

HUZUR'DA RÜYA VE GERÇEKLİK: RÜYA İÇİNDE RÜYA

DREAM AND REALITY IN HUZUR: A DREAM WITHIN A DREAM



İbrahim ŞAHİN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi
Üniversitesi, İnsan ve Toplum
Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Eskişehir,
Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7127-6176

E-mail: isahin312@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 02.10.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 09.10.2025

Kaynak Gösterim / Citation:
Şahin, İbrahim (2025).
"Huzur'da Rüya ve Gerçeklik:
Rüya İçinde Rüya", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 17/34,
197-214.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.620>

Öz

Modern Türk edebiyatının tanınmış isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat anlayışında rüyanın özel bir yeri vardır. Şiirde bilhassa Fransız edebiyatının empresyonist ve simbolist isimlerinden etkilenen Tanpınar, romanda da yine Fransız edebiyatının mühim ismi Marcel Proust'un tesiri altındadır. Paul Valéry'nin *Mösyö Teste* adlı eserini okuduktan sonra şiir anlayışı tamamen değişen Tanpınar, şiir dilinin rüya atmosferinde kurulması gerektiğini savunur. Çünkü Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Paul Verlaine ve Arthur Rimbaud gibi Fransız şairleri, şiirle rüya arasında ve şiirle musiki arasında hususi münasebetler olduğunu savunurlar. Tanpınar ise sanat eserinde rüyanın iki şekilde kullanılabileceğini ifade eder. Birincisi roman, hikâye ya da şiirde rüyayı olduğu gibi kullanmak, diğeri de roman, hikâye ya da şiiri rüya atmosferinde inşa etmek. Tanpınar daha ziyade ikincisini tercih eder. Onun romanlarının bazı bölümleri, birçok hikâyesi ve hemen hemen bütün şiirleri okuyucuya bir rüya atmosferinde olduğunu hissettirir. Tanpınar, rüyanın bilinçdışına ilişkin verilerin sembolik bir ifadesi olduğu kanaatindedir. Dolayısıyla Tanpınar dili metaforik ve sembolik bir dil olarak aslında rüya dilidir. Diğer yandan Tanpınar, kahramanların gördükleri rüyalar ile edebî metnin vakası yahut içeriği arasında da yazarın özellikle kurduğu münasebetler vardır. Mesela *Huzur* romanında Mümtaz'ın gördüğü rüyalar ile yaşadıkları arasında, yine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kahramanların yaşadıkları ile gördükleri rüyalar arasında yazar tarafından kurulan bilinçli münasebetler vardır. Ancak münasebetler sembolik bir dil vasıtasıyla kurulduğundan, rüya ile vaka arasındaki ilişkiyi kavramak özel bir çalışma gerektirir.

Sonuç olarak Tanpınar romanlarındaki kahramanların rüyaları ile olay örgüsü arasındaki münasebetin derecesini ele alan bu makale, şüphesiz Tanpınar dili hakkındaki yorumları içermek zorundadır. Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kahramanları, rüya görmüyor olsalar bile, onların dünyasını anlatan dil bir rüyanın dilidir. Sanatçıların sanat anlayışlarını tespit etmenin yolu, onların fikirlerinden ziyade eserlerinin doğasını kavramaktır. Tanpınar romsan, hikâye ve şiirlerinin rüya atmosferi ile nasıl münasebet kurduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Rüya ve Sanat, Tanpınar ve Rüya, Tanpınar'da Rüya, Roman Dili ve Rüya, Rüya Atmosferi, Şiir ve Rüya, Rüya ve Edebiyat.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar, one of the renowned figures of modern Turkish literature, accorded dreams a special place in his artistic vision. Influenced by the impressionist and symbolist figures of French literature, particularly in poetry, Tanpınar was also under the influence of Marcel Proust, a significant name in French literature, in his novels. After reading Paul Valéry's *Monsieur Teste*, Tanpınar's understanding of poetry changed completely, and he argued that the language of poetry should be constructed in a dreamlike atmosphere. This is because French poets such as Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Paul Verlaine, and Arthur Rimbaud argued that there are special relationships between poetry and dreams, and between poetry and music. Tanpınar states that dreams can be used in two ways in works of art. The first is to use dreams as they are in novels, stories, or poems, and the second is to construct novels, stories, or poems in a dreamlike atmosphere. Tanpınar prefers the latter. Some sections of his novels, many of his stories, and almost all his poems give the reader the feeling of being in a dreamlike atmosphere. Tanpınar believes that dreams are a symbolic expression of data related to the unconscious. Therefore, Tanpınar's language is metaphorical and symbolic, and is the language of dreams. On the other hand, Tanpınar establishes specific relationships between the dreams seen by the characters and the events or content of the literary text. For example, in the novel *Huzur*, there are conscious connections established by the author between the dreams seen by Mümtaz and his experiences, and again in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, between the experiences of the characters and the dreams they see. However, since the connections are established through a symbolic language, understanding the relationship between the dream and the event requires special study.

Consequently, this article, which addresses the degree of connection between the dreams of the characters in Tanpınar's novels and the plot, must inevitably include interpretations of Tanpınar's language. Because even if Ahmet Hamdi Tanpınar's characters do not dream, the language that describes their world is the language of dreams. The way to determine artists' understanding of art is to grasp the nature of their works rather than their ideas. Tanpınar's novels, stories, and poems show how they relate to the atmosphere of dreams.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Dreams and Art, Tanpınar and Dreams, Dreams in Tanpınar, The Language of the Novel and Dreams, The Atmosphere of Dreams, Poetry and Dreams, Dreams and Literature.

Extended Summary

Dreams hold a special place in the artistic vision of Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), one of the renowned figures of modern Turkish literature. Influenced by the impressionist and symbolist figures of French literature, particularly in poetry, Tanpınar was also under the influence of Marcel Proust, another important figure in French literature, in his novels. After reading Paul Valéry's *Monsieur Teste*, Tanpınar's understanding of poetry changed completely, and he argued that the language of poetry should be constructed in a dreamlike atmosphere. This is because French poets such as Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Paul Verlaine, and Arthur Rimbaud argued that there are special relationships between poetry and dreams, and between poetry and music. Tanpınar states that dreams can be used in two ways in works of art. The first is to use dreams as they are in novels, stories, or poems, and the second is to construct novels, stories, or poems in a dreamlike atmosphere. Tanpınar prefers the latter. Some sections of his novels, many of his stories, and almost all of his poems give the reader the feeling of being in a dreamlike atmosphere. Tanpınar believes that dreams are a symbolic expression of data related to the unconscious. Therefore, Tanpınar's language is metaphorical and symbolic; it is, in fact, the language of dreams. On the other hand, Tanpınar establishes specific relationships between the dreams seen by the characters and the events or content of the literary text. For example, in the novel *Huzur*, there are conscious connections established by the author between the dreams seen by Mümtaz and his experiences, and again in *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, between the experiences of the characters and the dreams they see. However, since the connections are established through a symbolic language, understanding the relationship between the dream and the event requires special study.

Ahmet Hamdi Tanpınar, who occupies a very special place in literary history due to the language and personal style of his works, is one of those authors whose biography and mental world can be found in his works. As is known from his biography, his father's work in the Ottoman geography had a great influence on him. Living in different regions of the Ottoman geography during the years of the Tripolitania, Balkan, and First World Wars, Tanpınar witnessed many deaths. The pessimistic, hopeless, and death-fearing side of his mind was shaped by the events he witnessed during this period. However, when he came to Antalya in 1916 due to his father's duties, he was exposed to the positive influence of the Mediterranean geography. The Mediterranean sun, which nourished Tanpınar's desire to live again, transformed the characters in his novels and stories into personalities who yearned for life. However, the conflict between death and life, hope and hopelessness, pleasure and sin, and other such opposites continued throughout Tanpınar's life. This conflict stems from his biography, but it also influences his sociological side. As an intellectual

in a country striving for modernization since the Tanzimat era, he finds himself in the midst of an East-West conflict. For this reason, the heroes in his novels, stories, and even poems, who initially view life positively, eventually become hopeless and unambitious figures. This situation stems from Ahmet Hamdi Tanpınar's biography and temperament.

