerek hayatını kazanması idi” (Tanpınar, SAE, 2019: 164).

Eserdeki otel de yine pansiyon gibi, mekânsal boyutuyla detaylandırılmamıştır. Eminönü ve Karaköy’de birbirini tutmayan iki saat olduğunu fark etmesi sonucunda romana konu olan enstitüyü kuran iş adamı Halit Ayarcı; bu enstitünün başına içine kapalı, geleneksel yaşam özelliklerini benimsemiş olmasına karşın dönemin Batılılaşma arzusuna karşı koyamayan, silik karakter özellikleriyle öne çıkan Hayri İrdal’ı getirir. Enstitü Ayarcı’nın çabaları sonucu popüler bir kimliğe kavuşur. Öyle ki yurt dışından dahi işletmeyi araştırmaya gelenler olur. Bu bilim insanlarından biri de Hollandalı Van Humbert’tir. Eserde geçen tek otel Vam Humbert’in Hayri İrdal ile buluşmak için İstanbul’a geldiğinde kaldığı oteldir. Bu otel tasvir özelliği barındırmaz. Türk kültüründe önemli bir yer teşkil eden misafirperverliğin uzantısı olarak ele alınan otel, yine Türk kültüründe iyileştirici özelliği ile bilinen “akan su” kültürünün uzantısı olarak karşımıza çıkar.

“Van Humbert’e bu sefer Halit Ayarcı İstanbul’u nasıl bulduğunu sordu. Buna da münasip cevaplar aldık. Emrine verilen



*otomobil çok rahattı. Otelin banyo odasını pek beğenmişti*” (a.g.e. 341).

## 7. Aydaki Kadın’da Otel-Pansiyon Tasviri

(1987 Adam Yayınları) Bu eserde “*Selim romanın kahramanıdır. Eserde her şey onun gözüyle görülmekle kalmaz, aynı zamanda anlatılacakları da o seçer*” (Enginün, 2019: 48). Bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme gibi modern roman tekniklerinin bolca kullanıldığı Aydaki Kadın’da Selim bir sabah uyanır; baba evleri olan Erenköy’deki köşkün satışını düşünerek canı sıkkın şekilde hazırlanır. Çocukluklarının geçtiği, sayısız anıyla dolu evlerinin satıldıktan sonra otele veya küçük dairelerden oluşan birkaç apartmana dönüşme ihtimali Selim’i hüzünlendirmektedir. Köşkün, yeni sahibinin elinde duygulu yaşanmışlığından sıyrılıp bir otel olarak sadece ticarethane şeklinde kullanılacağı gerçeği eserde şöyle karşımıza çıkar:

*“Alıcı da ne yapacağını henüz bilmiyordu. ‘Belki bir sanatoryum belki de bir otel yaparım’ demişti*” (Tanpınar, AK, 2022: 20).

Bu eserde dört kez otele, bir kez de pansiyona yer verilmiştir. Eserde bahsi geçen bir diğer otel, Selim ve çocukluk arkadaşı Atıf’ın buluştuktan sonraki veda sahnesinde karşımıza çıkar. Atıf’ın “*İstanbul tarafına geçeceksen seni bir yere bırakırım*” önerisine Selim “*Divan otelinde randevum var*” (a.g.e. 112) diye yanıt verir. Otel, burada belirgin insanların buluşmak için tercih ettiği, şehre ait önemli markalardan biri olarak, bir yaşam standardını tasvir etmek amacıyla kullanılmıştır. İlerleyen sayfalarda karşımıza çıkan Park Otel vurgusu da aynı amaçla kullanılmıştır.

*“İki ay evvel Park Otel’de de rastladığı zaman yine aynı çehre ile kendisine görünmüştü*” (a.g.e. 185).

Bütün büyük **otellerde** M. X. vardır ve Saint-Jacques sokağı, Schola Cantorum’daki konserler, Feuillautine’deki **pansiyon** gibi kullanımlarda da yine tasvir unsuru içermeyen otel-pansiyon vurgularına rastlarız.



## IV. AHMET HAMDİ TANPINAR’IN HİKÂYE VE ROMANLARINDA DIŞ MEKÂN TASVİRİ

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Mekân Tasviri” adlı tez çalışmasında, Tanpınar’ın hikâye ve romanlarında en sık kullandığı dış mekânlardan bağ-bahçe, istasyon ve mahalle-sokak incelenmek üzere belirlenmiştir. Bu çalışmada dış mekânlar harf sırasıyla gruplandırılmış; eserler ise ilgili mekân başlığı altında, yayımlanma sırasına göre, ayrı ayrı ele alınmıştır.

### A. Bahçe-Bağ Tasviri

Işığı, renkleri, havayı ve mevsimleri eserlerindeki ruh hâlini destekleyen unsurlar olarak değerlendiren Tanpınar için bahçe-bağ tasviri son derece önemlidir. Kişiliklerindeki ikircikli tavırlardan dolayı hiçbir tarafa ait olamayan, arafta kalmış kahramanlar kurgulamayı seven Tanpınar, eşikteki kahramanların hayata dair ikilemelerini bahçe-bağ düzleminde sıklıkla işler. Bununla birlikte özellikle Erzurumlu Tahsin, Yaz Yağmuru ve Aydaki Kadın’da bahçe-bağ tasvirleri, öykünün akışındaki en önemli öge olarak karşımıza çıkar. Tanpınar’ın eserlerindeki bahçe-bağ unsurları, eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

#### 1. Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde Bağ-Bahçe Tasviri

(1936 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Geçmiş Zaman Elbiseleri, “bir arayış ve kaybediş öyküsüdür” (Kara, 2020: 1). “Abdullah Efendi’nin Rüyalari içinde bulunan Geçmiş Zaman Elbiseleri, ilk olarak 1936 yılında Necip Fazıl’ın Ağaç dergisinde yayımlanmaya başlanırsa da yarım kalır, 1939’da Oluş dergisinde tekrar yayımlanır” (a.g.e. 10). Geneli iç mekân ağırlıklı olan öyküde dış mekân unsurlarından bahçe üç yerde geçmektedir. Hikâyenin başkişisi, Ketî ile buluşma anını bir bahçe düşü içerisinde kurgular. Bahçede tek başına olan hikâye kahramanı, düşle gerçeği ayaklarının altındaki bir sarnıç kapağı ile somutlaştırır. Bu hikâyede bahçenin otantik bir havası bulunmayıp daha çok

içindeki sarnıçla ortama felsefi bir derinlik kazandırılmaya çalışılmıştır. “Sarnıç kapağının hem üstünde hem de altında olmak” ifadesi bu bahçenin işlevselliğine yüklenmiş ve tamamen Tanpınar’ın zaman ve rüya estetiğini yansıtan bir cümledir. Bu kısım, Tanpınar’ın “Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında / Yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışında” mısralarıyla örtüşür ve Tanpınar’ın oluşturmak istediği edebî dünyada bütünün bir parçası olarak dikkat çeker.

*“Sonra birdenbire bütün bunlar kayboluyor, kendimi tek başıma bir bahçede buluyordum. Ayaklarımın altında bir sarnıç kapağı vardı ve ben bu kapağın hem üstünde ve hem altında olduğumu biliyordum”* (Tanpınar, HKY, 2021: 62).

Öyküde bahçe, iki açık pencereyle odadan görünen bir mekândır. Bu mekânın açık pencereyle görünüyor olması uyanık hâlde görülen rüya metaforuna teşmil edilebilir. Anlatıcı kahramanla özdeşleşen Tanpınar’ın görmek istediklerini bir rüya nahifliğiyle vermek istediği söylenebilir. Tasvir ettiği diğer unsurların dile getirilmeyişini bazı rüyaların anlatılamaz oluşuyla özdeşleştiren anlatıcı kahraman, “bahar bahçesi” tamlamasıyla Tanpınar’ın rüya estetiğinin epizotuna şiirsel bir gönderme yapar. Bahar bahçesini rüya estetiğine taşıyan ve oryantalistlerin hayranlıkla hayalhanelerinde üretip bir türlü tüketemedikleri Şark, bütün çağrışımlarıyla bu bahçenin içerisinde konumlandırılır. Sedir, Şark eşyası, eski sırmalı kumaşlar gibi tasvir edici unsurlar, bahçenin dâhil olduğu mekânın esrarlı rüya motifleridir. Anlatıcı kahraman, odanın açık iki penceresinde rüyasını gördüğü bir bahar bahçesini temaşa eder. Bu bahar bahçesine konuk olan güzel bir kız vardır ve anlatıcı kahraman bu güzel kızın kendinde meydana getirdiği ruh sarsıntısını garip bir saadet hissiyle aktarır.

*“Sol tarafta bütün duvar boyunca, bir köşesinde benim yattığım sedir vardı ve karşı tarafta iki açık pencere bahçeye bakıyordu. Bu geniş oda baştan aşağıya eski şark eşyasıyla döşenmişti. Sedir alçaktı ve bazı şark vilayetlerinde bir vakitler dokunan ve bugün pek nadir tesadüf edilen eski sırmalı kumaşlarla örtülüydü”* (a.g.e. 62).

Ahmet Hamdi Tanpınar, bir mülakatta şiirlerinde anlatamadıklarını hikâye ve romanlarında dile getirdiğini ifade etmiştir. Tanpınar’ın eserlerinde kullanılan

bütün objeler, onun şahsi masalının özenle seçilmiş birer parçasını oluşturur. Bahçe tasvirleri, çağrışımlarıyla beraber, Tanpınar'ın estetiğinde geçmiş ile gelecek arasında yer alan bir seyir yeridir. Yazılarında da yaşamında da her zaman için kendisine bir bahar bahçesi inşa etmenin imkânlarını arayan Tanpınar, kimi zaman bu bahçede Şark'ın kendisine ait o mistik havasını teneffüs eder, kimi zaman da bir güzeli Garb ressamlarının elinden çıkmış bir tabloya teşmil ederek işler. Eserdeki son bahçe, bahar bahçesi vurgusuyla karşımıza çıkar.

*“Yüzünü anlatmağa çalışmayacağım, bazı rüyaların anlatılması imkânsızdır; bu yüz hakikaten bir bahar **bahçesinde** görülmüş bir rüya kadar güzeldi”* (a.g.e. 64).

## 2. Erzurumlu Tahsin’de Bağ-Bahçe Tasviri

(1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Bu hikâyeye adını veren Tahsin, Erzurum’da yaşayan meczup, hoyrat bir insandır. Hayata ve ölüme dair fikirleriyle dikkat çeken Tahsin’in yaşadığı belde, çevre tasvirleriyle belirgin hâle getirilmiştir. Hikâyenin dört yerinde bahçe unsuru yer almaktadır. Bahçe, anlatıcı kahraman nezdinde kendini dinleme, içsel yolculuk ve çevreyi rasat etme işleviyle kullanılmıştır.

Aşağıdaki pasajda, anlatıcı kahramanın evinin karşısında askerî birliğe ait bir yerleşkenin olduğu ve bu yerleşkede lojistik destek mahiyetli ambarların bulunduğu belirtilmiş; ambarların bahçesi, Anadolu coğrafyasıyla özdeşleşen kavak ağaçları tasviriyle izlenimsel bir havaya büründürülmüştür.

*“Evimin karşısında bulunan asker ambarların **bahçesindeki** birkaç kavak ağacının üstünde güzel bir ay solgun ve dost yüzüyle asılmış, dünyamıza eski sükunetini vermeğe, bizi hiçbir şeyin değişmediğine inandırmağa çalışıyordu”* (a.g.e. 90).

1924’teki Erzurum Depremi’nin meydana getirdiği büyük travma, anlatıcı kahramanın gözüyle dramatik detaylarla işlenir. Yaşadıklarının tesiri ile belediye bahçesinin önüne yorgun ve perişan bir vaziyette gelen anlatıcı kahraman, bu büyük travmanın kendisinde yarattığı sarsıntıyı, bahçeye nasıl geldiğini bilemeyişi ile ifade eder. Belediye bahçesi, mekân olarak anlatıcı kahramanın bir an için geriye dönüp yaşadığı bu olayın şokunu atlatmaya çalıştığı nispi bir düzlük olarak tasvir edilir. 1924’teki Erzurum Depremi, Tanpınar’ın Erzurum’da

öğretmenlik yaptığı yıllara denk gelir. Tanpınar, “Beş Şehir” adlı eserinde “Zaten bu hikâyede benim tarafımdan icad edilmiş bir şey yoktur.” diyerek Tahsin isimli kişinin gerçekte var oluşundan bahseder.

*“Belediye bahçesinin önüne geldiğim zaman yorgun ve perişandım. Nasıl oldu da buraya kadar hiç fark etmeden gelmişim? Bunu düşünmeğe lüzum yoktu. Bu yorgun ve uykusuz adamı şehir kendiliğinden aşağı doğru kaydırmişti; ben tıpkı bir yokuştan yuvarlanan taş gibi bu nisbi düzlüğe gelir gelmez durmuştum”* (Tanpınar, HKY, 2021: 96).

Anlatıcı kahraman bahçenin kuytu bir köşesine çekilip oturur, burada hayatın pek çok kederini sorgular. Yaşamın acımasızlığı, çekilen acılar, insan talihi gibi pek çok dramatik mesele, bu bahçenin öne çıkmasını sağlayan hususlardandır.

*“Hayatın iradesine ve kanunlarına karşı isyan etmişim. Ve şimdi bu isyanın şişkinliği içindeyim. Onun için kahveden içeri girmedim, bahçenin kuytu bir köşesinde bulduğum bir sandalyeye bir nevi yarım ilah dargınlığı ile oturdum yahut daha doğrusu büzuldüm”* (a.g.e. 96).

“Bahçenin güdük fidanları” tamlaması ile bahçenin görselliği öne çıkarılmıştır. Erzurumlu Tahsin’in esrarlı bir şekilde kayboluşunu da “bahçenin güdük fidanları” tasviri ile aktaran anlatıcı kahraman, burada mekânı Tahsin Efendi bağlamında işlemiştir.

*“Hiç acele etmeden, arkasına bakmadan yola koyuldu ve biraz sonra bahçenin güdük fidanlarının, gecenin alaca gölgelerine karıştığı noktada kayboldu”* (a.g.e. 101).

### 3. Abdullah Efendi’nin Rüyaları’nda Bağ-Bahçe Tasviri

(1941 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Bu hikâyeye adını veren Abdullah Efendi; dünya zevklerini tatmayı seven, arkadaşlarıyla buluştukları mekânlarda düş kurmasını bilen, iç dünyası zengin bir kişidir. Tanpınar’ın estetiğinde önemli bir yer teşkil eden rüya kavramı, bu hikâyede başkişi olan Abdullah Efendi’nin kendi hayalhanesinde kurduğu uzak ve tılsımlı bir bahçede

varlığını devam ettirir. Abdullah Efendi'nin kendini rahat ve huzurlu hissettiği bu bahçe, onda her türlü yorgunluğu ortadan kaldıracak, bütün sıkıntıları unutturucu ve sonunda da mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe düşüdü. Tasvir edilen bu bahçe, halk edebiyatında özellikle koşma ve türkülerde karşımıza çıkan sevgilinin koynudur. Tanpınar, Abdullah Efendi'nin buluşacağı kadının uzvî unsurlarını bahçeye teşmil ederek onda bulacağı sükûtu dile getirmiştir.

*“Uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik sularından ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe onları davet ediyordu”* (a.g.e. 24).

İkinci bahçe kullanımında Tanpınar, insana ait bazı özellikleri bahçeye teşmil ederek kahramanın içinde bulunduğu ruhsal durumu ortaya çıkarır. Bu eserdeki kahraman için bahçe sıradan bir yer değildir. Her türlü yorgunluğu gidereceği söylenen bu bahçe, aynı zamanda düşsel bir yolculuğun ilk uğrak yeri olarak tasvir edilmiştir. Oğuz Demiralp'in vurguladığı gibi, *“Tanpınar'ın bahçeyi değerlendiriş şekli, bahçenin düzenlenme biçimidir”* (2001: 62). Anlatıcı, yaz bahçesini meyve kokuları eşliğinde betimleyerek duyuşsal bir algının oluşmasını sağlamıştır.

*“Bu insanı dinlendiren, sinirlere yumuşak bir yastığa başın gömülmesi gibi sükûn ve rahat getiren, zamanın akışını tembel bir rüya içinde teker teker sayan o munis bakışlı, yaz bahçesi kokulu sessizliklerden değildi”* (Tanpınar, HKY, 2021: 45-46).

*“Kokulu meyve bahçelerini, tanıdığı pınar başlarını teker teker saydı”* (a.g.e. 46).

#### 4. Evin Sahibi'nde Bağ-Bahçe Tasviri

(1942 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Bu hikâyede *“...hayatın anlamsızlığı, insanın hayattaki beklentileri ve çıkmazları, umutsuzluk ve saplantıları, trajik kaderi ile belki tam anlamıyla ruh çözümlemeleri olmasa da ruhsal bunalımları”* (Uçman, 2006: 17) ele alınmaktadır. Tanpınar'ın ailesiyle birlikte Kerkük'te yaşadığı çocukluk yıllarından derin izler taşıyan “Evin Sahibi” adlı öyküde bahçe unsuruna dört kez yer verilmiştir. Geçmişin masalsi havasını bahçe göndermesiyle somutlaştıran öyküde yaşanmışlıkların izleri çocukluk

anlarıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Kahramanın bir daha göremeyeceğini düşündüğü memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri, mistik bir ambiyansla tasvir edilir.

*“Bir daha göremeyeceğimi bildiğim o memleketlerin sıcak ve aydınlık geceleri. ...Onları ağır ahengiyle dolduran ürpertici sesle, ölümü; gizli olduğu bir taraftan bayıltıcı ve ağır rayihalarını gönderen gözle görünmez; fakat elle tutulacak kadar yakın bir **bahçe** yapan durgun ve hüzünlü hava, sonra yıldızlar, irili ufaklı parıltılarıyla rüyalarımaya dolan yıldızlar ve her sabah uyanmadan önce, onların benim yetim çocuk hayalimde aldığı acayip şekil...”*  
(Tanpınar, HKY, 2021: 112).

Anlatıcı kahraman, bahçeyi kimi zaman olayların akışını kritik ettiği bir gözlemevi şeklinde tasvir eder; çevresinde yaşanan hadiseleri bu bahçenin bir köşesine çekilip seyretmek suretiyle anlamlandırmaya çalışır. Bahçe, mekân olarak kahramanın rüyalarını gördüğü somut bir gösterge hâline getirilmiştir. Görme ve işitme duyularına hitap eden bahçe tasviri, Tanpınar’ın estetiğinin duyusal fragmanlarını yansıtan bir dış mekân unsurudur. Anlatıcı kahraman dinlemek, görmek, gezmek eylemlerine bahçe merkezli tasvirlerle bir anlam zenginliği kazandırır.

*“Çok defa **bahçede** bir kenara çekilir, bir dağ büyüklüğünde bir arı kovanından ancak çıkabilecek bu uğultuyu Arapça, Kürtçe, Türkçe en galiz küfürlerin birbirine karıştığı bu çığırktan yaygarayı lezzetle dinlerdim. ...Bir mezarlıkla bitişik geniş, ağaçsız **bahçesinin** biraz ötesinden Dicle geçirdi”* (a.g.e. 123).

Öyküde gerçek ve rüya olmak üzere iki bahçe tasavvuru vardır. Bunlardan gerçek olan bahçe, Dicle Nehri kenarındaki ağaçsız, geniş bir yerdir. Hayalî bahçe ise şafakların büyüğü ile mehtapların sihrini, çiçek kokuları ile meyvelerin lezzetlerini dile getiren tamamen otantik bir bahçe tasavvurudur. Bu bahçe tasavvurunun sözcükleri, çağrışım değeri oldukça zengin bir rüya atmosferi oluşturacak şekilde kullanılmıştır.



“Hatta yatmadan biraz evvel beş on dakika baş başa **bahçede** gezmiş, gecedен, musikiden, mehtaptan ve gündelik şeylerden bahsetmiştik” (a.g.e. 139).

“Gözlerimizin önünde acayip, gayrişе’ni renklerle bir halı dokundu, her makam kendi hususilikleriyle, kendi akşamlarının ve şafaklarının büyüyle mehtaplarının sihri, **bahçelerinde** açan çiçeklerinin kokusu ve meyvalarının lezzetiyle bir iklim tanınır gibi önümüzden geçti” (a.g.e. 143).

## 5. Emirgân’da Akşam Saati’nde Bağ-Bahçe Tasviri

(1944 Tefrika) Dış mekân unsurlarıyla öne çıkan Emirgân’da Akşam Saati adlı hikâyede yedi kez bahçe geçmektedir. Anlatıcı, bahçeyi mekânsal bütünlüğü sağlayan dekoratif bir öge olarak kullanmıştır. Bahçenin çağrışımsal değerine uygun bir cümle kuruluşu ile sükûnu telkin eden dinlenmek eylemi arasında semantik bir ilişki vardır. Bahçe, kadim Türk edebiyatında ikameti tamamlayan bir tenezzühgâh yeri, geleneksel Türk evlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Dışarıya açılan kapıları mandalla kapanan bu bahçeler, ev mimarisinde peyzajı tamamlayan asıl unsurlardır. Eve girerken karşılayan, evden çıkarken uğurlayan bahçe, kapısında anlık konuşmaların yapıldığı yer olarak da tasvir edilmiştir.

“Öğleden sonraları ekseriya bir plaja yahut **bahçeye** gider, tek başına dinlenirdi” (a.g.e. 305).

“**Bahçede** kapının önünde biraz konuştular” (a.g.e. 330).

Anlatıcı, bahçenin içinde iki katlı, kâgir bir evin bulunduğu ifade eder. Eve üstü açık bir merdivenle çıkıldığını ve bu evin bağımsız bir kattan teşekkül ettiğini belirtir.

“Bu, deniz kenarında yeni yapılmış iki katlı kâgir bir evdi. Alt katta kalabalık olmasına rağmen sessiz bir aile oturuyordu. **Bahçeden** üstü açık bir merdivenle çıkılan kendi katı tamamiyle müstakildi” (a.g.e. 308).

Aşağıda bahçe kapısı açık olan kâgir ev, yağmura yakalanmış kadın kahramanın sığındığı bir mekân olarak tasarlanmış; bahçe kapısının açık oluşu ile hikâye kahramanı Sabri’nin birtakım duygusal deneyimlere açık oluşu arasında

sezdirimsel bir anlam örüntüsü kurulmuştur. Kadın ile Sabri'nin birbirlerine olan ilgisi bahçe kapısında başlar. Sabri zaman ilerledikçe, kadına Boğaz bahçelerinin güzelliğinden bahsederek bu mekânların kendisi üzerindeki tesirini dile getirir.

*“Sizin bahçe kapısını açık gördüm, iskeleye kadar da epeyce yol vardı, girdim” (a.g.e. 309).*

*“Sabri bahçe kapısını tepedeki mandalla kapatmağa çalışırken genç kadın iki adım ötede çantasını dizine çarparak adeta sabırsızlanıyordu. Bu yüzden bahçe kapısını kapatırken elinden geldiği kadar ağır davranmış, kapıyı birkaç defa iterek açılıp açılmayacağını yoklamıştı (a.g.e. 315).*

*“Sabri ona eski Kandilli'yi, Çubuklu'yu, Boğaz bahçelerini, yaluları anlattı. Kanlıca mehtaplarından, Çubuklu'daki son devrin musiki faslından bahsetti. ‘Merhum İsmail Hakkı'yi ben burada çok gençken dinlemiştim’ dedi” (a.g.e. 328).*

## 6. Mahur Beste'de Bağ-Bahçe Tasviri

(1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları), Mahur Beste “...bir çeşit zihni arayış romanıdır. Romanda, içinde bulunulan psikososyal çevre en genel ve soyut terimlerle açıklanmıştır” (Gürsoy, 2005: 66). Bu açıklamalarda soyut kavramlar, obje ve nesnelere eşliğinde tasvir edilerek resimsel bir algı düzeyi oluşturulmaya çalışılmıştır. Eserdeki dış mekân unsurlarından bahçe, ev ve konak hayatının dış dünyaya açılan yerleri olarak on dört kez kullanılmıştır. Romanın merkezinde bulunan Behçet Bey ciltçilik, minyatür ve saat tamirciliğiyle uğraşmaktadır. Bahçeye bakan iki pencerenin arasındaki masa Behçet Bey'in alet edevatlarıyla doludur. Tasvir açısından detay içermeyen bu bahçe, kahramanın yaşam tarzını açıklamak amacıyla kullanılmıştır.

*“Bahçeye bakan iki pencere arasında büyük masa vardı. Burada Behçet beyin mücellitlik aletleri ve levazımı duruyordu” (Tanpınar, MB, 2020: 14).*

Baktığı her yerde ve her şeyde güzellikler gören, onlardan kendi masalına uygun epizotlar devşiren Tanpınar'ın kendi masalına uygun tasvirlerini çağrışımlarla zenginleştirdiği Mahur Beste'de bahçe, mekân algısını genişletecek

bir perspektifle kullanılmıştır. İsmail Molla'nın set set yükselen bahçeleri de aynı genişliği çağrıştıran bir görsellikle tasvir edilmiştir.

*“Arnavutköy sırtlarına doğru set set yükselen **bahçesinde** Necip Paşalara en yakın bir kestane ağacının dibinde geciktiği olurdu”* (a.g.e. 23).

Tanpınar, şiirlerinde kullandığı kimi sözcükleri aynı duygu çağrışımını yapacak şekilde romanlarında da kullanmıştır. “Dış dünyaya kapalı bahçe” sözlük anlamının dışına çıkarılarak sevgiliyle baş başa yaşanan özel anları ve duygu yoğunluğunu ifade eder. Hemen akabinde gelen cümle ile bu sahnenin mitolojik ya da dinî literatürdeki karşılığı, çağrışımsal düzeyde hissettirilir.

*“Bir adım atar atmaz kendisini yutacağını bildiği bir karanlığın eşiğinde, duvarları dış dünyaya kapalı bir **bahçede** bir akşam gülünü koklar gibi yaşıyordu. Kendisine bu lezzetleri veren mahlûk, din kitaplarının insan oğluna bir nevi tuzak gibi gösterdiği, hayat mücadelesinin ileriye bakan her göze tehlikeli bir engel gibi işaret ettiği mahlûktu”* (a.g.e. 86).

Halit Bey'in bazı geceler sarhoş bir vaziyette etrafındaki kalabalıkla konağa gelmesi anlatılırken konağın bulunduğu mevki, bahçe görüntüsüyle belirginleştirilir. Teneke kutularıyla gömülü altınların bulunduğu mekân bahçeli bir evdir. Bahçe burada ufak olmasıyla öne çıkar.

*“Süpürgeciler kâhyasının cephesi bir buçuk adımlık bir **bahçe** parçasının gerisinden sokağa bakan konağının bütün pencereleri aydınlanır”* (a.g.e. 140).

*“Evinin **bahçesine** küçük teneke kutulara istif ederek gömdüğü sarı, parlak altınların sayısı bir parça azaldı”* (a.g.e. 142).

Tanpınar, aşağıda bahçeyi tarihte ünlü bağ ve bahçeleriyle bilinen Buhtunnasır bahçeleriyle ilişkilendirerek çağrışım değeri çok zengin bir tablo oluşturur. Adile'nin fiziksel ve ruhsal durumu, bahçenin anlamsal çerçevesi içinde bir kontrast teşkil eder.

*“Çok genç yaşta Adile'nin kafasına ekilen bu tohum, tıpkı bazı kurşunu düşmüş mescit veya medrese kubbelerinde herhangi bir*

*tesadüfle biten, çarçabuk en umulmadık yerde kök salıp büyüyen, mevsim mevsim yaprak açan, hatta meyve veren, zaman geçtikçe mimarlık eserini zaptederek bütün tabii fonksiyonlarından ayırıp sadece garip bir saksı yahut bir Buhtunnasır bahçesinin yıkıntıları haline getiren o sıska, bodur, çelimsiz fakat çok canlı ağaçlar gibi, bütün ruhunu kaplamış, onu adeta kendi emrinde yetiştirmişti. (a.g.e. 157).*

## 7. Adem'le Havva'da Bağ-Bahçe Tasviri

(1948 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları) Mitolojik unsurlarla bezeli ve görsel açıdan zengin bir hikâye olan Adem'le Havva'da Tanpınar, kutsal kitaplarda adı zikredilen Adem ve Havva hadisesini dinî söylemin dışında tutarak tamamen sanat objesi hâline getirir. İnsan uzviyetinin ilk prototipi olan Adem, Aden bahçelerinin envaiçeşit çiçek, gül ve otları arasında varlığının vücut buluşunu her zamankinden daha farklı şekilde duyumsar. Bahçenin tasvirinde duyuşsal algılar, özellikle de göze hitap eden peyzajın varlığı, Tanpınar'ın estetiğinin önemli bir röprodüksiyonunu oluşturur.

*“...ve Adem Aden bahçelerinin geniş otları, büyük erguvan çiçekleri, mor gülleri arasında kendisini olduğundan büsbütün başka duydu” (Tanpınar, HKY, 2021: 260).*

Hikâyede adı geçen Aden bahçesi aynı zamanda arzu anlamına gelen “Şevkler bahçesi” olarak vasıflandırılmıştır. Aden bahçesi, Adem'in uzviyetinden hasıl olan Havva'nın varlığına empresyonist katkı yapacak bir mekân tasviriyle işlenmiştir. Şevkler bahçesi hem Havva'ya duyulan arzu hem de şaşkınlık, endişe ve korkunun kontrast teşkil ettiği bir mekândır. Mehmet Kaplan'a göre “Âdemoğlunun daha önce içinde yaşadığı 'Değişmez Şevkler Bahçesi' ile dünya arasında büyük farklar vardır. Tanpınar buna “kader” diyor. Kader büyük karanlıklarda mahpus imkânlar bahçesidir” (1986: 164). Aden bahçesi, Yaratıcı Rabb'in adlarının tecelli ettiği, insani melekelerin Adem üzerine giydirildiği bir bahçedir. Bu bahçe, Adem ile Havva'nın dünya yolculuğundaki kader programının işleyişine yapılmış bir göndermedir. Değişmez Şevkler Bahçesi ile Aden Bahçesi iki farklı bahçedir. Biri Adem ile Havva'nın yaratıldığı bahçe, diğeri ise her ikisinin de kader programlarının yeryüzüyle olan münasebetini

gösteren bahçedir. Tanpınar, hem Aden bahçesinin hem de değişmez şevkler bahçesinin tasvirinde pastoral unsurlara başvurarak kelimelerden tablolar meydana getirmiştir. Gerçeği olduğu gibi değil de rüyaya münhasır bir keyfiyette görmek isteyen Tanpınar, bahçeyi de bu retoriğin ana merkezine oturtur.

*“Değişmez şevkler **bahçesinin** bütün hayvanları bir tarafa sinmiş, ebediyetin neşesini teganni eden kuşlar susmuş, adların tecellisi Remizler terlerini kaybetmişti. Büyük ağaçlar boyunlarını bükmüşler, renkli çiçekler ışıklarını kısmış, bu yuvarlana yuvarlana yaklaşan kalabalığı görmemek için, kendi üstlerine kapanyorlardı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 262).

Bu mekânın çağrışım değeri dinî literatürde Cennet ile özdeştir. Adem ile Havva'nın mahremiyetlerindeki perde aralanınca bahçedeki canlılık birden yok olur. Tanpınar, Adem ile Havva'nın birbirleriyle yakınlaşmasını ve mahremiyetin ortadan kaldırılışını bahçe tasviriyle hissettirmiştir. Büyük ağaçların boyunlarını büküşü, renkli çiçeklerin ışıklarını kaybedişi ve bu mahremiyeti görmemek için kendi üstlerine kapanmaları gibi ifadeler, bahçe tasvirinin arka planındaki hadisenin psikolojik yönüne işaret eder.

*“Aden **bahçelerinin** çok uzağında, büyük karanlıklarda mahpus imkânlar silsilesi idi. ...Adem, Aden **bahçesinin** birdenbire sararmış otları üstünde diz çökmüş, korkudan büyümüş gözlerle bir taraftan ona bakıyor, öbür taraftan korumak istemişçesine Havva'yı kollarıyla tutuyordu”* (a.g.e. 262).