A particularly interesting feature of these contradictions is that they can be observed in Tanpınar's style. His literary works, especially *Huzur*, can be divided into two categories in terms of style: literal and metaphorical. Tanpınar uses literal language more to describe external reality, while he prefers metaphorical language as the material of the imagination. While describing objects only in pessimistic times with objective measures, Tanpınar's language focuses more on the language produced by the imagination. Therefore, Tanpınar's style has a close relationship with phenomenology. Tanpınar always uses the imagination to beautify the world and escape from the harsh, authoritarian, and suffocating atmosphere of reality. We already know that Tanpınar's novels, stories, and poems have a close connection with dreams, and in the dreams he constructs in his literary works, he often hints at information about the future of the plot and the character's temperament. On the other hand, it is possible to make interpretations based on metaphors hidden in the language of dreams regarding psychological and sociological issues in his own consciousness. Mümtaz, Nuran, Suat, and İhsan are the three main characters in *Huzur*. The novel is narrated mostly from Mümtaz's perspective. While the love relationship between Mümtaz and Nuran is described within the framework of a process of changing civilization, it can be read in relation to the problems caused by modernization due to the symbolic language used by the characters. Mümtaz has read many texts from Eastern and Western literature due to his intellectual background. Well-versed in literature, philosophy, psychology, mythology, painting, and music, Mümtaz grew up alongside his close relative İhsan, who taught history at Galatasaray High School. As stated in the novel, Man shortens his path. This cultural phenomenon in Mümtaz is clearly evident in all its depth. For example, for him, love is not just a matter of sexual desire. It is also the desire to be "one" in a Sufi sense. Thus, worldly desire merges with the most fundamental desire of the unconscious, the desire for infinity. Mümtaz, who does not see human life as consisting only of the present moment, argues that the past is also present here and now at every moment. This thesis, as is well known, comes from Henri Bergson. Opposite Mümtaz is Suat, the other side of the coin. Suat does not dwell on spiritual matters like Mümtaz. He is more materialistic and defends worldly pleasure. The transience of life, the existence of death, and the thesis that people are evil are the main elements of his perspective. Between Mümtaz and Suat stands Nuran, a female figure representing beauty, goodness, truth, in short, perfection. Thus, the conflict between Mümtaz, armed with İhsan's ideas, and Suat, who has grasped the

surface of life's experiences, evolves into a problem of civilization. The dreams in Huzur have serious implications for both the plot of the novel and Tanpınar's problem of civilization in his mind.

Consequently, this article, which examines the degree of correlation between the dreams of the characters in Tanpınar's novels and the plot, must undoubtedly include interpretations of Tanpınar's language. Because even if Ahmet Hamdi Tanpınar's characters do not dream, the language that describes their world is the language of dreams. The way to determine artists' understanding of art is to grasp the nature of their works rather than their ideas. Tanpınar's novels, stories, and poems show how they relate to the atmosphere of dreams.

GİRİŞ

Bir edebî eserin rüya ile ilişkisi üç bakımdan incelenebilir. Birincisi sanat eserinin zaten bir rüya olduğu tezi ki böyle bir tezden yola çıkan inceleme, hayal ve gerçek arasındaki farklılıklar üzerinde durmalıdır. Dilin metaforik ve literal kullanımları arasında yapılacak mukayeseli incelemeler de bize yazarın zihin dünyası hakkında bilgi verir. Çünkü sanat eserini rüya olarak tanımlamak, rüyaya arzu edilene ilişkin hayal anlamını yüklemek demektir.

İkincisi metnin dilinin rüya dili ile olan ilişkisidir. Dil üzerine yoğunlaşan her çalışma ister istemez poetik bir sorun üzerinden konuşuyor demektir. Rüyanın simgesel dilinin edebî eserde kullanılan dille mukayesesi, metnin hem türlerle münasebetini hem de yazarın algı biçimini gösterir.

Edebî eserin rüya ile ilişkisi konusunda yapılabilecek üçüncü ilişki, kahramanların gördükleri rüyaların dili ve anlamı üzerinden olabilir. Freud ve Jung'tan beri bilinmektedir ki rüyaların görülenin dışında anlamları vardır. Başka bir ifadeyle rüyanın dili simgesel bir dildir. Rüyayı görenin bilinci ile gerçeklikteki reflektif ilişkinin dönüşmüş şeklidir. Gerçeklikte her edebî eser mistik bir ilhamla yazılmış olsa bile bilinçli bir gözden geçirmenin ürünü olduğuna göre, yazarının kahramanın gördüğü bildiğimiz rüya örneğini metnin konteksiyle bağlantılı düzenlenmesi gerekir. Yani roman ya da hikâyedeki rüya, bilinç düzeyinde görülmüş bir rüyadır (Tanpınar, 2015d: 398).

Ahmet Hamdi Tanpınar poetikasının rüya ile ilişkisi konusunda birçok şey söylenmiştir. Zaten Tanpınar'ın düz yazıları, kaynakları ve kendi doğası gereği rüyaya sürekli vurgu yapıyordu. Onun poetikasının bir tarafında, Fransız sembolist ve empresyonistlerinden gelen rüya tutkusu söz konusuydu. Dilinin oyunlar içermesi bakımından mistik kabiliyeti, ayrıca rüya ile onun sanatının ilişkisini gösteren bir başka işaretti. Her Tanpınar kahramanı, dünyayı/şeyleri rüyalı bir dille anlatır. Son olarak onun kahramanlarının daima uykudan uyandıklarını, ama uyandıkları âlemin rüya âlemi mi gerçek âlem mi olduğunun farkında olmadıklarını hatırlatalım (Tanpınar, 2016: 32-39).

Bizim sorunumuz onun kahramanlarının gördükleri rüyaların dili ile romanın

içeriğinin ve genel Tanpınar bilincinin ilişkisidir. Görülecektir ki Tanpınar dili kahramanlarının gördüğü rüyaların düzenlenişinde bile poetikasına uygun bir zenginlik içermektedir. Kendi zamanının başka romancılarında benzeri argümanlar, örneğin bir kahramanın rüyası açık bir dille anlatılırken, Tanpınar kahramanlarının rüyalarını, bir yığın sembol ve metaforla süsleyerek anlam dünyasını genişletmektedir. Tanpınar'ın anlattığı rüyaların dilinin farkını anlamak için, Peyami Safa (Şahin, 2015:380-415) ve Halide Edip'in romanlarındaki rüyaların anlatım diline bakmak lazımdır (Şahin 2018:171-184).

Onun isminde rüya kelimesi geçen iki hikâyesi vardır: "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve "Rüyalar" (Tanpınar 2015b:238-252). Ayrıca absürdün kullanımı bakımından "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"na benzeyen "Geçmiş Zaman Elbiseleri" de gibi'siz durum örneği olduğu için rüya gibi değil, gerçeklik kabul edildiğinden "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ile birlikte inceleme dışı tutulmuştur. Ancak "Rüyalar" adlı hikâye, kahramanın rüyaları açısından bu incelemenin malzemesi arasındadır.

Birinci Rüya:

Sanki kendi başına işleyen bu ten iştihasının, bu sıcak sokuluşun ve onların boşluğunu tam zıddıyla dolduran iniltilerin hiç tatmadığı cinsten bir büyüğü vardı. Onun için bir türlü bu kucaklayıştan kendisini kurtaramıyor, ılık ve kokulu bir suda uyumuş yorgun bir insanın hem boğulmaktan korkan, hem de uykunun uyuşukluğundan kendisini bir türlü kurtaramayan o garip ve ikizli hâliyle onlara kendisini terk ediveriyordu. Bu, o zamana kadar tatmadığı bir duyguydu. O zamana kadar muayyen duyumların ötesine geçmeyen vücudu, sanki yepyeni bir dünyaya açılmıştı; bir nevi sarhoşluk içinde vücudunun hiç bilmediği ve tanımadığı noktalarına, sade lezzet anları taşınıp duruyordu. İçinde bazı uyku sonlarını andıran çok lezzetli bir tükenme duygusu, hatta bu sıcak kavrayış ve sokuluşların içinde bir tükenme arzusu vardı. Ve bu arzu en son haddine, şuurun kaybına vardığı, insan ve etrafının adeta birleştiği anda bütün o yorgunluk ve acıların harap ettiği beden birdenbire uykuya geçiyordu. Gariptir ki, uyku başlar başlamaz hep bir gece evvel bayıldığı zamanki rüyayı, babasını, büyük kesme billur petrol lambasıyla görüyor, fakat hayal, kendisini ilk defa doyuran acıyla beraber geldiği için onu çok defa şiddetle uyandırıyor. O zaman içindeki acı, kucağında yattığı genç vücuttan bütün uzviyetini kaplayan hazla birleşiyor, garip, çift manalı ve vücutlu bir şey oluyordu (Tanpınar 2015c: 29-30).

Bu rüya Mümtaz'ın çocukluğunda gördüğü bir rüyadır. Mümtaz uyanırken hissettiklerini aşağı yukarı aynı malzemeyle, belki sadece rüyadaki duygu tonu -acr- farklılaştırılmış olarak, uyku ile uyanıklık arasında yeniden görür. Rüya ya veya nispeten hayale eşlik eden duygu ile "büyük kesme billur lamba" ve "babanın ölmüş olması" gerçeği rüyanın birinci derecede önemli iki malzemesidir. Uyanık hâldeki "haz" ile birleşen bu duygu durumu, kendisinin söylediği "çift başlı" çatışmayı, zıtlar arasındaki gidiş geliş hazırlar. Tanpınar'da güneş, gökyüzü, kubbe, inci, billur avize gibi ışık içeren her nesne merkezî imgedir veya sözü

edilen nesnelerden ziyade ışık imgelerle münasebeti kurduğu için merkezî figürdür. Nitekim Mümtaz'ın çocukluk yıllarına ait bu rüyada gördüğümüz büyük kesme billur lamba, yukarıda saydığımız şeylerle yer değiştirerek, Tanpınar metinlerine yayılır.

Billur petrol lambanın aynı paragrafta karşılığı olan diğer simge "baba"dır. Çünkü rüyada, paragraftan anlaşıldığı kadarıyla, ışık/bakış ve baba arasında bir ilişki söz konusudur. Baba otoriter figür, bir çeşit Tanrı'dır. Çocuk Mümtaz'daki acının suçlulukla ilgisi de babanın bakışının ürünüdür. Mümtaz bu sahneyi bir rüya olarak "cinsel haz" esnasında görür ve suçluluk ile haz arasındaki münasebet de dolayısıyla bakışla ilgilidir. Ancak Tanpınar poetikasının izahı için, bu birkaç kavram yeterli değildir. Burada söz konusu olan Mümtaz'ın rüya ile gerçeklik arasında kurduğu münasebettir. Bu münasebet haz ve günah kavramlarını Tanpınar'ın poetikasının merkezine koymaya yeterli sebep olabilir. Konuyu, cinsel haz ve ondan duyulan suçluluk olarak değil; gerçekliğin ihmal edilmiş olmasından kaynaklanan bir suçluluk ve dolayısıyla bu yüzden hissedilen acı olarak anlamak lazımdır. Yani durum psikolojik günahla ilgilidir. Çünkü haz çeperdir, çevredir, kabuktur. Öz ise hakikattir. Tanpınar poetikası, hazzın etrafında kurulurken özü ihmal etmiştir. Çeperin büyüğü dilden kaynaklanmaktadır. Dilden ibaret olan bu büyü, özneyi haz vermek suretiyle yanıltır; yani özne gerçeği/özü/hakikati kaybeder. Tanpınar öznelere, şeylerin çeperine ilişkin dile tutkun oldukları için, özü/hakikati kaçırırlar/ihmal ederler ve böylece günah işlemiş olurlar. İster cinsel haz olsun, ister bir deniz manzarasının seyri, haz veren bakışı aldatan ihmal içeren çeperdir. Günah bu ihmalin kendisidir. Haz pahasına tercih edilen bu ihmal, Tanpınar dilinde zaten görülür. Çünkü onun dili ihmalin dilidir. Hakikati aradığı hâlde, hakikatten her defasında uzaklaşan bu dil, öznenin durumu açısından tehlikeli estetikdir.

Bu aksin Tanpınar'ı nasıl büyülediğini ve öze ulaşmayı ne kadar güçleştirdiğini "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"ndan başlayarak örneklendirebiliriz. Dolambaçlı yolları seven -aks ile meşgul olmaktan haz alan- ve bu yüzden daima ayağına dolaşacak örümcek ağı üreten bu özne, tam da dilin kendisidir.

İkinci Rüya:

Bazen yerinde duramıyor kalkıyor, oda içinde geziniyor, bir cıgara içiyor, bir iki sahife kitap okuyordu. Sonra tekrar yatağa giriyor, uyumağa çalışıyordu. Sonra tekrar hayal aynı vuzuh ile gözünün önüne geliyor, rüyanın ne olduğunu fark edemediği akışını kesiyor, Nuran alt kattaki sofanın aynasından birdenbire fışkırıyor, yahut bahçedeki erik ağacı birdenbire onun şeklini alıyor veya çocukluğunun geçtiği odalardan birinde ona rastlıyor ve çehre tam muayyeniyetini aldığı zaman, o yatağında -yarın gelecek...- düşüncesiyle uyanmış bulunuyordu (2015c: 140).

Mümtaz'ın Nuran'ı beklediği -evde ilk görüşme- günün bir önceki gecesine ait hayal ve rüya arasında karışık objeleri içeren yukarıdaki satırların rüya dili

açısından -ki Tanpınar'ın poetikası böyle tanımlanır- iki önemli objesi vardır: Ayna ve erik ağacı! Ayna, Tanpınar'ın metafordan sembole dönüşmüş kelimesidir ve anlamı da bilinçtir. Aynaya bakmayı pek seven Tanpınar kahramanlarının orada gördükleri bazen akisler, bazen iktidar figürü de olan arzu nesneleridir. Metinde aynadan fışkıran Nuran görüntüsü, Nuran'ın Mümtaz'ın bilincinin ürettiği arzu nesnesi olduğuna dairdir. Fakat asıl mühim olan erik ağacıdır. Hikâyenin geleceğine ilişkin bilgiyi buradaki erik ağacından öğrenebiliriz. Çünkü erik ağacı hem bahar hem de kış simgesidir. Burada bir çeşit erken açmasıyla zamana doğuştur. Kaybedilme riski içerir. Mümtaz'la Nuran'ın ilişkisi hakikaten erik ağacının kaderine benzer.

Üçüncü Rüya:

- Biliyor musun Mümtaz, çocukluğumda sık sık olurdu. Belki de herkeste olan bir şeydir bu... Bazı uyuşukluk anlarında, yazın Libade'de, yahut Boğaz'da tembel tembel otururken, birdenbire vücudumdan ayrıldığımı zannederim. Adeta boşlukta yüzer gibi bir şey... Asıl garibi bir gece rüyamda oldu. Vücudumdan yine böyle ayrılmıştım. Ama ayrıldığımı iyi biliyordum. Vücudumdan ayrıldığım için müthiş üşüyordum. Fakat bir türlü ona girmek istemiyordum. O azapla uyandım. Dişlerim zangır zangır çarpıyordu. Ben öldüğüm zaman vücudumu sevmezsin...

- Kim bilir? Ben de, düşüncenin dışında ölümü çirkin bulanlardanım... Fakat zihnimde yaşayacağın muhakkak... Tabii çıldırmazsam (2015c: 140).