*“Aden **bahçesinin**, büyük her şeyin ilk kaynağı ve aynı ebediyet remizlerinden, mücevher parıltılı çiçeklerinden, acayip ve rüzgârsız ağaçlarından başka remizler, başka türlü çiçekler, başka türlü ağaçlar gördüler”* (a.g.e. 262-263).

Rabb, değişmez şevkler bahçelerinin sunduğu imkânları Adem'le Havva'nın üzerinden kaldırarak onları dünya çölüne kaderlerini yaşamaya gönderir.

*“Ve Rabb onların içinde böyle üç defa bağırdı. Birincisinde Aden **bahçeleri** Adem'le Havva'nın etrafından ve başları üstünden, yorgun uyuyan çöl yolcusunun başı üstünden fırtınanın birdenbire aldığı bir çadır gibi, kalktı”* (a.g.e. 264).

## 8. Huzur'da Bağ-Bahçe Tasviri

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi), Huzur, dünyaya belirli bir kültür düzeyinden bakan kahramanların yaşama yönelik estetik tavrıyla öne çıkan bir romandır. Berna Moran, romanla ilgili bir yazısında (2004), estetik tavrın kökeninde bir açmaza düşüş olduğu ve bunun etkisiyle estetiğin aydın kesimin başvurduğu bir sığınma noktası hâline geldiği vurgulamıştır. “*Estetik tavır, burada olumsuz bir ortamdan ve düşüncelerden uzaklaşma isteğinin sonucunda oluşan bir ruhî sığınak olarak görülmüştür*” (Samsakçı, 2005: 19). Bu kaçış arzusu kahramanları musikiye, edebiyata, şehre, tabiata yaklaştırmıştır. İstanbul, büyük kültür birikimi ile tüm bu kavramları üzerinde barındıran bir platform olarak gerek iç gerek dış mekân açısından dikkate değer bir zenginliğe sahiptir. İstanbul’u eserin merkezine alan Huzur’da dış mekân unsurlarından bahçe, seksen bir kez geçmektedir. Bununla birlikte birçok bahçe unsuru objeye dayalı tasvir özelliği barındırmaz. Bahçe, bu romanın genelinde akışı sağlayan estetik bir yer olma göreviyle sınırlandırılmıştır.

Eserdeki en önemli bahçe, Mümtaz’ın hayatında büyük travma yaratan babasının öldürülmesi ve apar topar gömülmesi hadisesine aittir. Bu hadise, bahçeli bir evde gerçekleşmiştir. Başka bir kişiye benzetilerek yanlışlıkla öldürülen babanın cesedi, onu orada bırakmak istemeyen bahçıvanın ısrarıyla bahçenin bir köşesindeki büyükçe bir ağacın dibine gömülür. Mümtaz, bahçenin bu dramatik sahnesini uzun yıllar zihninde taşımıştır. Bellek mekân olarak konumlandırılmış olan bu bahçe, bütün müstemilatıyla göz önüne serilir. Bahçe kapısı, ağaçlar, bahçenin çiti, gökteki kızılık, şehirdeki uğultu, bahçeye düşen şarapnel parçaları gibi unsurlar, bu dramayı bütünleyen tasvirici öğelerdir.

*“Sonra isli bir fenerle yarı çılgın bir bahçıvanın tuttuğu henüz denge girmemiş petrol lambasının ışığı altında, **bahçenin** bir köşesinde, büyükçe bir ağacın dibinde, alelacele bir mezar kazmışlardı. Mümtaz bu sahneyi hiç unutamadı. Annesi yukarıda hep ölünün üstünde ağlıyordu. Kendisi **bahçe** kapısının bir kanadına yapışmış, büyülenmiş gibi orada ağacın dibinde çalışanlara bakıyordu. Üç insan, ağacın dalına astıkları bir fenerin altında çalışıyorlardı. ...Sona doğru hava birden kızışmıştı. Bu kızılık evin bulunduğu taraftan geliyordu. Şehir alabildiğine yanıyordu. Hakikatte*

*yangın bir saat evvel başlamıştı. Bahçedekiler şimdi kıpkırmızı bir göğün altında çalışıyorlardı. Bir an sonra tek tük şarapnel parçaları bahçeye düşürmeğe başladı. ...bu her türlü sesten bir mahşerdi. Bir adam bahçenin çitinden içeriye atladı. Şehre giriyorlar, diye bağırdı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 23).

Mümtaz müşahit bir gözle çevresini izler. Mümtaz’ın himayesine girdiği İhsan’ın yaşadığı mahalle hareketli, kalabalık bir çocuk grubuna sahiptir. Tanpınar Mümtaz’ın gözüyle evlerinin bahçesine su bağlamaya giden kızlı erkekli çocukların zorlu tabiat şartlarına karşı giriştikleri eylemin büyüklüğünü, “hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti” ifadesiyle belirginleştirir. Kısa sürede çevresiyle kaynaşan Mümtaz kendine arkadaş bulmuş, evin çocuklarıyla birlikte portakal bahçelerine gider olmuştur. Bahçe bu pasajda yaşam özelliklerinin tasvir edilmesi amacıyla kullanılmıştır.

*“Geceleri kız, erkek çocuklar şarampole, daha başka taraflara ay ışığında ve zifiri karanlıkta evlerinin bahçesine su bağlamağa gidiyordu. Hulasa, hayat dar, fakat tabiat geniş ve munisti. Evin çocuklarıyla beraber çıkıp geziyorlar, portakal bahçelerine, Karaoğlan’a gidiyorlardı”* (a.g.e. 30).

Eserdeki bir diğer bahçede Mümtaz, Küçükçekmece ve çevresini anılarından yansıyan kadarıyla tasvir eder. Bu tasvirde bahçenin mekânsal varlığı, Mümtaz’ın geçmişte yaşadığı güzel günlerin anımsanmasıdır.

*“Küçükçekmece’de adeta su üstünde duran ve bu yüzden insana ister istemez Çinlilerin kayık evlerini hatırlatan büyük lokantada yedikleri yemeği, köprünün başındaki avcı kahvesinin dereye bakan bahçesinde geçirdikleri saati, bu bahçeye inen tahta merdiveni hatırladı”* (a.g.e. 48).

Musikiden “sanatların sanatı” diye bahseden Tanpınar, Huzur’da Mümtaz’ı Türk musikisine duyduğu derin sevgiyle kurgular. Mümtaz Nevakârı dinlerken büyük haz alır. Gramofondan dökülen nağmelerin tesiri onda sağanak altında kalmış bir gül bahçesi etkisi bırakır. Bilindiği gibi Tanpınar, düşünceyi geliştirme tekniklerinden benzetmeye eserlerinde sık sık yer verir. Öyle ki Huzur’da dokuz yüz altmış dokuz kez “gibi”, yüz kırk üç kez “sanki”, altmış kez “tıpkı” edatını

benzetme amacıyla kullanmıştır. Bunun yanı sıra aynı kelimeyi farklı çağrışım değerleriyle birlikte kullanmayı da seven Tanpınar, anlamsal çerçeveyi genişleterek yorum ve tahayyüle açık zengin metinler elde eder.

“...bir sağanak altında kalmış bir gl **bahçesi** gibi kendi lednn dünyasını açıp kapıyordu” (a.g.e. 54).

Yukarıda benzerlik ilgisiyle karşımıza çıkan bahçe, bir gl bahçesi olduğu kadar aynı zamanda bir ölüm bahçesi olarak da tasvir edilmiştir. Dünyevi güzelliklerle dolu masalsı yaşamı ile ezilmiş insanların acı dolu yaşamı arasında sıkışmış, duygusal zeksı çok yüksek, hassas biri olan Mümtaz’ın zaman zaman içinde bulunduğu huzursuz ruh hâli ölüm bahçesi ile özdeşleştirilmiş; bahçenin ölümle anılması kadar canlı hayallere sinedrlık yapması da bir kontrast teşkil etmiştir.

“...son ihsas anlarını tek başına yaşayan müstakil bir gözde sade sarsılıştan ibaret bir kinatın akisleri gibi, Mümtaz bu ölüm **bahçesinin** canlı hayallerine, o kül rengi tıkızlıktan kopup kendisine gelen her şeye anlamadan bakardı” (a.g.e. 63).

Bahçe, Tanpınar’ın eserlerinde çoğu zaman günlük hayatın hareketliliğini üzerinde taşıyan, oluş hâlindeki bir mekânın tasviridir. Bahçe duvarı, bahçenin dâhil olduğu meskenin sınırlarını belirlemiştir. Mümtaz’ın bahçe duvarından atlayan kediyle kereste fabrikasının çalışma anını bir arada zikretmesi zihnî algularının derinliğine delalet eder. Dikkati kendisi için bir tapınma addeden Tanpınar’ın nazarında teferruata ait bir husus, çağrışım değeri çok zengin anlam öbekleri hâline dönüşür. Mümtaz’ın zihnî algıları Tanpınar’ın şahsi nizamını yansıtan bir ayna görevi üstlenir.

“Bir kedi, alçak bir **bahçe** duvarından sıçradı ve sanki bu işareti bekleyen bir kereste fabrikası, testeresini işletmeğe başladı” (a.g.e. 59).

Emirgân’ın arka taraflarında Boğaziçi manzarasına açılan ev, kapalı bahçesiyle eski medreselerin yerleşim modeline benzetilir. Bu bahçenin duyulara hitap eden tasvirleri bahçedeki canlılığı ortaya çıkarır. Çiçekler, meyve ağaçları, arı ve böcek sesleri bahçedeki hayatı tasvir eden peyzaj unsurlarıdır.



“Emirgân’ın arka taraflarında bu ev, eski medreselerin avlusunu andıran kapalı **bahçesiyle**, Kandilli’den Beykoz’a kadar bütün manzarayı kavrayan balkonuyla gözünde canlandı. **Bahçe** gündüz güneşle, arı ve böcek sesleriyle dolu olurdu. Birkaç meyve ağacı, bir ceviz, kapısının önündeki kestane, kenarlarda adını bilmediği bir yığın çiçek vardı; iç kapı, vaktiyle limonluk olan dar, camlı bir koridora açılırdı” (a.g.e. 59).

Tanpınar, aşağıdaki bölümde Mümtaz’la Nuran’ı İstanbul’un simgelerinden olan erguvan ağaçlarının bulunduğu renkli bahçelerde dolaştırır. Bahçelerdeki bu renk deryasıyla Mümtaz ve Nuran arasındaki aşkın hayatlarına kattığı renk deryası birbirini tamamlar. Tanpınar, erguvan ağaçlarının bir şöleni andıran çiçek açılışlarını tasvir ederken görsel algısıyla kelimelerden tablolar yapar.

“İkisi birden, ayrı ayrı yollardan bir ay evveline çıktılar; erguvanların açılışlarını, her **bahçenin** üstünden dal dal uzanışlarını hatırladılar” (a.g.e. 78).

Eserdeki bir diğer bahçe yine renk ve ışık oyunları ile sunulmuş; bahçede bulunan Hollanda yıldızı, kırmızı rengiyle bahçenin en anlamlı çiçeğine dönüşmüştür. Mümtaz’ın adını duyan Muazzez’in davranışlarıyla bahçedeki çiçek arasında kurulan münasebet, Muazzez’in içten içe Mümtaz’a ilgi duyduğunun bir işaretidir.

“Muazzez saçlarını güneşte salladı, gözlerini kısıtı. Şımarığın biri... Gözü hep **bahçenin** ortasındaki büyük Hollanda yıldızlarındaydı. Kıp kırmızı... Kıp kırmızı...” (a.g.e. 105).

Geleneksel Türk edebiyatının önemli imajlarından olan gül; kısa ömürlü olması, dikenli olması, tutkulu aşkı sembolize etmesi gibi özellikleri ile yüzyıllar boyu kullanılmıştır. Tanpınar, sıklıkla karşımıza çıkan alışılmışı kırma temayülü ile gülü eserlerinde yeniden dizayn etmiştir. Bu dizayn içinde gül; ölüme karşı sonsuzluk, karanlığa karşı aydınlık, kaygıya karşı umut gibi yeni semantik görevler üstlenmiştir. Tanpınar, Mümtaz’ı kendi düşlerine özgü bir bahçede, kendi hayalleri içinde gezdirirken Mümtaz’ın nazarında beşerî aşkın ötesinde sonsuzluğu imleyen Nuran, bu bahçenin küçük gül fidanı olarak tasvir edilir.

Mümtaz, sevdiği kadını kimi zaman farklı benzetmelerle idealize ederek onu yükseltip erişilmez kılmaya çalışır. Güneşin öz bahçesi olan Nuran, bu idealleştirmede somut bir gösterge olarak varlığını ortaya koyar. Som altın bahçesi ise bahçenin ömürle özdeş hâli olarak tasvir edilir. Aydınlığı ve ışık oyunlarını seven Tanpınar, hayata dair sevdiği her imajı güneşin aydınlığı içerisinde ya da parıltılı ışıklar hâlinde görmeyi arzular ve o şekilde resmeder. Onun vizüel bakışı, her imajı bu bakışın retoriğe göre tasvir etmesini sağlamıştır.

*“Sonra genç kadını **bahçesinde** böyle havalarda adeta narinliğinden titreşen o küçük gül fidanlarına benzetti. Bir ışık bu kül rengi boşluktan, ikisinin de tanımadıkları birtakım hazların müjdesi gibi, onlara doğru uzandı”* (a.g.e. 109).

*“Bu olgun, zarif, güzel kadında, güneşin öz **bahçesi** imiş gibi baştan başa aydınlık ve füsun olan bir taraf vardı”* (a.g.e. 110).

*“Nuran söz verdiği gün geldi. Mümtaz o günü sonradan birçok defa hatırladı. O günün hatırası onun hem bağrında saplı hançeri, hem ömrünün som altından **bahçesiydi**”* (a.g.e. 129).

Mümtaz için sevgilisi Nuran şafak bahçelerindeki beyaz nilüferle özdeş, sır ve güzellikleri kendi isminde toplayan insan ötesi bir varlıktır. *“Gerçeklikte nasıl güneş canlı hayatın zembereği ise Mümtaz’ın iç âleminde de kurucu unsur Nuran’dır”* (Şahin, 2012: 175). Eserde Mümtaz için neredeyse yarı Tanrıça addedilen Nuran’ın bahçedeki otlarla konuşamaması Mümtaz’ı hayrette bırakır. Bu noktadan bakıldığında gün doğumunu imleyen şafak bahçesi, Mümtaz’ın duygu yoğunluğunun tasvirini sağlamıştır. Çağrışım değeri zengin olan beyaz nilüfer ile şafak bahçeleri, Nuran’ın hayal edilen vücut güzelliğine bir göndermedir.

*“Nuran, adının telkin ettiği güneşin sofrasından çalınmış altın kadeh ve şafak **bahçelerinde** açılmış beyaz nilüfer hayaliyle, feyizli bir mevsim gibi her şeye kendi varlığından bir yığın sır ve güzellik katarak gider, gelir, düşünür, dinler, konuşurdu”* (Tanpınar, HZR, 2018: 162).

*“Bazı gece saatlerinde niçin taşlarla, kuşlarla, **bahçedeki** otlarla konuşmadığını hayretle düşünürdü”* (a.g.e. 163-164).

Mümtaz'ın bakışında bahçe farklı duygu durumlarının yansıması olarak belirir. Güneşin öz bahçesi aydınlığı tasvir ederken aynı zamanda yaşama sevincini ve mutluluğu ifade eder. Akşamın bahçesi olarak yer verilen bahçe, gün bitimini imlerken aynı zamanda hüznü ve melankoliyi çağırır. Tanpınar, kontrast teşkil eden yapılardan kendi masalına uygun imgeleri devşirebilen bir sanatçı olarak bahçe tasvirlerinden bir istiareler külliyatı meydana getirir.

*“Nuran bu aydınlıkta sertleşmiş yüzü, darılmağa hazır gibi duran küçük ve toplu çenesi, kısık gözleri, çantası üzerinde kilitlenen elleriyle, bu sükfüt ağacının bir meyvesi olmuştu. O kadar ki akşamın bahçesinden sarkmış gibisiniz”* (a.g.e. 116).

Bir diğer pasajda Mümtaz Nuran'ı evine bırakırken Nuran'ın aidiyet bildiren “bu bizim bahçe” deyişi, bahçenin mekân olarak ilk anlamıyla kullanıldığını gösterir. Bahçeyle bağlantılı evler, evlerle bağlantılı bahçeler tabloyu oluşturan tasvirici unsurlardır. Pastoral bir tabloyu oluşturan bahçe tasviri çevresindeki objelerle hareketli bir görsellik oluşturur. Yeryüzüne özgü bu canlılık, bahçelerin varlığını belirginleştirir.

*“Genç kadın dar bir sokağın başında ondan ayrıldı: ‘Bu bizim bahçe... Ev öbür tarafta, siz gelmeyin artık,’ dedi”* (a.g.e. 119).

*“Bir adım ötelerinde bahçeler, çocukların uçurtma denedikleri yol, çiçek açmış meyve dalları, alta ile sabır terbiyesi yapanlar vardı”* (a.g.e. 122).

Mümtaz, “eski bahçeler” lafzını Kandilli Sarayı'nın tarihiyle ilgili kendisinden malumat isteyenlere karşı bir hüzünlenme ve özlem edasıyla dile getirir.

*“Bu sarayın tamiri için söylenmiş bir tarih. Tabii ne saray, ne temeli var şimdi. Ne de eski bahçeler”* (a.g.e. 123).

Tanpınar, sıklıkla sözcüğü gerçek anlamından uzaklaştırarak kavramı imalı, çağrışımlı, benzetimli ifadelere dönüştürür. Bu noktada çiçekler ve ağaçlar dikkat çeken imajlardandır. Örneğin, çınar ağacı Tanpınar için yaşamın ve köklülüğün sembolü iken gül ağacı sevgilinin kendisi, erik ağacı sevgilinin güzelliği, incir ağacı âşığın kararsızlığıdır. Aşağıdaki pasajda bahçedeki erik ağacının Nuran

şeklini alması, bahçe bağlamında Nuran'ın olgunluğuna ve güzelliğine yapılmış bir göndermedir.

*“Nuran alt kattaki sofanın aynasından birdenbire fıskırıyor yahut **bahçedeki** erik ağacı birdenbire onun şeklini alıyor”* (a.g.e. 131).

Mümtaz, Nuran'la seviştiği zamanın lezzetini bahçe bağlamında dile getirir. “Bir bahçe gibi bütün özünü teslim etmek” ifadesi kapalı olmakla birlikte sezdirimsel yönü oldukça kuvvetli bir tasvirdir.

*“Hayatında ilk defa bir kadın bütün mahremiyetini ona açıyordu. ...Bu, uzviyetin seçtiği erkeğe bütün hüviyetiyle kendisini bırakan, bir tarla, bir **bahçe** gibi bütün özünü teslim eden, ‘ben buyum işte!’ diyerek her sırrını, imkânını ona açan kadındı”* (a.g.e. 140-141).

Tanpınar, bahçeyi aşağıda anlatacağı herhangi bir olayın tarihsel çerçevesini belirleyecek diğer yapı unsurlarıyla birlikte kullanır. Anlattığı olayın açıklamasını yaptıktan sonra ona herkesin tasavvur edebileceği estetik bir ifade kazandırır. Bir bahçe seddinin somut bir gösterge olarak güller ve sarmaşıklarla çevrili oluşu, herkesin zihinsel algı mekanizmalarında imâl edebileceği bir tasvirdir.

*“1313'te babam için Abdülhamid'e büyük bir jurnal vermişlerdi. On gece Yıldız'da mevkuf kaldı. Kurtulunca Naili'nin bu mısraını yazdı. ...Geniş bir ottoman, bir **bahçe** seddi gibi beyitin etrafını alan güller ve sarmaşıklar içinde, ikide bir tekrarlanıyordu”* (a.g.e. 154).

Bir diğer bahçe pasajında Mümtaz Nuran'ı bahçedeki nar ağacının altında her an başka kıyafetler eşliğinde tasavvur eder. Bahçe bu kısımda mekân olarak Nuran'ın hayal edildiği, onun fotoğrafisinin çekildiği yerdir. Tasvirler bahçeyle özdeş hâlde açık, parlak ve aydınlık bir atmosfer içinde yapılmıştır. Bahçede kitap okuyan Nuran, iki elini şakağına dayamış vaziyette tasavvur edilir.

*“Nuran'ı **bahçedeki** nar ağacının dibinde, kahvaltı masasında tasavvur etmek yahut kendi eliyle düzelttiği çiçek tarhlarının arasında, saçları, başının üstüne bir iki firkete ile toplanmış, beyaz sabahlığı Pompei fresklerini andıran kıvrımlarla vücudunun inhinalarını kavramış geziniyor düşünmek, Mümtaz'ın yalnızlığını başka türlü dolduran hazlar oluyordu. Nuran şu anda odasının pancurlarını*

*açması, ihtiyar dayısına kahve pişirmesi, annesinin ilacını vermesi, bahçede iki eli şakağında kitap okuması...*” (a.g.e. 161).

Tanpınar’ın bir nevi kendi gibi kurguladığı Mümtaz, en az Tanpınar kadar zevkli, ince düşünceli, görsel algısı yüksek biridir. Yine Tanpınar gibi, her şeye bakışı estettir. Sevdiği kadın Nuran ise bu estet bakışın merkezinde yer alır. *“Nuran, bu kısımda aşırı istenen bir arzu nesnesi olarak Mümtaz’ın vücudunda açan bahçeye teşmil edilmiş; gül ise bu bahçenin ideal, saf kadın güzelliğini temsilen Nuran’la özdeş hâle getirilmiştir”* (Çağın, 2019: 38). Tanpınar, Nuran’ı bir arzu nesnesine dönüştürürken bahçe ve gül metaforlarına başvurur. Zira Tanpınar’ın eserlerinde bahçe ve gül; saf kadın güzelliğini temsilen kahraman oluşturmada işlevsel olarak sık sık kullanılır. Yine bahçe ve gül, Tanpınar’ın nazarında kadın erotizmindeki sürrealist öğeler olarak vasıflandırılır. Mümtaz’ın kendi damarından akan kanı koklayacak kadar hazla çıldırması ise şehvetli bir ruh hâlinin tasviridir.

*“Onun ruhu Nuran’ın bakışlarının yorulmaz dalgıcıydı. Bu zengin deniz altında her an kendisi için yeni kudretler ve yeni azaplar bulurdu. Bu tebessüm Mümtaz’ın teninde, kanında uzviyetinin her tarafında açan bahçelerdi. Sonsuz gül bahçeleri ki genç adamı çok defa yattığı yatağı, eli değdiği eşyayı, kendi damarında akan kanı koklamak isteyecek kadar hazla çıldırtırlardı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 165).

Aşağıda Mümtaz’ın bakış alanına giren iki yana doğru sıralanmış bahçeler, çevresindeki tabiat unsurlarıyla birlikte natürmort tablo oluşturacak şekilde tasvir edilmiştir. Tanpınar’ın kelimelerden tablolar oluşturmasının altında onun resim sanatına duyduğu ilgi yatar. Nitekim bu husus pek çok araştırmacı tarafından teyit edilmiştir. Tanpınar’a atıfla “Resam yaratılmış bir yazardır.” değerlendirmesinde bulunan Nezahat Özcan (2012: 216), bu sahadaki en kapsamlı çalışmaya imza atmıştır.

*“O yaz ikindisinde böcek sesleri, tek tük kanat şakırtısı ve avare çocuk yaygaraları arasında, ne yapacağını bilmez gibi güzelliğine kapanan manzara, küçük meyilli tümsekler, iki yandan denize doğru kayan bahçeler, bostanlar, eski köşkler, ağaç kümeleri ve onların*

*tozlu yeşilini çok koyu bir neftide sıralayan serviler ve hepsinin üstünde, geniş, sonsuz gökyüzüyle birdenbire uykusundan silkinmiş”* (Tanpınar, HZR, 2018: 167).

Mümtaz’ın aşağıdaki bahçe düşü yine sevgilisi Nuran dolayındadır. Mümtaz, Nuran’ın beğenilerine göre düşündeki bahçeyi dizayn eder. Bahçenin en iyi gülü olarak da Hollanda kadife güllerini düşünür. Bahçe, bu kısımda Mümtaz-Nuran ikilisinin aşklarının devam edeceği bir mekân peyzajıyla tahayyül ve tasvir edilir. Bu bahçede devamı sağlayacak olan öge ise kısa ömürlü de olsa çeşitli meyve ağaçlarının baharda açan çiçekleridir. Mümtaz’ın zihninde Nuran’ın sevebileceği bir bahçe tahayyülü her zaman için hazırdır. Bahçe Nuran’ın sevebileceği çiçeklere sinedarlık yaparken Tanpınar Türk-İslâm sanatlarında farklı özellikleriyle anılan lale ve gülü Mümtaz’ın lisanıyla dile getirir.

*“Nuran gülü seviyordu. Hele Hollanda yıldızı denilen kadife güllerine çıldırıyordu. O başlı başına bir saltanattı. “Elbisem çok eski olsun... Fakat **bahçemde** en iyi güller yetişsin.” ...Onun için bir **bahçede** badem, erik, şeftali, elma bol bol bulunmalıydı. ...Nuran’ın bu çiçek ve ağaç aşkının yanı başında bir de tavuk beslemek merakı vardı. ...Nihayet **bahçenin** dip tarafına büyükçe bir kümes yapılmasına, bunun bir ev gibi kapalı tarafı ve yalnız telle örtülü küçük bir bahçesi olmasına karar verdiler”* (a.g.e. 175-176).

Huzur’da bahçe bazen bir lokantanın, bazen bir konağın bazen de meyve ağaçlarının bulunduğu bir mekân tasarımıyla karşımıza çıkar. Kurguya dâhil edilen her bahçede ortamın havasına uygun bir tasvir yapılır.

*“Muhakkak sevdiği kadınla kavga etmiş olacaktı. Yahut onu burada, **bahçe** ve lokantalardan birinde bir başkasıyla görmüştü”* (a.g.e. 179).

Tanpınar’ın hayalî bahçe tasviri, duyular dünyasına hitap eden birden çok algının zihinsel iz düşümüdür.

*“Ara sıra küçük bir rüzgâr kabarıyor, suyun üzerinde şuradan buradan taşıdığı çiçek kokularıyla sade özden bir bahar, hayal bir **bahçe** yapıyordu”* (a.g.e. 186).

Mümtaz'la Nuran'ın uğrak yerlerinden biri de Sümbül Sinan'ın kabrinin bulunduğu kabristandır. Mümtaz, kabirlerin bulunduğu bu mekânı “ölüm bahçesi” nitelemesiyle adlandırır. Tasvir edilen bahçe ölümle eşdeğer bir kabristanlık olmasına rağmen, burada ölüm gerçeği estetize edilmiştir.

*“Ona öyle geldi ki, Sümbül Sinan hala bu çınarın altında oturmaktadır. Bu kurumuş ağacın muhafazasına gösterilen itina, bu ölüm **bahçesine**, büyük sanat eserlerine has bir derinlik veriyordu”* (a.g.e. 189).

Yalılar ve konaklar, Tanpınar'ın eserlerinde zengin ve itibarlı kişilerin oturdukları mekânlardır. Bu mekânların bahçe kapıları misafirlerin karşılandıkları, halayık ve hizmetçilerin hazır vaziyette bekledikleri yerler olarak resmedilmiş; bu unsurlarla bahçe, zenginliğin, tasasız yaşamın tasvirine aracılık etmiştir. Mukbile Hanım'la Şükrü Bey yalıda yaşayan, toplumun aydın diye nitelediği, güngörmüş bir ailedir. En büyük zevkleri yalının arka tarafında çiçek yetiştirmektir. Çiçek bahçesi bu çiftin zamanlarını geçirdiği bir mekândır.

*“Mukbile Hanım'la Şükrü Bey'in hayatta çiçek yetiştirmekten başka ihtirasları yoktu. Günlerinin hemen büyük bir kısmı yalının arkasında çiçek **bahçesinde** ve serde geçirdi. ...Evin öteki kısımlarında oturan üç kiracı aile de beraber yaşadıkları sekiz, dokuz sene içinde aynı itiyatları aldıkları için, çiçek **bahçesi** hemen herkesin malı olmuştu”* (a.g.e. 202).

Tanpınar bahçeyi hem gerçek hem mecaz anlamlarında kullandığı gibi ara ara alışılmamış bağdaştırmalara da başvurarak tasvirlerine kendine özgü bir derinlik kazandırmıştır. Yağmurun inceden inceye yağmasını gül bahçesi ile ilişkilendirmesi, Tanpınar'a özgü estetik teksif kabiliyetinin sonucudur.

*“Nuran Emirgân'daki evin **bahçesi** ve döşemesi üzerinde kurduğu hulyalar boşa gitmesin diye, “şimdilik durun” diyordu”* (a.g.e. 203).

*“Nereden kabardığı bilinmeyen bir küçük rüzgârla harekete geçen bir bulut parçası, evvela bir gül **bahçesi** oldu, sonra ince ince parçalara ayrılarak ta başlarının ucuna kadar ilerledi ve orada*

*yeleleri alevli siyah bir atın ön ayaklarına doğru bir halı gibi serildi”*

(a.g.e. 212).

Âşık bir erkeğin tüm özelliklerini üzerinden fazlaca barındıran melankolik ve hassas ruhlu Mümtaz, Nuran’ı her an her yerde düşüncesinin merkezine oturtur. Bahçede yemek yerken, bahçedeki nar ağacının altında hep Nuran hülyası kuran Mümtaz, bahçenin ilham ettiği bütün zenginliklerden istifade eder. Tanpınar, bahçenin mekân olarak tasarımında, yaşadığı dönemin sosyal ilişkilerini, ferdî duyuş ve peyzajını da ortaya koymuştur. Huzur’da bahçe yemek yenen yer, misafirlerin karşılandıkları ve ayaküstü sohbet edilen yer, bütün müstemilatıyla evin ayrılmaz bir parçası, hülya kurulan yer, güneş parıltısının en fazla hissedildiği yer, her çeşit meyve ağaçlarıyla insana dinginlik veren bir mesire yeri olarak karşımıza çıkar.

*“...bu hülya adamı birkaç türlü yaşamasını biliyor ve seviyordu. Onun için **bahçede** yemek yerlerken, Tevfik Bey’le konuşurken, Nuran’ın annesine cevap verirken, genç kadının çocukluk rüyalarını, uzun sonbahar gecelerinde sarsılan camların ve yaprakları hışırdayan ağaçların küçük Nuran’ın uykularına ilham ettiği hayalleri pekâlâ düşünebilirdi”* (a.g.e. 213).

*“**Bahçede** nar ağacının dibinde, sonbahar akşamlarının birden çöken karanlığında tek bir lamba altında bu akşam keyfinde Mümtaz’ı içten yakalayan bir şey vardı”* (a.g.e. 214).

*“**Bahçeye** döndüğü zaman Tevfik Bey’i olduğu yerde buldu”*  
(a.g.e. 216).

Sanat ve edebiyat mahfili olarak bahçe, işlevselliğini zaman zaman ön plana taşımış bir dış mekândır. Mümtaz, Nuran üzerine hülyalar kurarken yanında bulunan dost meclisleri de bu mahfilde sohbet eden insanlarla çevrilidir.

*“**Bahçede** biri yeni boyanmış küçük bir çiçek fiçisinin üstüne oturmuş, öbürü ayakta bir dala tutunmuş konuştular”* (a.g.e. 217).

*“Genç kadın oturduğu boyalı fiçiya, **bahçenin** dün akşamki yağmurdan ıslak otlarına, kestanenin buruşmuş yapraklarına baktı. Sanki bilinmeyen şeylerle zengin, ağır, iyi hazırlanmış bir renge benzeyen bir güneş **bahçeyi** dolduruyordu. ...Omuzunda Mümtaz’ın*



*kolu, o kadar mesut olduğu, her karış toprağı için ayrı hülya kurduğu bahçeyi geçti ve eve girdi” (a.g.e. 221).*

Mümtaz, hülya kurduğu bahçenin varlığını zaman zaman geçmişe özlem duygularıyla anımsar. Bahçenin doğal ortamı, telkin ettiğı her türden yaşanmışlığı hâle taşır. Yağmur altında ıslanmış çiçekler ve büyük kestane ağacı, bahçenin natürel ortamı olduğu kadar Tanpınar’ın estetik bakışında her biri farklı çağrışım değeri olan belâgatli bir anlam yelpazesine büründürülür. Yaşanılan zaman ve mevsim, bahçe tasviriyle görünür kılınır. Bahçenin ağaçları, yağın yağmurla sararan yapraklarını dökmüştür. Bahçedeki son çimenler mevsimin döndüğüne işaretler. Bu bağlamda, aşağıdaki pasajlarda bahçenin zamanı tasvir ettiğı söylenebilir.