Ne zaman görüldüğü belli olmasa da muhtemelen Nuran'ın Mümtaz'la birlikteliğinden önceki döneme ait olan hâl ve rüyayı ifade eden bu satırların tek önemli motifi "bedenden ayrılan ben" in kendi bedenine dönmek istemesidir. Nuran, rüyasını Mümtaz'a anlattıktan sonra, aralarındaki diyalogun mevzuu ölümdür. Çünkü Nuran'ın rüyasını anlatırken kullandığı son cümle ölüme ilişkindir. Oysa rüyanın ölümle ilgisi, ölümden sonra, ruhun ve bedeninin birbirinden ayrılmasıdır. Rüyayı Mümtaz'la Nuran münasebetini, aşk ilişkisini düşünerek, kendilik arzusuna ilişkin de yorumlayabiliriz. Nuran'ın yaşadığı evlilikteki konumu, kişiliği hakkında da ipucu verir. Fahir'in tüm nobranlıklarına karşın, kendisinin evliliği devam ettirmeye çalışması zaten ikinci bölümün başında izah edilmiştir. Demek ki Nuran'ın ötekinin bakışına karşı direnemeyen bir tarafı vardır. Örneğin Mümtaz'la Nuran arasındaki yaş farkı, kendisinin evlenmiş ayrılmış bulunması ve ayrıca bir çocuğa sahip oluşu, Mümtaz'la münasebeti hakkında başkalarının ne düşündüğü gibi bir hassasiyete yol açmaktadır. Zaten bu durumdan Nuran zaman zaman şikâyet etmiştir. Rüyasında ikiye bölünmüş Nuran, bu çatışmayı yaşar; bir yanda başkalarının bakışı yüzünden kendini ayıplayan diğer yandan da arzulayan Nuran! Konunun ölüm bahsine getirilip ruh ve beden ikiliği üzerinden konuşmanın devam etmesi ise Nuran'ın Mümtaz'ın mizacını, hayata bakışını sezmiş olmasındandır. Ona göre Mümtaz, henüz kendisinin tercihlerinde etkili olan ötekinin bakışının farkında değildir. O yüzden konu ölümle değil, Nuran'ın Mümtaz'ın hayatında olmama ihtimaliyle

ilgilidir. Yani Nuran Mümtaz'a, rüya aracılığıyla "senin bilmediğin bir tarafım var; tüm direnmeme, karşı koymama rağmen o tarafımdan kurtulamıyorum. Senin zihnindeki ben, mevcut bedenimden, herkesin bana yüklediği anlamdan çıkmak istiyorum, çabalıyorum, senin zihnindeki gibi olmak istiyorum; ama yapamam! Kısacası yarın hayatından çıkabilirim. O zaman da beni sevecek misin?" demektedir?

Ölüm düşüncesi ile Mümtaz'ın bakışı arasındaki bağlantı da burada gizlidir. Mümtaz'ın hayatından Nuran'ın bir şekilde çıkması, ölüm anlamına gelmektedir. Geride sadece hatıralar kalır. Burada fiziksel beden öz, kalan hatıralar ise kabuktur/akistir. Mümtaz onun sorusuna cevaben "zihninde yaşayacağını" söyler. Zihinde yaşayan sadece imgedir. Kısacası rüya Nuran'ın dönüşme çabasını ama dönüşemediğini gösteren bir değişim ritüeli içermektedir.

Dördüncü Rüya:

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

Mümtaz şaşkın şaşkın ona baktı. O da Suat'ı rüyasında görmüştü. Hem çok sıkıntılı bir rüyaydı. Babasının billur lambasını elinden almış, sonra o çocukluğundaki köylü kızıyla bir kayığa binmişlerdi. Mümtaz, rıhtımdan - fakat neresi olduğunu bilmiyordu; - ha battılar, ha batacaklar! diye helecanlar içinde çırpınırken uyanmıştı. Pek az rüya bu kadar korkunç şekilde vazih olabilirdi. Katran renginde mavunamsı kayığı, Suat'ın uzun kemikli yüzünü, kızın çehresini, lambanın deniz çalkantısında alabildiğine kararan ışığını hala bile; bu vapur kanapesinde olduğu gibi görüyordu (2015c: 347).

Mümtaz'a ait yukarıdaki rüya, Suat'ın intiharından hemen evvel görülmüştür. Nuran'la Mümtaz aynı gece rüyalarında Suat'ı görmüşlerdir. Nuran'ın rüyasının ayrıntılarını bilmiyoruz; fakat sıkıntılı bir rüya olduğunu biliyoruz.

Yukarıdaki rüyada tanıdık bazı motifler vardır. Bunlardan birincisi ilk rüyada geçen billur lamba ve genç köylü kızıdır! İlk rüyada olmayan motifler ise kayık, deniz, Suat! Öyle ki Tanpınar kayığın rengini vermeyi bile ihmal etmez.

Rüyadaki ilk eylem, Suat'ın, Mümtaz'ın "babasının billur lambasını elinden" almış olmasıdır. Billur lambanın temsilî karşılığının kâinat algısı olduğunu söylemiştik. Bu durumda Suat Mümtaz'ın mistik kâinatı kavrama imkânını elinden almış olmaktadır. Çünkü rüyadan evvel Mümtaz'la Suat arasında geçen konuşmada, Suat, Mümtaz'ın zamana tahakküm etmek iddiasıyla alay eder. Tanpınar'ın başkalarının bakışını önemseyen figürleri, aynı bakışla derhâl bütünleşip, kendilerini, ötekinin bakışıyla izlemeye başlarlar. Ki zaten etkileşimin sebebi de bu bakışı kendine mal etmektir. Billur lamba, kubbe, ışık vb. imgeler Tanpınar bilincinin idealizmine karşılık geldiğine göre, aslında Suat o idealizmi yok etmiştir. Ölümü, hazzı, günahı, acıyı, kederi ve hüznü bu mistik algının prensipleri, yol ve yöntemleri yardımıyla kavramaya çalışan Mümtaz için billur lambanın yokluğu ölümdür yahut diğer adıyla arzusuzluktur.

İlk rüyada köylü kızla babanın ölümü üzerinden Mümtaz'ın eşyaya bakışına yönelik temsili bir anlam bulunduğu ifade edilmişti. Çünkü Mümtaz'ın gerçeklikle bağının kopmasının sebebi, sıradan bir sarılma hadisesinin bir yığın imgeyle çoğaltılmış hazzıdır. Bu durumda bahsi geçen olay ve rüyadaki köylü kızı haz nesnesidir. O zaman Mümtaz, hakikat arzusunun hem esasını hem de dışarda kalan aksini kaybetmiştir. Şeyler karşısında da öz yerine kabuk, haz nesnesi olarak Mümtaz'ı büyülediğine göre, Suat aynı zamanda Mümtaz'ın "haz nesnesini", bir başka deyişle yaşama gerekçesini elinden almaktadır. Kayık yolculuk, deniz zaman olduğuna göre, sembolik bir yolculuk söz konusudur. Rüyada yavaş yavaş görüntü kaybolmakta ve rüyanın kahramanları sanki ölüme giden bir yolculuk yapmaktadırlar. Söz konusu rüyanın anlamı romanın sonunda zaten ortaya çıkar. Ama burada zamanda yolculuk yapan bir kayık, üstünde elinde billur lamba bulunan Suat ve yanında da genç köylü kızı vardır. Rüyayı gören Mümtaz ise rıhtımdadır.

Tanpınar'ın "Rıhtımda Uyuyan Gemi" adlı şiiri, duygu ve içerik bakımından yukardaki rüyaya benzer (Tanpınar, 2015e:43). Şiirde rıhtım dünya, rıhtımda uyuyan gemi ise insandır. Fakat rıhtımda bekleyen gemi eski bir yolculuğun özlemi içindedir. Şiir dilinin gereği olarak birkaç anlama gelebilecek bu metnin anlamlarından biri de hayal gücünün imkânları aracılığıyla yapılan yolculuğa duyulan özlemdir. Muhtemelen bu yolculuk ölümdür ve şiir Tanpınar'ın ölümü güzelleştirdiği metinlerindendir. Aynı şiiri ruhun yaratılışı ya da bildiğimiz ölüm anlamıyla da yorumlayabiliriz. Ama şu an önemli olan rıhtım, kayık ve gemi arasındaki uygunluktur. O şiirde rıhtımda bekleyen gemidir ama yolculuk hâlinde olan da bir gemi vardır. Rüyada ise o gemi kayık olmuş, özne ise yine rıhtımda beklemektedir. Rıhtımda beklediğine göre rüyadaki Mümtaz, hareketsiz, bakakalan, elinden kaçırdıklarının arkasından bakıp kalan durumundadır. Rıhtım dünya ve dünya gerçeklikse, kaçırılan tahayyül imkânı, mistik dünya görüşü, idealizmdir. Tanpınar üslubu, bir yanını bu rüya ile beraber kaybetmiştir. Başka bir deyişle Tanpınar muhayyilesinin içeriğinin bir tarafını teşkil eden hazza ilişkin rüyası/ arzusu biter.

Tanpınar'ın rüyası yani "mistik ve idealist" yanı, onun üslubuna "rüya dili" olarak yansır (Bachelard, 2012:90-101). O yüzden onun dili anima ve animus olmak üzere -en azından *Huzur*'daki bu rüyaya kadar- kurulmuştur (Bachelard, 2012:90-101). Nitekim sonraki eserlerinden *Sahnenin Dışındakiler*'de burada gördüğümüz şekilde herhangi bir rüya dökümü yoktur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise zaten ironi vardır. *Aydaki Kadın*'da, daha sonra üzerinde duracağımız, bizzat üslubun kaybına ilişkin rüyalar vardır. Ancak kayba ilişkin rüyaların bir örneği, *Aydaki Kadın*'dan evvel, "Yaz Yağmuru" adlı hikâyededir (Tanpınar, 2015b:149-208). Eğer Nuran'ın mistifiye edilmiş bir kavramın simgesi olarak görüyorsak, bu mistik simgenin dönüşmüş kadın formlarının örneklerinin olması gerekir. O örneklerin ilki Sabiha'dır; Sabiha mistik dişil figür olmaya direnen, eril bir

figürdür. Yani Tanpınar'ın *Huzur*'da gördüğümüz iki yönlü üslubunun kaybedilen tarafı olmamak için direnir. Cemal'in tüm gayretine rağmen Sabiha, Nuran olmamakta kararlıdır. Tanpınar yazıcılığı, üslubunun ve elbette bakışının bu ikili doğasının bir yönünün kaybindan duyduğu azabı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Selma Hanım figürüyle ifade eder. Selma Hanım'ı mistifiye eden Hayri İrdal, onunla birlikte olduğunda, Selma Hanım artık sadece bir cinsel arzu nesnesine dönüşür Tanpınar, 2015e:310). Daha da ilginç olan üslubun dişil temsilleri; *Huzur*'daki kayıp üslubun temsili olan kadınların tamamı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde artık sıradandır. *Aydaki Kadın*'ın Leylası ise sadece bir nostalji malzemesidir.

Beşinci Rüya:

Huzur'da, Suat'ın intiharından sonra görülen rüyalar daha çok Mümtaz'ın vicdan azabı çekmekte olduğunu gösteren rüyalar. Suat'ın ölümüne ilişkin gibi görünen söz konusu vicdan azabı Tanpınar dilinin "mağdur"a yönelik vicdan azabıdır. Çünkü Tanpınar'da her kayıp, mağdurdur ve vicdan azabına sebep olur. Nitekim romandaki Suat'ın düşünsel temsiline, yani ideolojik duruşun sonraki romanlarda ön plana çıkarılması hem bir deneyim hem de bir mağduriyeti giderme çabasıdır.

Düşüncesi bir sıçrayış daha yaptı. Suat'ı, Emirgan'daki evin sofasında, o kadar garip konuştuğu o gecede, rakı masasının başında gördü. -Emin Bey yeni gitmişti!- Birdenbire etrafı sanki değişti. Bir ses, kendi içinde bir ses, ona ferahfeza ayininin ilk cümlesini tekrarlıyordu. Hiç göremeyeceği bir güneşin arkasından ağlar gibi içinde hasret kımıldadı. Nuran'ı bir daha göremeyecekti. -Ne de Suat'ı?- Yine mi Suat?

Üç gündür Suat'la meşguldü. -Dün gece de onu rüyamda gördüm. Tabii, bu havadisi alacaktım.- Sabahtan beri bu rüyanın tazyiki altında olduğunu şimdi hatırlıyordu. Fakat rüyanın kendisini bir türlü bulamamıştı. Yalnız bütün gece Suat'la uğraştığını biliyordu. - Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın, koridor, sofa ve oda. Nuran'ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat'ı görüyordum. Ona özür diliyor, rahatsız ettim, diyordum.

O bana gülüyor ve başını sallıyordu (Tanpınar, 2015c: 360-1).

Mümtaz'ın rüyaları arasında anlamı yüzeye en yakın metin olan bu rüya, Suat'ın ölümünden sonra görülmüştür. Rüyanın dilindeki ilk mecazlar büyük bir ev ve bu evin odalarıdır. Ev bilinç, odalarda bu bilincin kayıtları olduğuna göre, Mümtaz'ın Suat'ın temsil ettiği tarafının eksikliğini idrak etmektedir; ya da bilinçdışı bu eksikliği ona kabule iknaya zorlar. Çünkü Suat, Mümtaz'ın ifadesiyle, kendisinin bir parçasıdır. Fakat rüyada ilginç olan ölüden özür dilenmesidir. Bu özür, Mümtaz'ın suçluluk hissiyle ve vicdan azabıyla ilgili olabilir. Önceki satırlarda Suat'ın ölümünden kendisinin ve Nuran'ın -bir de Suat'ın o gün beraber olduğu küçük kızın- kabahatli olduğuna dair cümleleri vardır." (Tanpınar, 2015c:360)

Altıncı Rüya:

Huzur'da Tanpınar'ın idealizmiyle ilgili ancak dil itibarıyla kapalı rüyalarından biri, Mümtaz'ın Suat'ın intiharından sonraki günlerde gördüğü ve yine içinde Suat'ın bulunduğu rüyadır. Askeri doktorun evinde konçertoyu dinlerken Mümtaz bu rüyayı hatırlar:

Daha ilk gördüğü bir adamın yatağının bir köşesine oturmuş iki eli şakaklarında rüyasını hatırlamağa çalışıyordu. Hayır, konçertoyu dinlememiş, Suat'ı görmüştü. Hem de çok garip şekilde. - Bir sahildeydim; bir yalı rıhtımında. Karşımda akşamı hazırlıyorlardı. Tıpkı bir tiyatro dekoru gibi. Evvela büyük, çok büyük kalaslar getirdiler. Fakat ne kadar renkli şeylerdi. Mor, kırmızı, lacivert, pembe, yeşil kalaslar... Sonra onları birbirine çıktılar. -asacağız buraya!- diyorlardı. Ben başımı sallıyor; - Rüyada güneş görünmez, diyordum. Ne güneş, ne ay. Uyku ölümün kardeşidir, diyordum. - Fakat onlar dinlemiyorlardı. Nihayet iplerle güneşi çektiler. Fakat bu güneş değildi. Sadece Suat'tı. Fakat ne kadar güzel ve ne kadar renkliydi. İpler vücuduna geçtikçe yüzünde tebessümü artıyordu. Sonra onu oraya, bir tiyatro sahnesi gibi hazırladıkları akşama gerdiler. Batan güneş o olmalıydı! Sonra makaralar, bilmediğim aletler işlemeğe başladı. Suat'ı bağlayan ipler gerildikçe gerildi. Ben onların etine kadar değdiğini anlıyordum ve acımaktan, olduğum yerde çıldırıyordum. Fakat Suat hiç acı duymuyor gibi gülüyordu; her tarafı renk içindeydi, parıl parıldı. İstirap çektikçe daha fazla gülüyordu. Sonra bilmem nasıl oldu? Suat dağılan azasını rastgele fırlatmağa başladı. Sanki ipi kopmuş bir Karagöz gibi bir şey olmuştu ve kendi kendini dağıtıyordu. Önümdeki denizde onun attığı renkli vücut parçalarını görüyordum. Birdenbire yanımda bir ses peydahlandı:

-Bak benim hisseme ne düştü? Kolunu buraya; bana attı!- diyordu; sese doğru baktım, Adile'ydi; iki kat olmuş gülüyordu. İşte o zaman uyandım. Macide gelmiş, İhsan'ın ağırlaştığını söylüyordu (Tanpınar, 2015c: 385-7).