*“Bahçesini, yağmur altında çiçeklerin, dalların üzüntüsünü, büyük kestaneyi, ta ilerideki bahçenin ağaç topluluklarını yağmurun nasıl dövdüğünü, nasıl küçük küçük kamçıladığını, sonra büyük hızla da üzerlerine yüklendiğini tasavvur ettikçe tahammül edilmez bir azap duyuyordu” (a.g.e. 226).*

*“...ve bahçeler, bir büyüden fıskırmış gibi tanınmadık ve anında muhayyileye yapışan hayali çehreler olmuşlardı” (a.g.e. 232).*

*“Bahçeler, korular yaprak ve renklerini kapatmış büyük çiçekler gibi bir ismin, bir hatırlayışın etrafında çöreklenmiş gölgeler halinde uzanıyordu” (a.g.e. 233).*

*“Bahçeyi, kızarmış ağaçları, uzaklarda morlaşan ağaç kütüklerini ve dalları, son çimenleri seyretti. Bir ağrıyı gözüyle bahçe kapısına kadar takip etti. İhtiyar vücudundan garip ve üşümeli bir hayat sıcaklığı geçiyordu” (a.g.e. 236).*

Bahçe, bir diğeri pasajda roman kahramanlarının müşterek alanı olarak tasvir edilmiştir. İhsan, Nuran Mümtaz, Tefik Bey, Neyzen Emin Dede, Macide, Muazzez, Suat bu müşterek alanda kendilerini gösterirler. Tanpınar, masalı olan bir adam olması hasebiyle, başta Mümtaz ve Nuran olmak üzere bu masal dünyasına uygun karakterleri zaman zaman kendi masalına taşıyarak metaforik bir anlam sarmalına ulaşır. Tasvir edilen bahçe, duygu ve düşüncenin en kesif hâlini üzerinde taşıyan ve karakterlerin ruh hâliyle birebir örtüşen palyatif bir

geçişkenliğe sahiptir. Bahçeyi tanzim etmek için hülya kuran Nuran ile deniz manzarasını seyretmek isteyenlerin bir arada bulunduğu bahçe, Mümtaz gibi sanatçı ruhlu bir insan için bir bahar kasırgası olan nocturne<sup>3</sup>’dir.

*“Bahçenin duvarına döndüler. Kırmızı sarmaşıklar baştanbaşa orada küçük bir akşam hazırlamışlardı. Nuran bahçe için güzel bir proje yaptı. Bahçe böyle daha iyi İhsan... Bütün yaz bu bahçeyi tanzim etmek hevesiyle hulyalar kuran Nuran etrafına bakındı. Çoktan beri Nuran kendi içinden bu bahçeye ilk geldiği günü, arıların vızıltısını, camekândan seyrettikleri kısa yağmuru ve Mümtaz’ı tanımanın verdiği acayip hislere karışan, onların bahar kasırgası olan “nocturne”u hatırladı” (a.g.e. 241).*

*“Fakat bu sonbahar güneşi bir saza benzettiği ve o kadar kendi musikisiyle doldurduğu bu bahçede Macide’nin bile fazla mahzun olmasına müsaade etmezdi” (a.g.e. 243).*

Mümtaz, Neyzen Emin Dede’nin evlerine gelişi, bahçeden içeri girişi ve etrafına neşe saçan hâl ve davranışları aracılığıyla onun bağlı olduğu medeniyet dairesine telmihte bulunur. Bu gönderme, evinin bahçesinde sonbahar güneşi altında siyah elbisesiyle maziye devrolan bir medeniyetin son parıltısını simgeleyen Neyzen Emin Dede figürüyle tasvir edilir.

*“Emin Dede bir medeniyetin en yüksek cihaz olarak kendisini seçtiği insanlardandı. Ufak tefek rahatsızlıklar, endişeler beraberinde getirerek bahçeye girmişti” (a.g.e. 257-258).*

*“...ve Mümtaz onun şimdi evinin bahçesinde, sonbahar güneşi altında, siyah elbisesi içinde ve herhangi bir insan gibi oturuşunu seyrederken öbür âlemin o kadar sevdiği ustalarını, Emin Dede’nin varlığından haberdar bile olmadığı ruh iklimlerini yaratanları farkında olmadan düşündü” (a.g.e. 259).*

---

<sup>3</sup> **Nocturne-Noktürn:** Hülyalı, romantik ya da duygulu karakterde, özgür biçimdeki piyano parçalarını tanımlamakta kullanılan şiirsel formdur. Gece müziği anlamında kullanılır. Aslen gece olan, gece yaşanan fakat güneşin doğuşuyla hepsinin yok olduğu olguların bütünü manasındadır. (Wikipedia.org.)

*“Büyük sofa onunla doluyor, pencerelerden dışarı taşıyor, adeta **bahçe** son çiçeklerinin, sararmış yapraklarının üzüntüsüyle onda değişiyordu”* (a.g.e. 264).

Eserlerinde sosyal ortamlar kurgulamaya bir hayli önem veren Tanpınar için bahçe, her türden meclisin tertip edildiği önemli bir mekândır. Bu bölümde Neyzen Emin Dede, ney taksimini bahçede, böyle bir mecliste icra ederken bir başka bahçede geçen bir eşek hikâyesi anlatarak ortama neşe katar. Bahçe burada, mekân olarak herkesin kendini ispatı vücut ettiği bir sahne işleviyle kurgulanmıştır.

*“Akrabam arasında, çok safdil, iyi bir adam vardı. ...Topkapı taraflarında bir yerde otururdu. Şehre eşekle gelir giderdi. Bu eşek benim çocukluğumun zevklerinden biri olmuştu. Bir gün evlerine gittiğimiz zaman eşiği **bahçede** her zamanki yerinde görmedik. Ne oldu? Diye sorduk. Zavallı romatizma oldu, dediler ve ahırını açıp gösterdiler. Eşeğin eğerini karnına ters vurmuşlar, üzengilerden tavana asmışlar. Böylece ayakları ahırın rutubetinden kurtuluyor, üstelik de ayakta kalmasının önüne geçiliyordu”* (a.g.e. 294).

Mümtaz, kendi evinin bahçesinde misafir ağırlamaktan memnundur. Nuran için tasarlanan hayalî bahçe, sıklıkla Şark mistisizmi içinde tasvir edilir. Bahçedeki çiçekli meyve ağaçları ise Nuran'ın hizmetindeki cariyeler şeklinde tasavvur edilir. Tanpınar, klasik manadaki gösteren tasvirde ziyade alışılmışın dışına çıkarak çağrıştıran zengin kelime ve kavramlar kullanmayı tercih eder. Bunun için de zaman zaman arkaik kelimeleri tasvirlerine dâhil ettiği görülür. Örneğin, bahçenin içindeki çiçekli ağaçların cariyelere benzetilmesinde cariyenin anlamsal çerçevesinin oluşturduğu bir geçmiş vurgusu bulunmaktadır. Tanpınar, aynı benzetmeyi Nuran'ın lisanıyla bahçedeki bir elma ağacının kalfaya teşmili ile de sağlamıştır.

*“Nuran, Emin Bey'in bulunduğu geceden sonra evi görmemişti. Çocuk gibi seviniyordu. “Kim bilir **bahçe** ne haldedir?” Eve ilk geldiği gün Mümtaz ona, bir kısmı henüz çiçekli meyve ağaçlarını “cariyeleriniz...” diye takdim etmişti. Ondan sonra bu şaka devam*

etmiş, Mümtaz'la beraber bütün ağaçlara eski cariyeye adları takmışlardı” (a.g.e. 324).

“Ve yüksek sesle **bahçeyi** sayıyordu. Acaba Razıdil kalfa ne hâldedir? Üşür, değil mi şimdi? Zavallılık. Razıdil kalfa **bahçenin** biricik elmasıydı” (a.g.e. 325).

Tanpınar'ın bahçe tasvirleri, yaşanan hayatın somut bir göstergesidir. Bahçe duvarı, bahçede sıtmal bir çocuk ve camii bahçesi ifadelerinde bahçe, telkin ettiği mekân algısıyla yaşanan hayatın canlı bir nesnesi durumundadır. Mücerret bir bahçe tasviri Tanpınar'ın estetiğini yansıtan bir anlam örüntüsüne sahiptir. Tasvirin dâhil olduğu cümleler, bir bütün hâlinde Tanpınar'ın poetikasının bir iz düşümünü verir. Bu iz düşümün varlığını Antalya Mektubu'nda Tanpınar, “*Şiir, söylemekten ziyade bir susma işidir. İşte o sustuğum şeyleri hikâye ve romanlarımda anlatırım*” (Kerman, 2018: 248) beyanıyla ifade eder.

“*Kapıcının büyük oğlu **bahçede** sıtmal sesiyle her zamanki şarkısını söylüyordu*” (Tanpınar, HZR, 2018: 329).

“*Birkaç güvercin, avlunun mermerleri üzerinde, çok mücerret bir **bahçede** gezinir gibi salınıyorlardı*” (a.g.e. 345).

“*Arkadaşları kahvenin gerisinde, **bahçe** duvarına sırtlarını dayamışlar, oturuyorlardı*” (a.g.e. 347).

“*Mümtaz, Orhan'a baktı. Dört sandalyeye birden gerilmiş, esmer yüzü, camiin **bahçesinden** sarkan ağaçlarda, her zamanki sükûnetiyle, yüzüne bakmadan, onun cevabını bekliyordu*” (a.g.e. 348).

## 9. Acıbadem'deki Köşk'te Bağ-Bahçe Tasviri

(1949 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları) Acıbadem'deki Köşk, “*kahraman anlatıcının ağzından, geri dönüş tekniğiyle kaleme alınmış*” (Oğuz, 2007: 1) bir hikâyedir. 2. Meşrutiyet ve sonrasına uzanan dönemi kapsayan bu hikâyede anlatıcı kahraman, çocukluğunun büyük kısmını geçirdiği köşk yaşamını, annesinin dayısı Sani Bey'in eve yönelik yenilikçi fikirleri üzerinden aktarır.

Acıbadem'deki Köşk, hantal bürokrasinin yergisi olması bakımından Saatleri Ayarlama Enstitüsü ile aynı temel üzerinde kurgulanmıştır. Zira “...ağır

*ve zahmetli yürüyen işler, normal prosedürü takip edenler eziyet çekerken gayri meşru yollara başvuranların işlerini görmeleri, birçok kişinin çaba sarf etmeden üst mevkilere yükselmesi, kişilerin ehil olmadıkları görevlere atanmaları, israf ve karşılıksız kalan yatırımlar” (a.g.e. 15) açısından bakıldığında iki eser paralellik göstermektedir.*

Eserin geneli iç mekân öğelerinden köşk üzerinde ilerlemekle birlikte, dış mekân unsuru olan bahçe, altı yerde geçmektedir. Bu öyküde bahçe, yaşanan evin dışarıya açılan parçası, köşkün sakinlerinin çok sık vakit geçirdikleri yerdir. Anlatıcı kahraman, tasvir içermese de evin bir parçası olarak konumlandırılmış bahçeyi Derviş isimli at aracılığı ile ele alır. -Tanpınar, eserlerinde Süleyman’ın horozu Efendi, Nevzat’ın atı Müjde, Deli Seyit Lütfullah’ın kaplumbağası Çeşminigâr, Nejat Bey’in atı Bacı, Leyla’nın köpeği Emir, arabacının atı Velinimet, küçük Nuran’ın köpeği Mercan, Muhlis Bey’in köpeği Busefalus gibi hayvanlar aracılığı ile insan-hayvan bağına sıklıkla örneklendirmiştir.- Bahçenin işlevselliği tamamen bu at etrafında gelişir. Alçak duvarlarla çevrili bu bahçe, evin herhangi bir odası gibi tasvir edilmiştir. Bahçeyi cazip hâle getiren unsur, hane halkının at ile olan duygusal bağlarıdır.

*“Gündüzleri **bahçede** evin mühim şahsiyetlerinden olan Derviş’le oyalanırdım. Büyük dayımın bu tek araba atı, attan insana doğru olan tekâmülünün yarı yolunda -yani bir at uzviyeti içinde mahpus insan psikolojisiyle- kaldığı için çok mustarıpti. İnsan sohbetine bayılır, insandan uzak kaldıkça mahzunlaşırdı. Evin bütün işleri onun yanında görülürdü. Yazın aşçı, sebzeleri **bahçede** onun olduğu yerde ayıklar, tavukları orada yalar, bir iş için giderse bu yolunmuş tavukları ona emanet eder, evin hanımları onun yanında dikişlerini diker, misafirler orada kabul edilir, evin biricik oğlu Raci, Tıbbiye imtihanlarına onunla beraber çalışırdı” (Tanpınar, HKY, 2021: 230).*

Aşağıdaki örnekte bahçe, evin ayrılmaz bir parçası olarak görülmüş ve sokağın tehlikesinden uzak, güvenli bir liman olarak tasvir edilmiştir.

*“Neden dayım sokaktan gelecek her şeyden bu kadar çekindiği halde etrafında sadece alçak duvarlar bulunan **bahçe** tarafını çok*

*emin bir yer addeder ve mutfak kapısının gece gündüz ardına kadar açık bulunmasına göz yumardı” (a.g.e. 231)?*

Anlatıcı kahramanın büyük dayısı, banyoya yaptığı sıcak su kazanı ile eve bir yenilik getirmiştir. Mekanizma ara ara arıza yapar ve süzgeçler tıpkı bir kış bahçesini dönerek sulayan fıskiye gibi banyoda sağa sola su serpiştirir. Banyonun istemsizce sulanması ile kış bahçesinin sulanması arasında benzerlik ilgisi kuran Tanpınar, dikkatini ortaya koymanın yanı sıra kış bahçesi tâbiri ile okura estetik bir bakış sunar.

*“Büyük dayım, kendi icadı olan bu gusülhaneye çok karışık mekanik zevkiyle beraber fantezist ruhunu da geçirdiği için ilk sabundan itibaren son derecede alaycı bir tesadüf tanrısının oyunları başlardı. Bazen suyun geldiği tatlı su kuyusu birdenbire kurur, bazen yanlış bir manevra ile kazanın suyu sizden üç metre uzaktaki bir süzgecin ağzından gusülhanenin zeminini buhar ve sıcak su ile bir kış bahçesini sular gibi döne döne sulardı” (a.g.e. 236).*

Anlatıcı kahraman, dayısının kendi yaptığı aracın ilk tecrübelerini de bahçe dolayında aktarır. Bahçe, bir mekân olarak işlevselliğini kişilerin ihtiyacı dâhilinde karşılayan bir yer olarak tasarlanmıştır.

*“Dayım sözünü tuttu. Günün birinde atelyenin ortasında tekerlekleri biraz içeriye girmiş bir kupa arabasını gördüm. Geceleri bahçede Kerim Ağa ile ilk tecrübeler yapıldı” (a.g.e. 238).*

## **10. Sahnenin Dışındakiler’de Bağ-Bahçe Tasviri**

**(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları)** Mütareke yıllarında verilen bağımsızlık mücadelesini uzaktan seyreden İstanbullu aydın kesimi tenkit eden Mahur Beste’de bahçe, dönemin varlıklı ailelerinin yaşamlarındaki bolluk, bereket ve lüksün nişanesi olarak öne çıkmaktadır. Eserde bahsi geçen ilk bahçe, Cemal’in çocukluğunda oturduğu Elagöz Mehmet Efendi mahallesini anlattığı pasajda yer alır. Tanpınar, mahalledeki bir paşanın konağını tasvir ederken bahçeden söz açar.

“Erenköyü’ndeki o devir köşkleri gibi **bahçe** içinde, etrafı çam ağaçlarıyla süslü, yine bu köşklere benzeyen büyükçe, süslü bir bina idi” (Tanpınar, SD, 2022: 18).

Eserdeki bir diğer bahçe, yine Cemal’in çocukluk anılarında önemli bir yer tutan Elagöz Mehmet Efendi Camii’nin “iki incir ağacı, mürdüm eriği ve büyük bir ceviz ağacı ile meşhur” (a.g.e. 23) bahçesidir. Bu cami bahçesi, Cemal için çocukluğunun neşeli hatıralarına açılan önemli bir figürdür. “Camiye giden yolun etrafındaki ağaçlar, bizi bir sadık lala gibi senelerce sırtlarında taşıdılar” (a.g.e. 21) şeklinde anlattığı bu cami bahçesi için Cemal, oyun alanının yanı sıra meclis vurgusu da yapar. Tanpınar, iyi havalarda mahallenin erkeklerinin bahçeye açılan avluda oturup sohbet ettiklerini anlatırken bahçeyi ve bahçemsi avluyu sosyal hayattaki önemiyle vurgulamıştır.

Eserdeki diğer bahçe, Sabihaların evinin bahçesidir. “Kutyu, geniş sayvanlı” şeklinde tasvir edilen bu bahçe, ilerleyen sayfalarda yine karşımıza çıkar. Bahçe bu kez, Cemal ve Sabiha’nın küçük yaşlarına karşın etraflarındaki sorunların farkında olan birer yetişkin gibi hayatı sorguladıkları bir anıyla eserde yer alır.

“O gün Sabiha’nın büyük açılma günlerinden biriydi: (Sabiha-Babasını kasıtlı) -Gel bak ne kadar içiyor... Ve beni **bahçenin** dibinde, içinde en aşağı otuz kadar binlik şişe bulunan küçük bir tavuk kümesinin önüne götürdü” (a.g.e. 42).

Bu pasajda Cemal ve Sabiha bahçeye atılmış şişelerin dibinde kalan rakıları bir bardağa koyup içkinin tadına bakarken yetişkin olmak üzerine sohbe başlarlar. Sabiha Cemal’e ileride günün birinde, mutsuz anne babasına benzemekten çok korktuğunu söyler. Bahçe, bu yönüyle Sabiha’nın beyin kıvrımlarındaki endişeleri, hezeyanları, merakları ortaya koymasına olanak tanıyan güvenli bir liman olarak kurgulanmıştır.

Mahur Beste’nin merkezindeki Behçet Bey, Sahnenin Dışındakiler’de yaşlı bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Behçet Bey, Cemal’in annesinin akrabasıdır ve Göztepe’deki köşkünde emektar hizmetçisi Şerife Hanım ile birlikte yaşamaktadır. Cemal on altı yaşındayken rahatsızlanır. Tedavisi bitip iyileşince babası Cevdet Bey, Cemal’i bir süreliğine Behçet Bey’in köşküne

göndermeye karar verir. Cemal iki hafta orada kalacak, temiz havada kendini toplayacaktır. Nisan ayında kısa süreliğine bu köşke misafir olan Cemal, köşkün bahçesi ve baharla gelen doğanın güzellikleri karşısında âdeta büyülenir. Tanpınar, Behçet Bey'in bahçesini ressam yönüyle renk cümbüşü içinde tasvir eder. Bahçeye dair Cemal'i asıl büyüleyen unsur, ilk gençlikte duyumsanan, gelecek yaşamın davetlerinin verdiği coşkunun ve baş döndürücü heyecandır.

*“Bu, İstanbul’da pek az görülen baharlardan biriydi. ...Köşkün bahçesindeki servilerin yeşili bile insanı şaşırtacak bir tazelik kazanmıştı. Her tarafta bilmediğim ufuklara doğru ve şüphesiz asıl sırrı kendi içimde bir çağırış vardı. ...Bütün günü kırlarda yahut bahçede bu renk tufanı içinde geçiriyordum” (a.g.e. 113).*

Eserdeki bir diğer bahçe Tefvik Bey'in köşkünün bahçesidir ve bu bahçe bellek mekândır. Cemal, İstanbul’a geri dönünce Tefvik Bey’i ziyarete gider. Bahçenin dut, ayva ve manolya ağaçlarıyla bezeli aşına çehresi ile tazelenen çocukluk anıları ve buna bağlı aidiyet hissi, bahçe çerçevesinde tasvir edilmiştir.

*“Mandalı çekerek köşkün bahçe kapısını açtım ve içeriye girdim. Çocukluğumdan beri tanıdığım ağaçları yerinde görünce içim ferahladı. Sağ tarafta, duvarın dibindeki ayvağı babam bu köşkte oturduğumuz sene dikmişti. Onun yanındaki dut da bizim Sinop’tan saksı içinde getirdiğimiz ve Şehzadebaşı’ndaki bahçeyi iki senede kapladığını hayretle gördüğümüz dut ağacının akrabasıydı. Fakat bu eski dostlara uzun zaman bakamadım. Bahçenin ortasında, kuyunun yanı başındaki manolyanın dibindeki bir kız çocuğunun oyunu dikkatimi çekti” (a.g.e. 156).*

Cemal, bu ziyaretinin akabinde geceyi köşkte geçirir. Sabah karmaşık uykusundan Rasim Bey'in neyinin sesi ile uyanan Cemal, tepedeki sultan köşkünün korusunda ve etraftaki bahçelerde ötüşen ispinozları ve tabiatın diğer unsurlarını bir ressam edasıyla tasvir eder. Tanpınar, doğanın devinimi ile baktığı her yerde Sabiha’yı arayan Cemal’in zihnî devimini arasında bir kontrast yakalar.

*“Rasim Bey’in taksimi bittikten sonra giyindim, aşağıya indim. Bahçe sabahla sarmaş dolaştı. Sonbaharın saltanatına yavaş yavaş*



*hazırlanan ağaçların yapraklarında, çimenlerde gecenin çiğleri parlıyordu” (a.g.e. 174).*

Eserdeki bir diğer bahçe Sami Bey’in Anadolu Hisarı’ndaki yalısına ait sık ağaçlı bahçe olup burada bahçe ve yalı, bir sığınak işleviyle karşımıza çıkar. Dönemde ülkenin zor koşullarını betimlemeye aracılık eden bu yalıda ve bahçede Sami Bey, Geyve tarafından gelen otuz kadar muhacir için yer açmıştır.

Cemal’in İstanbul’daki semtlerinde bulunan evleri kastederek “hepsinde bahçe vardı” deyişi, İbrahim Bey’in genişçe ve bahçesi büyük evi, iki kıyıda yalıların arasındaki bahçeler, Sami Bey’in Anadolu Hisarı’ndaki yalısına ait sık ağaçlı bahçe, Cemal’in Boğaz vapuruna giderken yol boyu gördüğü, duvarlarından incir ve nar sarkan bahçeler, Madam Elekciyan’ın pansiyonunun bahçesi, Madam Elekciyan’ın göğüslerinin andırdığı Buhtunnasar’ın asma bahçeleri, Cemal’in çok hoşuna giden Moda’daki Mühürdar bahçesi, romandaki bahçeye dair diğer detaylardan olup yer-yön tarifi, yaşayış tarzının tasviri gibi amaçlarla kullanılmıştır.

## **11. Yaz Gecesi’nde Bağ-Bahçe Tasviri**

**(1951 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)** Yaz Gecesi, “*Tanpınar’ın gözde kavramlarından olan maziyi eşeleyeni*” (Abacı, 2015: 155) bir eserdir. Bu eserde sadece bir kez değinilen bahçe, mazide kalan alışkanlıkları vurgulamak için kullanılmıştır. Küçük memur evlerine ait bu bahçeler, akşamdan sulanan saksılarıyla tasvir edilmiştir.

*“Bir marşandiz treni dünyanın sonunu müjdelere gibi etrafı sarstı. Yukarıya doğru geçti. Adam trenin peşinde yaz gecesinin, o yürüdükçe üst üste, bir noktaya yığılıp sonra birdenbire devrilen manzarasına takıldı. Küçük istasyonları, pencereleri tel kapılı, saksılı bahçeleri akşamdan sulanmış küçük memur evlerini, geceleyin geç vakte kadar bekleyen kahveleri özliyordu” (Tanpınar, HKY, 2021: 283-284).*

## **12. Rüyalarda Bağ-Bahçe Tasviri**

**(1952 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları)** Rüyalarda, “...evli, çocuk babası Cemil’in takıntı biçiminde, beyazlar giymiş genç bir kadını sürekli rüyalarında,

*bazen de sanrıları arasında görmesini anlatarak başlayıp benzer şekilde süren”* (Abacı, 2015: 161) bir hikâyedir. Eserde toplam altı kez bahçeye yer verilmiştir.

Bahsi geçen ilk bahçe, hikâye kahramanı Cemil’in rüyalarında gördüğü soyut bir mekân olarak tasarlanmıştır. “Rüyalar”, Tanpınar’ın uyanık hâlde görülen rüya olarak ifade ettiği kendi estetiğinin pek çok ayrıntısını üzerinde taşıyan özgün bir hikâyedir. Şuuraltının katmanlarında kendine has bir anlam dünyası olan, zihinde görsel efektlere dönüşerek aktüel zamana yansıyan rüya, gerçek dünyayla birebir örtüşmeyen metafizik bir âlemdir. Bahçe ise Cemil’in rüyalarında gördüğü dünyayla özdeş olmayan bir bahçedir. Orhan Okay’ın da belirttiği gibi Tanpınar; *“açık ve net bir dünya nizamı yerine, rüyaların müphem ve tayin edilemeyen nizamını anlatabilmek için, müphemiyet tesiri veren kelime ve kavramlara yer vermiştir”* (2017: 319). Denizin dalgaları, hikâye kahramanı Cemil’i esrarını bilemediği, tasvir edilmemiş, gizli bir bahçenin yosunları içine taşır.

*“Bu ağaç garip bir ağaçtı. Adeta insan gibi, susturulmuş bir insan gibi duruyordu. Ve Cemil bu ağacın, o bahçenin ağacı olmadığını bildiğini sanıyordu. Cemil’in de içinde, ayrıca birisini beklediği hissi vardı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 243).

*“Cemil birdenbire kendisini gizli bir bahçenin yosunları içinde buldu. Sanki boşluğun dağılan şeylerin, şekilsizliğin hamurkârı olmuştu”* (a.g.e. 247).

Bahçenin varlığı, rüya geçişkenliğine uygun bir mekân algısıyla Cemil’in ihsaslarına göre tasvir edilir. Rüya gören Cemil’in soyut bahçesi ile gerçek hayatın bahçesi birbirinden ayrıdır. Tanpınar, gerçek hayatın bahçesine koku tasviri katarak Cemil’in gerçek ile hayal arasındaki algı düzeyini belirginleştirir.

*“Gündüzki yorgunluğuna rağmen o gece rüyalar yine devam etti. Bir nevi sarahat gelmişti. Tanımadığı yollardan geçiyor, bilmediği evlerin penceresinden sokaklara bakıyor, büyük yamaçlara tırmanıyordu. Sabaha karşı bu bahçelerden birinde genç bir kadın gördü”* (a.g.e. 248).

*“Açık pencereden ince bir rüzgâr bütün semt bahçelerinin kokusunu odasına taşıyordu”* (a.g.e. 254).

Cemil rüyasında ağlayan bir kadın görür. Bu kadınla bir bahçede konuşur. Bahçenin varlığı sıradanlaştırılarak mekâna herhangi bir bahçe izlenimi verilir. Kadının birdenbire kaybolması bahçenin varlığını da etkileyerek mekânı karanlık ve bilinmez bir bahçeye dönüştürür. Karanlık bahçe tasviri, kişinin ruhsal açmazlarını ve sıkıntılı rüyalarını bütünleyen bir nitelik taşır.

*“Bir başka gece genç kadınla bir bahçede konuşuyorlardı. ...Ve genç kadın mütemadiyen söylüyordu: “Çağırıyorlar, beni çağırıyorlar. Sonra kadın birdenbire yanında kayboluyordu. O zaman Cemil kendisini çok karanlık bahçelerde buluyor, tanımadığı yollardan geçiyor, karanlıklarda işittiğini sandığı birtakım seslere doğru gidiyordu” (a.g.e. 254-255).*

### **13. Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Bağ-Bahçe Tasviri**

(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi) Saatleri Ayarlama Enstitüsü, “...özel bütünlük ve anlam ihtiyacı ile nesnel parçalanmışlık ve yabancılaşma arasındaki gerilimin ürünü” (Lukacs, 2003: 15) olan ironinin yoğun şekilde hissedildiği bir romandır. Tanpınar bu ironiyi toplumsal yaşamdaki yozlaşma üzerinden aktarır. Esere ismini veren enstitü, yozlaşmanın merkezi olan ticari bir mekândır. Roman bu mekânın odağında insanların yaşamını farklı yönleriyle ele alır. İç mekân olarak konak, kahve ve enstitünün öne çıktığı romanda dış mekân unsurlarından bahçeye on beş kez rastlarız.

Bahçe, bir İstanbul romanı olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde romanın temasına uygun bir perspektiften ele alınıp işlenmiştir. Kimi yerde tasvir edilen bahçe gerçek anlamıyla roman kurgusuna dâhil edilmişken kimi yerde bir teşbih ögesi olarak anlamı pekiştirmek için kullanılmıştır. Tanpınar’ın vizüel bakışında bahçe, sunduğu bütün imkânların çok ötesinde, daima estet bir nizamın habercisi olmuştur. Bahçe gerek bu romanda gerekse Tanpınar’da ölçü ve simetriden meydana gelmiş incelikli bir terkip; somut ve soyut göstergeler eşliğinde muhayyilede sürekli kendini yenileyen bir mekân tasavvurudur.

Eserde kurumsal bir yapı şeklinde tasarlanan enstitü binası, mevsim çiçekleri ile dolu bahçe peyzajıyla bir abesler yığındır. Yine Hayri İrdal, Boğaziçi’nde eski bir bahçeden söktürüp kendi evinin bahçesine diktirdiği sedre ağacının altında küçük kızı Halide ile torunlarının oynayışlarını seyreder.

“Bu hatıraları bu kadar uzatmamda, dört sene evvel bir antikacı dükkânında bulduğum ve derhal satın alarak çalışma odamın, Villa Saat'in verandasına ve mevsim çiçekleri ile dolu **bahçesine** açılan kapı penceresine taktırdığım eski parmaklığın da elbette bir payı vardır” (Tanpınar, SAE, 2019: 55).

“Birkaç adım ötesindeki yazılı kavağın, sedre ağacının -onu da Boğaziçi'ndeki eski **bahçeden** söktürmüştüm- altında torunlarımın, en küçük kızıyla Cenab-ı Hakk'ın altmışından sonra bana ihsan ettiği Halide ile beraber oyunlarını seyrediyorum. Ellerinde küçük renkli kovalar, kürekler, **bahçenin** kumlarını doldurup boşaltıyorlar” (a.g.e. 59).

Bahçe, aşağıda mekân olarak insanların yanında başka canlıların da bulunduğu müşterek bir hareket alanı olarak tasarlanmıştır. Akli melekelerinden şüphe edilen esrarkeş Deli Seyit Lütfullah Sinop'a sürülünce Çeşminigâr isimli kaplumbağası bir emniyet memuru tarafından Hayri İrdal'a emanet edilir. Hayvan sık sık evden kaçarak Mihrimah Camiini, araba altlarını veya komşu bahçelerini kendine mesken edinir. Bu bahçeler örneklendirilirken komşu evlere ait olmaları dışında herhangi bir tasvire başvurulmaz. Bununla birlikte mahallenin bahçeli evlerden oluştuğu gözlenebilir.

“Semtte dolaşmadığı yer kalmadı. Hemen her gün ya biz yahut komşulardan biri, Mihrimah Camii'nde yahut komşu **bahçelerden** birinde veya bir araba atının ayakları dibinde buluyorduk” (a.g.e. 74).

Hayri İrdal, üvey annesinden bahsederken üvey annesi aracılığıyla bahçelerin günlük yaşamdaki işlevselliğine değinir. Oldukça geniş şekilde tasvir edilen bu bahçede vişne, erik, kayısı ağacı gibi pek çok meyve ağacı vardır ve kadın bu ağaçların meyvelerinden İrdal'a reçeller kurmuştur.

“Dört sene, o zaman oldukça geniş olan **bahçenin** her meyvesinden o sıkıntı içinde ayrı ayrı reçeller kurmuş ve saklamıştı” (a.g.e. 81).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, kurumsal kimliğe sahip, popüler bir müessese olarak romanda yer almıştır. Müessesede çalışan Doktor Ramiz'in odası, cephesi

bahçe duvarına bakan, tek pencerele, sefil bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Bahçe duvarı, kullanılan diğer öğelerle birlikte, Doktor Ramiz'in mizacını yansıtacak bir iticiliği üzerinde taşır. Tanpınar, tasvirlerinde obje ve nesnelere, ortamın ambiyansını yansıtacak biçimde kullanır. Bahçe duvarına bakan bir çalışma odası Doktor Ramiz'in bahçeyi görememesi ile eşdeğer olduğu kadar sefil bir oda, musluğu iyi kapanmayan bir lavabo ifadeleri burada çalışan Doktor Ramiz'in psikolojik hâli ile örtüşen tasvirlerdir.

*“Doktor Ramiz'in odası alt katta idi. Tek penceresi **bahçe** duvarına bakan dar, sefil bir oda. Duvarlardan birinde musluğu iyi kapanmayan bir lavabo vardı”* (a.g.e. 103).

*“Gördüğü filmlerdeki her şey bizimdi, şatolar, elmaslar, **bahçeler**, asil kibar dostlar”* (a.g.e. 158).

Hayri İrdal, vakıf binasının en üst katına, gökdelenlerdekine benzer bir bahçe yapılmasını düşünür. Vakıf binasında yeterince bahçe olmasına rağmen böyle bir bahçenin düşünülmesi görgüsüzlük ile bağdaştırılmış ironik bir yergidir. Tanpınar, bahçeyi Şark kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak görür. Vakıfa ait çokça bahçenin bulunmasının yanında gökdelenlerin otuz, otuz beşinci katında bulunan bahçelerin nazara verilmesi ve yapılacak bahçenin model olarak saat şeklinde bir mimari kalıba dökülmesi modernizm çabalarına bahçe dolayında yapılmış bir eleştiridir. İrdal'ın kendi elleriyle tanzim ettiği bahçenin hayali ona tarifsiz mutluluklar yaşatır.

*“Salon yerine tıpkı gökdelenlerde olduğu gibi bir üst kat **bahçe** yapmak en iyisi olacaktı. Buna karar verdikten sonra dört sütunun arasında ve iki yanda uzun birer kalın camdan, hole ışık vermenin de kabil olacağını düşündüm. Vakıfta **bahçemiz** çoktu ve gökdelenlerin **bahçesi** de otuzuncu, otuz beşinci kattaydılar”* (a.g.e. 378).

*“Bu **bahçenin** de gerek cephe kapısının **bahçesi** gerek altı numaralı pavyonun önündeki **bahçe** gibi saat şeklinde tarh edilmesini kararlaştırdım”* (a.g.e. 379).

*“Kendi elimle ve zevkle tanzim ettiğim **bahçesine** çıldırıyordum”* (a.g.e. 391).

#### 14. Teslim’de Bağ-Bahçe Tasviri

(1955 Varlık Yayınları), Teslim, Tanpınar’ın derin gözlem yeteneği ve gördüğü her unsuru estetize eden bakışı ile öne çıkan bir hikâyedir. Hikâyenin ana karakteri Emin Bey, gittiği bir Anadolu kasabasında herkesi kendi çıkarlarının peşinde koşan insanlar olarak gözlemler. Bu insanların çoğunun politize olmaları Emin Bey’in kasabada yapmak istediği yeniliklere engel teşkil etmektedir. Kasabada herkes kendi menfaatine göre hareket eder. Bu noktada kullanılan “kendi menfaatlerinin bahçesi” estetize edilmiş bir tenkit cümlesidir. (Buna benzer bir cümle Aydaki Kadın’da “kendi bahçesini sulamak” deyimini ile karşımıza çıkar.) Bahçe, görselliği ile pozitif bir değeri imlerken “menfaatlerin bahçesi” tamlaması negatif bir gönderme tesis etmiştir fakat bu gönderme yumuşak dille, iğneleyici bir tarzda yapılmıştır.

*“Bu an herkesin kendi menfaatlerinin **bahçesini** son defa sulayacağı andır, diye kendi kendisine tekrarladı. Sonra arkasından ‘Ne güzel anlaşıyorlar!..’ diye düşündü”* (Tanpınar, HKY, 2021: 215).

Tanpınar, “Teslim” hikâyesinde bahçeyi genellikle bir benzetme unsuru olarak kullanmıştır. Bahçe, sözlük anlamından da hareketle, verilmek istenen mesaja uygun bir cümle kurgusuyla hikâyede yer bulur. Hikâye kahramanı Emin Bey, döneminin aydın kişilerindedir ve Tanpınar’ın hemen hemen tüm başkişileri gibi gözlem yeteneği son derece kuvvetli biridir. Geldiği kasabanın tabiat unsurlarını ve doğal yaşamını bahçe tasviri ile resmeder. Tasvirin tamamlayıcı unsurlarını kendi bahçelerinin dibinde bulunan zayıf inekler, kuyruğu ile sinek kovalayan eşekler ve kümes hayvanları bağlamında oluşturur.

*“Sol tarafta evlerin dizisi vardı: Kimi beyaz sıvalıydı, kimi siyah kerpicini açıkta bırakmıştı. Hepsi kendi **bahçelerinin** dibinde, geniş getiren zayıf ineklerini, kuyruğu ile sineklerini kovalayan eşeklerini, horoz ve tavuklarını, iplere gerilmiş eski püskü çamaşırlarını, o yeni model basmalardan yapılmış bir önlük gibi önlerine takmışlar, camsız pencereleriyle güneşe, onun durmadan kemirdiği uzak dağlara, tren yolunun bitmez tükenmez can sıkıntısına bakıyorlardı”* (a.g.e. 219-220).

Anadolu'nun iç kesimlerinde, mesken mimarisinde bahçenin varlığı peyzajı tamamlayan bir unsur olmaktan ziyade işlevselliği ile ön plandadır. Bahçelerin kümesten ahıra, çiftçilik malzemelerinden ambara kadar pek çok bileşeni vardır. Bahçeye kimi zaman büyük kapılarından girilir ve bahçelerin geneli çamurludur. Buna karşın bahar esintilerinden ödün vermeyen Tanpınar, en gösterişlisinden en bakımsızına değin tüm bahçeleri rayihalarla doldurur. Bu eserde köy hayatının ve kırsalın bütün görselliğini üzerinde taşıyan bahçe, doğa-insan birlikteliğinin tablosunu oluşturmuş ve köy hayatının canlılığını üzerinde toplayan bir mekân algısıyla kurguya dâhil edilmiştir.

*“Bahçe, çamura, sefalete rağmen bu çelimsiz baharın kokuları, arı sesleriyle doluydu” (a.g.e. 221).*

*“Bahçede bu kadar çok mu kuş var?” (a.g.e. 222).*

## 15. Yaz Yağmuru'nda Bağ-Bahçe Tasviri

**(1955 Varlık Yayınları)** Yaz Yağmuru, dağınık ruh hâliyle öne çıkan Sabri Bey'in hayatından hüznü bir kesiti ele alan hikâyedir. Tanpınar'ın kurgusuna kendi sanat hayatından da izler taşıdığı Yaz Yağmuru'nda otuz iki kez kullanılan bahçe, ikamet edilen meskenin ayrılmaz bir parçası olarak ele alınıp o çerçevede tasvir edilmiştir. Bahçe hikâyedeki olayların akışına göre şekillendirilmiş, hikâye kahramanlarının ruh hâlleriyle bahçedeki objeler arasında bütünlük tesis edilmiştir. Bahçenin ortasındaki kurumuş bir palmye ağacının gövdesine sırtını dayayıp yağın yağmura aldırılmadan duran kadın, bahçenin dinamizmini oluşturur. Hikâyenin erkek kahramanı Sabri, yağmur altında ıslanan kadınla ilgili duygu ve düşüncelerini ilk defa bu bahçenin sunduğu imkânlar dâhilinde dile getirir. Çocukluğundan beri yağmur altında ıslanmayı seven kadın, bahçenin somut varlığını geçmiş ile geleceği birbirine bağlayan bir köprü gibi görür. Bahçenin son gülleri, bir kenarda kendi rüyasını gören Sabri'nin tahayyülünde canlanan görüntüler olarak tasvir edilir.

*“Kapıdan girip de genç kadını bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun altında, bir eli bahçenin ortasındaki kurumuş palmyenin gövdesine dayalı, yüzünde her şeyden habersiz, çok mesut bir gülümseme, adeta onu okşar görünce hakikaten şaşırdı ve kendi kendine güldü” (Tanpınar, HKY, 2021: 153).*

*“Kadın koyu kestane renkli gözleriyle ona gülümsedi. Sabri bir lahza berrak bir pınarda yıkandığını sandı. Bütün varlığı, bu kapanık havada tıpkı **bahçenin** son gülleri gibi, her türlü gerçek fikrini reddediyor gibiydi. Bir insandan ziyade bu **bahçenin** bir köşesinde bu güzel yaz gecesinden kalmış bir rüya olabilirdi”* (a.g.e. 154-155).

Eserde bahçenin zengin bir çağrışım alanına dönmesi Sabri'nin zihnindeki zengin kadın imajıyla paralellik arz eder. Sabri'nin hatırlamaları bahçe dolayında gerçekleşir. Sabri'nin kadının bahçedeki hâlini gecedan kalmış bir rüyaya benzetmesi Tanpınar'ın estetik anlayışını ortaya koyar.

*“Çocukluğumdan beri yaz yağmurunu severim. Nedense birdenbire iradesizleşir, hep **bahçede** iyice ıslanayım diye dolaşırdım”* (a.g.e. 158).

*“Siz geldiğiniz zaman ben kendimi eski evimizin **bahçesinde** sanıyordum”* (a.g.e. 159).

*“Ve biraz evvel **bahçedeki** halini hatırladı. Yağmurun altında gecedan kalmış bir rüyaya benziyordu. Demin genç kadının **bahçede**, yokluğuyla çocukluğunu hatırladığı sarmaşıklar gibi ona sarılıyor, onunla didişiyor, kendisinde eritiyordu”* (a.g.e. 161).

Tanpınar, bahçenin varlığını hikâyenin kahramanları Sabri ile Fatma'nın ruhsal durumlarını yansıtabilecek şekilde kurguya dâhil etmiştir. Bahçe kapısının açık olması, Sabri'nin bu ilişkiye açık olmasıyla örtüştürülmüştür. Kapı açık olduğu için evin bahçesine giren Fatma, Sabri'nin rüyasını tamamlayacak bir arzu nesnesine dönüşmüştür. Fatma'nın evin hizmetlisine verdiği cevap ise işin mahiyetine göre çözüm üretebilen zeki kadın imajının ürünüdür.

*“-Benim de başıma aynı şey geldi. **Bahçe** kapısını açık bulmasaydım felaketti. Bakınız elbiselerime. ...Ve eliyle mutfağın balkonunda hala su sızan elbisesini, çoraplarını gösterdi. Sesinde ve yüzünde iki saat evvel **bahçede** rastladığı zamanki mesut çocuk gülümsemesi ve aynı tatlılık vardı”* (a.g.e. 168).

Bahçe, eserde yaz mevsiminin bütün özelliklerini yansıtabilecek şekilde tasvir edilmiştir. Arı vızıltılarından çiçek tarhlarına kadar pek çok detay bir yaz bahçesi oluşturacak şekilde kompoze edilmiştir. Güneşin harareti ve bahçenin mavi bir



duman içinde yanıyor olması arasında güçlü bir anlam bağı kurulmuştur. Tanpınar, bahçe ve güneşi Sabri ve Fatma'nın ileride yaşayacakları tensel hazzın işaretçisi olarak kullanmıştır.

*“Şimdi güneş olduğundan daha sıcak, etrafı kavuruyordu. Bahçe büyük bir buhurdan gibi tütüyordu. Ağaçların dibi, bozulmuş çiçek tarhları, dallar sanki koyu mavi bir duman içinde yüzüyorlardı. Her tarafta arı vızıltısı, böcek sesi var. Uzakta, tepedeki fundalıkta karatavuklar birbirlerini çağırıyorlardı. Yaz tekrar gümüşten bir yığın uğultu olmuştu”* (a.g.e. 171).

Geçmişte yaşanmış bir bahçenin varlığı Fatma'nın imalı sözlerinden anlaşılır. Yan bahçeyi imleyen havuz, bahçe kapısı ve duvar diplerindeki süs ağacı vurguları Fatma'nın bu bahçeyle ilgili mazi hatıralarına sahip olduğunu gösterir. Tasvir açısından detaylandırılmamışsa da yan bahçe bir bellek mekân olarak konumlandırılmıştır.

*“- Hiç yandaki bahçeye girdiniz mi?”*

*“-Görmüyor musunuz bu bahçe burada bitmiyor. Hiç öyle duvar diplerine süs ağaçları dikilir mi?”* (a.g.e. 172).

Tanpınar, objeleri tahayyüle imkân sağlayan sis, tül ve karanlıkların arkasından görmeyi yeğler. Karanlıkların Tadı isimli yazısında *“Hakikî rüyası olan her şeyde karanlığın bir hissesi vardır”* (Tanpınar, YG, 1996: 158) diyen Tanpınar, kimi zaman Sabri'nin kimi zaman da Fatma'nın lisanıyla bu düşüncesini vurgular.

*“Fakat karanlıkta bahçeden girer girmez onu hatırladı. Masal gibi bir şeydi bu”* (Tanpınar, HKY, 2021: 174).

*“Bahçe kapısını geçer geçmez adeta rahatladığını gördü. Bahçedeki sedre ağacının yanında birdenbire durdu”* (a.g.e. 196).

*“...karanlıkta bir ağacın gölgesi, küçükken bahçedeki bütün ağaçlar nasıl üzerime doğru yürürlerdi”* (a.g.e. 201).

Fatma, çocukluğunda şahit olduğu bir yangını tepede bulunan bir köşkün bahçesinden seyretmiştir. Bahçelerindeki ağaçların yanışı ve ağaçların baltayla kesilişi, yan taraftaki ev ve ağaçsız bahçe dolayında birer bellek mekâna dönüşür.

*“Biraz sonra kıvılcımlar olduğumuz yere sıçramağa başladı. Fundalıklar birkaç kere tutuştu. Aşağıda durmadan ağaçları kesiyorlardı. Biz balta seslerini işitiyorduk. Yan **bahçede** eski ağaç ne kadar az biliyorsunuz, hep o gece kestiler. Ama yangına bir şey yapamıyorlardı”* (a.g.e. 210).

Bahçenin tekrardan bellek mekân olarak kullanımı, aşağıda Sabri'nin eşi Seher aracılığıyla karşımıza çıkar. Bu pasajda bahçe dolayında, Seher'i anımsayan Sabri'nin iç huzursuzluğu sezdirilmiştir.

*“Akşama doğru yine balığa çıktı. Dönüşte **bahçeden** geçerken evi aldıkları gün Seher'in bu **bahçe** için söylediği şeyi hatırladı. Karısı kapının önünde uzun uzun harap **bahçeyi** seyrettikten sonra “Ben tek başıma bu evde oturamam!” demişti. “Tek işimiz bu **bahçeyi** düzeltmek olmalı”* (a.g.e. 177).

Bahçe, bellek mekân olmanın yanı sıra bazen duvarları, çitleri ve ağaçlarıyla hanenin sınırlarını çizme işleviyle bazen ayaküstü hâl hatır sorulan, geçerken uğranan yer olması hasebiyle sosyalleşme işleviyle kullanılmıştır. Bazen de anılar, ışık ve renk oyunları gibi yardımcı unsurlarla kahramanın psikolojik durumunu izaha yardımcı olma işleviyle kurguya dâhil edilmiştir. Örneğin, aşağıdaki pasajda bahçe kapısının mandalının açılması ile Fatma'nın rahatlaması arasında psikolojik ilinti kurulmuştur.

*“**Bahçe** kapısının mandalını, elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının bayağı rahatladığını hissetti”* (a.g.e. 180).

Bahçesi harap bir lokantanın küçük bahçesini seven Fatma'nın bu hâlini Tanpınar, ruh hâlinde sürekli değişkenlik yaşayan dual bir kadın portesiyle resmeder. Sevim Kantarcıoğlu'na göre bu durum “*Fatma'nın yaşadığı ruhsal çözüklük ve parçalanmışlık*” (2004: 104) ile alakalıdır. Çünkü Fatma çocukluğunu yaşayamamış, ismini aldığı ölmüş teyzesinin yerine konulmuş, onun gibi olmak için zorlanmış genç bir kadındır.

*Yemeği Yeniköy'de eski bir yalının alt katında açılmış bir lokantada yediler. Kadın **bahçenin** haraplığını sevmiş, sonra da salon yapılan taşlığın loşluğu hoşuna gitmişti* (Tanpınar, HKY, 2021: 189).

## 16. Aydaki Kadın'da Bağ-Bahçe Tasviri

(1987 Adam Yayınları), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayattayken bitiremediği, yarım kalmış romanı Aydaki Kadın, ölümünden sonra, öğrencisi Güler Güven tarafından düzenlenmiştir. Güven, Türkiyat Enstitüsüne teslim edilen evraklar üzerinde yaptığı tasnif ve tadil çalışması ile romanı yayımlanabilecek hâle getirmiştir. Tanpınar'ın tamamlamayı en çok arzu ettiği ve “en güzel romanım” dediği bu roman, iç ve dış mekân tasvirleri açısından önemlidir. Eserdeki mekânların büyük çoğunluğu bellek mekân olarak kullanılmıştır. Anımsanan zaman-aktüel zaman, bilinç-bilinçaltı gibi tezatlıklarla örülü romanda altmış dört kez geçen bahçe; ilk çağrışım değeri olan ev, konak, yalı veya köşklerin ayrılmaz bir parçası ve belli bir sahanlığı teşkil eden dış mekân unsuru olarak kullanılmıştır. Bahçe bütün müstemilatıyla dış mekânın en işlek yerlerinden biridir. Romanın oldukça kalabalık şahıs kadrosu bahçe sahanlığında bir araya getirilip konuşturulur. Bahçe Selim için sosyalleşmenin olduğu kadar yalnızlaşmanın da aracısıdır.

Selim romanın başkişisidir ve olayların merkezinde olup bunları okura aktaran kişidir. Modern roman teknikleriyle anlatıcı zaman zaman yer değiştirirse de okur en çok Selim'i dinler. Selim, kardeşleriyle büyüdüğü köşkü ve bu köşkün bahçesini içindeki her ögeyle birlikte sever, yâd eder. Eserdeki en önemli bahçe vurgusu bu köşkün bahçesine aittir. Köşkün bahçesi incir, fıstık, çam, servi ağaçlarıyla ve birlikte yaşadıkları hayvanlarla tasvir edilmiştir. Bu bahçe, Selim ve kardeşlerinin mutlu çocukluklarının başkentidir. Selim'in kız kardeşi Nevzat'ın ilerleyen yıllarda köşkte intihar etmesi köşkü ve bahçeyi aile açısından azap dolu bir mekâna çevirmiş; bu elim olay Selim'in zihin dünyasında farklı algılar meydana getirmiştir.

*“Selim Nevzat'ın gözdesiydi. Onun ölümünden sonra Selim'in düşüncesi köşke nadir girerdi. Çünkü orada büsbütün başka bir Nevzat, şizofreninin çehresini değiştirdiği, başı iki elleri arasında durmadan dolaşan ve bir İnesco piyesi gibi doludizgin konuşan bir Nevzat vardı. Hâlbuki köşkün bahçesinde... Eliyle bir şeyleri uzaklaştırır gibi bir işaret yaptı. Onlar konuşuyorlar, azabını ben çekiyorum”* (Tanpınar, AK, 2022: 18).

“Evet, **bahçe** Selim’in ve kardeşlerinin bütün çocukluğuydu”  
(a.g.e. 17).

“Sonra **bahçeye** acıyordu. Bütün o çamlar, fıstık ağaçları, südreler ve kapının yanındaki iki servi, hepsi bu taksimde gidecekti”  
(a.g.e. 17).

“Kışın fırtınalarda **bahçedeki** ağaçların, bir büyük servinin, çınarın çıkardığı sese dalardım... ..ve **bahçe**, çocukluğumun evi, misafirlerimiz, kendi elimle hazırladığım, diktiğim çiçekler...” (a.g.e. 139).

Bahçe bazen Süleyman’ın çok sevdiği horozuyla vakit geçirdiği yer, bazen Selim’in aktüel zamanda hizmetkârı olan Marie’nin statüsünü belirleyen bir metafor, bazen geleceğe dair planları olan Nevzat’ın yaşama bağlılığının ispatı olarak kullanılmıştır. İki fakir ev arasında ezilmiş bahçeler, kış bahçeleri gibi tasvirici ifadeler, bulunulan yerin sosyoekonomik kapasitesine ve kahramanın ruh durumuna vurgu yaparak mekâna derinlik kazandıran nüanslardandır.

“Efendi beni çağırıyor, der ve elinde birkaç dilim ekmek **bahçeye** fırlardı. Efendi, Süleyman’ın çok sevdiği iri horozuydu”  
(a.g.e. 14).

“Kız bu muameleden müteessir, ...odadan çıktı. Selim bu anı hiddetten şaşkın arkasından baktı, ayaklarının muşambaya basarken duyduğunu vehmettiği hazzı âdeta kısıyordu: Çiçek açmış erik ağacı... Fakat Beyoğlu’nun o küçük ve dar sokaklarında iki fakir evin arasında ezilmiş bahçelerinden birinde. Fakat Beyoğlu’nun o küçük ve dar sokaklarında iki fakir evin arasında ezilmiş **bahçelerinden** birinde...” (a.g.e. 21).

“Konağı tamir ettireceğim Ali Efendi. Çıkar çıkmaz tamir ettireceğim. Kuşhaneyi, kış **bahçesini**, ahır, üst katı...” (a.g.e. 41).

Eserde bahsi geçen bir diğer bahçe, Selim’in eski sevgilisi Leyla ile eşi Refik’in Boğaz’daki yalısına aittir. Selim ve Leyla ayrıldıktan sonra da dostluklarını sürdürmüşlerdir. Yirmi dört saat içerisinde geçen olayları anlatan Aydaki Kadın’da Leyla ve Refik yalılarında bir davet vermiş, Selim’i de ısrarla bu etkinliğe çağırmışlardır. Bu etkinlik vesilesi ile esere konu olan yalı ve bahçesi

hem romantik hem de trajik bir atmosfer oluşturacak şekilde ele alınmıştır. Selim'in içinde bulunduğu huzursuz, gergin ve kırgın ruh hâlini Huzur'da Mümtaz karakterinde de görebiliriz. Her iki karakter de terk edilmişliğin küskünlüğü ile hayatla aralarına mesafe koymuş, geçmiş ve şimdi arasında arafta kalmış kişilerdir. Leyla ve Refik'in davetinde bu ikilemin tetiklemesi ile duygusal karmaşa yaşayan Selim, renkli akşama eşlik etmek yerine etrafı gözleyerek kendiyile konuşur, yalıtı ve yozlaşmış yaşamlarıyla öne çıkan insanları inceleyerek Leyla'nın yeni hayatına dair ipuçları yakalamaya çalışır.

Tanpınar, eşsiz Boğaz manzarasına sahip bu yalının bahçesini tasvir ederken bahçenin deniz ve akşamla birlikte oluşturduğu tabloyu, anlatmak istediği estetik resme özgü renklerle ifade eder. Tanpınar'ın tasvirlerinde kimi zaman mübalağaya kaçan ifadeler olmasına rağmen bunlar kulak tırmalamak yerine okuyucuda belli bir dinginlik meydana getirir. Bu dinginlik, objeler arasında kurulan estetik terkinin sonucudur. Bahçe bağlamında ele alınan "havaya kendi yaldızlı mavi ve laciverdinden çok mesut ve dolgun akisler katan kabaran dalgalar, altın rengi ve sıcak esmerlik, genç kız yüzleri, mücevherler, gülüşler, mercan dalları, sedef kabukları" gibi tasvirici unsurlar, Tanpınar'ın estetiğine uygun bir tablonun oluşmasına imkân tanıyan öğelerdir.

*"Bahçe denizin ve akşamın müşterek fantezisi olmuştu. Rıhtım boyunca kabaran dalgalar, küçük hücumlarla akşamın yavaş yavaş zaptetmeğe başladığı havaya kendi yaldızlı mavi ve laciverdinden çok mesut ve dolgun akisler katıyordu. Birkaç kadın ve genç kız, yüzlerinde, boyun ve kollarında bu çifte kaynaktan birbirine karışarak, birbirini değiştirerek gelen ışığın verdiği altın rengi ve sıcak esmerlik, olduklarından daha büyük daha başka üslupta güzel, daha arzulu ve daha hayali görünüyorlardı. ...Rıhtımda, ağaçların altında, arka cadde tarafında giden yolun görülebilen kısmında bakışlar, mücevherler, gülüşler, hep yosunların, büyük deniz otlarının, mercan dalların, sedef kabukların görünmeyen varlıklarıyla zengin, onların akisleriyle dolu bir ıslaklıktan, sanki onları aralayarak, onlarla yıkanarak, onları konuşturarak ve susturarak geliyorlardı"* (a.g.e. 105).

Refik yalısı satın aldıktan sonra yeni evli çift yalıda bir dizi düzenleme yapar. Bahçe düzenlenmesini daha önce de o yalıda çalışan emektarları Hilmi Efendi akıl eder. Hilmi Efendi'nin varlığı, yalı ve bahçe üzerinden hafızayı tazeleyen bir unsur olarak kullanılmıştır.

*“Refik tekrar baba mülkünü aldığı zaman Hilmi Efendi'yi orada bulmuştu. Sessiz sedasız, işe yaramak isteyen, gösterilene yapan namuslu bir adamdı. Yalının **bahçesini** tanzimi o düşünmüştü”* (a.g.e. 110).

Tasvirlerinde resim sanatının hususiyetlerini kendine has bir üslupla kullanan Tanpınar, bu sanatın teorik bilgisine de hâkim olduğunu ara ara ortaya koyar. Örneğin, bahçedeki ağaç dallarının kayboluşunu teknik bir terim olan nonfigüratifle izah eder. Handan İnci'nin (2014: 126) vurguladığı gibi *“Hiç şüphesiz bunda romanı yazmadan önce Avrupa'ya yaptığı uzun gezilerin resim sanatına ilgisini daha da geliştirmesi, sık sık gittiği müzelerde Batı resminin koleksiyonlarını görmüş olması da rol oynamıştır.”*

*“Nonfigüratiflerden birisinin yalının ritimundan görülen akşam olarak başladığı aşikârdı. Fakat genç adam turuncu ve her gamdan kırmızıyı, yeşil ve sarıları, denizin grisini o kadar birbirine karıştırmış, **bahçenin** ağaçlarını öyle ön plana getirmiş, geçtiği yolu o kadar oyunla gizlemişti ki hiçbir şeyi olduğu gibi fark etmenin imkânı yoktu”* (Tanpınar, AK, 2022: 112).

Leyla ve Refik'in yalısı ressam Suat'ın nonfigüratif tabloları ile bezelidir. Bahçe, çağrışım değeri zengin tablolar ve fener ışıklarının tasviri ile otantik bir havaya sahiptir. Arkasından gelen Hitit güneşi benzetmesi ile Anadolu'nun tarih öncesi dönemlerine bir gönderme yapılmıştır.

*“Yan yana, yiyeceklerle dolu masaya, misafirlerine, tavan arasına kadar her penceresinden aydınlık sızan yalıya, Suat'la Sadiye'nin beraberce boyadıkları fenerlerle aydınlanmış **bahçeye** bakıyorlar. Tam karşısındaki lamba bir Hitit güneşi”* (a.g.e. 130).

*“Sadece Refik'e uydum, o beni götürüyor. Eğer düşüncem başka yerlerde olmasa ayaklarının ucunda bütün **bahçe**, son güller, ateş çiçekleri, Suat'la Sadiye'nin boyadıkları fenerler yavaş yavaş göklere doğru yükselirdik”* (a.g.e. 132).

Leyla'yı delicesine kıskanan Selim, Ankara'daki bir davette onu "ihtiyar ve nazik karga" olarak tasvir ettiği Nuri ile dans ederken görünce içten içe yıkılmış ve pistteki çiftin her hareketinden bir anlam çıkarmıştır. İç monolog ve iç çözümleme tekniğinin hâkim olduğu öyküde Selim, Nuri ve Leyla arasındaki çekimi yorumlarken "yeraltı bahçesi" benzetmesini kullanır. Burada bahsi geçen bahçe temel anlamından uzak olup Selim'in sezgi dünyasında Nuri'nin Leyla'ya aşk davetini yansıtmaktadır.

*"Ankara'da beraberce dans ederlerken nasıl aşağıya doğru çekiyordu Leylâ'yı. 'Gel bir de benim yeraltı bahçemi gör' Nasıl gülüyordu"* (a.g.e. 138).

Tanpınar, Selim'in bakışıyla garsonu tarif ederken onun fiziksel portresiyle uyumlu bir bahçe tasviri yapar. Bu tasvir tarzı, dolaylı yoldan yapılmış canlandırma tekniğine uygun sanatkârane bir tasvirdir. "*Sanatkârane tasvirde asıl amaç dinleyici ve okur muhayyilesini uyaran ayrıntıları ortaya koymaktır*" (Özsarı, 2013: 174). Garsonun fiziksel tasvirinde kullanılan "uzun seyrek dişler, şekilsiz ağız, büyük gözlükler altında çipli bakan gözler" ile bahçe tasvirinde kullanılan "bütün bir bahçeyi kaplayan çamurlu suda yüzen timsahlar, balçıklı Afrika nehri veya gölü" gibi ifadeler, olumsuz çağrışımları bakımından paralellik arz eder.

*"...Nerdeyse bütün bahçeyi binlerce timsahın çamurlu sularında yüzdüğü, balçıklarında kendi üstlerine döndüğü ve sazlıklarında yutmak için kendi romanını beğenen harika kadınlar beklediği bir Afrika nehri veya gölü gibi görecekti"* (Tanpınar, AK, 2022: 160).

Bir diğer pasajda yalının bahçesindeki ışıklardan bahsedilir. Bahçedeki ışıkların yanı sıra Boğaz'dan geçen Mehmet Kaptan'ın projektör ışıkları gecenin dinamizmini perçinler.

*"Mehmet Kaptan Leyla'nın gecesini küçük düdük sesleriyle, gidip gelen projektör ışıklarıyla, vapurun şimdi bahçeyi tamamlayan kendi ışıklarıyla bir deniz bayramı haline getiriyordu"* (a.g.e. 196).

Selim'in Leyla'nın kokteylinde bulunduğu gecede etrafta pek çok güzel kadın vardır. Selim'in koluna girip ona farklı duygu çağrışımları yaptıran Şifa da o güzel kadınlardan biridir. Selim'in yeğeni Gönül'ün arkadaşı olan Şifa,

arkadaşları ile bir iddiaya girdiği için Selim ile yakınlık kurmuştur. Bu yakınlıktan hem son derece huzursuz hem de içten içe memnun olan Selim'in "bütün bir yanınızı birdenbire bir gül bahçesi yapar" ifadesi, Şifa'nın uyandırdığı arzuyu tasvir etmektedir. Bahçe ve gül, seksüalite çağrışımlı bir anlam örüntüsü içinde kullanılmıştır.

*"Hele böyle birdenbire kolunuza asılırsa ve bütün bir yanınızı birdenbire bir gül bahçesi yaparsa"* (a.g.e. 200).