Mümtaz'ın bu zengin rüyasının asıl motifleri sahil, rıhtım, güneş, rüyadaki Suat'ın durumu, akşamın hazırlanması ve elbette rüyanın atmosferidir. Sahil ve rıhtım muhtemelen ölümün yanı başındaki hayat için kullanılmıştır. Bir akşamın hazırlanması, romanın sonunun ya da Mümtaz'ın yaşadıklarının hayal kırıklığı ile biten sonu anlamına geliyor olabilir. Çünkü Nuran'dan ayrılan Mümtaz için hayat artık karanlıktır; yani ölümdür. Kaldı ki rüyada biraz sonra görülebileceği gibi onun hayatının aydınlık tarafını yapan güneş "idam" edilmektedir. Üstelik Tanpınar "tiyatro dekoru gibi" ifadesiyle kurgusal metne atıfta bulunur. İster hayat ister roman olsun, sonuçta her iki düzlem de "tiyatroya" aittir. Ancak "tiyatro dekoru" ifadesi "Mor, kırmızı, lacivert, pembe, yeşil kalaslar" kelimeleriyle birleşince anlam hem Mümtaz'ın Nuran'la yaşadığı günlerin renkli yani güzel, hazla dolu anlarını, öte yandan dünyayı ve daha da önemlisi Tanpınar üslubunun renkli doğasını temsil ediyor olmalıdır. Bu renkli üslubun arkasında şüphesiz bir bakış vardır. Dekorun hazırlanması baştan, yani romanın başladığı zamansal noktadan Suat'ın intikamına kadar geçen zaman dilimini

ve olguları, kurulmakta yani organize edilmekte olan olgular -kronolojik- dizisi olarak görmenin sonucudur.

Rüyada bulunan ve Mümtaz'ın tanımadığı kimseler güneşi asacaklarını söylerler. "Rüyadakiler" Mümtaz'la Nuran'ın ayrılığına ve Mümtaz'daki tüm idealizmin, onun dilindeki mistik düzlemin bitmesine sebep olan insanlardır. Çünkü romanda Mümtaz'ın yaşadıklarından insanları sorumlu tuttuğuna dair ifadeler vardır. Mümtaz, "rüyada güneş görünmez, ne güneş, ne ay. Uyku ölümün kardeşidir" dese de, onu dinlemezler. Nihayet iperle güneşi çekerler. Fakat bu güneş değildir; Suat'tır. Yani Suat'la güneş arasında benzerlik kurulması Mümtaz'ın zihnindeki bütünlük ideali ile ilgilidir. Benzerliğin anlamını kavramanın yolu hem güneşin hem de Suat'ın metaforik, daha da önemlisi simgesel anlamına bakmaktır. Güneş, Tanpınar'da uyanıkken yaşanan hayatın kendisidir. Yani realitedir. *Huzur'da* Adile Hanım'ın Mümtaz ile Nuran arasındaki duygusal münasebeti bozmaya çalışan biri olduğunu hatırlatarak durumu şöyle de izah edebiliriz: İnsanlar, yani Adile Hanım tarafından temsil edilen başkaları Mümtaz'ın haz nesnesini yok etmek için –güneş ve Suat, güneşin asılması, Suat'ın intiharı– ellerinden geleni yapmışlardır." (Tanpınar, 2016:32-33)

Tanpınar poetikasının mühim sorunu simgesel düzeyde mutlaklaşmamadır; yani Tanpınar simgeleri muğlaktır, aynı metin içinde bile farklı bölümlerde farklı anlamlara gelebilir." (Tanpınar, 2015d:215) Güneş, simyada ve elbette mitolojide mutlak bir'in karşılığıdır. Örneğin musikin bizde yol açtığı halleri anlatırken "güneş avcısı" ifadesini kullanan Tanpınar simyanın güneşinden söz etmektedir." (Tanpınar, 2015a:403). Aynı güneş, *Huzur'da*, Nuran'a bağlı olarak yine ideal bir anlamında kullanılmıştır. Ancak Suat'la güneş arasında kurulan benzerlikten yola çıkarak, burada güneşin gerçeklik olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü Suat, Mümtaz ve İhsan arasındaki konuşmalarda Mümtaz ve İhsan'ın idealist, Suat'ın ise daha çok nihilist ve materyalist olduğu görülür. Eğer Tanpınar'ın *Huzur'da*, bir terkibi denediğini kabul ediyorsak -ki terkibin bir ucunda seküler diğer ucunda mistik vardır-, Suat'ın ölümüyle -güneşin/Suat'ın asılması- terkibin bir tarafı, tam da hayata ilişkin tarafı yok olmakta demektir. Bütün o süslü kahkahalarla inşa edilen tiyatro dekoru/roman, Mümtaz - Nuran birlikteliğinin haz dolu anları; yani *Huzur'un* hazdan sarhoş edici satırları, hep sondaki mahrumiyet dolayısıyla acı için düzenlenmiştir. Bu acı, organizasyonun büyüğü ve renkli yanlarına, Mümtaz'ın kendini fazlasıyla kaptırmış olmasından kaynaklanır. Sıradan bir eşyayı, bakışı, olguyu, içermediği anlamlarla algılamak hazzın büyüyle sarhoş olmak yani yanılmak anlamına gelir. Ayrıca bu bakış gerçekliği ihmal eden ve gerçekliğe karşı işlenen günahıdır. Gerçeklik kendini kayıpla hatırlatır ve müntakimdir. Suat'ın ölümü gerçekliğin intikamı, günahın neticesi, hazzın öteki ucudur. Rüyada Suat'a atfedilen "ne kadar güzel ve ne kadar renkli" ifadeleri de bildiğimiz dünyevi gerçekliktir: "Fakat ne kadar güzel ve ne kadar renkliydi. İpler vücuduna geçtikçe yüzünde tebessümü artıyordu.

Sonra onu oraya, bir tiyatro sahnesi gibi hazırladıkları akşama gerdiler.” (Tanpınar, 2015c:386)

Rüyada, Suat’ın tebessümü Mümtaz’ın bilincindeki ölüm görüntüsüyle ilgilidir. Ölüm Mümtaz’ın zihninde, artık yavaş yavaş güzelleşecektir. Zaten alıntının devamında aynı bilincin “aurası” akşam aurasıdır: “akşama gerdiler...” Artık Mümtaz “gerginliği” bu görüntüyle beraber daima zihninde taşıyacaktır.” (Tanpınar, 2015c:386)