Boğaziçi doğal güzellikleri, köşk, yalı, saray, minare, eğlence ve mesire yerleri ile Türk-İslâm kültür ve medeniyetinin şekillendirdiği bir mekândır. Tanpınar İstanbul'un usaresi olan bu mekânları gelenek ve modernite çeşnisi ile romana taşır. Beş Şehir'in İstanbul bahsinde tasvir edilen Boğaziçi ile Aydaki Kadın'da geçen Boğaziçi peyzajı hemen hemen birbirinin aynıdır. Tanpınar, Selim'i Dede'nin Ferahfeza ayini eşliğinde bahçede kendi iç murakabesine daldırır. Gelenek ve moderniteye aynı anda kucak açan bahçe, Ferahfeza bağlamında Selim'in yalnızlığının ve içe dönük yapısının tasvirine aracılık etmiştir.

*"Bütün bahçe, bütün Boğaziçi ve kendi ömrü bundan yüz, yüz yirmi sene evvel yaşamış Dede ismindeki daüssıralı bir dervişin ışığına girmişti. ...Şu anda bütün bahçe Ferahfeza burcu dediği âleme girmişti ve Selim etrafındaki şeylere oradan bakıyordu"* (a.g.e. 209).

Pragmatik olmayı öğütleyen "kendi bahçesini sulamak" deyimini aşağıda mecaz anlamıyla kullanılmış, Tanpınar bu ifade ile bahçeyi mekân algısından farklı bir anlama taşımıştır.

*"Sen kendi çıkarlarına bak... Kendi bahçeni sula, gerisine karışma"* (a.g.e. 238).

## **B. İstasyon Tasvirleri**

Sanayi Devrimi ile önce İngiltere'de kullanılmaya başlanıp kısa zaman içinde de tüm dünyaya yayılan tren, ülkemize Tanzimat Dönemi'nde girmiştir. Bu dönem itibariyle demiryollarını yoğun bir şekilde kullanmaya başlayan Türkiye'de tren en önemli ulaşım araçlarından biri olmuştur. Ayrılıkların, kavuşmaların, terk edişlerin, göç edişlerin, hayal kırıklığının, umudun ve yeni



başlangıçların mekânı olması bakımından tren garları ve istasyonlar, şehir peyzajının ayrılmaz birer parçası olarak edebî eserlerde sık sık karşımıza çıkar. Eserlerinde şehri öykünün ana öğelerinden biri olarak konumlandıran Tanpınar için dış mekânın vazgeçilmez unsurlarından olan istasyonlar; sadece olayların geçtiği yer olarak kullanılmakla kalmaz, kahramanın duygu durumunu izah eden ve tamamlayan hususiyeti ile de öne çıkar. Bu bağlamda Tanpınar'ın eserlerinde yer verilmiş istasyon unsurları eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

### 1. Bir Tren Yolculuğu'nda İstasyon Tasviri

(1947 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları), Zeynep isimli genç, güzel ve yetenekli bir tiyatro sanatçısının kısa süren yaşamına odaklanan Bir Tren Yolculuğu adlı hikâye, mekân tasviri ile başlar. Mekâna dair ışık, renk ve havayı yaşanacak olayları sezdirme amacıyla kullanan Tanpınar; bu öyküyü yağmurlu bir havada başlatarak devamında kasvetli bir olay örgüsü ile karşılaşacağını okura hissettirmeye çalışır. Öyküde iki mekân öne çıkar. Bunlardan biri tren vagonu, diğeri tren istasyonudur. Sürekli değişik öyküleri olan kişilerin gelip gitmesi ile bünyesinde kesintisiz bir değişim barındıran istasyon, çevresindeki unsurlarla bir bütün hâlinde işlenir.

Yağmurlu hava; trenden içeriye sızan yağmur suları; yukarıya çekilip yüksekte açık mavi, menevişli tek bir çiçek gibi tepeye asılan gökyüzü; ışıkla karışan ıslaklık, simsiyah bir bulutun ülkesi gibi çevre tasvirlerinin ardından tren Fevzipaşa istasyonuna girer. Tren istasyona yanaştığında yağmur azalmıştır. Renkli mintanları, beyaz bez donu, şalvarı ile tasvir edilen insan kalabalığı, istasyonda neden olduğu büyük bir koşturmaca ve karmaşa ile tasvir edilir. Satıcılar, yakınlarını trende arayanlar, trene binmeye çalışan yolcular, öyküdeki dinamizmi artıran unsurlardandır.

*“...Fevzipaşa istasyonuna geldiğimiz zaman yağmur şiddetini kaybetmişti. İsteksiz denilebilecek şekilde, fakat yine yağıyordu. Trende sadece can sıkıntısı olan yağmur burada gerçek bir sefaletti. İstasyanun önü kalabalıktı. Eloğlu'ndan gelen küçük tren buraya bir yığın kalabalık bırakmıştı. Renkli mintanlı, beyaz bez donlu veya şalvarlı bir yığın köylü kimi saçak altlarına sığınmış, ellerinde birer*

*tutam yufka, karşı taraftan gelecek treni bekleyerek karınlarını doyuruyorlardı” (Tanpınar, HKY, 2021: 266).*

Tren bu istasyonda tiyatro sanatçılarından oluşan bir grubu da alıp Adana’ya doğru yola devam eder ve okur, anlatıcı kahraman aracılığı ile tiyatro sanatçısı Zeynep’in dramatik yaşamına tanık olur. Zeynep’in yaşam öyküsü bittiğinde yol da biter ve tren yeni istasyonuna varmış olur. Burada istasyon yöreye ait tabiat unsurlarından okalıptüs ağaçlarıyla tasvir edilir.

*“İçimde birdenbire kabaran hüznü, yarın akşamın bu biçare Romalılarına göstermemek için pencereden baktım. İstasyona gelmiştik. Büyük okalıptüsler, yağmurlu ve karanlık gecenin bütün bir tarafını, şaşmaz bir keder gibi zaptetmişti. Yerde, istasyonun dağınık ışıklarının uzun ve titrek akislerle doldurduğu büyük su birikintileri vardı” (a.g.e. 275).*

## **2. Huzur’da İstasyon Tasviri**

**(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi)** Huzur romanında realitenin çıplaklığı, yakın geçmişin geçişkenliğinde yeniden yorumlanır ve okur zamanda bir yolculuğa çıkarılır. Bu yolculuğun merkezini oluşturan İstanbul, mazisinde saklı bütün güzellikleri Mümtaz-Nuran aşkı üzerinden takdim eder. Huzur, Mümtaz’ın estetik projeksiyonu üzerinden ilerleyen, mazi ile geleceği aktüel zamanın kronolojisinde inşa eden bir anlayışla yazılmıştır. Tanpınar, Mümtaz’ın ruh hâline uygun bir betimleme ile onu gerçeğe hayal arasında bir yolculuğa çıkarır. Bu seyahatin en önemli özelliklerinden biri, eşikte bekleyen anıların birden canlanmasıdır. Mümtaz’ın ruh departmanlarında her birini ayrı ayrı esrarlı terkiplerden meydana getirdiği Nuran imgesi, özelden genele, genelden özele giden çok boyutlu bir anlam örüntüsüne sahiptir. Eserde dört kez karşımıza çıkan istasyon, bu anlam örüntüsü içinde Anadolu’nun herhangi bir beldesinin kendi içindeki yalnızlığına yapılmış bir göndermedir. Tanpınar’ın üslubunda önemli bir yere sahip olan bu tasvir tarzı ile okuyucu, anlatılan mevzuyu zihninde kurgulayabilecek beceriye ulaşmış olur.

*“...Vapur istediği kadar hepsinin önünden adeta teker teker saymak istiyor gibi geçsin ve Mümtaz büzüldüğü köşede yol fenerlerinin altında döne dolaşa denize kadar inen ıssız caddeleri,*

*tahtaları hala ıslak iskeleleri, küçük meydanları, Anadolu kasaba istasyonlarının birkaç petrol lambası altında toplanmış yalnızlıklarını andıran bir içe çekilişle buğulu camlarının arkasına çekilmiş yaşayan küçük kahveleri kendi hayatından bir parça gibi seyretsin, onlar kendi varlıklarında herşeyden uzak bu sonbahar gecesini kurmakla kalıyorlardı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 156).

Yukarıdaki pasajda Anadolu istasyonlarının kahvelerindeki kasvet, sonbaharın görselliğiyle somutlaştırılmıştır. Kasaba istasyonları vurgusu Mümtaz’ın Anadolu’nun çeşitli yerlerine yaptığı yolculuklardan edindiği intibanın bir sonucu olarak tasvir edilmiştir. Anadolu’nun yalnızlığını istasyon bağlamında dile getiren Mümtaz, bir uğrak yeri olarak bu mekânın anlamsal karşılığını, kendi içinde yaşayanların yalnızlığı ile özdeş hâlde tasavvur etmiştir.

Aşağıdaki pasajda Selim, babasının Kafkasya’daki esaret yıllarına ait bir hadiseyi anlatır. Bu hadisenin dikkat çekici özelliği istasyonun işlevselliğindeki garabette yatmaktadır. Seyahatle ilgili parodi içeren bu anlatımı ortamdaki kimse dinlemez. Tanpınar, Selim’in anlattığı bu hadisenin muhtevasına Pavlov’un meşhur klasik koşullanma deneyine ilişkin ritüeller yerleştirir. Böylelikle istasyonun gerçek manadaki işlevselliğini ortadan kaldırarak zil sesi ile okura hayali bir yolculuk yaptırır. Gerçek ile hayalin iç içe geçtiği bu seyahatte istasyon, Mümtaz’ın tasavvuruna uygun bir atmosfer oluşturur. Hayalen seyahat eden Mümtaz’ın Nuran’la ilgili tasavvurları da tıpkı zil sesini duyan yolcuların her bir zil sesinde kendilerini başka bir istasyonda hissetmeleri gibi ân-ı seyyale içinde gerçekleşir. Uzak ve yakın kavramı bu seyahatle ortadan kaldırılarak mekân algısı istasyon bağlamında zamanda yapılan bir yolculuğun durağı hâline getirilir.

*“(Selim): Büyük harpten evvel Rusya’da etüdyanlar, bilhassa büyük gar büfelerinde içerlermiş... Babam anlatır durur. Reis, yanı başında zil, tarifeyi eline alır, yüksek sesle okurmuş. Mesela “Falan gar, tren burada yirmi dakika kalıyor, üçer kadeh Bordo şarabı içebiliriz yahut bir şişe votka...” diye içkileri ısmarlarmış. Böylece her istasyonda ayrı ayrı o şehrin hususiyetlerine göre mezelerle tattıkları içki bir nevi seyahat olurmuş. Sarhoş olup masa altına devrilenler*

*hangi istasyonda iseler orada kaldı addedilir, zil çalar, yola devam edilirmiş” (a.g.e. 282).*

Mümtaz ile Orhan arasında 2. Dünya Savaşı ile ilgili geçen konuşmalar esnasında Orhan’ın mırıldandığı türkü Mümtaz’ı geçmişe götürür. Mümtaz’ın geçmişte yaşadıkları bu türkünün sözleriyle tazelenir. Belleğinde çocukluğuna ve maziye ait ne varsa bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçer. İstasyon, mekân olarak Mümtaz’ın şuuraltında uzak olmayan bir yer olarak varlığını ikâme ettirir.

Tanpınar, Mümtaz’ın çocukluğuna ait bir hatırayı kendi yaşamından alarak romana aktarır. İstasyon, Beş Şehir’de Konya ile ilgi bölümde Konya türküleriyle birlikte hafızaya alınmıştır. Tanpınar, 1. Dünya Savaşı yıllarında babasıyla birlikte Konya’da buldukları sırada akşamları uğradıkları istasyonda cepheye sevk edilen askerlerin türkü söyledikleri ifade eder.

*“Bu İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa, yine Konya’da seferberlik içinde karşılaşmıştım. 1916 yaz sonu idi. Hükümet meydanının arkasında o küçük, kerpiç duvarları beyaz kireçle badanalanmış, genişçe eyvanı bütün sonbahar güneşini alan evlerden birinde oturuyorduk. Şehirde genç ve orta yaşta pek az erkek kalmıştı. Bir akşam bilmem niçin gittiğim -bilhassa niçin geciktiğim- istasyonda, kim bilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lambaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı. Hiçbir şikâyet bu kadar korkunç olamazdı. Vâkıa Kerkük’den Konya’ya kadar gelişimizde o harbe ait, on dört, on beş yaşlarındaki bir çocuğun cephe gerisinden görebileceği bir yığın faciayı görmüştüm. Fakat gördüklerimin hiçbiri ölüme ve her türlü acıya ve bakımsızlığa bile bile giden ve yaşanmamış. Hiç yaşanmayacak bir yığın arzu ve sevgiyi kanlı bir köpük gibi bu istasyonun gecesine fırlatan bu biçarelere rastlayana kadar etrafımda olup biten şeylerin mânasını anlamamıştım. Ancak onları dinledikten sonra komşu evlerin sessizliğini, adım başında karşılaştığım çocukların ve kadınların, yalnızlıkları içinde daha güzel*

*kadınların yüzlerindeki çizgilerin mânasını anladım” (Tanpınar, BŞ, 1992: 90).*

Beş Şehir’de bu şekilde değinilen istasyon, Huzur’da nakliyat katarlarına sevk edilen askerler ve onların Anadolu’nun tüm dramını yansıtan türküleri ile tasvir edilir. Kurgudaki Mümtaz ile gerçek yaşamdaki Tanpınar, istasyon bağlamında aynı duygu ve düşünceleri dile getirir.

*“Mümtaz bu türküyü tanıyordu. Geçen büyük harpte babasıyla Konya’da iken akşamları uğradıkları istasyonda, nakliyat katarlarında sevk edilen askerler, sabaha doğru araba ile şehre sebze taşıyanlar hep bunu söylerlerdi. Yanık bir bestesi vardı” (Tanpınar, HZR, 2018: 350-351).*

### **3. Sahnenin Dışındakiler’de İstasyon Tasviri**

**(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları)** Birbirinden dikkat çekici ayrıntıları ve döneme ilişkin malumatların zenginliği açısından tarihî bir belge niteliği taşıyan bu roman, Cemal’in merkezinde olduğu bir grup aydın veya kalburüstü insan çevresinde gelişen olayları aktarır. Bu kalburüstü kişilerden biri de Kudret Bey’dir. Cemal’le arasında büyük bir yaş farkı olmasına rağmen Avrupa’da bulunmuş, farklı kültürler görmüş, resimden, musikiden, kitap ve sanattan anlayan biri olduğu için Cemal’in bir arada olmaktan keyif aldığı ve zaman zaman etkisinde kaldığı bir insandır. Bu nedenle sık sık görüşürler. Mutsuz bir evlilikten sonra bir daha evlenmek istemeyen Kudret Bey, yıllar sonra yeni bir mutsuz evliliğin pençesine düşmek üzeredir. Kadının yaşamdaki önemine dair görüşlerini aktarırken metafora başvuran Kudret Bey, bir yerde istasyon sözcüğünü kullanır. Burada istasyon işlevselliğinden ziyade oluşturduğu anlam örüntüsü ile dikkat çeker. “Trenin yolcu alıp indirdiği ve kısa bir süreliğine durduğu yer” anlamındaki istasyon, bu pasajda “anlatılması ya da hatırlanması istenmeyen mevzulara dokunulmadan direkt geçilen yer” olarak kullanılmıştır.

*“-(Kudret): Bilmezsün bir entellektüelin hayatında bu cinsten bir kadın nedir, ne muazzam şeydir. Kudret Beyin sesi bu son cümlelerde sanki bazı hecelerın üstüne basarak, bazılarını adeta uğranılmadan geçilen istasyonlar gibi atlayarak, bazılarını çekerek hazırladığı bir boşlukta kendi kadını yaratıyor gibiydi” (Tanpınar, SD, 2022: 81).*

#### 4. Yaz Gecesi'nde İstasyon Tasviri

(1951 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları) Kişilerin birbirleri ile ilgili düşüncelerinin kurguyu oluşturduğu Yaz Gecesi adlı hikâye, olaydan ziyade olay karşısındaki bakış açılarıyla öne çıkar. Bir ana, iki alt öykü barındıran Yaz Gecesi'nde maziye duyulan özlem dile getirilirken bir kez istasyona yer verilmiştir. Küçük şeklinde tasvir edilen istasyon, etrafındaki diğer çevresel ve beşerî unsurlarla işlenir.

*“Küçük istasyonları, pencereleri tel kapılı, saksılı bahçeleri akşamdan sulanmış küçük memur evlerini, geceyin geç vakte kadar bekleyen kahveleri özliyordu”* (Tanpınar, HKY, 2021: 283).

#### 5. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde İstasyon Tasviri

(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi) Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Türk toplumunun binlerce yıllık kültürel zenginliğini devam ettirirken bir yandan da ileri medeniyetlerin seviyesine erişmesi idealinde olan Tanpınar'ın toplumda bu ülküye ters düşen tembel, çıkarıcı, fırsatçı kişileri ve kötü yöneticileri deşifre etmek amacıyla yazdığı bir romandır. Bu romanda mekân unsuru olarak on sekiz kez karşımıza çıkan istasyon, sözlük anlamının dışında; romanın öznesi olan enstitüye bağlı “ayar şubeleri” şeklinde kullanılır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü açıldıktan sonra popüler kültür içinde ünü hızla yayılmış; vatandaşlar civar illerden enstitünün şubelerine akın etmeye başlamışlardır. Bu noktada istasyon, olay örgüsündeki abesin sürdürülmesine aracılık eder. Halkın yoğun ilgisi nedeniyle Demiryolları idaresinin bazı ek seferler koyduğu vurgulanan pasajda, ayar istasyonları taşradan gelen kalabalıkla tasvir edilir.

*“...gelen halkın sabırsızlığı o dereceye vardı ki, kontrol memurlarımızın mühim bir kısmını Anadolu tarafında Pendik'ten, Trakya cihetinde Çatalca'dan başlayarak yakın istasyonlara ve bizzat şehir garlarına tahsise, hattâ bu yüzden kadromuz yetişmediği için Saat Ayar İstasyonlarımızdan ve köyler için gençler arasından seçtiğimiz Ayar Ekiplerimizden personel almağa mecbur kalmıştık”* (Tanpınar, SAE, 2019: 20).

Ayar istasyonları, vatandaşların saatlerini ayarlayacakları küçük yerler; genç hanımların beylere, genç ve güzel delikanlıların hanımlara hizmet vermesi planlanan dükkânlar; şehrin kibar, zengin ve kalabalık merkezlerinde açılmış küçük işletmeler olarak tasvir edilir. Personelin kıyafeti hostes kıyafetini andırmaktadır ve istasyonun içinde, duvarda İrdal'ın fotoğrafı asılıdır.

*“Ayar **istasyonları**, saatleri durmuş hanımların ve beylerin saatlerinin ayarlarını düzeltmek için yol üstünde uğrayacakları küçük yerlerdi. Burada genç hanımlar, beylerin, genç ve güzel delikanlılar da hanımların saatlerini küçük ve makbuz mukabili bir ücretle kurup ayarlayacaklardı. Şehrin kibar ve zengin semtlerinde kalabalık caddelerinde açılacak ilk **istasyonlardan** sonra yavaş yavaş daha derine, mahalle içlerine kadar girecekti. Nitekim ilk iki **istasyonumuzu Galatasaray’la Teşvikiye’de açtık**” (a.g.e. 254).*

*“Bu **istasyonlara** öyle zarif bir şekil vereceğiz, o kadar güzel elemanlar bulacağız ki en işlek mağazaları geçecek” (a.g.e. 255).*

*“...saat ayar **istasyonlarından** birine iki sene sonra ugradım. Uçak hosteslerini andıran bir kıyafetle giyinmiş genç bir kız dünyanın en tatlı tebessümleriyle beni birdenbire yakaladı, bir örümcek gibi sardı. Tam ayrılacağım sırada **istasyonun** duvarlarını süsleyen fotoğraflar arasında beni gösteren bir resmin önünde durdum” (a.g.e. 259).*

## 6. Teslim’de İstasyon Tasviri

**(1955 Varlık Yayınları)** Teslim, Anadolu’daki bir taşra kasabasında, istasyonun arkasındaki bakkal külübesinin eşiğinde oturup trenin gelmesini bekleyen insanları anlatan dış mekân ağırlıklı bir hikâyedir. Tanpınar’ın sosyolojik gözlemlere yer verdiği bu hikâyeye, istasyon çevresinde geçer. Bu istasyon, gar ve civarındaki unsurlarla bir bütün olarak ele alınır.

Üç günün yorgunluğu yüzlerinden akan kalabalık; garın arkasındaki patika; bataklığın üstündeki tren yolu köprüsü; bataklıktaki büyük saz yığınlarından adacıklar ve bu adacıkların etrafında uçuşan sinek kümeleri; bir felaketin artığı gibi görünen bakımsız eşraf konaklarıyla öne çıkan sokaklar; bir yığın sessizlik; zarif kanatlarını açan bir kırgangıç; kendi dünyasını içine toplamış, dağınık

mücevher rüyaları içinde harelelenen bataklık; ağır hırıltılarla yaklaşan tren gibi tasvirler, istasyonun çevresine ilişkin öne çıkan hususiyetlerdir.

*“Trene daha bir buçuk saat vardı. Bütün kabile, **istasyonun** arkasında büfe vazifesini gören bakkal kulübesinin hemen eşiğinde alçak iskemlelere oturmuşlar, içerde hazırlanan çayı bekliyorlardı”* (Tanpınar, HKY, 2021: 214).

*“Arkadaşları **istasyonda** bekliyorlardı. Merkeze beraber gitmeleri lazımdı”* (a.g.e. 225).

## 7. Aydaki Kadın’da İstasyon Tasviri

(1987 Adam Yayınları) Gerek kurgusu gerekse kahramanları bakımından “Huzur” ile benzerlikler gösteren Aydaki Kadın; Huzur’da olduğu gibi İstanbul’da ve bir günde yaşanan olayları iç içe geçen zaman dilimleriyle birlikte, entelektüel düzeyi yüksek ve santimental erkek kahraman üzerinden, zengin Boğaz tasvirleri ile ele alır. Selim de tıpkı Mümtaz gibi eski sevgilisine halen âşıktır ve sık sık maziyi anımsar. Bu anımsayışlar arasında mekân unsurlarından istasyon on sekiz kez karşımıza çıkar. Bunlardan ilki Selim’in Erenköy’deki köşkün bahçesine son kez gittiği gün duyduğu bir tren sesi ile esere konu olur. Bu sesin Selim’e çağrıştırdıkları arasında yer alan Erenköy istasyonu, küçük bahçesi ve kışları yüze çarpan poyrazı ile tasvir edilmiştir. İstasyon burada bellek mekân olarak, kahramanın anılarını ve bu anılara bağlı duygu durumunu ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır.

*“...dikkatle beklediği bu tren sesi ona ne Erenköy **istasyonunun** küçük bahçesinin yaz sabahlarını, ne trenle önünden her geçişinde kapalı pencerelerini seyretmekten hoşlandığı büyük, Abdülaziz devri konağında güzel, taze kadınları, ihtiyar halayıklar ve kalfalarıyla vehmettiği sırları, ne **istasyonun** merdivenlerinden çıkar çıkmaz kış günlerinde yüzünü kavuran o keskin poyrazlardan birini, hiçbir şey getirmemişti”* (Tanpınar, AK, 2022: 54.)

Aşağıdaki pasajda, Leyla’nın davetinde bulunan konuklardan biri olan Fatma’nın anlatım tarzı ile istasyonda durmayı atlayan yük katarı arasında hız bakımından benzerlik ilgisi kurulmuş; istasyon bu noktada tasvir bakımından ele alınmamıştır.



“...Hikâyesine devam için acele ediyordu. Bu haliyle bir ara **istasyonu** atlayan bir sürat katarına benziyordu” (a.g.e. 174).

Aydaki Kadın, üç davet üzerine kurulu bir romandır. Bu davetlerden sadece biri aktüel zamana ait olup Leyla ve Refik’in yalılarında gerçekleşirken diğer iki davet Selim’in anımsamaları ile mazide gerçekleşmiştir. Bunlardan ilki, Leyla’nın henüz hayatlarında olmadığı ilk gençlik yıllarına ait olup Selim’in arkadaşlarıyla birlikte başka bir arkadaşının evinde gidişini anlatmaktadır. Bir diğer davet Selim’in Leyla ile karşılaşmasına vesile olan Kırklareli’ndeki askerî balodur. Eserdeki bir diğer istasyon bu balo dolayısıyla karşımıza çıkar. Eserin kadın başkışisi Leyla, balo vesilesiyle Kırklareli’nde askerlik vazifesini yapan ilk eşi Asım’ı ziyarete gittiğinde Asım onu istasyonda karşılar. Bu istasyon, Leyla’nın o dönem yaşadığı karmaşaya paralel şekilde, araba ve insan trafiği ile öne çıkmış, “gelen giden kıyamet” ifadesi ile tasvir edilmiştir.

“Zaten **istasyondan** beri özür diliyordu. ...O zaman Leyla durmuş, “Asım bu ne,” demişti, “burada mı kalacağız?” Asım “Kusura bakma Leyla... Malûm ya... Buralar...” diye özür dilemişti. Zaten **istasyondan** beri özür diliyordu” (a.g.e. 250).

“İşte tam bu esnada **istasyonda** arkasında iki nefer rast geldikleri ve Asım’ın Leylâ’ya Selim Baka diye kısaca tanıttığı adam odaya girmişti: ‘Affedersiniz,’ demişti. İlk önce **istasyonda** düşünemedim, sonradan akıl ettim ve koşu koşu geldim. Siz burada kalamazsınız” (a.g.e. 251).

“Binbaşı hep babacan ‘Arabalar hep **istasyonda**, balo hazırlığı, gelen giden kıyamet...’ demiş, Selim karargâhta emireri kullanmayan tek zabıt diyerek Leylâ’ya vaziyeti anlatmış, arkasındaki neferi ‘Hadi oğlum beylere yardım et...’ diye onlara vermişti (a.g.e. 252).

### C. Sokak-Mahalle Tasvirleri

Dış mekânın en önemli unsurlarından olan sokaklar, içindekilerle bir anlam kazanan ve toplumun zihni değerlerini yansıtan önemli göstergesel öğelerdir. Zira “...mekân hem dinamik fizikî süreçlerin hem de üzerinde yaşayan insanların tarihin akışı içinde değişen, dönüşen, olgunlaşan dinî, siyasi, tarihî ve kültürel

*deneyimlerinin ürünüdür*” (Gülbetekin, 2017: 30). Sokak ve mahalleler, Tanpınar’ın eserlerinde şehirdeki sosyokültürel zenginliğin yansıması bakımından çok amaçlı mekânlar olarak karşımıza çıkar. Ses, renk veya doku oyunları ile özelleştirilen bu mekânlar; arkadaş, özgürlük, yalnızlık, çare, çaresizlik, sefalet, yoksulluk, zenginlik gibi kavramları karşılayan ve kahramanın, toplumun, dönemin psikososyal açılımını yapan yerlerdir. Tanpınar’ın eserlerindeki sosyal ve psikolojik zeminin belirteçleri olarak önemli yerlerini koruyan sokak ve mahalle unsurları, eserlerin yayımlanma sırasına göre aşağıda detaylandırılmıştır.

### 1. Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde Sokak-Mahalle Tasviri

**(1936 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi)** Bu eser, merak zemininde kurgulanmış psikolojik bir hikâyedir. Tanpınar’ın insan unsurunu ortaya koyarken ruhsal açmazları önemle yoğunlaştırması dikkate alındığında, eserlerinde *“...hikâye kahramanlarının; hayatları, çıkmazları veya saplantıları birbirine benzeyen, yaşadıkları zamandan hiç de memnun olmayan, çoğu zaman gündelik hayatın sıkıntıları dışında yaşayan; pek de sıradan olmayan, bir kısmı dengesiz, yarı deli veya şizofren, yani marazî tiplerden seçilmiş olması*” (Uçman, 2006: 18) tesadüf değildir. Geçmiş Zaman Elbiseleri de bu marazî kişileri içinde fazlaca barındıran bir eserdir.

*“Simgesel yorumlara açık, katmanlı”* (Kara, 2020: 1) yapısı ile dikkat çeken ve *“Dramatik aksiyon bakımından iki katmanlı bir kurguya sahip”* (a.g.e. 12) olan hikâyeye; başlangıçta bağ evindeki kumar partisi, anlamsızca uzayan gece ve akabinde adını bilmediğimiz anlatıcı kahramanın bilmediği bir evde sabahlayışı ile devam eder. Olaylar genellikle iç mekânda vuku bulmakla birlikte, öyküde dört yerde sokak geçer.

Sokak, yaşanan mekânla bağlantılı, geçmiş ve gelecek arasında zihni birtakım tekevvünlere kapı aralayan önemli bir zemindir. Çocukluğa dair anıların büyük bir kısmı yaşanan şehrin sokaklarına aittir. Yine hikâyedeki aktüel zamanın akışı sokakla somutlaştırılır. Geçmiş Zaman Elbiseleri’nde Tanpınar, sokağı hikâyeye kahramanın aktüel zamanını öne çıkaran bir belirteç olarak kullanmıştır. Örneğin, yan sokaklardan keskin bir otomobil sesinin duyulması ve karanlıktan yolun kaybedilmesi, okurda hikâyeye kişisiyle özdeş bir dış mekân algısının oluşmasını sağlar.

Anlatıcı kahraman, romantik bir gece geçirmek yerine gittiği bağ evinde kumara dalıp Ketî ile buluşmayı kaçırmış; tüm parasını kaybederek kaçır gibi kendini dışarıya attıktan hemen sonra sokakta kaybolmuştur. Tekinsiz köpek sesleri, yolu bir türlü bulamamak gibi gerilimi artıran tasvirlerle belirleyici bir unsur olarak kullanılan sokak; hikâyeye kahramanının hem fiziki hem mental hareket sahasını daraltma işleviyle öyküde önemli bir rol üstlenmiştir.

*“...Başım çatlayacak gibi ağrıyordu, üstelik bağlardaki köpeklerin şüphesini de uyandırmıştım, hiç de tatmin edici olmayan havlamalar gittikçe çoğalıyordu. Birdenbire yan sokaklardan keskin bir otomobil sesi geldi, derhal fırladım”* (Tanpınar, HKY, 2021: 60).

Kahraman, sokakta kaybolduğu gece küçük bir kaza geçirmiş ve uyandığında kendini bir evde bulmuştur. Bu evdeyken de karşımıza iki kez sokak çıkar ancak bu sokaklar belirgin bir tasvir barındırmamaktadır.

*“Burası küçük bir avlu idi ve ben sokağa açılan kapının önünde boylu boyuna yatıyordum”* (a.g.e. 60).

*“Evi bir iki defa dolaştım ve hiçbir şey öğrenmek ihtimali olmadığını anlayınca, kapıyı üstüme çekerek çıktım. Sokağın başında birkaç çocuk zıp zıp oynuyor, biraz ötede ipleri ayağına dolaşmış bir kuzu uyuyordu”* (a.g.e. 74).

Anlatıcı kahramanın gezisiyle karşımıza çıkan Bursa sokakları, hikâyenin finalindeki olay yerini imleyen mekânlar olarak kullanılmıştır. Sokağa açılan kapı ve sokağın başı tamlamaları, sokakla bütünleşik mekân algısını ortaya çıkarmıştır.

*“O gece geç vakte kadar Bursa sokaklarında dolaştım”* (a.g.e. 76).

## 2. Bir Yol'da Sokak-Mahalle Tasviri

(1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Bir Yol, ismini bilmediğimiz anlatıcı kahramanın içsel yolculuğunun dışı vurumu olarak kurgulanmıştır. Kahraman, on beş yıldan beri İstanbul-İzmit arası yolda ayda bir iki kez tren yolculuğu yapmaktadır. Seneler evvel, oğlunu kaybettiği, eşinin hasta olduğu, başka üzüntüleri de üst üste geldiğinden *“kaderle yumruk yumruğa, diş diş”* (a.g.e. 77) yaşadığı bir dönemde, yine bir tren yolculuğu ile İstanbul'dan İzmit'e

gitmektedir. O gün, Tanpınar'ın hüznün sembolü olarak bilhassa belirttiği, yağmurlu bir gündür. O seyahat anlatıcı kahramanın hayatında bir dönüm noktası olmuş, yaşamın öncesi ve sonrasını ortadan kesen bir çizgi gibi uzanmıştır. Zira öykünün merkezine oturtulan ve yüklendiği birtakım değerlerle kritik önem üstlenen yol; duygusal devinimlerin, içsel yolculuğun, geçmiş ve şimdi arasındaki arafın düzlemidir. Katedilen mesafe ile zamanın akıp ömrün tükendiğini, tüm olumsuzluklara karşın hayatın yaşanmaya değer olduğunu vurgulamayı amaçlayan Bir Yol, yol aracılığıyla bakış açısındaki değişimi sembolize eden spiritüel bir hikâyedir. Sokak ise yola yüklenen derin anlamlardan uzak olup bilindik dış mekân işleviyle, öyküde iki kez kullanılmıştır.

Anlatıcı kahraman seneler evvel sıradan bir akşam, evinin salonunda geçirdiği bir ruh sarsıntısıyla bir anda ailesine, evine, yaşamına yabancılaşır; kendine gelmek amacıyla sokağa fırlar. Bu noktada sokak, bizler için zaman zaman bir sığınak olabileceği imajını ortaya koyar. Issızlığı ile tasvir edilen sokak vasıtasıyla kahramanın içinde yaşadığı karmaşık ruh hâline karşın etrafına olan dikkatini halen koruduğu yani zihinsel karmaşasına rağmen yaşamla bağ kurmaya devam ettiği gözlenir. Tanpınar, sokak bağlamında anlatıcı kahramanın psikolojik varlığına dokunur. Kantarcıoğlu'nun (2004: 160) vurguladığı gibi; *“Ruhsal bütünlüğe, kararlılığa ve eylem dolu bir hayata geçemeyen”* hikâye başkışisi, sokak konsepti üzerinden eşikte kalmışlığını ve kendi yaşamına yabancılaşmış ruh durumunu ortaya koyar.

*“Soğuk, aydınlık bir kış gecesi idi. Sokaklarda hemen hemen kimse yoktu. Durmadan dinlenmeden, kendi kendime “Niçin, niçin böyle oldu, niçin böyle olsun?” diye sora sora yürüyordum”* (Tanpınar, HKY, 2021: 81-82).

*“Karşımda bana arkasını dönmüş, tavla oynayan bir adamcağız vardı. Orta boylu, zayıf, başı tepesine doğru açılmış otuz, otuz beş yaşlarında bir insan; her gün sokakta, dairede, lokantada rastladığımız insanlardan biri”* (a.g.e. 82).

### 3. Erzurumlu Tahsin'de Sokak-Mahalle Tasviri

(1937 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Erzurumlu Tahsin, nihilist filozof Tahsin Efendi'nin yaşam ve ölüme dair görüşleriyle öne çıkan derinlikli

bir hikâyedir. Anlatıcı kahraman, şehirde meydana gelen depremde kendini sokağa atarak dolaşmaya başlar. Yeni bir deprem olasılığından korktuğu için evine dönemeyen kahraman, bir süre sonra bir kahvenin önüne gelir. Tahsin Efendi'ye bu kahvede rastlar ve bu noktadan sonra öykünün aksiyonu artarak devam eder.

İzlenimlere dayalı öyküde toplam üç yerde sokak kullanılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bizzat yaşadığı depremden yola çıkarak kurguladığı Erzurumlu Tahsin hikâyesinde sokak, depremden kaçanların sığındıkları, kalabalıkların can havliyle kendilerini attıkları güvenli limanlar olarak tasvir edilmiş; sokağa fırlamak ve sokağa dökülmek eylemleri ile yaşanan korkuya dikkat çekilmek istenmiştir. Depremin getirdiği yıkım, sağa sola kaçışan insanların ortak hareket mekânı olan sokak dolayında tasvir edilmiştir.

“...baş üstünde bir buçuk metre kalınlığında bir toprak tavanın her an beni gömmeğe hazır bulunduğunu anlayınca **sokağa** fırladım. ...Uzakta bir çeşme sesi gecenin bu münasebetsiz saatinde **sokağa** dökülmüş halkın uğultusuyla yarışıyordu” (a.g.e. 91).

“**Tabii tekrar sokağa fırladım**” (a.g.e. 95).

#### 4. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda Sokak-Mahalle Tasviri

(1941 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) “*Alegorik bir tatmin arayışı içerisinde olan kahramanı Abdullah Efendi'yi anlatan*” (Yolcu, 2021: 6) bu hikâyede anlatıcı, öykünün başkişisi Abdullah Efendi'yi arkadaşlarıyla birlikte gittiği içkili lokantada, daldığı hayaller içinde seyahat ettirir. Onun bu seyahati, içkinin de tesiriyle yarı uyanık şekilde gördüğü huzursuz ve karmaşık rüyalardan meydana gelir. Sokak, bu rüyanın içinde vücut bulmuş olan bir dış mekân unsurudur. Öyküde on beş kez karşımıza çıkan sokak, geneli itibarıyla herhangi bir sokaktır. Tasvir edilen karanlık sokaklar Abdullah Efendi'nin hayalini kurduğu kadın vücudu ile aydınlanmış; sokak ve arzu nesnesi arasındaki karanlık-aydınlık zıtlığı ile depresif ruh hâli sezdirilmeye çalışılmıştır. Tanpınar, bu depresifliği besleyen gerilimi aşağıda örneklendirilecek “bomboş sokaklar, dar ve karanlık sokaklar, tanımadığı تنها sokaklar, ıssız sokak, kötü aydınlanmış sokaklar” gibi tedirgin edici tasvirlerle belli bir seviyede tutmaya çalışmıştır.

“...Ve Abdullah Efendi dar **sokakların** karanlığı içinde, kendisine bu gecenin sefaletlerini unutturacak kadın vücudunu, efsanevi bir kayık gibi, yaşadığı anın karanlığına aydınlığı, huzuru ve aşkı taşıyacak olan narin mahlûku tahayyül ederek arkadaşlarını takip etti” (Tanpınar, HKY, 2021: 27).

“**Sokak** bomboştı; arkadaşlarını da kaybetmişti. Bu تنها ve tanımadığı **sokaklarda** yolunu bulmak da epeyce güçtü. Fakat **sokaklar** niçin bu kadar تنها idi? ...Bu tenhaliğin sebebi kendisi olduğu, kendisi için bu **sokakların** boşaltılmış olduğu zannı geliyordu. Abdullah Efendi kötü aydınlanmış **sokaklarda**, kaldırım taşlarına çarpa çarpa yürüyor, yolunu arıyordu” (a.g.e. 32).

“Abdullah Efendi eskisi gibi ıssız bir **sokakta** tek başına kaldı” (a.g.e. 34).

“İşte tekrar, tanımadığı, bilmediği **sokaklara** dalmıştı” (a.g.e. 35).

“Yürüme ile koşma arasında sendeleye sendeleye karanlık **sokaklara** daldı” (a.g.e. 38).

Abdullah Efendi'nin kendi bedenini lokantada bıraktıktan sonra yaptığı astral yolculuk sürreal olmakla birlikte Tanpınar meseleye gerçeklik kazandırmak için “pencereden sokağa atlayan bir beden ve onun sokağa atlarken kırdığı camın şakırtısı” ifadelerini kullanmıştır.

“Son bir gayretle toparlandı, pencereye doğru atıldı, bir cam şakırtısı içinde kendisini **sokakta** buldu” (a.g.e. 31).

## 5. Evin Sahibi'nde Sokak-Mahalle Tasviri

(1942 Tefrika, 1943 Ahmet Halid Kitabevi) Evin Sahibi, ailesinden herkesi küçük bir çocukken kaybedip Musul'dan teyzesinin yanına, İstanbul'a gönderilen kahramanın ağzından dinlediğimiz fantastik bir hikâyedir. Geneli itibariyle iç mekân ağırlıklı olan öyküde dış mekân unsurlarından sokak altı kez kullanılmıştır. Bu sokakların geneli herhangi bir sokaktır. Dönemde Balkan Savaşlarının ve Umumi Harbin neden olduğu sefalet, aşağıda görüleceği üzere

“gittikçe harap ve sefil bir çehre alan mahalle, yıkık çeşmeli sokak” gibi tasvirlerle ortaya konulmuştur.

*“Perşembe akşamları Galatasaray’dan çıkıp teyzemin evine geldiğim zaman onun, gittikçe harap ve sefil bir çehre alan bu mahallede, geçtiğim yollarda olduğu gibi, her kapının eşiğinde, her pencerenin önünde nasıl beklediğini; küçük, mescitli, cılız asmalı, yıkık çeşmeli, geceleri yalnızlığını bir havagazi lambasının ancak ürpertebildiği sokaklarda nasıl dolaştığını ...görüyordum”* (a.g.e. 126).

*“Geceleyin sokaktan geçen bekçinin ayak sesi ve taşlarda saati sayan sopası onu söylüyor, sisli gece yarıları Haliç’e giren vapurların acı çığlıkları onu yayıyordu”* (a.g.e. 127).

*“Bunun gibi, akşamüstleri eski İstanbul sokaklarında öteberi satan satıcıların sesleri de onun türküleriydi”* (a.g.e. 129).

*“Üç gün sonra sakat bir bacak, delik deşik iki ayak, istirahat ve tedavi ile şöyle böyle ancak tıkanabilmiş bir vücutla kendimi sokakta, bir arabanın içinde buldum. ...Sokaklarda bütün bir telaş vardı”* (a.g.e. 132).

## 6. Emirgân’da Akşam Saati’nde Sokak-Mahalle Tasviri

(1944 Tefrika) Sokaklar çocuklar için birer özgürlük alanı ve sosyalleşme yeridir. Arkadaşlıkların kurulduğu, oyunların oynandığı yerler olarak sokak Tanpınar için de önemli bir yetişme ve kendini bulma yeridir. Tanpınar, çocukluğu “büyük yaşlara hazırlık” (YG, 1996: 458) olarak görür. Bir yönüyle de çocuklar bu hazırlık aşamasına sokaklardan başlayarak girerler. Hemen hemen her çocuk bu şenlik alanında bulunmuş, çocukluğun saf rüyasını bu mekânlarda görmüştür. Mümtaz, Leyla, Hayri İrdal, Cemil ve Selim’de görüleceği üzere kahramanlarının çocukluk hatıralarına sık sık değinen Tanpınar, bu öyküde de Sabri’yi çocukluğuna seyre çıkarır. Öykünün başkişisi Sabri, geçmiş ile aktüel zamanı aynı anda yaşayan, yüzünü sık sık geçmişe dönen biridir. İç çözümleme, iç monolog gibi benlik merkezli tekniklerin yoğun olarak kullanıldığı bu öyküde toplam üç kez sokak ögesine yer verilmiştir. Sabri, çocukken eve her gelişinde

pantolonunun yırtık olduğunu çünkü sokakta sürekli düştüğünü ifade ederken çocukluğuyla olan bağını göz önüne serer.

*“Ben sokakta düşmeden, elbisenin ucunu bir yere takıp yırtmadan yürümesini ancak becerebilenlerdenim”* (Tanpınar, HKY, 2021: 317).

İstanbul’un semtlerini -tıpkı Huzur’daki Mümtaz ve Sahnenin Dışındakiler’deki Cemal gibi- köşe bucak gezen Sabri, sokaklardaki hareketliliği çeşitli vesilelerle dile getirir. Sabri, hikâyede Tanpınar’ın müşahit gözüdür. Sabri’nin İstanbul sokaklarında gördüğü ve şahit olduğu her unsur, aslında Tanpınar’ın ve bir nispette hocası Yahya Kemal’in gözlemleriyle şekillenmiştir. Aşağıdaki pasajda sokağın mekân olarak rolü, diğer bileşenlerle birlikte düşünülmüştür. Sokak, birebir tasvir edilmemiş bileşenleriyle birlikte, oluşturduğu kompozisyon etrafında çağrışımsal bir art alana dönüştürülmüştür.

*“...teninde sıcaklığını, baygınlığını duyduğu bir memleketin sokaklarında bir elinde içki şişesi, ağzında acayip küfür ve tehditler, sağa sola yalpa vurarak yürür görürdü”* (a.g.e. 296).

Hikâyede yer verilen sokaklardan sonuncusu Bursa sokağı olup belirgin bir yer adı olarak kullanılmıştır ve yine tasvir içermemektedir.

*“Bursa sokağının biraz berisinde, henüz apartmanların iki nohut bir bakla formülüne göre yapılmadığı devirlerden kalma bir yağın geniş odası, iki holü bulunan bir kattı”* (a.g.e. 306).

## 7. Mahur Beste’de Sokak-Mahalle Tasviri

**(1944 Tefrika, 1975 Yol Yayınları)** Bu romanda, *“klasik romanda bulunan giriş, gelişme ve sonuç bölümlerini görmemekteyiz”* (Gürsoy, 2005: 2). Mahur Beste, *“Geçmiş zaman insanların hayatını tasvir eden bir roman ve birbirine bağlı hikâyeler dizisidir”* (Kaplan, 2015: 256). Birbirine iliklenen küçük birçok öyküden oluşan eser, her ne kadar aktüel zamanda vuku buluyorsa da geçmişte yaşananların satır aralarına serpiştirildiği kurgusuyla tarihsel bir perspektif taşır. Şahıs kadrosu oldukça zengin olan Mahur Beste’de genellikle iç mekân kullanılmışsa da dış mekân unsuru olarak on yedi kez karşımıza çıkan sokak,



roman kişilerinin hareket sahalarını belirlemiş ve yaşadıkları çevrenin görünürlüğünü ortaya çıkarmıştır.

Aşağıdaki örnekte herhangi bir yer olarak kullanılan sokak, dönemin ruhunu yansıtan arkaik unsurlarla birlikte tasvir edilmiştir. Bu arkaik unsurlar arasında sahaflar, antikacı dükkânları, mücellithâneler bulunmaktadır.

*“Bütün ömrü onların mütehakkim hodbinlikleri arasında geçmiş, her başvurduğu yerde, mektepte, kalemde, vaktiyle azası olduğu Şurayı Devlet’te, sokakta, sahaflar içinde, antikacı dükkânlarında, eski mücellitler arasında hep aynı aşılmaz duvarla karşılaşmıştı”* (Tanpınar, MB, 2020: 12).

Romanda günlük yaşamın en hareketli mekânları olarak sokaklar gösterilir. Sokaklar kalabalıkları üzerinde taşıyan, her an azalıp çoğalan yapısıyla devinim içindeki mekânlardır. Tanpınar, bu mekânları roman kahramanlarının statüsüyle örtüşecek bir biçimde, esneterek kullanır. Örneğin, aşağıdaki pasajda sokak, mekân olarak Halit Bey’in romandaki hayat macerasıyla ön plana yerleştirilmiştir. Mirasyedi Halit Bey’in hovardalıkları ve sokağa yansıyan kabadayılıkları bir dönem İstanbul’unun sosyal yaşantısına dair ipuçları içerir.

*Halit’in eve dönüşü, evden çıkışı gibi gürültüsüz olmazdı; çok defa mahalle halkı, evvela sokakta sert bir tekerlek ve nal sesiyle bu dönüşten haberdar olur. ...bozuk sesle söylenen türküler sokağı kaplar, sakin semt gecesi, rüyasına bile girmeyen kaba zevklerin gürültüsüyle dolar, süpürgeciler kâhyasının cephesi bir buçuk adımlık bir bahçe parçasının gerisinden sokağa bakan konağının bütün pencereleri aydınlanır* (a.g.e. 140).

Romanda eski İstanbul’un sosyal ve psikolojik analizi, şehirdeki somut göstergeler üzerinden yapılmıştır. Bu göstergeler bir kontrast teşkil edecek şekilde şehir dinamiğine yerleştirilmiştir. İstanbul sokakları, şehrin en hareketli mekânlarıdır. Tanpınar sokaklardaki hareketliliği sağlayan kalabalık insan yığınlarını okyanusun halka halka genişleyen dalgasına benzeterek tasvir eder. Bu tasvirler *“imajı ima edecek ve zihinde canlandırarak kelimeler”* (Özsarı, 2013: 183) seçilerek yapılmıştır. Sanatkarâne yapılmış bu tasvir yöntemi ile İstanbul’un sokağa yansıyan sosyodinamik yapısı ortaya çıkarılmıştır.

“Ah, eski İstanbul! ...**sokakta**, çarşıda, meydanda birdenbire birleşen, acayip ve korkunç bir mahlûk gibi halka halka büyüyen, genişleyen, okyanuslar gibi homurdanan, önüne çıkan her şeyi yakıp yıkan, devirip altüst eden, kadını erkeğini tamamlayan halkıyla her türlü canlılığın üstünde canlı şehir” (Tanpınar, MB, 2020: 53).

Mahur Beste’de sokak iki yerde özel isim olarak kullanılmıştır. Bunlar Haşmet sokağı ile Koyun Ali Ağa sokağıdır. Tanpınar, burada sokağı yer yön tayinine yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır.

“Evin cephesi, şimdiki şair Haşmet **sokağının** biraz altında kalan Koyun Ömer Ağa çıkmazı boyunca uzanırdı. ...**sokağın** tam ortasını benimsemiş olan sarı bir köpekten epeyce korkarlardı” (a.g.e. 174).

“Sonra yavaş yavaş Beyazıt’tan aşağıya doğru indi, Laleli’ye geldi. Koyun Ali Ağa **sokağını** eliyle koymuş gibi buldu” (a.g.e. 176).

Herhangi bir sokak olarak kullanılan sokakları örneklendirmek gerekirse:

“...yalı onun hayatına, annesinin misafirlerinin anlattıkları ile hizmetçilerin **sokaktan** getirdikleri dedikodularla her gün bir başka çehreye girerdi” (a.g.e. 22).

“Mithat Paşa ile arkadaşları Sabri Hoca’da, gerektiği zaman İstanbul **sokaklarını** kalabalığı ile dolduracak bu elli bin kişiyi idare eden gizli dizginlerden birini bulmuşlardı” (a.g.e. 98).

“Gerçekten, ikide bir dükkânına uğrayan sarraf Agop Efendi onu koluna takarak **sokak sokak** İstanbul içinde dolaştırır, satılık ev, konak, hamam, han gösterir, elverişli bulunduğunu derhal alması için **sokak** başlarında durarak ısrar eder” (a.g.e. 165-166).

## 8. Fal’da Sokak-Mahalle Tasviri

(1946 Tefrika) Fal hikâyesinde iki arkadaşın falcıya gidişi anlatılmaktadır. Falcı onların tepkilerini çözümleyerek tahminlerde bulunmaya çalışsa da hiçbir isabetli yorumda bulunamaz. İki arkadaş falcının zavallı olduğunu düşünerek parasını ödeyip mekândan çıkarlar. Öyküde bir kez karşımıza çıkan sokak, yaşanan semtin dikkat çekici unsurlarıyla birlikte tasvir edilmiştir. Tanpınar,

sokağın biçareliğini dar pencere, tozlu camlar, alçısı dökülmüş duvar gibi tasvirlerle ortaya koyar.

*“Pencereler dar, camlar sokağın biçareliğini göstermemeğe çalışır gibi tozlu ve çok ihtiyar yüzlerdeki çizgilere benzeyen ve acayip, derin kazılmış yağmur izleri ile örtülü idi. Üstelik çok eski ve kırık, bütün yıldızları ve alçıları düşmüş ağır kornişlerde hepsi yarım bir yığın perde ve tül vardı”* (a.g.e. 332).

## 9. Huzur’da Sokak-Mahalle Tasviri

(1948 Tefrika, 1949 Remzi Kitabevi) Türk kültürün -özellikle Tanzimat sonrası maruz kaldığı değişimlere karşın- sürekliliğinde ve gelecek nesillere aktarımında en önemli vasıta olarak gördüğü İstanbul’u Huzur’da âdeta eserin öznesi konumuna yükselten Tanpınar için İstanbul tamamlayıcı, derleyip toplayıcı bir misyon ifa etmektedir. Bu misyondan hareketle şehre ayna tutan Tanpınar, Huzur’da yetmiş bir kez sokak ögesine değinir. Tanpınar, sokak bağlamında -sokaktan ziyade- sokağın arka planında varlığını hissettiren sosyokültürel ve sosyoekonomik yaşamı aktarır.

Roman, aktüel zamanda zatüreye yakalanmış İhsan’a hasta bakıcı aramak için İstanbul’un bazı semtlerini dolaşan Mümtaz’ın bir yıl evvel ayrıldığı ve halen unutamadığı Nuran ile olan anılarını sokak bağlamında hatırlamasıyla geçmişe döner ve kronolojik olarak baştan sona ilerler. Sokağı geçmişin birikimlerini üzerinde taşıyan ve her an biriktirdiklerini ileriye atan bellek mekân olarak değerlendiren Mümtaz; bir objektif gibi gezindiği İstanbul sokaklarında gerek şehrin köklü geçmişinden gerekse kendi yakın geçmişinden izlere rastlar. Mümtaz için sokak kültürel zenginliği deneyimlemenin yanı sıra nefes almak, mevcut ortamdaki uzaklaşarak kendine vakit ayırmak, çaresizlik içinde oradan oraya koşuşturmak, Nuran’la baş başa olmak, mazide kalan güzel günleri anımsamak, yalnızlığı ile yüzleşmek gibi birbirinden değişik anlamlar ifade etmektedir. Çoğunluğu herhangi bir yer anlamıyla karşımıza çıkan bu sokak örüntüleri ile Mümtaz’ın entelektüel ve estetik kişiliğinin yanı sıra kırgın, değişken ve hassas ruh hâli ortaya konulur.

Mümtaz da tıpkı Tanpınar gibi Boğaz hayranıdır ve Emirgân’da oturmanın yanı sıra sık sık Boğaz’da vakit geçirmektedir. Eserde Boğaz’a yönelik tasvirler

genellikle şehir ve manzara olumlanarak verilmişken Fatih, Şehzadebaşı gibi şehir içine yönelik semtler bakımsızlık, sefalet, kalabalık, fakirlik ve savaş söylentilerine karşı kaygılı insan topluluğu ile ilişkilendirilmiştir. Boğaz'daki mahalle ve sokak manzaralarına yönelik tasvirlerde renkler ve ışıklar ön planda olup ışık aynı zamanda ruh hâlini imleyen bir belirteçtir. Boğaz'a yönelik tasvirleri örneklendirmek gerekirse: Taze, yumuşak toprak; parlak renkler; beyaz aydınlık; tepelerdeki mor, kırmızı, erguvani, pembe, yeşil çiçek kümeleri; denizin altına döşenmiş, iyi dövülmüş bir yığın mücevher parıltısından geçirilmiş bakır levhalar; mavi küçük dalgalar; kırlangıç sürüleri; mercan rengi, safran rengi ışık damarları; mavi gece; çok yaldızlı bulutlar; hudutsuz, koyu mavilik; gecenin koyu mavi billuru; inci rengi bir imbikten süzülerek gelen ışık; geniş, sonsuz gökyüzü; mehtabı kovalıyormuş gibi suda akisler çizen yunus balığı sürüsü; sırcadan, ince ve şeffaf dünya; yüzlerce kuğu kuşu; eski köşkler; ağaç kümelerinin tozlu yeşilini çok koyu bir neftide sıralayan serviler; denizin buğulu, mavi aydınlığı; ağaç kümeleri; denize bir altın oluk gibi boşalan mehtap; yaprak yaprak dağılan sarı güllerin alemi; iskele boyunu kaplayan lüfer avına çıkmış sandallar; alacakaranlıkta bir eski mabet dehlizine benzeyen, dağ ile yalı duvarları arasındaki gölgeli yol; ayın etrafına gerdiği mavi, ipek kumaş; masmavi bir dünya; sabahın erken saatlerinde ağaçların titreye titreye uyanışı; buğulu şeffaf mavilik; ışık külçesi; altın saçaklar; iki yandan denize doğru kayan bahçeler; karşı kıyıyı saran ışık dalgası...

Aşağıdaki pasajda hem genel hem özel anlamıyla kullanılmış olan sokak, Mümtaz'ın sosyallikten uzak kaldığını ifade etme amacı taşımaktadır ve tasvir içermez.

*“Mümtaz, ağabey dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalandığından beri doğru dürüst **sokağa** çıkmamıştı”* (Tanpınar, HZR, 2018: 11).

Aynı sokak ilerleyen satırlarda evin karşısındaki caminin alçak duvarından sarkan incir ağacı ile ışıklar içinde tasvir edilmiştir.

*“Kapının önüne çıktığı zaman **sokağı** adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki camiin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında,*

*elindeki sicimparçasıyla oynuyordu. ...Sokak ıfık içindeydi” (a.g.e. 21).*

İhsan’a duyduğu derin bağlılığı sık sık gözlemlediğimiz Mümtaz, ona bir Şey olacağından endişe etmektedir. Bu endişe ile hasta bakıcı aramaya devam ederken yine sokaktan sokağa dolaşır. Sokak bu esnada olay örgüsünün devamlılığında önemli görev ifa eder.

*“Bu dűŐencenin azabı ile sokaktan sokaėa giriyor, kűŐe baŐındaki bakkallarla, kahvecilerle konuŐuyordu” (a.g.e. 22).*

Műmtaz, aŐaėıda sokakları insanları yutup yok eden bir fırın aėzına benzetir. Bu metafor, kűtűmsen bir ruh hâlinin mekân vesilesiyle dile getiriliŐidir.

*“Bu aėustos sonu sabahı bűtűn sokaklar bir fırın aėzı gibi insanı kapıyor, çiėniyor, yutuyor, sonra kendisinden bir sonrakine geçiriyordu” (a.g.e. 22).*

Hasta bakıcı ararken Fatih’ten Yedi Őehitler’e kadar gelen Mümtaz, civar mahalle ve sokakları hayat dűkűntűsű evler, fakir kıyafetler, tozlu ve dar sokaklar, üstleri baŐları periŐan görűnen toza bulanmıŐ çocuklar, yoksulluk yüzűnden bir insan çehresini andıran eski evler, sefil ve periŐan mahalleler gibi tamlamalarla tasvir eder. Bu mahallelerde bir yıėın periŐan ve hasta yüzűlü insan görűn Mümtaz, insanların kaygılı mutsuzluėunu 2. Dűnya SavaŐı’nın belirsizliėi ile iliŐkilendirir.

Sokak, romanda Mümtaz ve Nuran’ın gezilerini mazi katmanlarından aktűel zamana çıkaran bir bellek mekân iŐlevi görűr. Mümtaz’ın tozlu ve dar sokaklarda Nuran’la dolaŐtıėını anımsaması sokağı bellek mekân hűkműne getirir. Bellek mekânlar, yaŐanmıŐlıkları üzerlerinde taŐıyan, anlam katmanları arasında bu yaŐanmıŐlıklardan izler taŐıyan ve bűylelikle romana derinlik kazandıran dinamik yapı unsurlarıdır. Tanpınar, Mümtaz’ı bu yapı unsurlarının telkin ettiği çaėrıŐımlarla mazinin derinliklerine seyahat ettirir. Bu esnada yaŐamın aktűel zamanı da kayıt altına alınır.

*“Műmtaz, yan sokaklardan birine saptı. Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda, belki bugűnkűlerden birinde, Nuran’la dolaŐtıėını, KocamustafapaŐa’yı, HekimalipaŐa’yı gezdiklerini dűŐűnűyordu. ...Sokak tozlu ve dardı” (a.g.e. 23).*

Aşağıda yüzünde bıçak yarası olan bir kızın arabadan inerek sokakta kaybolması aktüel zamanın duyulara yansıyan bir göstergesi olarak vücut bulmuştur. Sokak burada harap olarak tasvir edilmiştir.

*“Şehrin yan harap sokaklarından birinde büyük bir güneş lekesinin içinde araba durdu. Hiçbir şey demeden, kimseye bakmadan kız arabadan atladi. Koşa koşa atların önünden karşı tarafa geçti ve oradan Mümtaz’a son defa baktı. Sonra yine koşa koşa yan sokaklardan birine saptı”* (a.g.e. 28-29).

Huzur’da sokaktaki hareketlilik sadece insan figürüyle değil, aynı zamanda diğer canlı türleriyle de sağlanmıştır. Bunlar arasında sokak kedileri, arılar, sinekler, güvercinler, oturdukları evi sahiplenen köpekler gibi şehrin ayrılmaz parçası olan figürler bulunur. Sokak burada kendisini teşkil eden unsurlar aracılığıyla tasvir edilir.

*“...Caromio diye diye onları çağırıyorlar, fırınlara ev hanımlarının yaptıkları börek, baklava tepsilerini taşıyorlar, biraz arsızlık edip de azarlandığı zamanlarda pek mahcup olmuş gibi başlarını eğiyorlar ve arka sokaktan dolaşıp gelmek için sırta sırta uzaklaşıyorlardı. Arılar, sinekler, küçük sokak kedileri, oturdukları evin önünü benimseyen köpek, her tarafa dağılmış güvercinler, herkes ve her şey bu musikiden, bu davetten sarhoştur”* (a.g.e 30).

Kozmopolit İstanbul sokaklarında farklı din, meşrep ve milliyete mensup insanlar bulunmaktadır. Bu insanların sadece dış görünüşünden dahi hangi mesleğe veya milliyete mensup olduklarını çıkarmak mümkündür. Tanpınar, bu insanları geçmişten hâle taşıyarak okuru bir nevi zamanda yolculuğa çıkarır. Kalabalık şekilde tasvir edilen sokağı çerçeveye içinden izleyen iki büyük patrik fotoğrafı bu yolculuğa eşlik eder.

*“Dipte, dükkânın kepengine kalın, sarı, tahta çerçeveli iki büyük fotoğraf dayalıydı. Bunlar Abdülhamid devrinden yahut biraz daha yakın zamanlardan kalma Rum patriklerinin resimleri olacaktı. Nişanları, elbiseleri, alametleri, gazetelerde gördüklerinin eşiydi. İyi silinmiş camlarının arkasından geçmiş zaman gözleriyle önlerine*

*yayılmış eşyaya, her kıvılcığı bu camları bir an için zapteden sokağın kalabalığına bakıyor gibiydiler” (a.g.e. 53-54).*

Nuran ile evlenmelerine kısa bir zaman kala ayrılmaları Mümtaz’ı büyük bir hüsrana uğratmıştır. Aradan geçen bir yıla karşın yaşadığı travmayı atlatamayan Mümtaz, İstanbul sokaklarında karşımıza çıkar. Sokak burada kahramanın anılarla bağını işaret eden psikolojik bir öge olarak değer taşır.

*“Zavallı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi gibi yaşıyordu” (a.g.e 62).*

Tanpınar müdekkik bir gözlemci ve estetik bir sanatçıdır. Estetik bakış, teksif edilmiş bir dikkati zorunlu kılar. Dikkatin kazandırdığı bu ihatalı ve çözümleyici kavrayış sayesinde sokak bütün yönleriyle estetik bir süblimasyona tâbi tutulur. Ayaydın’ın da belirttiği gibi; *“Tanpınar’ın hayata bakışı ve üslubu, ele aldığı konular ile bu konuların kurgulanış şekli, şahsî nizamını bir saat gibi işleten estetik yanında aranmalıdır” (2012: 57).* Onun nazarında teferruata ait her bir mesele, üzerinde durulup düşünülmesi gereken önemli hususları içermektedir. Mümtaz’ın sokakta gördüğü iki sevgilinin durumlarını “sokakta muaşaka” şeklinde nitelemesi Tanpınar’ın estetik bakışına uygun düşer.

*“Tramvay durak yerinde on sekiz, yirmi yaşlarında bir çift hararetli hararetli konuşuyorlardı. Kızın yüzü yarı aydınlıkta tam bir ümitsizlikte, erkeğin kendisini zorladığı, zalim görünmeğe çalıştığı halinden belliydi. Onları görünce sustular. Sokakta muaşaka” (Tanpınar, HZR, 2018: 175).*

Mümtaz ve Nuran ilişkileri boyunca şehri karış karış gezerler. Bu gezilerinin biri, ağustos ayının on üçünde, mehtaplı bir akşamda gerçekleşir. Akşam boyunca hayattan, tabiattan, kendilerinden, sanattan bahseden çift önce Büyükdere’de bir lokantada yemek yer, sonra sandalla Sarıyer, Kanlıca Koyu ve Bebek rotasında gezintiye çıkar. Bu sırada çevreye dair izlenimler anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

*“Mehtabı kovalıyormuş gibi kavisler çizerek geçen yunus sürüsü, mavi gece, tepelerden doğan kızılık, ayın erişemediği gölgeler içinde trajik şekilde kırmızı görünen evlerin ışıkları ve sokak fenerleri, sessizlik, gittikçe serinleşen gece, ara ara kabaran rüzgâr, şuradan*

*buradan denizin yüzüne yayılmış çiçek kokuları, harap rıhtımlar, şeffaf bir mavilik, garip bir durgunluk kazanmış ışıklar, gölgeler”* (a.g.e. 187-198).