Ayrıca burada Tanpınar poetikası açısından ilginç bir durum söz konusudur. Eğer Suat temsili –güneş – Tanpınar bilincinin ve poetikasının ve hatta dilinin bir tarafını temsil ediyorsa bu hangi taraftır? Tanpınar’ın sonraki metinlerinde bir temsilin yokluğu nasıl görülür? Öncelikle metnin tematik yapısında görülebilir. Örneğin *Sahnenin Dışındakiler*’in Sabiha’sı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Hayri İrdal’ı ve Halit Ayarcı’sı ve “Yaz Yağmuru”nun kadın kahramanı, *Aydaki Kadın*’ın Leyla’sı tematik temsillerdir. Fakat bunların hiçbirinde, *Huzur*’daki kadar geniş, ayrıntılı, mistifiye edilmiş bir mistik dil ve bir mistik figür yoktur. Bu durum Tanpınar poetikadaki dışlanmış temayı, bakışı ve onun yansıması olarak dili işaret eder. Konuya şöyle de yaklaşabiliriz: Bütün imgelerin kaynağı şeylerdir. Şeyler duyular aracılığıyla kavranır. Duyular kavrayışı elbette somut bilgi üzerinden gerçekleştirir. Ancak Tanpınar daima duyuların somut verileri üzerinden değil, söz konusu gerçekliğin imgeleri üzerinden konuşur. Dolayısıyla imgeler üzerinden şeylere nüfuz etmeye kalkışan Tanpınar bakışı, şeylerin özünü kavramak konusunda yetersiz kalır; hâlbuki Tanpınar bakışının asıl gayesi şeylerin özünü, yani hakikati kavramaktır. *Huzur* yazarını hakikate giden yolun yarısında bırakan yahut yolunu şaşırmasına sebep olan imgenin hazzının gerçekliğin yerini almış olmasıdır. Üstelik gerçeklik ve dil arasında giderilemez bir mesafe vardır. Böylece Tanpınar dili, özü ihmal ederek haz düzeyinde kalır; akislerle meşgul olur. Hazzın büyüüne kapılmış olan bakış, daha önce de söylendiği gibi imgeler arasında hem kendini hem gerçekliği kaybeder. Söz konusu imge olunca Tanpınar bakışı için arzu nesnesinin taş ya da kadın olması fark etmez. Tanpınar bakışının en güçlü temsili olan Mümtaz için de dünyayı renkli kılan aynı bakıştır. Şeylerle göz arasındaki münasebeti var kılan güneş, aydınlık olduğuna göre, güneşin yokluğu şeylerden fışkıran imgenin de yokluğu demektir. O zaman rüyadaki güneş/Suat birlikteliğinin anlamı, haz kaynağının kaybıyla ilgilidir. Nesneden fışkıran imge bir yandan mistifikasyondur fakat aynı zamanda insanoğlunun sanat eseri üretebilmesi için elzem olan malzemedir. Eğer güneş/Suat yoksa Tanpınar’da bakış ve sanat eseri dil malzemesini kaybetmiş demektir.

Nitekim *Sahnenin Dışındakiler*’de duyumlara ilişkin imgesel malzeme, *Huzur*’la mukayese edildiğinde azalmıştır. Kaldı ki aynı romanda Tanpınar bakışına direnen temsilî bir nesne olarak Sabiha vardır. Sabiha, bakışın Nuran gibi görmeye çalıştığı ama arzu nesnesi olarak direnen kadın/dişiş figürdür. Üslup

psikolojisi bakımından dişil figür -anima- tahayyülü temsil eder." Bachelard, 2012:51-82)

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün sözünü ettiğimiz üslubun "arınmaya" çalışılan yanıyla hiçbir ilgisi yoktur. *Aydaki Kadın*'ın Leyla'sı da eskinin temsili olarak kalır. Galiba Tanpınar'da kadının üslubun tahayyül yanıyla ilgili temsili bir değeri vardır. Bu konuyu romancının "aşka" yüklediği anlamlarla da takip etmek mümkündür. Çünkü aşk Tanpınar için iki manaya gelir: Birisi mistifiye aşk ki cinsellik içermez. Diğeri ise "aşk kadını", "sevişmek" gibi kelimelerin karşıladığı cinsel münasebet içeren aşktır. Birincisi üslubun mistik yanını, bilincin mistiğe olan tutkusunu, ikincisi ise üslubun seküler yanını, temsili yanını temsil eder. Bu mesele *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde değiştirilmiş simgelerle devam eder. Hiçbir işlevi olmayan enstitü ile hiçbir pragmatik işlevi ve gerçekliği olmayan mistifiye edilmiş bu bakış/üslup arasında bir ilişki olmalıdır.

Biz rüyaya dönelim: Rüya "Batan güneş o olmalıydı! Sonra makaralar, bilmediğim aletler işlemeğe başladı. Suat'ı bağlayan ipler gerildikçe gerildi." (Tanpınar, 2015c:386) cümleleriyle devam eder. Rüyada Suat'a yapılan muamele bir çeşit işkence gibi görünmekle beraber, bahsi geçen "gerginlik" aslında romanda Mümtaz'ın, gerçekte ise Tanpınar'ın bilincindeki gerginlik olmalıdır. Çünkü Tanpınar bilinci kendi doğasının bütünlüğünü yapan iki asli unsurdan birini kaybetmektedir. Hayır, o unsur, ondan kopmaktadır; kopmak zorundadır. Zaten sonraki birkaç cümlede, bu gerginliğin acısını Mümtaz'ın kendi etinde hissettiğinden söz edilir. Tanpınar'ın, *Huzur*'dan sonra dünya görüşünün değişmesine bağlı olarak sanatının da bazı açılardan değiştiğini söylemiştik. Durumun adı "açıkça" bilincin kazınmasıdır. Kendi bilincinin kendi bakışıyla malul olduğuna, dolayısıyla kendisini yanılttığına inanan Tanpınar gibi bir ironistin herhangi bir romanında - *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* - aynı durumu ironi yoluyla yeniden gündeme getirip romanın temalarından birisi yapmaması düşünülemez. Çünkü Tanpınar zannedildiği gibi sıradan temaların romancısı değildir; Tanpınar Türk ve dünya edebiyatında kendi üslubunu kendi eserinin teması kılan ve bunu da simgesel bir dille muğlaklaştırıp analiz eden nadir isimlerdendir.

Tanpınar metinlerinde üzerinde durduğumuz gerginliği gösteren bazı figürler vardır. *Sahnenin Dışındakiler*'de Muhtar, Sabiha, Cemal, Muhlis ve Kudret Bey gibi aşağı yukarı romanın bütün kahramanları arasında ilişkileri itibarıyla ciddi bir gerginlik vardır. Anlatıcı Cemal, ne zaman eski üslubu devreye sokmaya çalışsa, kahramanlar bazen onunla alay eder, bazen de onu şaşırtacak davranışlar gösterirler. Bu konuda en iyi örnek Sabiha'dır. Çünkü o dişil bir figür olarak bakışın öldürülmesi gereken yanını harekete geçirme ihtimali bulunan en ciddi aktördür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal ve Halit Ayarcı arasındaki gerginlik, temsili değerleri, nitelikleri, davranış biçimleri, kısacası dünya görüşleri ve bu dünya görüşünü deşifre eden dilleri bakımından gerginliğin bir

başka örneğidir. Romanın başından itibaren gergin olan Hayri İrdal'a karşılık, Halit Ayarç, romanın sonunda gizlenmiş gerginlik sonucu ölür. Buraya Yaz Yağmuru'ndaki gerginliği de mutlaka eklemeliyiz. Geri dönen üslubun kendine acındırarak kendini meşrulaştırma çabasının hikâyesi olan bu metnin kahramanı da yine bir kadındır. Onun hikâyesinin anlamı "beni bırakma" çılgılığının hikâyesidir ve hikâyeci Sabri'nin merhamet tarafına, vicdanına seslenir. Fakat bütün çabasına rağmen Sabri'yi ikna edemez. Yani Tanpınar eski bakış biçimine geri dönmekte kararlıdır. Artık o üslubun kışkırtıcısı bütün trajik hikâyeler, mazi, mağduriyet, merhamet, vicdan, acıma, şefkat, hemen hepsi anlamlı birer motif yerine nostaljik malzemedir ve gittikçe Tanpınar metinlerindeki egemenlik alanları daralır. Buna musikiyi de ekleyebiliriz.

Rüyaya geri dönecek olursak: "Fakat Suat hiç acı duymuyor gibi gülüyordu; her tarafı renk içindeydi, parıl parıldı. İstirap çektikçe daha fazla gülüyordu. Sonra bilmem nasıl oldu? Suat dağılan azasını fırlatmağa başladı. Sanki ipi kopmuş bir Karagöz gibi bir şey olmuştu ve kendi kendini dağıtıyordu." (Tanpınar, 2015c:386)

Suat parçalanıyorsa, tek taraflı dil yahut bakış yok olmakta demektir. Çünkü o dilin bütün unsurları duyum kaynaklı imgelerdir. Tanpınar'daki değişime paralel olarak yok olması tabiidir. Yani duyumlar asıl kaynaklarına geri dönmektedir. Nesneler, onlardan fıskıran imgeleri adeta geri çağırır. Rüyada "denize saçılan azalar"dan söz edildiğinde, denizin ölümle ilişkisinin hatırlanması gerekir.

Tanpınar vicdanı mağduru daima güzelleştirir. Bu cümle yukarıdaki sahnenin roman vak'asıyla ilişkisini kurduğumuzda anlaşılabilir. Aynı ıstırapı ve güzelliği kayıpla ilişkili hâle getirip kaybolanın, - bu dil, üslup, bilincin yarısı, bakışın biçimi de olsa - Tanpınar üslubuna güzelliğini veren unsurların kaybı şeklinde de yorumlayabiliriz. Rüyadaki asıl zengin imge Suat'ın azalarının dağılmasıdır. Yani her şey kendine döner. Sanki ipi kopmuş bir karagöz gibi diyerek, bu imgeyi Tanpınar otomatla ilişkilendirir. Bize göre Suat'ın temsil ettikleri açısından uzuvların/azaların dağılması Tanpınar üslubunu yapan, anasır-ı erbaadan gelen her imgenin aslına rücu etmesiyle ilgilidir. Eğer her şey aslına dönüyorsa, ölüm, yok oluş, terk ediş de - ki burada ölüm - hayatın dışına çıkmış her şeyi aslına döndürecektir. Tanpınar'ın "Aşk ve Ölüm" yazısında sözünü ettiği sevgilinin inşası burada hatırlanmalı." (Tanpınar, 2015a:145-156) Üzerinde durduğumuz metin -hem roman hem de romandaki rüya- zaten simgesel okumaya müsait bir metin türüdür. Suat'ın azalarının deniz üzerinde görülmesi -gören Mümtazdır- denizin hem zamanla hem de ölümle ilgili tarafına göndermedir. Bu da bizi insan bilinciyle deniz arasında kurulacak yeni bir yoruma götürür. Parçalanmış Suat imgesi, Mümtaz'ın bilincinin yeni formudur. Poetik bütünlüğün kaybı diyebileceğimiz bu görüntü, Tanpınar'ın 1921'den beri kurmaya çalıştığı değişim ve dönüşüm içerikli poetikasının -hep iyiye, güzele, mükemmele giden bilincinin - iflas ettiği anlamına gelmektedir. Artık Tanpınar bilinci ve poetikası hiçbir şeyin değişmediği noktasına gelir.

Rüyadaki diğer mühim motif Suat'ın azalarından "kolunun" Adile Hanım'a düşmesidir. Hatırlanacağı üzere Huzur'da Adile Hanım Mümtaz'la Nuran'ın ilişkisini bozmaya çalışan figürlerden biridir. Kısacası romandaki kötülük/kötüler grubuna dâhildir. Daha romanın ikinci kısmında vapurdaki sahnede Tanpınar'ın Nuran'la Mümtaz münasebetini onaylamayan biri olarak tanıttığı Adile'nin hissesine kolun düşmesi de, onun bu meseledeki dahline işaret eder. Aynı Adile'nin poetik açıdan temsilî anlamının imanı bozan şüphe olması gibi! Onun bakışları romanda Nuran -Mümtaz beraberliğini bozar; fakat Tanpınar'ın kendi üslubuyla münasebeti açısından söz konusu bakış Mümtaz'ın kendi inandıklarından şüphesi demektir.

Akıl ve duygu, hayal ve gerçek, mazi ve hâl terkihi gibi zıt kavramlar üzerinde çalışan Tanpınar bakışı daima şüphe içerir. Kesin inançlı bir figürün alternatif bir kavram üretmesi zaten düşünülemez. "Birinci İkramiye" adını taşıyan ilk hikâyeden "Abdullah Efendi'nin Rüyları"na kadar bütün Tanpınar metinlerinde şüphe ve bu şüphenin doğurduğu gerginlik vardır.

Huzur'da yukarda üzerinde durduğumuz rüyadan sonra, gece Mümtaz'ın eczaneden dönüşü sırasında Mümtaz ile Suat'ın hayali arasında geçen bir diyalog bulunmaktadır. Tanpınar vicdanının ürettiği bu delilik sahnesinde Suat daha da güzelleşmiş hâldedir. Bu karşılaşmada Mümtaz yukardaki rüyayı Suat'a anlatır. Ve onun güzelliğinden söz eder. Suat da Mümtaz'ı hiç yalnız bırakmadığından bahseder. Bu demektir ki kurtulmak istese de Tanpınar'da -roman kahramanı Mümtaz'da- sözünü ettiğimiz dil "imge" olarak hep yaşayacaktır.

SONUÇ

Görülüyor ki Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı romanında kahramanların gördükleri rüya ile olay örgüsü arasında yakın bir ilişki vardır. Bir başka deyişle, söz konusu rüyaların metaforik dili çözüldüğü takdirde, roman vakasının ve roman kahramanlarının geleceğine dair imalar içermektedir.

Diğer yandan her rüya bir çeşit teksif edilmiş roman yahut hikâyedir. Edebiyat sanatını ve bilhassa şiiri bir rüya olarak tanımlayan Tanpınar gibi bir sanatkârın eserinde roman kahramanının gördüğü her rüya hakikaten başlı başına bir metindir ve yorumlanması icap eder. Şahsi estetiğinde rüyanın ayrı bir yeri olduğuna inanan, rüyalarımızın bilinçdışımızdaki verileri sembolik bir dille ortaya çıkardığına inanan Tanpınar'ın eserlerindeki rüya formları, tesadüf değil, bilinçli bir kurgudur. Çünkü Tanpınar, roman ya da hikâyelerinde sadece rüya kurgulamaz, rüya ile roman ya da hikâyenin atmosferi arasında yakın münasebet tesis eder. Bir başka deyişle, romanın dili ile rüyanın dili birleşerek, edebi eserin havasını, aurasını inşa eder. Çoğu zaman bu rüyaların çözümü, rüyayı gören kahramanın bilinçdışına ilişkin de bilgiler içermektedir. Bastırılmış, gizlenmiş arzular, rüyalar vesilesiyle yüzeye çıkar, Böylece kahramanlar arasındaki mizaç farklılıklarının sebep olduğu çatışmaları da görmüş oluruz.

Yine edesi eseri teşkil eden rüya ve rüya dışı metinler, bazen yazarın ya da kahramanın zihninde, gerginliğe de sebep olabilmektedir. Tanpınar romancılığındaki üsluba ve mizaca ilişkin bu gerginlik huzursuzluk olarak; bir entelektüelin, sosyolojik problemler karşısındaki huzursuzluğu olarak yorumlanmıştır. Sorun aslında şüpheyile beslenen gerginlikten kaynaklanmaktadır. Tanpınar bakışının ve dilinin hedefi daima zıtları görür. Demek ki Nietzsche'nin meşhur tasnifi Tanpınar poetikasının içeriğidir. Dionizyak neşe ile Apolloniyen akıl birbiriyle her an cedelleşmekte ve gerginliği doğurmaktadır. Gerginliğin sadece toplumsal problemlerle ilgili olduğunu düşünmek Tanpınar poetikasının bireyselden evrensele doğru açılan yanını ihmal etmek demektir.¹

¹ Friedrich Nietzsche, (2010), Tragedyanın Doğuşu, çev. Mustafa Tüzel, İş Bankası yayınları, İstanbul.

KAYNAKÇA

- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015e), *Bütün Şiirler*. Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2016), *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015d), *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Hazırlayanlar: İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015b), *Hikâyeler*. Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015c), *Huzur*. Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015e), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Dergâh yayınları, İstanbul.
- Ahmet Hamdi Tanpınar, (2015a), *Yaşadığım Gibi*. Dergâh yayınları, (7, baskı), İstanbul.
- Fredrich Nietzsche, (2010), *Tragedyanın Doğuşu*. Çevirmen Mustafa Tüzel, İş Bankası yayınları, İstanbul.
- Gaston Bachelard, (2012), *Düşlemenin Poetikası*. Çevirmen Alp Tümertekin, İthaki yayınları, İstanbul.
- İbrahim Şahin, *Dilin Aynasından İdeolojiye Bakmak: Peyami ve Ahmet Hamdi, Peyami Safa*, Editörler: Beşir Ayvazoğlu-Selçuk Karakılıç, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, 2015.
- İbrahim Şahin, *Rüyasız Edebiyat: Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu*. "Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Ocak-Haziran 2018/10:19 (171-184).