Mümtaz ve Nuran’ın bir diğer gezi rotaları Cerrahpaşa’dır. Mümtaz, çevreye ve sokaklara dair izlenimlerini pislik, toz ve sıcaktan bitap hâlde görünmesi, etrafın bakımsız ve sefil oluşu ile tasvir etmiştir.

*“Nuran, avlularında ot bitmiş, damı çökük, fukara yatağı medreselere, harap Tabhane’ye, Hekimoğlu Alipaşa Camii’nin yüzük taşı biçimine hayran oldu. İstanbul’un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitaptı. Her yerde harabe çeşnisi, sıcağın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. **Şehir** ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre murabbainâ sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı...”*

*“...bu yıkık, bir tarafı çarpılmış, pencereleri süsleyen sardunyalara varıncaya kadar sefaletin kemirdiği evlerin yanbaşımda beyaz ve tahini boyalı eski bir konak yavrusu, mazideki zenginliğin, hayatın çiçeği lüksün, hala şaşırtıcı bir artığı gibi görünüyordu. Onların da çoğu boyasızdı. Açık, perdesiz pencerelerden bu mazi artıklarıyla hiç de uyuşamıyan biçare başlar uzanıyordu. Onların yanbaşılarında mimarisi meçhul, herhangi hayat standardına girmesi imkansız, upuzun veya tıknaz, biri öbürünü hiç tutmayan, **semtin** havasına sırtını çevirmiş, duvarları çivit boyalı kireçle örtülmüş yirmi sene evvelki kargir evlere tesadüf ediyorlardı”* (a.g.e. 199-200).

Sokağın başındaki ev, sokaktan ayrılmak istemez gibi, sokağın sessizliği gibi kullanımlarla Tanpınar sokağı zengin bir anlam yelpazesine dönüştürmüştür. Sokak bu dönüşümle, yaşanan zamanın mekân üzerindeki görünürlüğünü ortaya çıkarmıştır.

*“...evlerde çalışma saati geldiği için **sokağa** koşar, fakat mahalle hakkında tam bir tekmil haberi almadan **sokaktan** ayrılmak istemezmiş gibi”* (a.g.e. 309).



*“İkide bir uyanıyor, cigara içiyor, odasında dolaşılıyor, pencereyi açarak sokağın sessizliğini dinliyordu” (a.g.e. 310).*

Tanpınar, Mümtaz’ı İstanbul’un sokaklarında gezdirirken dönemin imar, konut ve şehir anlayışlarını onun lisanıyla aktarır. Şehrin estetik dokusunu zedeleyen ve o dönemin insanının yaşam standartlarını ortaya çıkaran bu görüntüler; boş arsa parçalarına benzeyen, bulaşık ve lağım sularının açıktan aktığı, şehrin çukur ve havasız yerlerindeki sokaklar gibi tasvirlerle bir sorunsala dönüştürülür.

*“Mümtaz daha ziyade boş arsa parçalarına benzeyen sokaklar içinde ve çoğu bir gramofon kutusunu hatırlatan evlerin arasından yürümeğe başladı: “Evet hayatı yapmak isteyenler kendilerini cömertçe ona bağışlamalıdır.” Fakat Nuran’ın düşüncesi içinden bu cümleyi başka türlü tekrarladı: “Bulaşık ve lağım sularının açıktan aktığı sokaklar... ..şehrin çukur ve havasız yerlerinde, bulaşık suları akan sokaklardaki kerpiç evler...” (a.g.e. 335).*

*“Kalabalıkta birisi ona sanki mahsustan yapıyormuş gibi sürtünerek geçti ve hızla yürüyerek biraz önde, yan sokaklardan birine saptı” (a.g.e. 340).*

Tanpınar, Mümtaz’la Nuran’ın gezdikleri dar sokaklardan birini sanatkârane bir tasvirle anlatır. Sokağın darlığına rağmen etrafındaki objelerle birlikte anlatılması zihinsel algı süreçlerinde mekânı genişletir. Bu tasvirde Tanpınar’ın estetik organizasyonu dikkat çeker. Tasviri yapılan dar sokak, duyuların bütününe harekete geçirecek zengin bir muhayyile gücüne sahiptir. Aynı “dar sokak” nitelemesi romanın ilerleyen sayfalarında ise imâlî bir tenkit paragrafına dönüşür.

*“Girdikleri dar sokakta eski bir konağın duvarından çiçek kokuları, bu durulmuş gece içinde, sanki kaybolmuş saadetlerin, ümitlerin, berhava olmuş hülyaların hatırasıyla, tıpkı bir vicdan azabı, nefse karşı işlenen bir cürmün o hiç affetmeyen, bir azap meleşği gibi insanı bütün ömrünce kovalayan şuuru gibi ve yine tıpkı demin dinlediği konçertonun, her süzülüşünde biraz daha kendisini bulan, çokluğu içinden yavaş yavaş kendisi olarak halka halka sıyrılan ve*

sonunda bir altın ejderha gibi insanda çöreklenen ana nağmesi gibi, keskin, öldürücü bir hisle içine yerleşti” (a.g.e. 372).

“Mümtaz birtakım karanlık, dar **sokaklarda**, küçük eskici dükkânlarına, kimlerin ve nasıl yediklerini bilmediği, tahmin edemediği yiyecek şeyler satan satıcılara, her tarafından yağmur sefaleti akan biçare evlere, duvarlara, içinden gelen neşeyle aydınlanması hiç kabil olmadığını sandığı ölü pencerelere baka baka saatlerce yürümüştü. Sanki tanıdığı, bildiği şehirde değildi; sanki etrafındaki her şey, mütemediyen yağan ve yağmadığı zaman dahi sefaleti eksilmeyen bu ince, yapışkan yağmurla peydahlanmış gibiydi” (a.g.e. 374-375).

Mümtaz şehrin canlılığını aktarırken sokakta “Rumeli yöresine ait bir türkü” (Albayrak, 2016: 133) söyleyen çocuğu örnek verir. Çocuk, acı ve ağlamaklı sesiyle sokağın müdavimi hâline gelmiştir. Mümtaz -kendi çocukluğu da sokaklarda geçtiğinden- türkücü çocuğa bakıp onunla hemhâl oldukça bütün bir mazi ve kendi çocukluğu zihninde tekrar hayat bulmaktadır. Bu pasajda sokak, türkü dolayında -halk edebiyatının bin yıllardan sonra günümüze ulaşan satırları aracılığıyla- kültür aktarımını işaret etme amacıyla kullanılmıştır.

“...**sokakta** küçük bir çocuk peyda olmuştu. Her akşam elinde boş bir şişe veya başka bir kap, evlerinin önünden, türkü söyleyerek geçirdi. Mümtaz, daha **sokağın** başında iken onun sesini tanırdı:

*Akşam oldu yakamadım gazımı*

*Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı,*

*Doya doya sevemedim kuzumu,*

*Ben ölürsem yavrum seni döverler...*

...Evlerinin biraz ilerisinde, aşağıya doğru giden sokağın tam başında türkü değişirdi” (Tanpınar, HZR, 2018: 334).

“Bütün çocukluğu bu cadde ile etrafındaki sokaklardan ona doğru geliyordu” (a.g.e 383).

Mümtaz, Suat’ın intiharından sonra depresif bir ruh hâline girer. Tanpınar bu ruh hâlini “Ölüler böyle **sokakta** dalaşırlarsa hayatın tadı kalır mı?” (a.g.e.

386) ifadesiyle Mümtaz'a söylettirir. Mümtaz'ın çocukluğuna duyduğu özlem, bu trajik hadisenin şiddetiyle ötelenir. Sokaklarda intihar etmiş bir adamın ruhuyla dolaşmak ve her an onun varlığıyla hemhâl olmak Mümtaz'ı vehimler cenderesine taşımıştır.

*“Nerede ise **sokaklar** kalabalıkla dolacak! Yaşayanların dünyasında garip oluyorsun; o kadar ayrısın ki, ne lüzum var aramızda dolaşmana? Kendimizden çektiğimiz yetmiyor mu”* (a.g.e. 389)?

Tanpınar, sokağı zaman zaman konum yahut yön belirtmek amacıyla kullanmıştır. Dar sokak, bu sokak, yan sokak, sokak ortası, sokağın başı gibi ifadeler bu amaca örnektir.

*“...bu **sokakta** toplanması, asıl hayatı, yaşananı unutturacak kadar kuvvetli bir şeydi”* (a.g.e 55).

*“Bunu **sokak** ortasında başını elleri arasına alıp teselli edebilseydi, bu imkân elinde olsaydı, sırf bu lezzeti tatmak için yapabilirdi”* (a.g.e. 114).

*“Solda bir **sokağa** saptılar. Sonra küçük bir yokuş daha çıktılar. Genç kadın dar bir **sokağın** başında ondan ayrıldı”* (a.g.e. 119).

*“**Sokağın** başındaki evde, her uzak mahremiyeti bizim için böyle gecelerde o kadar tatlı ve hülyalı yapan bir lamba yandı”* (a.g.e. 299).

## 10. Acıbadem'deki Köşk'te Sokak-Mahalle Tasviri

(1949 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları) Acıbadem'deki Köşk, müşahit anlatıcının gözlemleriyle yazılmış bir hikâyedir. Tanpınar, anlatıcı kahramanın nazarından köşkteki modernleşme çabalarının izlerini sürerken bu değişimleri ironik bir üslupla ortaya koyar. Omurgasını ironinin oluşturduğu bu öykü, geneli itibariyle iç mekânda geçmişse de dış mekân unsurlarından sokak bir kez karşımıza çıkar. Aşağıdaki örnekte sokak geniş itibariyle, çevresel faktörlerle birlikte kullanılmış ve sokak bağlamında dışarıdan gelebilecek tehlikelere vurgu yapılmıştır.

*“Neden dayım **sokaktan** gelecek her şeyden bu kadar çekindiği halde etrafında sadece alçak duvarlar bulunan bahçe tarafını çok*

*emin bir yer addeder ve mutfak kapısının gece gündüz ardına kadar açık bulunmasına göz yumardı?” (Tanpınar, HKY, 2021: 231).*

## **11. Sahnenin Dışındakiler’de Sokak-Mahalle Tasviri**

(1950 Tefrika, 1973 Dergâh Yayınları) Mazi ve istikbal, Tanpınar’ın üzerinde düşündüğü ve eserlerinde sık sık dile getirdiği hususların başında gelir. Maziyle hesaplaşmak ve istikbali kendi imkânlarıyla kurmak Tanpınar’ın Sahnenin Dışındakiler’de de değindiği bir husustur. Tanpınar yeniliğe karşı olmamakla beraber, eskinin intizamına ve estetik röprodüksiyonuna hayrandır. Bu hayranlık eskinin yeniden dirilmesi manasına gelmemekle beraber, mazidekilerden yeni hayat şekilleri inşa etme şeklinde ele alınabilir. Tanpınar, terkip fikrinin ağır bastığı bu inşa süreçlerinde, maziyle nerede, nasıl ve ne biçimde buluşacağımız hususunda düşünce temrinleri geliştirir; değişen unsurların yanında daima yeninin ve yarının hasreti ile mazi yolculuklarına çıkar. Tanpınar, Cemal’in mazi yolculuğunda sokağı bu özlemin bir parçası hâline getirir. Genç adamın geçmişe dönüp sık sık hayalî yolculuklar yapmasında dış dünyanın önemli bir katkısı olmuştur. Cemal’in dış dünyası ise çocukluğunun geçtiği İstanbul’un sokak ve mahalleleridir. Tanpınar, Cemal’in zihni altyapısını bu mekânların anılarıyla donatmıştır. “*Hatıraların kurguyu oluşturduğu*” (Samsakçı, 2017: 88) Sahnenin Dışındakiler’de Cemal’in nazarından bakıldığında sokak, bir bellek mekândır. Bu mekânlar Gaston Bachelard’ın ifade ettiği gibi, “*Geometrik mekânı aşan ve peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutan*” (2013: 39-78) birer hafıza kartlarıdır. Özellikle Elagöz Mehmet Efendi mahallesi ve mahallenin sokakları, Cemal’in Sabiha ile olan anılarını üst üste biriktiren ve zamanı gelince biriktirdiklerini fasıla fasıla Cemal’e anımsatan birer bellek mekândır.

Tanpınar’ın “*...eserlerinin hemen hepsinde, mesela Huzur’da, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde ve özellikle Sahnenin Dışındakiler’de kahramanlar, yaşadıkları mahallenin içinde anlatılmışlar, mahallenin üzerlerindeki tesiriyle beraber sunulmuşlardır*” (Samsakçı, 2017: 88). İşgal yıllarındaki olumsuzlukları mahalle ve sokaklar üzerinden aktaran romanda alt metin olarak sunulan Sabiha aşkı da mahalle-sokak düzleminde vuku bulur. Cemal Sabiha’yı aynı sokak içinde tanıyıp sevmiş, kaybetmiş ve aramıştır. Tanpınar, roman boyunca muhtevayla

uyumlu bir bütünlük içinde kullandığı sokak ögesine eser boyunca kırk kereden fazla değinmiştir.

Cemal'in çocukluğu, İstanbul'da “Şehzadebaşı ile Horhor arasında” (Tanpınar, SD, 2022: 14) bulunan Elagöz Mehmet Efendi mahallesinde geçer. Eserin en önemli mekân ögesi olan Elagöz Mehmet Efendi mahallesi, tüm çocukluğunun yanı sıra Sabiha'yı bırakıp semtten taşınmalarıyla Cemal için pişmanlık, özlem, merak, kaygı gibi pek çok duyguyu tetikleyen hüzünlü bir hatıranın başkenti olmuştur.

*...ve biz evcek onu orada, çiseleyen yağmur altında bırakarak sokaktan ayrıldık (a.g.e. 133).*

Komşuların ailevi sorunları olduğunda çocuklarını birbirlerine bırakabildiği, ev yapılırken mahallelinin birbirine yardım ettiği, yeni gelen komşuların sevinçle kabul gördüğü, komşu çocuklarının özenle seçilmiş hediyelerle şımartıldığı, büyük çocukların küçük çocuklara ders çalıştırdığı Elagöz Mehmet Efendi mahallesi, Tanpınar tarafından idealize edilen ve korunması gereken değerlerden biri olarak imlenen mahalle yaşamının belirgin hususiyetlerindedir. Bu mahallenin en büyük özelliği, kendiyile aynı adı taşıyan Elagöz Mehmet Efendi Camii'ne sahip oluşudur. 17. yüzyılın başında yapılmış olan ve Cemal'in çok beğendiği bu caminin iki kapısı vardır. Bu kapılardan biri ile Cemallerin evi karşı karşıyadır. Cemal, bu kapının ardındaki ağaçların sadık bir lala gibi mahalle çocuklarını senelerce sırtında taşıdığını anlatır. Caminin etrafına toplanmış beş sokaktan ve o beş sokağın açıldığı bir tramvay caddesinden ibaret olan bu küçük mahalle; iki ahşap medresesi, dört evliyası, bir mescidi, bir çeşmesi, içleri ağaç ve çiçekle dolu bahçeli evleriyle tasvir edilmiştir.

*“...beş sokakla onların açıldığı bir tramvay caddesine muvazi ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibaretti” (a.g.e. 14).*

*“Vakıa evlerimizin hepsinde bahçe vardı. Ve bu devirlerde insanlar çiçekten, çiçekli ağaçtan hoşlanıyorlar, onlarla uğraşmaktan bıkmıyorlardı. Fakat çeşmenin başındaki salkım gibisi pek azdı. O çiçek açınca, bütün sokak mor bir ışık içinde bir, deniz altı rengi veya*

*Sultanahmet Camii'nin bazı sabah saatlerinin haline benzeyen bir dolgunluk alırdı” (a.g.e. 65).*

Tanpınar, Cemal'in çocukluk anılarını dile getirirken nostaljinin yanında bir çeşit sosyolojik analize de ulaşmıştır. Ona göre sokak, Cemal ile birlikte o çevrede yaşayan diğer çocukların sosyalleştikleri, hayatı deneyimledikleri yer olarak olumlanmıştır. Aşağıda bahsi geçen sokak ögesi tasvir barındırmamakla birlikte sosyal yaşamın içinde olup hayatı tecrübe etmek ile ilişkilendirilmiştir.

*“Bereket versin **sokak** vardı. Çocuğun tek yardımcısı **sokaktır**. Her yerde ve her nesil için çocuğu hayata **sokak** ayarlar. Büyükler orada evden, mektepten çok başka türlü ve daha tabii görünürler. **Sokakta** herkes kendisidir. ...**Sokak**, evinizin kapısından başlayan hayat, ayrıldığınız zaman hüznü duyduğunuz arkadaş, bir humma gibi sizi saran macera ve yarın içine gireceğiniz kör dövüşüdür. Sabiha'yı tanıyana kadar, asıl mektebim bu **sokak** olmuştu. Orada hayatla arama gerilmiş perde birdenbire kalkar, görebildiğim nispette her şeyi görürdüm” (a.g.e. 54).*

Elagöz Mehmet Efendi mahallesinde komşularının kızı Sabiha'nın gölgesinde, onun ailevi sorunlarından kaynaklanan mutsuzluklarını ve geleceğe yönelik hayallerini dinleyerek büyüyen Cemal, içten içe Sabiha'ya âşıktır. Annesiyle babası birbirleriyle itişip kakışmaktan ona gereken özeni göstermedikleri için kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan ve bu nedenle yaşlılarından daha erken yaşta olgunlaşan Sabiha; iç dünyası zengin, zaman zaman gereğinden fazla düşünen, meraklı ve hassas bir çocuktur. Cemal ile birlikte geçirdikleri vakitlerin birinde Sabiha, kendini gerçekleştirme arzusundan ve bu arzusuna karşı geleneğin önüne koyduğu engellerden “çıkılmaz sokak” metaforuyla bahseder.

*“...Bunlar hep **çıkılmaz sokaklar** gibi geliyor bana...*

*...Demin **çıkılmaz sokak** dedim ya! Nereden aklıma geldi, biliyor musun? Bütün bu insanlar bana öyle geliyor ki, olacakları şeyi olamamışlar” (a.g.e. 41).*

Aynı konuşmanın devamında Sabiha, sokak ile yazgısını kastederek umutsuz konuşmasını sürdürür.

*“Bu sokaklardan insan kolay kolay kurtulmaz. Onlar bizim kaderimiz... Hepimiz birbirimize benzeyeceğiz” (a.g.e. 43).*

Sokaklar güzel anılara ev sahipliği yaptığı gibi bazen de aynı mekânda yaşıyor olmanın sıkıcılığını üzerinde taşır. Sabiha ile Cemal’in konuşmalarında sokağın sevilen yanlarıyla bıkkın yanları bir kontrast üzerinde ilerletilmiştir. Tanpınar, sokak metaforu üzerinden farklı iki bakış açısı dile getirir. Bunlardan birini sokak bağlamında Cemal’in mazi hatıraları oluştururken diğerini Sabiha’nın istikbale ait modernist düşünceleri oluşturur. Sokak burada tasvir barındırmazken aslında bahsedilen, sokaktan öte geleneksel yaşam biçimi içerisindeki geleneksel rollerimiz ve yazgımızdır.

*“(Sabiha): - Sen de gelirsin, dedi. Babam seni zaten çok seviyor, beraber gideriz.*

*(Cemal): - Ya bu sokakları, sevdiğimiz insanları?*

*- Bu sokaklardan bıktım. ...Ben içimde mukadder gibi gördüğüm ayrılığın kederiyle önümüzdeki sokağa bakıyordum. ...Lamba ve şişe satan Yahudi, Isfahan makamıyla sokağı doldurmuştu. Arkasından yoğurtçu, Hüseyin’in penceresini açtı. Sonra ağır adımlarla fenerci önümüzden geçti, biraz aşağıdaki havagazı lambasını yaktı. Sokağın karanlığı birdenbire sarsıldı. Havagazı ışığı toz halinde bir maddeymiş gibi evlerin duvarlarına, pencerelerine, kaldırımlara yapıştı. Ben Sabiha’nın yüzüne bakıyordum. Bana bu sokaktan, bu seslerden çok uzakta, erişemeyeceğim kadar uzaklarda gibi görünüyordu” (a.g.e. 62-63).*

Cemal 1920 yılının eylül ayında şehre geri döndüğünde İstanbul işgal altındadır ve sokaklarda işgalin izleri seçilmektedir. Tehdit edici kütleleri ile yabancı harp gemileri, vapur kontrolünde yolculara yapılan sert muamele, süngü takmış Fransız kıt’asının millî marş eşliğinde Babıali yokuşunu tırmanması, acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahça bakarak çingar çıkarmak isteyen Rumlar ve Ermeniler, Vezneciler’deki İskoçya kıt’ası gibi tehditkâr ögeler sokaklardaki işgalin yansımasıdır. Böyle bir ortam içerisindeki Türk halkının biçareliği Cemal’i derinden sarsar. İşgal altındaki İstanbul’un harabe görüntüsü mevcut hatıraları da yıkıma uğratmış; *“Geçen zaman rüyaları acıya*

*dönüştürdüğü gibi, sokağın güzelliklerini de bozmuştur*” (Törenek, 2013: 81). Cemal, geçmiş ile aktüel zamanı mukayese ederek değişen birçok unsuru sokak metaforuyla ifade eder. “Sokakların ihtiyarlaması”, kronolojik takvimin, yani zamanın ilerlemesine delalet ettiği gibi aynı zamanda işgalden kaynaklı maddi ve manevi hasarın iz düşümü niteliğindedir.

*“Şehir, hiç de bıraktığım şehir değildi. Bana insanlar değişmiş, hayat değişmiş, evler, sokaklar ihtiyarlamış, yıpranmış gibi geldi”* (Tanpınar, SD, 2022: 13).

Tanpınar, değişimi sokağı tamamlayan diğer peyzaj unsurlarıyla ele alırken duyuşal uyarılara da yer verir. Sokakta bulunan gaz lambalarının yanmasıyla sokağın aydınlanması, satıcı sesleri gibi göze ve kulağa hitap eden hususlar sokaktaki canlılığın duyuşal göstergeleridir.

*“İstanbul sokaklarının cazibesinin bir tarafını yapan satıcı seslerinin bile, eski benzemediklerini fark ettim”* (a.g.e. 13).

Cemal, şehre dair değişimleri gözlemlerken kendi mahallesine değinir. 17. asırda yapılmış ve Cemal’in çok şirin bulduğu Elagöz Mehmet Efendi Camisinin yol çalışması esnasında yıkılması; kendi sokaklarının da dâhil olduğu bölgeye şehrin en büyük bulvarının inşa edilmesi, eskiye oranla küçülen evler gibi değişimler, anlatıcı kahraman tarafından sokak dolayısıyla ortaya konulmuştur.

*“Babamın yetiştiği zamanlarda mahallemiz, 93 Muharebesi’nin ve Hamid devrinin ilk yıllarının yeni baştan çizdiği kadro içindeydi. Artık ne Abdülaziz devrinin kapısı herkese açık konakları, ne bir ucu israfa varan fakat şehirli halkını pek kıskandırmayan debdebe ve kalabalığı, ne de ağızlarından düşmeyen şöretleri kalmıştı”* (a.g.e. 18) ifadesinden ve *“...mahallemize bu devrin getirdiği en büyük değişiklik, yeniden yapılan evlerin ölçüsünde olmuştu. İmparatorluk küçüldükçe orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu”* (a.g.e. 19) ifadesinden, Elagöz Mehmet Efendi mahallesinden hareketle dönemin siyasi ve ekonomik gelişmelerini örneklendiren Tanpınar, Cemal’in yaşadığı zaman dilimini ve bu zaman diliminin eskiyle mukayesesini sokak ögesi ile görünür kılmıştır. Tanpınar, bir diğer pasajda sokak metaforuyla bütün bir



yıkılmışlık psikolojisini ortaya çıkarmış, Cemal-Sabiha aşkından geriye kalanları, mevcut tablo ve zihinsel izlerle, sokak dolayısıyla aktarmıştır.

*“O gece rüyamda bizim mahalledekilere benzeyen **sokaklarda** Sabiha’yı arayıp durdum. Onun buralarda bir yerde olduğunu, hatta beni aradığını, beklediğini biliyor, beni çağıran sesini duyuyor, fakat bir türlü kendisini bulamıyordum. Bir **sokaktan** çıkıp öbürüne giriyordum. Sonra onu bulmaktan ümit kesince **sokağın** başındaki çeşmenin taşına oturarak ağlamağa başladım. Bunlar belki de haftalardan beri içimde hapsedtiğim gözyaşlarıydı”* (a.g.e. 43).

*“**Sokak**, gecenin o belirsiz sesleriyle doluydu”* (a.g.e. 226).

Avrupalı kadınlara zaafı olan ve onları son derece cazibeli bulan Kudret Bey, Cemal’e üç yüz sene evveline ait bir portrede gördüğü kadını Avrupa’da herhangi bir sokakta kısa zaman içinde görebileceğini anlatır. Sokak burada tasvir detayı barındırmayıp öykünün akışına aracılık eder.

*“Müzedede veya kilisede gördüğümüz kadını, üç yüz sene evvelki kadını, yarım saat sonra **sokakta** görürsünüz”* (a.g.e. 76).

Sokak, Sahnenin Dışındakiler’de genel mekânların ismi olarak da oldukça fazla kullanılmıştır. Yer yön tayininde, mahalle ve evin konumunu belirlemede, zamanı işaret etmede sokak bir pusula gibi işlev görmüş, yaşanan mekânın koordinatlarını belirleyen yer imleci olmuştur. Arka sokak, dar sokak, bu sokak, yan sokak, karla örtülü sokak, sokak başları, aşağıki sokak gibi ifadeler, bu amaca örnektir.

*“Evimizin bir **sokak** arkasında oturan Girtililer, ...arka **sokaklardan** birinde oturan Moralılar gibi”* (a.g.e. 15).

*“Kar, rüzgârların karıştığı **sokak** başlarında anafolar yaparak, tek istikametli caddede dümdüz, fakat daima bir afet, bir bela gibi yağıyordu”* (a.g.e. 257).

*“Aşağı **sokakta** oturan berber İsmail Efendi Filibeli, iri yan, pehlivan yapılı bir ihtiyar dört kızını iki sene içinde onun sayesinde evlendirmişti”* (a.g.e. 24).

“...arka **sokağa** girdim” (a.g.e. 138).

“Rıhtımlarda, iskele yanlarında, sahile inen dar **sokakların** ağzında denizde yıkanan küçük şamatacı kalabalıklar vardı” (a.g.e. 157).

“Aşağıki **sokakta** bir adamı evinden çıkarıyorlar” (a.g.e. 159).

“Yan **sokaklardan** birine saptım” (a.g.e. 257).

## 12. Rüyalar’da Sokak-Mahalle Tasviri

(1952 Tefrika, 1955 Varlık Yayınları), Rüyalar, Cemil’in yaz başında eşi ve kızıyla sayfiyeye çıkmasıyla başlayan psikolojik bir hikâyedir. Yazmaya çalıştığı aşk romanını sakın bir ortamda tamamlamayı umarken gördüğü rüyaların etkisiyle hayatı kısa zamanda altüst olan Cemil, bu rüyalar nedeniyle psikolojik sorunlar yaşamaya başlamıştır. Mesut hayatı ve gerilimli rüyaları arasında sıkışan Cemil’in iç dünyasını iç monolog, iç çözümleme gibi tekniklerle ortaya koyan Tanpınar, öyküde iki kez sokaktan bahsetmiştir. Bunlardan ilki, Cemil’in gördüğü bir rüyada bilinmeyen bir yer olarak geçen sokaktır. Sokağın rüya içinde görünmesi gerçeklik duygusunu ortadan kaldırdığı için burada daha çok soyut bir mekân algısının varlığı söz konusudur.

“Tanımadığı yollardan geçiyor, bilmediği evlerin penceresinden **sokaklara** bakıyor, büyük yamaçlara tırmanıyordu” (a.g.e. 248).

Hikâyede geçen sokaklardan diğeri, gördüğü rüyaların üzerinde yarattığı depresif ruh hâli nedeniyle Cemil’in kendini dışarıya atıp amaçsızca gezindiği, somut varlığı belli olan mekândır. “Rüyalar hikâyesinde mekân, olay örgüsü için gereken atmosferin sağlanması ve kişinin psikososyal durumunun tespit edilmesi yönünde kullanılmıştır” (Aydın, 2020: 55). Tanpınar, mekân olarak kullandığı sokakların özel adlarını kullanmamış, genel anlamı üzerinden hareketle sokakların Cemil’in rüyasındaki işlevselliğine değinmiştir.

“Cemil ister istemez odasına kaçtı. Fakat odasında da duramadı. **Sokağa** çıktı. Ne yaptığını bilmeden, adeta başıboş dolaştı” (a.g.e. 249).

### 13. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Sokak-Mahalle Tasviri

(1954 Tefrika, 1961 Remzi Kitabevi) Bu roman “*Sosyal hayatın abesliklerini teşhir ve insan çıkarıcılığının yorumudur ki bu eleştiriden herkes ve her kurum payını alır*” (Enginün, 2019: 242). Eser, tüm bu abeslikleri bünyesinde toplayan bir enstitü üzerinden kurgulanmıştır. Enstitü, konak, kahve gibi iç mekân öğelerinin ağırlıklı olduğu romanda az da olsa dış mekân unsuru bulunur. Bu minvalde yirmi altı kez kullanılan sokak, roman kahramanlarının hareket alanlarını genişleten, böylelikle kendilerini ve çevrelerini geniş açıdan anlatabildikleri bir düzlem işleviyle kullanılmıştır. Bu romanda, “Sahnenin Dışındakiler” romanındaki Elagöz Mehmet Efendi mahallesi gibi özelleştirilmiş bir sokak-mahalle vurgusu ve tasviri bulunmaz.

Tanpınar, bu romanda gerçek hayatla pek de örtüşmeyen roman kahramanlarını somut göstergeler eşliğinde nesnel dünyaya taşır. Somut göstergeler arasında sokak, bir dış mekân unsuru olarak nesnel dünyayı temsil eder. Sokak, kimi zaman Hayri İrdal’ın ahiretten geri dönen halası Zarife Hanım evine geri götürülürken şaşkınlıklar içinde onu seyreden kalabalığın mekânı, kimi zaman sıradan insanların sahne sanatlarında rol almasıyla öne çıkan bir platform, kimi zaman ahlaki kaideler hususunda bir mukayese unsuru olarak kullanılmıştır.

Aşağıdaki örnekte Meşrutiyet ile gelen hürriyete karşı halkın tepkisi sokak dolayısıyla ele alınırken “sokağa fırlamak” deyimini burada coşkulu ruh hâlinin belirteci olmuştur.

“...ve o geldi diye biz sevincimizden, davul zurna, **sokaklara fırladık**” (Tanpınar, SAE, 2019: 22).

Sokağın dinamik yapısı, zaman zaman roman kahramanlarının devinim içindeki ruh hâllerini yansıtacak biçimde tasvir edilmiştir. Romanın başkişisi Hayri İrdal’ın çocukluğu yoksulluk ve sefalet içinde geçmiştir. İrdal evden alamadığı pek çok değeri sokakta bulmuş, sokak onun için bir mektep hüviyetine bürünmüştür. Sahnenin Dışındakiler’de Cemal’in “*Bereket versin **sokak** vardı. Çocuğun tek yardımcısı **sokaktır**. ...hayata çocuğu sokak ayarlar*” (Tanpınar, SD, 2022: 133) dediği gibi İrdal da sokağı ufkunu genişleten, ona pek çok tecrübe kazandıran bir alan olarak görmektedir. İnci Enginün’ün tespitiyle; “*Fakirlik ona hürriyet imtiyazını tanımıştır. Büyük bir avarelik içinde geçen bu çocukluk,*

*masallaşmış olayların durmadan tekrarlandığı bir ailede, kendisiyle meşgul olacak kimse olmadığı için onun eğitim alanı olan sokaklarda geçmiştir*” (2019: 167). Çocukluğunun başıboşluğunu aktarırken “sokağı kazanmışım” diyen İrdal, kendini mutlu ve huzurlu hissettiği sokağın, psikolojisi üzerindeki olumlu yönüne vurgu yapmıştır. Sokak bu noktada tasvir içermezken dışarıya olma özelliğinden öte özgürlük, bağımsızlık ve tecrübe kavramlarına iliklenmiştir.

*“Bütün bu şeylerin yokluğuna karşılık hayatı ve sokağı kazanmışım”* (Tanpınar, SAE, 2019: 23).

Hayri İrdal’ın öldü diye gömülecekken son anda dirilen aksi halası Zarife Hanım’ın eve bir muzaffer edasıyla dönüşü, sokak zemininde kurgulanmıştır. Bu sürreal pasaja ilişkin cümbüş havası sokaktaki insanların şaşkın neşesiyle sağlanmıştır.

*“Böylece çöreklerini yiye yiye âhiretten dönen bu acayip ölünün arkasına sokakta her rast gelen takıldığı için halam vaktiyle gelin olarak girdiği eve âdeta birkaç mahallenin, hattâ bütün semtin yarı halkını peşinden sürükleyerek, tam bir zafer alayı ile dönmüş”* (a.g.e. 65).

İlk gençlik yıllarında yetim ve öksüz kalan İrdal’ı konağına alarak ona sahip çıkan varlıklı ve görgülü bir adam olan Abdüselam Bey’in zamanla tükenen serveti karşısında değişen alışkanlıkları sokak bağlamında örneklendirilmiştir.

*“Yanında kimse olmadan sokağa adım atmayan adam şimdi zaman zaman, borç para bulmak için gizlice sokağa çıkıyordu”* (a.g.e. 86).

Eski varlıklı günlerinde bir insan sürüsü ile bir arada yaşayan Abdüselam Bey, serveti azaldıkça yanındaki kalabalığı kaybetmeye başlamıştır. İnsan canlısı bu adam, her ne kadar terk edilmişliğinin farkında olsa da bilhassa bayramlarda, gelecekleri umuduyla, eski alışkanlıklarını devam ettirerek tanıdıklarına ayrı ayrı hediyeler alır ve kendisini ziyarete gelmelerini bekler. Buna karşın gelen giden olmaz. İnsan ilişkilerinde vefanın önemine değinilen bu pasajda sokaktaki her sese kulak kabartan Abdüselam Bey’in biçareliği vurgulanmıştır. Sokak burada tasvir içermezken öykünün akışında bir basamak olarak görev alır.

“...biçare ihtiyar sırtında eski redingotu, daima temiz kolalı gömleği, gözlerinde daima parlak gözlükleri, bir eli her zaman için biçimli kesilmiş sakalında ve gözleri karşısındaki saatte, **sokaktaki** her gürültüye kulağını kabartarak, her an kapı ziline çalındığını sanarak üç gün, her adım sesinde geleni karşılamak için ayağa kalkarak bekledi” (a.g.e. 88).

Etrafındaki abesin idraki ile bilhassa enstitü konusunda çok direnmiş olan Hayri İrdal, enstitü kurulmadan önce ekonomik ve psikolojik açıdan yaşadığı zorlukları unutamamaktadır. Enstitü sayesinde kazandığı statü, para ve şöhreti kaybetme ihtimali belirlediği an için ciddiyetini kavrayan ve konumunu korumak zorunda olduğunu bilen İrdal, aksi hâlde başına gelecekleri “sokağa düşmek” deyimini ile ifade eder. Bu noktada sokak, İrdal için mutsuzluk şemsiyesi altında toplanan işsizlik, parasızlık, açlık, sefalet, utanç, özgüvensizlik, değersizlik gibi kavramlara dikkat çekmektedir.

“Tekrar yarınsız ve hiçbir şeysiz insan olacaktım. Tekrar **sokağa** düşecektim” (a.g.e. 319).

#### **14. Yaz Yağmuru’nda Sokak-Mahalle Tasviri**

(1955 Varlık Yayınları) Yaz Yağmuru, “baştan başa şiir, masal, çocukluk hatıraları, korkuları ve özlemleri ile dolu” (Kaplan, 2015: 77) bir hikâyedir. Bir masal kahramanı kadar güzel olarak tasvir edilen genç bir kadın ile tıpkı Tanpınar gibi küçük ve kapalı bir estet hayatı süren romancı Sabri arasındaki beklenmedik ilişkiyi anlatan bu hikâyeye; kısa süren yaz yağmuru ile kısa süren aşkları örtüştürür. Çocukluk günlerine özlem duyan genç kadın, yaz yağmurundan kaçarak yabancı bir bahçeye sığınır ve böylelikle olaylar başlar. Dış mekân unsurları ve ışık oyunları masalsi bir tablo ortaya koyan öyküde genç kadın ile Sabri’nin karşılaşması, aralarındaki ilişkiyi de o oranda masalsi bir havaya dönüştürür. Tanpınar, genç kadının korku, özlem ve ikilemlerini samimi bir üslupla aktarırken hikâyeye boyunca iki kez sokak ögesine değinir.

Sokak, öyküde duygu yoğunluğunu belirgin hâle getirmeye hizmet eden bir dekor olarak tasvir edilmiştir. Sabri’nin evi, evi çevreleyen bahçe, bahçenin sokağa açılan kapısı yerli yerinde olan bir tamlığı gösterirken Sabri’nin adını bilmediği bir kadınla yaşadıkları, bu tamlığı zedeleyen ve onu iç çekişmelere

zorlayan hususlar olmuştur. Sabri'nin "Mektep çocukları gibi sokakta sevişiyoruz." ifadesinde sokak herkese açık yanıyla iç çekişmeyi tetikleyici bir unsur olarak tasarlanmıştır. Evin mahremiyeti sokakta yoktur. Aleni ve açık olması hasebiyle herkesin herkesi gördüğü bir alandır. Evli bir adam olan Sabri ile yine evli olan bir kadın birbirlerine sokakta yakınlaşırlar. Sabri, "*parçalanmış kişilik özellikleri gösteren, iradesiz ve çelişkiler içinde bocalayan*" (Sakallı, 2012: 82-83) bir insandır. Tanpınar, sokağı Sabri'nin bu çelişkilerini ve iç çatışmalarını somutlaştırmak için kullanır.

*"...ve Sabri'yi dudaklarının ucuyla yanaklarından öptü. Yine sade kadın ve işve olmuştur. Mektep çocukları gibi sokakta sevişiyoruz"* (Tanpınar, HKY, 2021: 181).

Sabri, sokağında bir havagazı lambası olan bir çocukluk hatırasıyla geçmişî yâd eder. Geçmiş ile şimdi arasında sokak lambası çerçevesinde bağ kurulmuştur.

*"Çocukken sokağında bir havagazı lambası vardı. Gündüzleri söndürmeyi unutulardı. Etrafına yabancı, yalnız kendi bildiği bir şeyi bekler gibi öyle yanar dururdu"* (a.g.e. 183).

## 15. Aydaki Kadın'da Sokak-Mahalle Tasviri

(1987 Adam Yayınları) Aydaki Kadın, sosyal tenkit, Batı özentisi, ahlaki çözümler, İstanbul hayranlığı, eşikteki kahramanlar ve yarım kalmış aşklar bağlamında, "*karakteristik Tanpınar romanının hemen bütün özelliklerini taşır*" (Özcan, 2010: 2).

Tanpınar'ın kendi çocukluk anılarından esinlenerek yazdığı ve altyapısında Freud'un psikanalizminin derin izleri olan Aydaki Kadın'da sokak daha çok genel anlamıyla kullanılmıştır. Romanın başkişisi Selim, sık sık rüya görür. Rüyalari çoğu zaman net değildir. Rüyalarındaki kişiler kimi zaman hizmetçisi Marie, kimi zaman eski sevgilisi Leyla, kimi zaman ilk aşkı Atife, kimi zaman da annesi yahut ölen kız kardeşidir. Tanpınar, Selim'in gördüğü rüyaların bulanıklığı ile sokakların belirsizliği arasında bir paralellik kurar. Böylelikle Selim'in ruhsal portresini ortaya çıkarır. Selim'in rüyalarındaki karamsar hava; küçük ve dar sokaklar, girift sokaklar, çapraşık sokaklar, çıkmaz sokaklar gibi nitelermelerle görselleştirilir. Tanpınar, romantik yazarlara has öznel bir tasvirle sokakları

Selim'in ruh hâliyle özdeşik hâle getirir. “*Bu tür tasvirde, tasvir edenin kişisel duyguları ve öznel görüşü egemendir*” (Çetin, 2011: 139).

Tanpınar, Selim'i çocukluğunun geçtiği semte yabancılaştırırken ona adımlarını uzak geçmişin tükenmeye yüz tutmuş aşinalığıyla attırır. Selim'in hatıralarıyla mazi Erenköy'deki köşk, köşkün bahçesi, köşkün bulunduğu sokak bağlamında tekrar gün ışığına çıkarılır. Sokakta daha önceleri var olan ahşap köşkların yerine yeni, betonarme binalar yapılmıştır. Sokağın kendine has ambiyansı, yapılan betonarme binalarla yok edilmiştir. “*İstanbul'u hayatının ve romanlarının başköşesine koymuş Ahmet Hamdi Tanpınar için İstanbul'da tarihi eserlerin yıkılıp şehirde rastgele bir imar faaliyetinin başlaması tahammülü zor bir durumdur*” (İslamoğlu, 2015: 123). Hocası Yahya Kemal gibi bir İstanbul âşığı olan Tanpınar, döneminde yapılan imar faaliyetlerini eleştirerek bu durumu Aydaki Kadın'da Selim vasıtasıyla romana taşır. Tanpınar, eserde kendiyile özdeş Selim'e roman yazdırarak imar faaliyetlerindeki tahribatı roman içindeki bir diğer romanla ortaya koyar. Yine Tanpınar, sokaktan başlayıp şehri bir sarmaşık gibi kaplayan betonlaşma sevdasını Selim vasıtasıyla tenkit eder. Yeni yapılan binaların domino taşı gibi durduğunu ifade ederek, sokakta bozulan yerleşke estetiğini nazara verir.

“*Sokağının büyük, ahşap köşkları yerine yapılmış, domino taşlarına benzeyen beton birkaç ev, büyükçe bir apartman...*” (Tanpınar, AK, 2022: 53).

Selim'in son kez köşkün bahçesine girişini geçmiş ve şimdi arasındaki bağıl alışkanlıklarla örtüştüren Tanpınar; sokağı bu noktada bellek mekân olarak kullanmıştır.

“*Köşke yan sokaktaki bahçe duvarından, incir ağacının altından girecekti*” (a.g.e. 53).

Köşkü son ziyareti sonrasında sokağa çıkan Selim, ilk sevgilisi Zümrüt Hanım'ın cenazesine denk gelir. Bu noktada sokak, onu unutulmaya yüz tutmuş anılarıyla yüzleştirir.

“*Uzakta karşı tarafta, ikinci yan sokağın başında tahini boyası pul pul kabarmış yan dökülmüş o konak yavrusu denen eski bir ahşap evin önünde küçük bir kalabalık bekliyordu*” (a.g.e. 54).

Tanpınar'ın romanda kullandığı “sokak kadını” ifadesinde sokak, mekândan ziyade nitelediği varlığın aleladeliliğine işaret eder.

“*Ah, ötekiler gibi bu iş bir **sokak** kadını ile olsa ne iyi olurdu*”  
(a.g.e. 60).

Romanda bazı sokak adları özel isimle vurgulanmış; böylece gerçeklik ve yaşanmışlık duygusu artırılmıştır. Küçük Erenköy sokağı, Triyoli sokağı, Saint-Jacques sokağı, Tomtom sokağı bunlar arasındadır.

“...*bu küçük Erenköy **sokağında***” (a.g.e. 58).

“*Bu tebriklerden birisi bir akşam Tivoli **sokağındaki** evinde Selim’le beraber dünyanın en acayip konferansını dinlediği ispritzma meraklısı bir kontesten geliyordu*” (a.g.e. 157).

“*Selim Tomtom **sokağındaki** garsoniyerine ilk defa davet edildiği gece bunu anlamıştı. Daha sürprizler kapıdan başlamıştı*”  
(a.g.e. 225).

“*Fakat Beyoğlu’nun o küçük ve dar **sokaklarında** iki fakir evin arasında ezilmiş bahçelerinden birinde*” (a.g.e. 21).

“...*kendisini Parmakkapı’yla Tarlabası arasındaki o girift **sokaklarda** zannediyordu. ...Sadece o **sokakların** hasret ve kaderini taşıyordu. ...Marie’nin o çapraşık **sokaklardan** ve yalnızlıklardan geçmesi, o bunaltılan, ümitsizlikleri, o ruh esvاكلanı tatması mukadderdi*” (a.g.e. 23).

“...*nonfigüratife inanıyor musunuz? Demeliydim. Bana çıkmaz bir **sokak** gibi geliyor. Suat yavaşça ‘Bütün çıkmaz **sokaklar** açılabilir’ dedi*” (a.g.e. 177).



## V.SONUÇ

Ahmet Hamdi Tanpınar; roman, hikâye, şiir, deneme ve teorik yazılarıyla Türk Edebiyatı'na önemli katkılar yapmış estetik bir sanatkârdır. Hocası Yahya Kemal gibi bir edebiyat otoritesinin varlığı, onu hem kişilik hem de sanat ve düşünce yönüyle derinden etkilemiştir. Şair olarak anılmak istemesine rağmen romancı yönüyle öne çıkan Tanpınar, kendi döneminin önemli şair ve yazarlarıyla bir arada yaşamasının sonuçlarını görmüş; yaşadığı dönemde sükût suikastına uğradığını ifade etmiştir. Buna karşın bugün geldiğimiz noktada Ahmet Hamdi Tanpınar, hikâye ve roman yazarı olarak modern Türk edebiyatında dikkat çekici bir yere sahiptir.

Bu tezde, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikâye ve romanlarındaki mekânların tasviri üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu amaç doğrultusunda iç mekânda dükkân, kahvehane, konak, lokanta, otel-pansiyon; dış mekânda bağ-bahçe, istasyon, sokak-mahalle tasvirleri incelenmiştir. İnceleme sonunda, bu mekânların tasvirici anlatımın özelliklerini üzerlerinde fazlasıyla taşıdıkları görülmüştür. Tanpınar'ın hikâye ve romanlarında mekân tasviri; kahramanın duygu, düşünce ve yaşam şekli ile dönemin hususiyetinin belirteçidir. Örneğin, "Huzur" romanında tasvir edilen dış mekânlar aynı zamanda bir şehir monografisi hükmündedir. Romanda İstanbul peyzajını lokantalardan kahvehanelere, dükkânlardan konaklara kadar okuyucunun gözü önüne seren Tanpınar, mekânları fiziksel varlıklarıyla tasvir etmenin ötesine geçerek okuyucuyu zaman ötesi bir yolculuğa çıkarmıştır. Bu zaman ötesi yolculuğu gerçekçi kılan, kendi gibi görsel algısı yüksek, romantik, aydın roman kahramanı Mümtaz'ın bakışı olmuş; Tanpınar, mekân tasvirlerini onun şiirsel lisaniyle okura sunmuştur. Hüzünlü âşık Mümtaz'ın duyguları, mekânların tasvirindeki çeşitli ışık ve renk oyunları ile belirgin hâle getirilmiştir. Örneğin, sokaklara yayılan bahar rayihası, bahçelerdeki rengârenk çiçekler, güneşin ve ayın ışıltısı gibi olumlu kavramlar Mümtaz açısından mutlu günlerin; pis sokaklar, sefaletin kemirdiği evler, rutubet kokulu dükkânlar mutsuz günlerin pekiştiricisidir.

“Sahnenin Dışındakiler” romanı da tıpkı “Huzur” gibi bir İstanbul romanı olmakla birlikte Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş sürecinde İstanbul’un işgal altında kaldığı dönemi işleme bakımından bir dönem romanıdır. Roman bu dönemin özelliklerini sokaklar, konaklar ve kahveler bağlamında ortaya koymuş; halkın yaşadığı zulmü sokak üzerinden, Millî Mücadele’nin İstanbul ayağındaki örgütlenmeyi kahveler üzerinden, siyasi-politik entrikaları ise konaklar üzerinden görünür kılmıştır.

“Mahur Beste” romanında iç mekân tasvirleri ile vak’a kişilerinin ruhsal durumları arasında dikkat çekici bir uyum olduğu görülmüş; romanın merkezinde yer alan Behçet Bey’in silik kişiliği tavan arası ile özdeş hâle getirilmiştir.

“Aydaki Kadın” romanında kullanılan mekânlar, kişilerin ruh hâllerini yansıtacak bir tasvirle esere yerleştirilmiş; Erenköy’deki terk edilmiş aile köşkü ile Selim’in terk edilmişlik hissi, Leyla’nın duygusal karmaşası ile yalısındaki karmaşa birbirini tamamlamıştır.

“Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanı başlı başına bir mekândan yola çıkılarak kurgulanmış; esere adını veren enstitü, dönemin değerler karmaşasını ironik bir bakış açısıyla ortaya koymada temel teşkil etmiştir. Enstitünün yanı sıra, Abdüsselam Bey’in gönlü gibi geniş evi, Nuri Efendi’nin mizacıyla örtüşen huzurlu muvakkithanesi ve Hayri İrdal’in müdavimi olduğu Şehzadebaşı’ndaki kahve öyküde akışı sağlayan temel yapı unsurlarındandır.

Tanpınar’ın hikâyelerinde de kahraman, zaman ve mekân bir bütün hâlinde ele alınmış; bu üç yapı unsuru arasındaki uyum, estetik bir terkiplerle oluşturulmuştur. Örneğin, “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” hikâyesinde lokantanın dağınıklığı ile kahramanın mental dağınıklığı arasında bağ kurulmuş; “Evin Sahibi” hikâyesinde kahramanın yaşadığı psikozlar evdeki paranormal geçmişle izah edilmiş; “Acıbadem’deki Köşk” hikâyesinde köşk, dönemde yaşanan yenilik merakına ev sahipliği yapmıştır.

Tüm bu incelemelerin sonunda; Mehmet Kaplan’ın “vizüel tip” (1963) dediği Tanpınar’ın bu vizüel bakış ile hikâye ve romanlarında mekân ögesini estetize ederek eserlerine yansıttığı görülmüştür. Yapıtlarının ana eksenini mazinin güzellikleri oluştursa da kendisinin deyimiyle mazi hırdavatçılığı

yapmadığı gibi geçmiş içerisinde gelecek adına hep yeni güzellikler aramanın, geçmişten “yaşayan, hayata yön veren şeyler” devşirmenin peşinde olmuştur.

Geçmiş ve geleceği bir bütün olarak ele aldığı eserlerinde, mekân ögesini hem geçmişin ve mevcut dönemin zihniyetini hem de vak’a kişilerinin ruhsal durumlarını ortaya koyacak biçimde tasvir eden Tanpınar, bu tasvirleri sanatkârane bir üslupla yapmıştır. Estet sanatçılar içerisinde ayırt edilebilir bir yeri olan Tanpınar, mekânı sadece eserin teknik bir unsuru olarak görmemiş, bir şahsiyet yüklediği mekâna poetik bir mekân algısı kazandırmıştır. Kendi iç dünyasını hikâye ve roman kahramanları üzerinden verirken mekân tasvirlerini de kendi şahsi masalının objeleriyle anlatmış; mekânları salt varlıklarıyla değil, onlara eşlik eden duygularla tasvir etmiştir. Bunda da Tanpınar’ın bir hülya adamı oluşunun büyük tesiri olmuştur. Mekânları duygularla, çevreyle, zamanla bir bütün hâlinde ele alan Tanpınar, böylelikle bütün dikkatini bu mekânlar üzerine yoğunlaştırmıştır.

Dikkati, estetik algısı ve düş gücü ile özgün yapıtlar ortaya koyan Tanpınar; gerek akademik çalışmalara konu olan edebî eserleriyle gerekse kendi akademik çalışmalarıyla öğretici misyonunu sürdürmektedir.



## VI. KAYNAKÇA

### KİTAP

- ABACI, T. (2015). **Edebiyat ve Öteki Alanlar**, İstanbul, İkaros Yayınları. 1. Baskı.
- AKTAŞ, Ş. - GÜNDÜZ, O. (2001). **Yazılı ve Sözlü Anlatım**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- ALBAYRAK, N. (2016). **Tanpınar'ın Türküsü-Tanpınar'dan Anadolu'nun Yazılmamış Romanlarına**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.
- ALICI, Y. (2019). **Ahmet Hamdi Tanpınar'da Hastalık**, İstanbul, Kopernik Kitap, 1. Baskı.
- ALVER, K. (2013). **Mahalle Mahallenin Toplumsal ve Mekânsal Portresi**, Ankara, Hece Yayınları, 1. Baskı.
- ANAR, T. (2012). **Huzur Atlası**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.
- ANAR, T. (2012). **Mekândan Taşan Edebiyat-Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.
- AYDIN, M. (2020). **Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ankara, Doğubatı Yayınları, 3. Baskı.
- AYVAZOĞLU, B. (2010). **Divanyolu- Bir Caddenin Hikâyesi**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.
- AYVAZOĞLU, B. (2011). **Kahveniz Nasıl Olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.
- BACHELARD, G. (2013). **Mekânın Poetikası**, İstanbul, İthaki Yayınları, 3. Baskı.
- BATUR, E. (2017). **Memnu Mıntık**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınları, 1 Baskı.

- BOURNEUR, R. - QUELLET, R. (1989). **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çevirmen: Hüseyin GümüŖ), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı.
- CAN, Ŗ. (2011). **Klasik Yunan Mitolojisi**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 13. Baskı.
- ÇETİN, N. (2011). **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara, Öncü Kitap Yayınları, 10. Baskı.
- ÇETİŖLİ, İ. (2007). **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- DEMİRALP, O. (2001), **Kutup Noktası**, İstanbul, YKY, 2. Baskı.
- ENGİNÜN, İ. (2019). **Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1. Baskı.
- GÜLBETEKİN, M. (2017). **Mekânın Hafızası Yer Adları**, Ankara, Hitabevi Yayınları, 1. Baskı.
- İNCİ, E. H. (2003). **Roman ve Mekân**, İstanbul, Arma Yayınları, 1. Baskı.
- İNCİ, E. H. (2014). **Orpheus'un Ŗarkısı Tanpınar'ın Romanlarında AŖk ve Kadın**, İstanbul, YKY, 1. Baskı.
- İSLAMOĞLU, E. (2015). **Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar**, Ankara, Hece Yayınları, 1. Baskı.
- KANTARCIOĞLU: (2004). **Ahmet Hamdi Tanpınar Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar IŖığında Tanpınar Hikâyeleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- KAPLAN, M. (1963). **Tanpınar'ın Ŗiir Dünyası**, İstanbul, Baha Matbaası, 1. Baskı.
- KAPLAN, M. (1978). **Edebiyatımızın İçinden**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1. Baskı.
- KAPLAN, M. (1986). **Hikâye Tahlilleri**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 3. Baskı.
- KAPLAN, M. (2015). **Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1. Baskı.
- KAPLAN, M. (2020). **Kültür ve Dil**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 37. Baskı.

- KERMAN, Z. (2018). **Tanpınar'ın Mektupları**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 5. Baskı.
- KORKMAZ, A. (1988). **Türkçe Kompozisyon**, Ankara, Ecdad Yayınları, 3. Baskı.
- KORKMAZ, R. - ŞAHİN, V. (2021). **Romanda Mekân-Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2. Baskı.
- KORKMAZ, R. (2016). **Cengiz Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, İstanbul, Kesit Yayınları, 4. Baskı.
- LUKACS, G. (2003). **Roman Kuramı**, İstanbul, Metis Yayınları, 1. Baskı.
- MORAN, B. (2004). **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 16. Baskı.
- OKAY, O. (2017). **Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 4. Baskı.
- ÖZCAN, N. - TOPÇU, B.Ü. (2021). **İmkânsız Sularda Tutuşan Gemi A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- ÖZKAN, İ. H. (1995). **Eviç**, İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1. Baskı.
- ÖZCAN, N. (2012). **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Resim**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1. Baskı.
- ÖZDEMİR, E. (2021). **Anlatım Sanatı**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 3. Baskı.
- ÖZTÜRK, H. (1994). **Tanpınar "Yaşadığı Gibi"dir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1. Baskı.
- SAĞLIK, Ş. (2010). **Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1. Baskı.
- SAMSAKÇI, M. (2017). **Tanpınar'ın Eşiğinde**, İstanbul, Kitabevi, 1. Baskı.
- SÖKMEN, C. (2019). **Eski İstanbul Kahvehaneleri**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 4. Baskı.
- ŞAHİN, İ. (2012). **Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu**, İstanbul, Kapı Yayınları, 1. Baskı.

- TABUROĞLU, Ö. (2019). **Tanpınar Sözlüğü**, Ankara, Doğubatı Yayınları, 1. Baskı.
- TANPINAR, A.H. (1977), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (1992). **Beş Şehir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (1996). **Yaşadığım Gibi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2018). **Huzur**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 30. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2019). **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 44. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2020). **Aydaki Kadın**, İstanbul, Adam Yayınları, 7. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2020). **Mahur Beste**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 24. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2021). **Hikâyeler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 17. Baskı.
- TANPINAR, A. H. (2022). **Sahnenin Dışındakiler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 23. Baskı.
- TEKİN, M. (2001). **Roman Sanatı-1**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1. Baskı.
- TÖRENEK, M. (2009). **Başka Hayatlar Peşinde**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1. Baskı.
- TÖRENEK, M. (2013). **Küçük Peyzajları ve Köşeleriyle Tanpınar'da İstanbul-Ahmet Hamdi Tanpınar Günleri Bildiriler Kitabı**, İstanbul, Keçiören Belediyesi Yayınları, 1. Baskı.
- TÜRKİSLAMOĞLU, E. (2016). **Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar**, Ankara, Hece Yayınları, 1. Baskı.
- UÇMAN, A. - İNCİ, H. (2002). **Bir Gül Bu Karanlıklarda-Tanpınar Üzerine Yazılar**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1. Baskı.
- YAZICI, N. (2012). **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar**, Ankara, Berikan Yayınvi, 2. Baskı.
- YETİŞ, K. (2013). **Dönemler Problemler Şahsiyetler Aynasında Türk Edebiyatı II/1**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1. Baskı.



YETKİN, S.K. (1972). **Denemeler**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı.

## MAKALE

AYAYDIN, K. (2012). “Estetik Algının Bellek Zamanında Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Temrin Dergisi** Tanpınar Özel Sayısı.

AYDIN, E. (2006). “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Tarih ve Zaman”, **Hece Dergisi** Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı, Eklerle 2. Baskı.

AYDIN, E. (2020). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Rüyalar Hikâyesindeki Kurgu ve Teknik Unsurlar”, **Tanpınar Zamanı Dergisi**, sayı 4.

ÇAĞIN, Ş. (2019). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Ağaç ve Çiçek Sembolizmi”, **Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi**.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/744839>

ÇONOĞLU: (2013). “Mekânlaşmış Kültürün Millet Hayatındaki Yeri ve Huzur Romanının Başkişisi: İstanbul”, **Türk Dili Dergisi**.  
<https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2013/02/20130205.pdf>

ELGİN, G. A. (2006). “Beyazıt’ta Bir Akademi: Marmara Kıraathanesi”, **Kitaplık Dergisi**, sayı 90.

FIRINCIOĞLU: (2016). “Gerçekçilik Akımı, Akımın Yöntemleri, Türleri ve Gerçekçilik Akımı İçinde Maria Remarque”, **Karadeniz Dergisi**, sayı 31.

GÜNDAY, R. (2007). “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni”, **İlmî Araştırmalar Dergisi**, sayı 24.

GÜRSOY, Ü. (2005). “Mahur Beste Üzerine Bir Değerlendirme”, **Millî Folklor Dergisi**, sayı 68.

GÜVEN, G. (1980). “Öykü Çözümlemesinde Yapısal Yaklaşım ve Bir Örneğin Tanıtımı”, **Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi**.

KARA, A. (2020). “Tanpınar’ın “Geçmiş Zaman Elbiseleri” Hikâyesinin Fenomenolojik ve Ontolojik Yorumlama Denemesi”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi**, sayı 24.

- KESKİN, K. (2018). “Zeigarnik Etkisi ve Tanpınar’ın Hikâyeleri”, **Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, cilt 3, sayı 2.
- KÖROĞLU, E. (2013). “Sahnenin Dışındakiler’i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatı Türü”, **Bilig Dergisi**, sayı 66.
- KURUKAFA, V. (2001). “Mahur Beste Üzerine Bir İnceleme ve Çözümleme Denemesi”, **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 4.
- NAMLI, T. (2006). “Bir İçtimaî Jeoloji Romanı: Sahnenin Dışındakiler”, **Hece Dergisi**, sayı 61.
- NARLI, M. (2002). “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, cilt 5, sayı 7.
- ODUNKIRAN, C. (2017). “Ahmet Hamdi Tanpınar Metinlerinin İdeolojik Arka Planı: Mâhur Beste’nin Parabasis İşlevi”, **Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi**, sayı 8.
- OĞUZ, O. (2007). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Acıbadem’deki Köşk Hikâyesinde Mekânın Kullanımı”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı 16.
- OKUMUŞ: - ŞAHİN, İ. (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarında Zaman ve Mekân Bağlamında Yabancılaşmanın Tezahürleri”, **ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, sayı 5.
- ÖZSARI, R. (2013). “Tasvirî Anlatım ve Ebubekir Hazım Tepeyran’ın Küçük Paşa Adlı Romanında Tasvirî Anlatımın Kullanılışı”, **Akad Dergisi**, cilt 1, sayı 1.
- SAĞLIK, Ş. (2002). “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman- Mekân-Tasvir”, **Hece Dergisi**, Türk Romanı Özel Sayısı.
- SAKALLI, F. (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Erkekler”, **TYB Akademi Dergisi**, Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı.

UÇ, H. (2002). “Hep O Şarkı ve Mahur Beste”, **İlmî Araştırmalar Dergisi**, sayı 13.

UÇMAN, A. (2006). “Değişen Değerler Karşısında Ahmet Hamdi Tanpınar”, **Literatür d-Dergisi**, cilt 4, sayı 7.

YILDIZ, K. (2010). “Edebiyat Sosyolojisi Işığında Mahur Beste”, **Yeni Türk Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 1.

YOLCU, E. (2021). “Tanpınar’ın Yaz Yağmuru ve Abdullah Efendi’nin Rüyaları Adlı Hikâyelerinde Alegorik Kullanımlar”, **Sanat ve Edebiyat Dergisi**, cilt 1, sayı 14.

### **TEZ**

ÇALAN, İ. (2017). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Rüya ve Musiki”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Dicle Üniversitesi.

KORKMAZ, E. (2015). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Duyuların Yansıması”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adnan Menderes Üniversitesi.

SAMSAKÇI, M. (2005). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul Üniversitesi.

ŞEREFÖĞLU, Z. K. (2005). “Sosyal Kimlikleri Açısından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Roman Kahramanları”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul Üniversitesi.

ZAMBAK, F. (2007). “Türk Romanında Mekân”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Muğla Üniversitesi.



## ÖZGEÇMİŞ

Çiğdem Tan, 2007 yılında Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesinde İşletme bölümünü, 2017 yılında Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. 2020 yılında Anadolu Üniversitesinde Afet ve Acil Durum Yönetimi önlisans programını tamamladı.

Afet ve acil durum odaklı sivil toplum kuruluşlarında yönetici olarak görev almanın yanı sıra, sınav odaklı kursiyer gruplarına Türk Dili ve Edebiyatı dersleri vermekte ve afet bölgelerine yönelik çeşitli eğitim projeleri geliştirmektedir.

